

УДК 784.4

**Ярослав Мироненко (Кишинёв)**

## **О ПРОИСХОЖДЕНИИ МЕЛОДИИ ПЕСНИ ПРО ТАТАРСКИЙ ПОЛОН**

Тема рассматривается в аспекте выдвинутой автором концепции о двух видах монодии (монодия соло и монодия унисон-гетерофония). Это позволило не только доказать, что происхождение исследуемой мелодии в русском и украинском фольклоре невозможно, но и обнаружить в ней следы исходной транспозиционной структуры, свойственной сольным традициям татар, мари, чувашей, башкир.

*Ключевые слова:* песня про татарский полон, типология мелодического контура, транспозиция, лексические воздействия, происхождение, ассимиляция.

Брошенное вскользь замечание А. Финагина о татарском влиянии на мелодию русской песни «Как за речкою, да за Дарьёю», сыграло роль некоего вызова. По его поводу возникли встречные идеи – об украинском происхождении песни и последующей ассимиляции в русском фольклоре [8, с. 61-67], и, напротив, о русских корнях песни и, стало быть, ассимиляции её в украинской среде [21, с. 121-129]. Коснулись этого произведения также В. Л. Гошовский [8, с. 71-72; 4, с. 211], Т. В. Попова [14, с. 10-12], В. А. Цуккерман [11, с. 674-682], Б. М. Добровольский [5, с. 41-42, 628-631].

Причины столь заинтересованного отношения к песне, которой Н. А. Римский-Корсаков дал наименование «Песня про татарский полон», следует искать в привлекательности её мелодии, сложно организованной и, в то же время, совершенно органичной, а также в сюжете, объединившем личное и общественное, закономерное и почти невероятное – качества, свойственные жанру баллады.

Исследование песни про татарский полон осуществлено К. В. Квиткой во взаимодействии глубокого, всестороннего анализа элементов поэтического текста и напева со сравнительным сопоставлением этой песни с её вариантами, а также с параллелями к ней.

В методологии этого исследования К. В. Квиткой заложены основы комплексного анализа музыкального произведения. В статье В. А. Цуккермана, помещённой в сборнике «Интонация и музыкальный образ» [М., 1965] этот метод анализа был определён как целостный.

Оставаясь в пределах комплексного или, иначе говоря, целостного анализа, я хотел бы продолжить начатое К. В. Квиткой генетическое исследование песни в свете выдвинутого автором в 1988 году тезиса о двух видах фольклорной монодии – соло и унисона [13, с. 39-53]. Характеризуясь разными способами интонирования, индивидуальным и коллективным, они определили, соответственно, два вида монодической фактуры.

И тот, и другой вид монодии имеет свой круг этнических традиций. Следовательно, предпочтения обусловлены не этнической, а какой-то иной спецификой.

Мелодия песни про татарский полон рассматривалась всеми, кто проявлял интерес к этому материалу, исключительно как совокупность мотивов, фраз, предложений в их последовательности, иначе говоря, в горизонтальном аспекте.

В дополнение к нему предлагается ввести вертикальный аспект. Если в соответствии с ним эквиритмически расположить оба предложения мелодии, а интервал вертикальной транспозиции звуков в двух предложениях представить как квартовый (4) или квинтовый (5) перенос, то их интервальное соотношение обнаруживает следующую картину:

Пример 1.



Соотношение предложений мелодии позволяет распознать в ней остатки исходной структуры, которую З. Кодаи определил как структуру транспозиционного периода [9, с. 59-63].

Необходимо выяснить, является ли данная структура автохтонно русской, или же она принадлежит какой-то иной этнической культуре.

З. Кодаи интересовала идея транспозиции как конструктивного приёма устройства строфы, звукоряда мелодий и их интонационные обороты. По мнению исследователя «эти основные элементы музыкального мышления существовали у этих восточных племён (венгров, мари и чувашей – Я. М.) ещё до выделения венгров» [9, с. 60]. Таким образом, обращение к этим элементам было необходимо

3. Кодаи для этномузыковедческой аргументации культурной общности венгров, мари и чувашей. Это – во-первых, а во-вторых, для подтверждения проживания венгров в Поволжье до их переселения в Паннонию.

Всем указанным этнокультурам свойственна следующая схема транспозиционного периода:

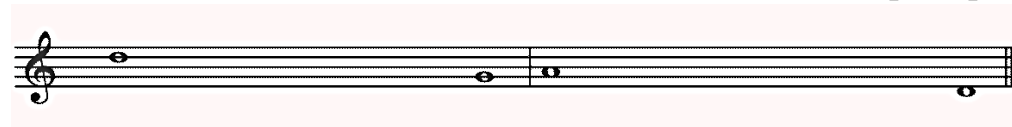
Пример 2.



Амбитус каждого из построений в своей основе равен кварте, интервал транспозиции – квинте, тематическое строение (a + b) ( $a_5 + b_5$ ).

Эти параметры отличаются от тех, рудименты которых просматриваются в мелодии про татарский полон:

Пример 3.



В этом случае объём каждого из построений шире и равен квинте, а интервал транспозиции – кварта.

В песне про татарский полон отсутствуют два звука, которые могли бы бесспорно идентифицировать принадлежность её мелодии к данной структуре. Отсутствующие звуки суть: «ре» второй октавы в качестве инципита мелодии и «соль» – в кадансе первого предложения; вместо него звучит «ми».

Прежде, чем приступить к сравнительному изучению вариантов мелодии исследуемой песни, следует указать, что оно будет производиться в соответствии со строением её мелодии, объединившей в себе горизонтальный и вертикальный аспекты.

Горизонтальный аспект позволит проследить степень родственности вариантов по отношению к исследуемой мелодии, а благодаря применению вертикального аспекта – определить степень сохранности идеи транспозиции в вариантах.

Другой вариант песни про татарский полон, помещённый в сборнике Н. А. Римского-Корсакова под номером 9, будучи близкородственным по отношению к исследуемой песне (№ 8), содержит в себе те самые звуки, которых не доставало.

Приводим этот вариант на том же высотном уровне, что и № 8:

Пример 4.



Итак, этот вариант песни про татарский полон при всей «цветистости», иначе говоря, распевности мелодики, тем не менее, идентичен исследуемой песне в метро-ритмической организации и в совпадении целого ряда тонов. При этом в нём лучше сохранились исходные признаки мелодии: начало с максимально высокого звука и транспозиционная структура.

Обращаем внимание на два чрезвычайно существенных факта: каданс первой фразы состоялся всё-таки на «соль», а нисхождение к «ми» осуществлено в кадансе следующей, второй фразы. Каданс на звуке «соль» следует считать древнейшим по отношению к кадансированию на «ми», поскольку сохраняет квартовую транспозицию, а нисхождение от «соль» к «ми» в кадансе второй фразы указывает на путь эволюции, результат которой мы наблюдаем в окончании второй фразы исследуемой песни про татарский полон (вариант № 8) на «ми».

Чрезвычайно близкой к этому варианту является лирическая песня «Ой, как у Дунюши много думуши», мелодия которой сохранила и октавный инципит и идею транспозиции на кварту вниз, пожалуй, даже в бóльшей чистоте, чем в примере 4 [21, с. 124-125].

В Поволжье песни с транспозиционной структурой – принадлежность не только фольклорных традиций чувашей и мари. Характерны они и для фольклора татар, но схема транспозиции в этом случае иная, а именно: та же, что и в вариантах песни про татарский полон. Приводим в качестве примера кыска кюй (плясовую песню) казанских татар «Урталарда бер чибәр бар» («В середине круга одна красавица») [6, с. 65], которая, не являясь вариантом исследуемой песни, тем не менее приведена здесь, чтобы продемонстрировать актуальность квартового транспорта:

## Пример 5.



Таким образом, форма мелодии песни про татарский полон, будучи подчинённой структуре транспозиционного периода именно в его татарской разновидности, позволяет поставить вопрос о заимствовании мелодии из татарского фольклора.

Несмотря на очевидность факта этого заимствования необходимо всё же войти в рассмотрение порождающей интонационной природы транспозиционного периода. З. Кодаи подверг его рассмотрению в пределах, необходимых для достижения поставленных им целей. Однако в транспозиционном периоде заключено много такого, что так же способно быть рассмотрено этномузыковедением и может сыграть свою роль в исследовании генезиса песни про татарский полон.

Это, прежде всего, строение контура песен, форма которых – транспозиционный период. Его главная характерная особенность обнаруживается в зачине мелодии с самого высокого её звука, причём отстоящего от заключительной тоники на весьма широкий, тем более, для вокального исполнительства, интервал – октаву.

Понятие «вершина-источник», которое применимо к такому типу контура – счастливое наблюдение Л. А. Мазеля [10], так как позволяет объяснить структуру этого контура через процесс интонирования.

Действительно, каким оно должен быть, чтобы, возникая непосредственно с верхней октавы, волнообразно интонируемый спуск двигался к завершению – нижней октаве?

С точки зрения привычных представлений, свойственных европейскому слуху, начало мелодии в области высокого, почти предельного регистра голоса – необычно. По всей вероятности, мелодии с таким контуром опираются на те же предпосылки, что и крик-призыв, сигнал. Смысл предпосылок, определяющих интонирование призывного возгласа, сигнала состоит, во-первых, в предельном высотном уровне, во-вторых, в значительной, тоже

предельной, громкостной динамике. Сравнение речи, пусть даже весьма возбуждённой, и крика-сигнала обнаруживает между ними различие столь существенное, что переход от одного к другому воспринимается как качественный сдвиг (напомним известное выражение «перейти на крик»). Наконец, крик-призыв и сигнал характеризуются идеальным соответствием формы содержанию, ибо они длятся столько времени, сколько необходимо для передачи информации. Подобным же образом мелодии с контуром типа вершина-источник с октавным инципитом исполняются громко и в соответствии с третьей предпосылкой процесс мелодического нисхождения совпадает с протяжённостью всей строфы.

Большая громкостная динамика является одним из условий возникновения мелодий с предельно высоко расположенным инципитом. Известно, что петь громко в низком регистре не только затруднительно, но и вообще невозможно. В свою очередь, громкость интонирования заставляет голос забираться вверх. А здесь начинает действовать другая предпосылка – петь вверху легче именно громко. К сказанному следует добавить, что свойство контура разбираемого здесь типа – нисхождение от весьма высоко расположенной вершины к нижнему заключительному устою – является ярким выражением линейности мышления.

Другая предпосылка формирования такого контура – сольная природа интонирования. Закономерно, что большинство песен с таким типом контура, как подчинённому идее транспозиции, так и не подчинённому ей, бытуют в тех фольклорных традициях, которые являются исключительно сольными. Это – татары, башкиры, мари, чувашаи, венгры, армяне, румыны, курды и многие другие народы.

В отдалённом прошлом основным видом хозяйствования у этих народов было скотоводство, а в некоторых случаях – скотоводство, связанное с кочевым бытом.

Чтобы в рамках целенаправленной полевой работы верифицировать актуальность связи хозяйствования скотоводческого типа с преобладающим сольным типом интонирования мной была совершена экспедиция в Грузию, страну развитой хоровой культуры. Была избрана Хевсурети – регион, население которого и сегодня опирается на скотоводство как основной вид хозяйствования.

В августе 1978 года я прибыл в Барисахо – центр Хевсурети.

Далее, двигаясь 12 километров по узкой горной тропе, я достиг села Рошка, где на тот момент проживало 124 хевсура, в основном из рода Циклаури. Находясь в зоне альпийских лугов, село полностью сохранило пастушеский быт. Жители проживали в длинных домах под одной крышей с домашними животными, овцами и крупным рогатым скотом, так называемой хевсурской коровой, низкорослой, способной пастись на крутых склонах. Отсутствие электрического света и каких бы то ни было земледельческих занятий дополняло картину консервативного горного быта.

В течение трёх дней почти все песни и баллады интонировались очень громко, между *forte* и *fortissimo*, и в мелодическом контуре типа вершина-источник с инципитом септимы.

Экспедиция в Грузию подтвердила предположение о том, что в пастушеском быту формируется в качестве устойчивого типа мелодический контур, свойственный монодическим традициям сольного типа.

Обращает внимание линейная природа этих ниспадающих напевов (и не только у хевсур, но и у других народов), исключающая возможность появления второго голоса, кроме как бурдона, что и происходит в соседней с Хевсурети горной области Пшави. Акомпанемент, которым сопровождается пение хевсурских песен, исполняется на достаточно близких по строению трёхструнных щипковых инструментах – на пандуре, либо на чонгуре. Игра на этих инструментах сопровождала только длительно выдерживаемый певцом кадансирующий нижний звук нисходящего напева.

Переходя к другому виду монодии – унисонному интонированию, отметим, что оно обусловлено собственными хозяйственными предпосылками. Унисонное интонирование и родственное ему гетерофонное, по всей вероятности, связаны с земледельческим бытом. Это предположение подтверждается разветвлённой, например, у славян системой календарных жанров, для которых свойственно именно такое интонирование.

О древности происхождения унисона свидетельствует его сакральная функция. Если при этом войти в мир проблем общины у славян, то, по всей вероятности, унисон восходит к родовым отношениям, демонстрируя их единство в ответственные моменты жизни общины, например, в обрядовой деятельности.

Исполнение календарных и свадебных песен сопровождается и сегодня особым внутренним психологическим состоянием поющих: высокая степень сосредоточенности, направление взгляда – прямо перед собой. Сакральность унисона подтверждается мощной динамикой звучания.

Закономерности монодии унисонного типа – другие: силлабическое строение стиха; лапидарные ритмические формулы; умеренный объём мелодий с преобладанием квинты; аскетическая орнаментация; разнообразие интервалики.

Таким образом, структура периода с высоко расположенным инципитом (октава), нисхождением на протяжении всей структуры и идеей транспозиции не могла быть созданной ни в русской, ни в украинской традициях. Она могла быть только ассимилированной, и то при определённых условиях.

Сюжет песни должен был каким-то образом отражать те беды, которые несла за собой излюбленная тактика монголо-татарских военных контингентов – набег, грабёж, увод пленных. Второе условие: жители русских и украинских сёл должны были часто слышать пение татар-мужчин и усвоить его основной приём интонирования – начинать песню с самого высоко расположенного звука. Об этом будет сказано ниже.

Важнейшим условием фольклорных взаимодействий были славяно-тюркские контакты, обусловленные разными факторами – территориальным соседствованием, жизненной необходимостью поддерживать торгово-экономические взаимоотношения и межэтнические браки. Древнейшим, по мнению Е. Н. Шиповой, «является период, охватывающий первые века нашей эры, до образования Киевской Руси. С VI – VII вв. н.э. славяне вступают в торговые взаимосвязи с тюрками-аварами, позже – с хазарами, волжскими булгарами и другими тюркскими племенами, а также с финно-уграми и иранцами» [22, с. 3].

О глубине и разносторонности разноэтнических контактов свидетельствует, например, тюркоязычная лексика, вошедшая в украинский и русский языки. Лингвистами доказательно выявлено около двух тысяч заимствований в русском языке. Они подразделяются на две группы: слова собственно тюркские и слова, вошедшие в тюркские языки, в основном, из персидского и арабского языков.



Тюркизмы обозначают предметы быта (балакирь – кувшин для молока, карандаш, от слов *кара* – чёрный и *таш* – камень), одежду, кулинарию (например, щи, баклажан), ткани (например, бязь), музыкальные инструменты (балалайка, домра), ювелирное искусство.

Выражение *дуван дуванить* относится к старым заимствованиям. У казаков понизовой вольности оно означало *делить добычу после набега* [22, с. 127]. Слово происходит от персидского *divan*, имеющего несколько значений.

Слово *Дарья*, вошедшее в текст песни про татарский полон, имеет другое происхождение. Оно заимствовано непосредственно из таджикского языка.

Дарья от *дарьё* (тадж.) – река [18, с. 322]. Считаем заслуживающим внимания распространение этого слова в качестве составной части гидронимов Таджикистана. Аму-Дарья образуется от слияния двух истоков – Пянджа, который в среднем течении называется Вахан-Дарьей и Вахша. Аму – несуществующий теперь город, находившийся на берегу реки: река города Аму. Сыр-Дарья начинается двумя истоками – правым Нарыном и левым Кара-Дарьей. Сыр-Дарья в переводе означает «жёлтая река» [2, с. 21, 322]. Кроме того, ниже города Ургенча в Туркмении одно из сухих русел Аму-Дарьи называется Дарьялык или Кунядарья.

Украинскому и русскому этномузыкознанию ещё предстоит раскрыть подлинную глубину в системе отношений *turco – slavica*. Укажем в связи с этим ещё на один пример проявления этих отношений. Не случайно это тоже песня про татарский полон, но другая, не являющаяся мелодическим вариантом исследуемой:

Пример 6.



*Злы татарчѐнки города берут,  
Города берут, по себе делят.  
Города берут, по себе делят,  
Ещё что да кому достанется.*

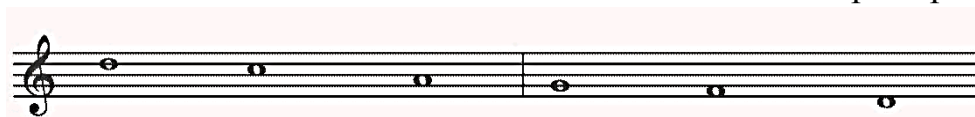
Запись этой песни про татарский полон была произведена Н. Е. Пальчиковым в 80-х годах XIX века в селе Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии. Расположенное среди татарских сёл, оно было основано переселенцами из разных районов России [16, с. 3].

Таким образом, Николаевку следует отнести к типу сёл «островного» типа. Фольклорные традиции таких сёл подвержены особенно интенсивному воздействию со стороны иноэтнического окружения.

Мелодия этой песни так же, как и исследуемой, сохранила в своём строении отчётливые признаки транспозиционного периода. Но его структура – иная: амбитус каждого из двух построений в своей основе равен кварте, а интервал транспонирования – квинте, что не подтверждает воздействия со стороны мелоса казанских татар, и позволяет поставить вопрос о воздействии со стороны татар-мишарей. Одним из произведений с такой структурой следует считать баит «Аючылар» [19, с. 10-11]. Баит – песня эпического характера, слагаемая чаще всего после бытового происшествия (обычно трагического), взволновавшего народ.

Наряду с приёмами транспозиции есть и другие влияния мелодики сольной традиции татар-мишарей: очень широкий объём мелодии, равный дециме, и ярко выраженная пентатоника. В развёртывании мелодии раскрывается ресурс пентатоники в качестве трихордовых попевок, находящихся в транспозиционном соотношении:

Пример 7.



Транспозиционно-трихордовая трактовка пентатоники свойственна и песням народов Поволжья.

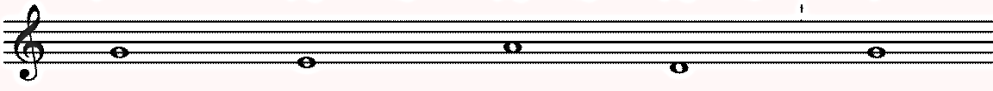
Глубокая переоценка и интенсивное преобразование интонаций первоисточника в русле собственных традиций породили мелодию настолько русскую по своему мелосу, что, воспринимая её, начисто забываешь о всяческих музыкаловедческих изысканиях.

Ещё более глубокому преобразованию подверглась мелодия исследуемой песни про татарский полон.

Начавшаяся в Соль мажоре, мелодия рельефно обрисовывает эту тональность восходящим квартовым скачком от пятой ступени к первой и поступенным продвижением к мажорной третьей ступени. В конце первого предложения мелодия перемещается в параллель – ми минор.

А далее следует захватывающая по своей конструктивной красоте последовательность отклонений: тоника ми минора приравнивается к натуральной доминанте ля минора, тоника ля минора подобным образом приравнивается к натуральной доминанте ре минора, а она приравнивается к доминанте миксолидийского Соль мажора, логично связывая, тем самым, строфы между собой:

G.dur	—	e.moll	—	a.moll	—	d.moll	—		G.dur
T		t=d	→	t=d	→	t=d	→		T




Начало следующей строфы

Стратегическая точность этого тонального плана заставляет вспоминать о тональных построениях в музыке Баха, Бетховена, Чайковского.

Все четыре тональности востребованы в мелодии не в полном (семиступенном) объёме. Тем не менее, их совместимость в пределах одного звукоряда настолько высока, что, даже продолжив эти звукоряды до полного объёма, отмечаем их единство:

Пример 8.



Тема татарских набегов оказалась доминирующей не только в первый период русской исторической песни, относящийся к XIII – XV вв. (*Авдотья Рязаночка, Девушка спасается от татар, Русская девушка в татарском плену, Добрый молодец и татары, Мать встречает дочь в татарском плену*), но и в последующие периоды [5].

Неожиданный приток мужского населения, оторванного от своей страны, провоцировал татарских мужчин брать славянских девушек в жёны, а женщин старшего возраста – в услужение. В результате смешанных союзов рождались дети, которые, несомненно, подвергались ассимиляции.

На покорённых землях Киевской Руси и севернее, несомненно, звучали песни в устах завоевателей, что порождало к ним интерес и заимствование мелодий с последующей их переработкой.

Обратимся к фактам из Первой мировой войны, а именно к фонографическим записям австрийским этномузыковедом Р. Лахом песен от пленных казанских татар и башкир, в своём количестве превзошедшем записи всех отечественных собирателей [8, с. 63]. На конференции по вопросам народного многоголосия (Боржом, 1988) Б. Крадер (Берлин) сделала сообщение о записях хорового пения, записанного от пленных грузин в той же войне. Этому же материалу было посвящено сообщение С. Циглер на шестом международном симпозиуме «Традиционная полифония», состоявшемся в Тбилиси в 2012 году [23, с.69].

Можно с уверенностью утверждать следующее. Если от молодых мужчин военного сословия во втором десятилетии XX века можно было записать как сольные, так и хоровые фольклорные произведения, то, несомненно, на 700-800 лет раньше монголо-татарские завоеватели, пришедшие на Русь, были полноценными носителями фольклорных традиций.

Изучение происхождения мелодий необрядовых жанров и, в частности, баллад, этих, по выражению американского этномузыковеда Б. Неттла, «самых неутомимых туристов в мире» [24, с. 104], заключает в себе большую ценность. Следуя за их миграциями, мы способны более глубоко проникнуть в этническую специфику фольклорных традиций.

### Литература

1. *Ахметов Х. Ф.* Башкирские протяжные песни. / Х.Ф.Ахметов М.: Советский композитор, 1978.
2. *Боднарский М. С.* Словарь географических названий. Изд. 2-е, доп./ М.С.Боднарский – М.: Гос. уч.-пед. изд-во, 1958.
3. *Герасимов О. М.* Марийские песни из Татарии и Удмуртии. – / О.М.Герасимов М.: Советский композитор, 1978.
4. *Гошовский В. Л.* У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. / В.Л.Гошовский – М.: Советский композитор, 1971.
5. Исторические песни XIII-XVI веков / издание подг. Б. Н. Путилов, Б. М. Добровольский. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1960. (Памятники русского фольклора)
6. *Исхакова-Вамба Р. А.* Татарские народные песни. / Р.А.Исхакова-Вамба – М.: Советский композитор, 1981.
7. *Квітка К.* Українські народні мелодії. / Климент Квітка – Київ: Слово, 1922.
8. Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Т. 1. – М.: Советский композитор, 1971.

9. *Кодаи З.* Венгерская народная музыка. / З.Кодаи – Будапешт: Корвина, 1961.
10. *Мазель Л. А.* О мелодии. / Л.А.Мазель – М.: Музгиз, 1952.
11. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. /Л.А.Мазель, В.А.Цуккерман – М.: Музыка, 1967.
12. *Мироненко Я. П.* Походження одного типу весільних пісень, записаних на Україні та в Молдавії / Я.П.Мироненко // Народна творчість та етнографія. – 1979. – 6. С. 30-35.
13. *Мироненко Я. П.* Молдавско-украинские связи в музыкальном фольклоре: история и современность. / Я.П.Мироненко – Кишинёв: Штиинца, 1988.
14. *Попова Т. В.* Русское народное музыкальное творчество. Вып. 2. – / Т.В.Попова М.: Гос. муз. изд-во, 1956.
15. *Попова Т. В.* Основы русской народной музыки. / Т.В.Попова – М.: Музыка, 1977.
16. *Пушкина С. И.* По следам Пальчикова. / С.И.Пушкина – М.: Советский композитор, 1978.
17. *Римский-Корсаков Н. А.* Сто русских народных песен для голоса и фортепиано. / Н.А.Римский-Корсаков – М.: Музыка, 1977.
18. Русско-таджикский словарь. – М.-Сталинабад: Гос. изд-во ин. и нац. словарей, 1949.
19. *Сайдашева З., Ярми Х.* Татарско-мишарские песни. / З.Сайдашева, Х.Ярми – М.: Советский композитор, 1979.
20. *Тюлин Ю. Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура. / Ю.Н.Тюлин – М.: Музыка, 1976.
21. *Шенталинская Т. С.* О мелодических параллелях напева баллады «Про татарский полон» / Т.С.Шенталинская // Памяти К. Квитки, 1880-1953: Сб. статей. – М.: Советский композитор, 1983. С. 121-129.
22. *Шипова Е. Н.* Словарь тюркизмов в русском языке. / Е.Н.Шипова – Алма-Ата, 1976.
23. Musicus. 2012. № 4 (32).
24. *Nettl B.* The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. / B.Nettl – Urbana: University of Illinois Press, 1983.

**Jaroslav Myronenko. To the Origin of the Song about Tatar Captivity Melody.** The origin of the epic "song about Tatar captivity" melody is considered in this article within the concept of two types monody (monody solo and monody unison-heterophony), advanced by the author. This allowed not just to prove that the melody origin was impossible either in Russian or in Ukrainian folklore, but also to discover traces of transpositional structure, peculiar to the Tatar, Mari, Chuvash, and Bashkir solo traditions.

*Keywords:* monody, solo singing, unison, heterophony.

**Ярослав Мироненко. Щодо походження мелодії пісні про татарський полон.** Автор статті пропонує концепцію двох видів монодії (монодія соло і монодія унісон-гетерофонія), у світлі якої і розглядає походження мелодії пісні. Це дозволило не лише довести непричетність мелодії до російського чи українського фольклору, але й віднайти у ній ознаки вихідної транспозиційної структури, властивої сольним традиціям татар, марі, чувашів, башкир.

*Ключові слова:* пісня про татарський полон, типологія мелодичного контуру, транспозиція, лексичні впливи, походження, асиміляція.