

ЖАНРОВИЙ СВІТ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ. ПРОБЛЕМИ ТЕКСТОЛОГІЇ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

УДК 398.332.16:78

Богдан Луканюк (Львів)

РУСАЛЬНА (ТРОЇЦЬКА) ПІСНЯ В ЗАПИСУ ОЛЕКСАНДРА РУБЦЯ („ЗАВ'Ю ВІНКИ ТА НА СВЯТКИ”)

На підставі різнобічного текстологічного аналізу мелодії троїцької (русальної) пісні, яку О. Рубець опублікував у кількох версіях, виявляються властиві їй хиби нотного запису та фольклорного виконання, а також зроблена спроба реконструювати її вірогідне автентичне звучання.
Ключові слова: русальна пісня, текстологічний аналіз, текстологічна реконструкція, Олександр Рубець.

Русальна (троїцька) пісня „Зав'ю вінки та на святки” в запису Олександра Рубця зацікавила дослідників народної музики¹ незвичною ладовою та ритмічною будовою своєї мелодії, дарма що вона досі залишається одиницею зовсім унікальною (подібно іншим широко відомим його публікаціям, приміром, веснянок „Благослови, мати” або „Вийди, вийди, Іванку”), цілковито позбавленим аналогів, котрі підтверджували б її достовірність (таких не вдалося задокументувати повторно, незважаючи на всі заходи, вжиті в цьому напрямі [25, с. 6-8]). Ось як виглядала дана мелодія в обох виданнях фольклориста – у збірнику обробок для голосу з фортепіано [24, № 37]:

1^a

Не очень скоро

За_ вью він_ ки та на свят_ ки,
на всі свят_ ки, на праз_ нич_ ки.

¹ Її також використав Ніколай Ріmsкій-Корсаков у хорі дівчат з опери „Майська ніч” (дія I, № 5).

та в зібранні джерельних матеріалів (без супроводу)¹ [22, № 50]:

1^b

Не очень скоро

За_ вью_ він_ ки_ та_ на_ свят_ ки,
на_ всі_ свят_ ки, на_ праз_ нич_ ки.

Уперше навів її Петро Сокальський як взірць „чистої китайської гами” (якщо не враховувати, згідно із застереженнями дослідника, мелізматичного *a*” в другому такті та *c*” в третьому, яке варіантно легко замінюється на *d*”) [26, с. 52]. Тут же вчений попутно висловив вельми далекоглядне припущення про пристосування нотного запису до сучасної тактової системи, наслідком чого наголоси наспіву й тексту припали на слабшу частку такту, що викликало необхідність поставити в кінці фермату.

На думку Климента Квітки, Рубцева публікація „виглядає ізольовано, загадково” [8, с. 70] (див. також [7, с. 49])², оскільки в добре знаних йому з експедиційної практики русальних наспівах із колишньої Чернігівщини (сюди входив Стародубський повіт, де О. Рубець нібито здійснив свій запис) немає і сліду ангеїтонної пентатоніки – для них типовий трихорд *b*’–*a*’–*g*’ з субквартою *d*’. І справді, русальні пісні звичайно є вузькооб’ємними, себто не виходять за амбітус квінти, якщо знову ж таки не враховувати

¹ Хоч обидві публікації появилися практично водночас (1872 року), їм властиві деякі дрібні розбіжності. Так, у другому такті прикладу 1^b мелодичний розспів на складі „свят_” хіба помилково надруковано дві шістнадцятки після крапкованої вісімки замість поправних тридцятьдвійок, як то має місце в прикладі 1^a. Натомість в останньому такті вже прикладу 1^a слово „на” повинно стояти не під другою, а під першою з двох вісімок, з’єднаних спільним ребром, що видається справедливим виправленням недоладності друку. Крім того, над заключною тривалістю знову ж таки в прикладі 1^b забракло фермати.

² Попутно треба відзначити, що в другій з указаних статей К. Квітки запис русальної пісні, отриманий від Михайла Гайдая, цитується помилково в суцільному „мажорі” (з пропущеними бемолями біля ноти *сi*’) та в спрощеній редакції, порівняно з оригіналом збирача, опублікованому в хрестоматії [4, с. 121–122, № 9], де, своєю чергою, між першим і другим тактами раптом виник нереальний хід від т. зв. нейтральної терції до високої (себто з *сi*-бемоля в круглих дужках на *сi*-бекару), позаяк записувач, напевно, забув ще раз виставити такий же бемоль в круглих дужках біля безпосередньо повторюваного *сi* через тактову риску (і то, звісно, за умови, що круглі дужки в транскрипціях М. Гайдая мають значення мікроальтерції, як у Ф. Колесси [11, с. LXX] і К. Квітки [9, с. XII]). У кожному разі, при аналізі меліки даного зразка варто взяти до уваги цю важливу деталь.

„приставлену” субкварти [4, с. 113-122, №№ 1-2, 5-6, 8, 3 і 9; 7, с. 43, 44, 46-47; 2, с. 119-121, таблиці №№ 30-31].

Дещо докладніше К. Квітка проаналізував цю, за його словами, „чудову мелодію” на своїх лекціях у Московській консерваторії, присвячених власне русальним пісням, наскільки можна судити про хід думок вченого на підставі одного з варіантів конспекту такої лекції, опублікованого українською¹ [7, с. 48-49]. На переконання К. Квітки, запис О. Рубця представляє не малоруську пісню, а радше великоруську, бо в українців не було власне троїцьких текстів про „завивання вінків”, за винятком кількох північно-східних районів поряд із Брянською областю, говірки яких є перехідними до білоруських, а тому немає жодних сумнів, що збирач свідомо підредагував фонетику слів. І хоч цей текст укладений восьмискладовим віршем – так само як і його брянські аналоги, однак стародубський наспів суттєво відрізняється від них не тільки широким звукорядом в обсязі нони, але й надзвичайно складною мелоритмічною формою, в якій використовуються три відмінні малюнки, по-різному комбіновані з двох тривалостей – короткої та довгої²: R⁶12 12, R⁶112 2 та R⁶2 11 2. Загалом високий ступінь мелодичного розвитку в унікальному Рубцевому записі К. Квітка спробував витлумачити ймовірною альтернативою: або це твір обдарованого індивідуума, що не поширився в народі, або подібні розбудовані мелотипи, панівні в минулому, були цілком витіснені простішими у зв’язку з відмиранням обрядності „зелених свят” [7, с. 49].

І нарешті, Анатолій Іваницький у своїх розборах мелодії, зафіксованої О. Рубцем, подав її, не зважаючи на застереження К. Квітки, як приклад „звертально-спонукальної модальності музичних сигналів магічного призначення” [3, с. 37, 237-238]. На це повинна би вказувати її „фанфарність” і специфіка ладової будови, якій властива перемінність двох рівноправних опор e"-h'. Щодо пентатоніки, то на неї, як влучно зауважив аналітик, „слух не реагує: ми її швидше «бачимо», аніж «чуємо»” [7, с. 238].

Отже, дослідники вітчизняної народномузичної творчості прийняли запис О. Рубця за поважний автентичний документ, а тим

¹ Наведений у цій Квітчиній статті запис А. Рубця є зредагованим гібридом обох публікацій у його збірниках.

² Пояснення застосовуваних знаків формалізації див. у кінці статті.

часом збирач подав в обох своїх збірниках змінену версію первісної транскрипції, яку він опублікував трьома роками швидше [23, № 2, с. 4]:

2

Не очень скоро

За_ в'ю він_ ки та на свят_ ки,
на всі свят_ ки, на праз_ нич_ ки.

Як видно, О. Рубець зберіг незмінною звуковисотну лінію у збірникових версіях (пор. з прикладами 1^{а-б}), зате вважав за потрібне цілком переінакшити в них ритмічний малюнок, чим власне надав їм ту особливу „винахідливість”, на яку звертав увагу своїх студентів К. Квітка. Очевидно, О. Рубця не вдовольнили рішення, прийняті в процесі запису, тож він уже в кабінетних умовах вніс бажані редакційні корективи, аби знайти точніше вираження на письмі того, що збереглося в пам'яті¹. І знову зазнав фіаско, так і не зумівши справитися з ритмікою, надто незвичною для вуха професора сольфеджіо столичної консерваторії початку останньої треті XIX століття, – ритмікою у принципі такою ж, як у записі К. Квітки жанрово однорідної „гряної” пісні з околиць Новгород-Сіверського (тепер центру адміністративного району, сусіднього Стародубському)² [8, с. 81, № 7 нотного додатку С]:

3

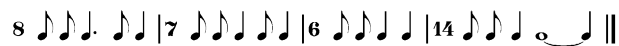
Var. "гукання"
*
*
Solo = 48 Refrain *
Ой зав'юм вен-кі дана все свят-кі, ой лу-гі май всі зє-льо-но гу! *
но - о

* Цю ноту дає тільки одна співачка, відділяючись від хору
** Ця нота й останні визначаються лише приблизно — і що до тональної висоти, і що до довгости.

¹ А музичну пам'ять О. Рубець мав надзвичайну. За його споминами, він часто слухав у костелі органі імпровізації свого гімназійного вчителя, й одна з них особливо сподобалася юному цінителю, тож на другий день, прийшовши на урок музики, він попросив органіста заграти її ще раз, однак той відказав, що після гри відразу все забуває. Тоді гімназист сам сів за фортепіано та виконав почуту імпровізацію, чим немало порадував метра, який тут же напрозорочив своєму вихованцеві блискуче майбутнє.

² В оригіналі дана мелодія викладена квартою нижче, тут вона транспонована для зручності порівняння.

Її реальний (силабізований) ритмічний малюнок також видається дещо примхливо-вишуканим:



та засадничо він є ізоритмічним, бо в першому такті соліст перетягував на одну вісімку третій членик, натомість хор¹ вкорочував останню тривалість у третьому такті коштом невитримуваної віддихової павзи² і, навпаки, ферматував передостанній членик³ скільки ставало сил – так, що на останній склад уже не вистарчало дихання й він випускався. Тож фактично ритмічну форму наспіву творить повторення однотипного 7-часового малюнку:



який походить від базового⁴ $\bullet V4/R^6 12 12$, перетворюваного у двоякий спосіб: або (1), як доказував К. Квітка, спершу дробленням початкової тривалості на дві менші ($\text{♪} \Rightarrow \text{♪♪}$), а потім зворотнім видовженням цих дроблень під впливом первісної одиниці числення до рівних їй ($\text{♪♪} \Rightarrow \text{♪♪♪}$) [6, с. 47]; або (2) простим додаванням ще одного короткого членика, зчаста тут же після першого ($\text{♪♪♪} \Rightarrow \text{♪♪♪♪}$)⁵. Так чи інакше, вказані основні чотиричленики, що інколи проглядають у виписаних окремо відмінах приспіву грянної пісні⁶, мали би лежати також в основі русальної мелодії, наспіваної О. Рубцеві.

¹ Його вступ не відзначено в нотах, правдоподібно, він міг збігатися з початком рефрену [5, с. 264, № 32], хоча й необов'язково.

² Варто відзначити, що кінець даної побудови викладений не зовсім точно, бо в слові „май” звук „й”, заспіваний після голосної „а”, фактично є неповним (обірваним) складом цілого слова „майі”, що в музичній транскрипції вимагає окремої тривалості (нехай найкоротшої та висотно невизначеної), під якою словесний текст слід би підписати таким чином: „ма_й”.

³ Членик – морфологічна одиниця силабізованої мелоритмічної схеми, мелотипу (складнота, за В. Гошовським; силабохронос, за П. Стояновим); доданий спереду числівник (*тричленик, чотиричленик, п'ятичленик* тощо) вказує на кількість члеників у побудові.

⁴ У грянній пісні, записаній К. Квіткою, вірш реально складається з 5-складників, однак вони є похідними від первісніших 4-складників, на що вказують вставлені зайві словечка (інтерполяції): „ой”, „да”, „всі” (докладніше про такого роду явища в пісенному фольклорі див.: [17]).

⁵ Подібно як і в інших аналогічних формах [16], зокрема у весільних ладканках [27; 20; 10].

⁶ Цю ж форму має і попередня „гряна” пісня, записана К. Квіткою в с. Хоробичі, біля Городні, що на Чернігівщині [8, с. 81, № 6), але місцями значно більше „аугментована” виконавцями. Звичайно вважається, що наспіви цього типу мають в своїй основі $R^6 112 11$, однак це не пояснює, чим обумовлені в ньому стабільні „вільноагогічні протягування” останньої тривалості ($R^7 112 12$); крім того, якщо такі мелоритмічні

У його „польовому” записі півноти з крапками в парних тактах явно не відповідали реальному звучанню – вони були потрібні записувачу тільки задля виповнення згори прийнятого такту на $\frac{3}{4}$, насправді ж усюди на їхньому місці знаходилися половинні ноти. З іншого боку, „синкопа” в першому такті нових версій з’явилася не випадково¹: О. Рубець добре пам’ятав, що другий членник у співі тривав довше за перший, однак йому, на жаль, не прийшло до голови, що він має справу з розміром, схожим на $\frac{6}{8}$. Далі його мусив збити з пантелику інформант, який почав другий такт із дроблення першого членника, викликаного вставкою надмірного сполучника „та”, але пропустив слово „всі” й через це хибно злучив в єдиний розспів чвертку з крапкою та дві шістнадцятки замість того, щоб розбити цю фігуру на два окремі членники, як в останньому такті, схожому за мелоритмічним малюнком і в якому ясно проглядає пульсація тривалостей за схемою „коротка–довга+коротка–довга”. Лишень таким чином оцінювана засаднича ритмічна форма Рубцевої русальної пісні дозволяє відреставрувати її запис зі значною вірогідністю².

малюнки є засадничими, то злучені з ними вірші мусили б бути чужими своєю базовою 4-складовою структурою, себто грядні та споріднені їм мелодії з V55₂/R||:⁶112 11|112 11:|| мали би належати до перетекстованих, в іншому разі треба признати ці мелоритмічні малюнки не основними, а похідними, і далі вказати на їхню первіснішу форму, якою може виступати лишень \bullet V44₂/R||:⁶2 2 11|2 2 11:|| або \bullet V44₂/R||:⁶112 2 |112 2 :||, що абсолютно неймовірно.

¹ Редагуючи свій початковий запис, О. Рубець місцями зменшив ритмічні тривалості вдвічі й утричі, але при тому не змінив темп (*Не дуже швидко=Allegro ma non troppo*), чим непомітно для себе знівечив характер твору.

² Цікаво, що з аналогічною проблемою зіткнувся і молодий Микола Леонтович, який цілком поправно з погляду етномузичної граматики транскрибував народну пісню з V66₂/R||:⁸12 1112 :||, проте в її хоровому опрацюванні радикально поміняв ритмічний малюнок наспіву, аби хоч якось наблизити його до дійсного рубатного звучання в устах народних виконавців [1; 13, с. 25, № 22]:

4

Ле ті ла зо зу ля го ро ю, ку ю чи;
 Ле ті ла зо зу ля, ле ті ла ку ю чи,
 Ой мо ло да пла че за ста ро го йду чи.
 А мо ло да пла че за ста ро го і ду чи.

Та спершу варто ще раз вернутися до звуковисотної лінії, де притягає до себе увагу незвичне закінчення її на третьому ступені звукоряду (*h'*). Так звичайно завершуються народнопісенні мелодії, що побутують багатоголосно, але для запису заспівані одним виконавцем, який за звичкою відтворив свій голос – верхній, другий за значенням, а не основний – нижній. Ось, для прикладу, аналогічно задокументовані обрядові наспіви [18, № 51/3; 12, № 59]:

5

а)

♩ = 120

1. Ко_ ло мли_на, ко_ ло бро_ду, там дів_ чи_ на бра_ ла во_ ду,
2. Бра_ ла, бра_ ла, до_ би_ ра_ ла та й на хлоп_ців спо_ гля_ да_ ла,

там дів_ чи_ на бра_ ла во_ ду.
та й на хлоп_ців спо_ гля_ да_ ла.

б)

Allegro

По_ під тер_ ном сте_ жеч_ ка,
би_ та_ я бу_ ла, би_ та_ я бу_ ла.

У першому з них брак нижнього голосу однозначно засвідчує багатоголосний варіант [19, № 51⁵]:

6

♩ = 116

Ой ста_ ну я на га_ ноч_ ку, чи не ї_ де
ко_ ха_ ноч_ ко, чи не ї_ де ко_ ха_ ноч_ ко.

а в другому потреба в аналогічному доповненні хіба не викликає сумніву¹. Мабуть, те ж сталося під час записування русальної мелодії О. Рубцем, якому був продемонстрований тільки другий голос. Причому не більше, ніж один раз, про що виразно говорить вище відзначена помилка виконавця в підтекстуванні ритмічного малюнка другого такту, бо якби твір співався повторно, вона була б неодмінно виправлена. Щоб отримати основну мелодію, мабуть, досить викласти терцією нижче наявний запис другого голосу, заодне прилаштувавши її до типізованого мелоритмічного малюнку:

¹ Див. також [21, № 222].

7

Moderato

За_ в'ю він_ ки на всі свят_ ки,

На всі свят_ ки, на праз_ нич_ ки.

Отримана в підсумку реставрація напевно не надто грішить супроти істини (тепер неважко помітити типологічну близькість Рубцевого та Квітчиного записів), біда тільки в тому, що на українсько-білорусько-російському пограниччі, наскільки відомо, немає традиції співати обрядові твори багатоголосно – в цій матерії місцеве виконавство не йде далі випадкових гетерофонних розгалужень. Тож подібна парафраза могла постати лише в якійсь іншій місцевості, де звичка розкладати мелодії на голоси стала буденним ділом, ходячою монетою. Без сумніву, русальну мелодію О. Рубець записав самостійно¹ в числі інших пісень, за його ж словами, зібраних влітку 1869 року в центрі Малоросії „в результаті досліджень, здійснених ним за дорученням Августійшої Покровительки Російського музичного товариства” [23], хоч, звісно, Стародубщина й інші терени колишньої Чернігівської губернії аж ніяк не належать до центральних в Україні. Усе ж це зовсім не означає, що збирач у даному разі щось навігадував з географічною паспортизацією – вона певною мірою відповідає дійсності, проте в тодішньому доволі специфічному сенсі. У ті часи, до початку музично-етнографічної діяльності Миколи Лисенка, мало хто утруднювався збиранням фольклору безпосередньо від сільського люду – це робилося, звичайно, від свого собрата-інтелігента, який поповнював власний співацький репертуар, переймаючи його, в свою чергу, від собі подібних за соціальним станом, і локалізувався отакий репертуар майже виключно з огляду на те, що пісня зі схожими словами теж побутувала в околицях, з яких виводився такий реципієнт, дарма що насправді вона звучала там не зовсім так само або цілком інакше. Того популярні в письменному середовищі народні пісні, підхоплені в різних місцях або від інформантів з відмінним тереновим походженням, могли приписуватися збирачем до однієї, добре знаної йому місцевості.

¹ На відміну від багатьох мелодій у його збірниках, які були взяті з чужих видань, що побачили світ до 1872 року (докладніше див. [14; 15, с. 93-94, 101]).

Мабуть, саме таку збирацьку методику застосував О. Рубець, який дійсно відвідав „центр Малоросії” та здобув там потрібні відомості від когось, хто знався на фольклорі рідної Чернігівщини дещо краще за нього самого, дарма що вже довший час проживав у новому для себе краї та глибоко перейнявся його музичними звичаями, культивуючи їх у домашніх умовах. Це, скажімо, міг бути хтось із родини збирача, що виріс в одному з маєтків Рубців під Стародубом і згодом переїхав у якийсь із центральних українських регіонів (хоча б у м. Умань, де колись батько О. Рубця в чині генерал-майора служив управителем п'ятох округів Київського та Подільського воєнних поселень козацтва і де раптово помер 1857 року) або хтось з подібною долею серед його земляків, або й численних учнів (учениць) славного професора музики багатьох Санкт-петербурзьких навчальних закладів. У кожному разі лишень у той спосіб спроможний був виникнути неповторно оригінальний зразок суто східнополіської русальної мелодії з центрально-українськими особливостями, що збудив живий, хоч і, на жаль, марний інтерес кількох поколінь дослідників вітчизняного музичного фольклору...

Література

1. Відділ рукописів Центральної наукової бібліотеки АН УРСР. – Од. зб. І-36290 (Фонд Миколи Леонтовича).
2. *Земцовский И.* Мелодика календарных песен / Изалий Земцовский. – Ленинград, 1975.
3. *Іваницький А.* Українська музична фольклористика / Анатолій Іваницький. – Київ, 1997.
4. *Іваницький А.* Хрестоматія з українського музичного фольклору / Анатолій Іваницький. – Київ (Вінниця), 2008.
5. *Квитка К.* Избранные труды: В 2 т. / Климент Квитка. – Москва, 1971. – Т. 1.
6. *Квітка К.* „А.В. Финагин. Русская народная песня <...>” / Климент Квітка // Музыка. – 1924, №№ 1-3. – С. 44-49.
7. *Квітка К.* Вибрані статті: У 2 ч. / Климент Квітка. – Київ, 1985. – Ч. 1
8. *Квітка К.* Первісні тоноряди / Климент Квітка // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. 1926. – Вип. 3. – С. 29-84.
9. *Квітка К.* Українські народні мелодії / Климент Квітка. – Київ, 1922.
10. *Клименко І.* Прийом „додавання” у силаборитмічних формулах обрядових пісень західного порубіжжя Українсько-Білоруського мелоареалу. Частина 1: Семискладники Західної Галичини / Ірина Клименко // Етномузика. – Львів, 2012. – Число 8. – С. 56-95. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 28).
11. *Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум: У 2 серіях / Філарет Колесса. – Львів, 1910. – Перша серія. – (Матеріали до української етнології / Видає Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. – Т. XIII).

12. *Конощенко А.* Українські пісні з нотами: У 3 сотнях / Андрій Конощенко. – Одеса, 1902. – Сотня друга.
13. *Леонтович М.* Музичні твори: У 8 зб. / Микола Леонтович. – Харків, 1930. – Зб. 2.
14. *Луканюк Б.* До суперечок навколо музично-етнографічної спадщини Олександра Рубця/ Богдан Луканюк // Вісник Львівського університету. – Львів, 2013. Серія: мистецтво. – Вип. 12 (у друку).
15. *Луканюк Б.* К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке “Вийди, вийди, Іванку”) / Богдан Луканюк // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сборник статей и материалов. – Ленинград, 1980. – С. 83-107.
16. *Луканюк Б.* Про типізацію вітальних форм / Богдан Луканюк // Вісник Львівського університету: Серія філологічна. – 2010. – Вип. 43. – С. 255-271.
17. *Луканюк Б.* Ритмічне варіювання / Богдан Луканюк // Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. Львів, 1996. – С. 3-18; *його ж*, Аплікація // Етномузика. – Львів, 2011. – Число. 7. – С. 71-78. – (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. – Вип. 27); *його ж*, Ритмічна варіаційність: Інтерполяція // Вісник Львівського університету. – Львів, 2011. – Серія: мистецтво. – Вип. 10. – С. 99-113.
18. *Мишанич М., Луканюк Б.* Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 ч. і 2 кн. / Михайло Мишанич, Богдан Луканюк. – Львів, 1985. – Ч. 1, кн. 1. Машинопис, депонований у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України. – Од. зб. 33135/1-2 муз.
19. *Мишанич М., Луканюк Б.* Народна вокальна творчість Львівщини: У 2 ч. і 2 кн. / Михайло Мишанич, Богдан Луканюк. – Львів, 1987. – Ч. 2. Машинопис, депонований у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України. – Од. зб. 33135/3 муз.
20. *Поточняк А.* Весілля на Вороняках: Мелотипологія / Антоній Поточняк // Дев'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали. – Львів, 2010. – С. 48-49.
21. *Роздольський Й., Людкевич С.* Галицько-руські народні мелодії: У 2 ч. / Йосиф Роздольський, Станіслав Людкевич. – Львів, 1906. – Ч. 1. – (Етнографічний збірник / Видає Етнографічна комісія Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. – Т. XXI).
22. *Рубец А.* Двести шестнадцать народных украинских напевов / Александр Рубец. – Москва, [1872].
23. *Рубец А.* Несколько слов о малороссийских народных песнях / Александр Рубец // Музыкальный сезон. – 1869, № 2 (6 ноября). – С. 1-2, № 3 (13 ноября). – С. 3-4; № 6 (4 декабря). – С. 4.
24. *Рубец А.* Сборник украинских народных песен: У 5 вып. / Александр Рубец. – Санкт-Петербург, 1872. – Вып. 2.
25. *Свитова К.* Народные песни Брянской области / Клавдия Свитова. – Москва, 1966.
26. *Сокальский П.* Русская народная музыка / Петр Сокальский. – Харьков, 1888.
27. *Яцків Ю.* Підгірянсько-бойківське пограниччя на Бойківщині: Дипломна робота / Юрій Яцків. – Львів, 1996. Рукопис, зберігається в Проблемній науково-дослідній лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

Знаки формалізації

- – пропущені букви в слові (·Сус = [I]сус, м·ні =м[е]ні, тре· = тре[ба] тощо);
- V – вірш (від „versus”, формалізація К. Квітки);
- V446 – кількість складів у стопах (силабічних групах) силабічного віршування;
- 2 – субшрифтова цифра вказує на кількість повторень віршового рядка (не силабічної групи);
- / або \ – „скісні rischi”, структурна відповідність або невідповідність віршової та мелоритмічної форм;
- R – мелоритмічний малюнок;
- 12 12 – цифровий запис мелоритмічного малюнка, найменша силабізована тривалість (брахістохрона) якої приймається за одиницю („1”), а решта виражається цифрами, кратними їй (2, 3, 4 тощо);
- ⁶ – розмір часокількісного мелоритму, кількість рахівних одиниць у його тактах;
- | – „перетинок у вигляді тактової rischi” [9, с. XII], цезура між найменшими мелосинтаксичними побудовами в часокількісному ритмі, || – те ж між мелорядками;
- – прототипна модель V, R.

Bohdan Lukaniuk. Whit Sunday (Mermaid) Song in Alexander Rubec's Transcript.

Based on the versatile textual analysis of the Whit Sunday (mermaid) song melody, which A. Rubec published in several versions, the author establishes the blunders of the transcript and folk performance, inherent to the melody under research, as well as attempts to reconstruct its probable authentic sounding.

Keywords: mermaid-song, textual analysis, textual reconstruction, Alexander Rubec'.

Богдан Луканюк Троицкая (русальная) песня в записи Александра Рубца На основании разностороннего текстологического анализа мелодии троицкой (русальной) песни, которую А. Рубец опубликовал в нескольких версиях, устанавливаются свойственные ей погрешности нотирования и фольклорного исполнения, а также предпринята попытка реконструкции ее вероятного аутентичного звучания.

Ключевые слова: троицкая (русальная) песня, текстологический анализ, текстологическая реконструкция, Александр Рубец.