

З МУЗИЧНОЇ ІСТОРІЇ ВИЗВОЛЬНИХ ПІСЕНЬ. ПРОБЛЕМНІ НАРИСИ

Богдан Луканюк, етномузикознавець, канд. мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник ПНДЛІМЕ Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (Львів), lukaniuk@ukr.net, +38 098 496 85 71

У пропонованих проблемних нарисах розглядаються долі п'ятьох популярних українських (або тісно пов'язаних з Україною) визвольних пісень – старіших і новіших як за часом постання протягом останнього трьохсотліття (1654–1921), так і за музично-поетичним стилем, стверджується їхня інтернаціональна значимість, виявляються їхні першоджерела та самотутні шляхи наступної еволюції, здебільшого досі маловідомі або цілковито неznані. Ці переважно дискусійні спроби розв'язання порушених питань вимагають подальших студій, які неодмінно відкриють ще не одну захоплюючу сторінку вітчизняної минувшини.

У цьому числі «Етномузики» публікуються вступна розвідка та два перші нариси, ще три наступні появляються в черговому числі щорічника.

Ключові слова: визвольна пісня, Україна, першоджерела, музична історія, шляхи еволюції.

Пісенність визвольних змагань (замість передмови)

Як переконливо показав С. Людкевич у рефераті «Революційна пісня на Західній Україні» (1967) [Людкевич 2000], неправильно пов'язувати такого роду пісню тільки з революційною боротьбою пролетаріату й узагалі тільки з революцією – докорінним переворотом у житті суспільства, про що постійно твердила більшовицька пропаганда під виглядом науки. Такою піснею люди послуговуються відтоді, відколи вони почали протестувати проти будь-яких форм гніту, боротися за волю, свої законні права, і не лише соціальні та національні, а передовсім людські, бо геніальний І. Франко стверджував, що «народ, здобуваючи собі загальнолюдські права, тим самим здо-

буває собі й національні права»¹ (і, треба би додати, соціальні теж). Особливу значимість подібних творів засвідчують добре відомі реальні факти їх виконання на барикадах, під час відважного наступу чи запеклої оборони, після перемоги та перед стратою, тож напевно без них не обходилися не тільки протестанти і революціонери новіших часів, а й також повстанці Спартака чи древнього Кисва, хай і їхні підбадьорливі співи не дійшли до наших днів. З огляду на це даний вид музично-поетичного мистецтва все ж правильніше буде називати всеосяжно *пісенністю визвольних змагань*.

Визвольна пісня – це особлива масова пісня, що виражає дух протесту, боротьби люду проти утисків, за справедливість, свободу й вольності та виступає високоідейним, дієвим засобом виховання, агітації, активізації та організації широких кіл суспільства. Звісно, такою піснею здатний стати не кожен твір, навіть спеціально створений з цією метою, а виключно співзвучний праведним упованням істинно народного руху, чому свідченням, зі свого боку, виступає вистраждана ним животрепетна творчість, назавжди закарбована в людській пам'яті. Власне тим ці, здавалося б, зчаста не надто мудровані композиції, їх теорія, історія та практика становлять сповна самозрозумілий науково-дослідницький інтерес, зокрема музично-фольклористичний.

Загалом вони відзначаються такими особливими прикметами, як творення на злобу дня, авторське походження, усне поширення, варіантне побутування та шліфування первісного музично-поетичного задуму в дусі масового художнього мислення, гуртове виконання. Для них вельми характерна міжжанрова міграція – надання творові в цілому нового призначення та звучання або інтонаційне переосмислення популярних наспівів (фольклорних і писемних) шляхом їх перетекстування іншими віршами необхідного змісту. Трапляється часом і таке, що музика навіть разом з власною поезією отримує наносне політичне забарвлення, якого спершу там годі було добачити, як, наприклад, нинішній чеський державний гімн «Де дім мій?», написаний у 1831 році драматургом Й. Тилом і композитором

¹ Промова Івана Франка на його ювілейному святі 1898 року [Франко 1955, с. 32]. Як видно, Каменяр говорив про основоположне значення вселюдських вольностей ще за півстоліття до проголошення Генеральною Асамблеєю ООН «Загальної декларації прав людини» – факт навіть у нас, здається, малознаний та, на жаль, мало ким належно поцінований.

Ф. Шкрупом для комедії «Скрипаль або Без гніву та бійки». Творцями визвольних пісень рідко коли виступають великі поети і композитори (як скажімо, Ф. Шіллер, на «Оду до радості» якого Л. Бетовен у чималих муках вистраждав типово середньовічну танкову тему фіналу своєї Дев'ятої симфонії – тепер офіційного гімну Європейського союзу)¹, переважно ними виявляються пересічні самодіяльники з народу, імена яких затираються назавжди або віднаходяться щойно після каторжних досліджень. Зазвичай такими бувають безпосередні учасники визвольних змагань (як автор «Марсельези» К.-Ж. Руже де Ліль – «геній однієї ночі», за висловом С. Цвейга)², їхні керманічі (М. Лютер), професіональні революціонери (П. Дегейтер), представники радикальної інтелігенції (В. Сьвенціцкі) й ін.

З історичного погляду, серед визвольних пісень виділяються два основні типи – *старіший* і *новіший*, породжені переломними моментами у світовій історії. Старіший пов'язаний з релігійно-реформаційними рухами та селянсько-ремісничими війнами XV–XVIII століть, що прокотившись усією Європою, закінчилися великими бунтами в Росії, давши невмиручі зразки пісенності цього роду: хорали німецьких протестантів («Міцна тверджа – наш Господь Бог» М. Лютера на основі «Срібного наспіву» Г. Сакса, за словами Г. Гайне, «Марсельеза XVI століття»), гімни чеських гуситів («Повстань, повстань, велике місто Празьке!» чи «Хто же ви, Божі воїни» й ін.). До них же потрібно долучити пісні визвольної боротьби сербів, болгар, молдаван і румунів з-під турецького іґа, угорських повстанців проти Габсбургів («Ракоці-марш», автором якого вважається засновник жанру «вербункош», словацький ром Янош Бігарі)³, а також російські з часів заволодіння С. Разіна та Є. Пугачова («Ти зійди, зійди сонце багряне», «Як у нас було на Волзі» тощо). Ці твори стали дійсними національними символами і в тій чи іншій формі культивуються понині, незважаючи

¹ Під цей же хор з помпою приймали сумнозвісну Сталінську конституцію 1936 року, хоч його творці, звісно, зовсім інше мали на гадці.

² А втім, стверджується, що К.-Ж. Руже де Ліль не був автором мелодії «Марсельези», а тільки записав з голосу свого приятеля І. Плейеля марш Асіріуса з ораторії «Естер» плідного французького композитора Л. Грізона (автора 172 творів), керівника капели собору в Сент-Омері (в департаменті Па-де-Кале).

³ До речі, Бігарі – це штат Індії, де проживає понад 30 мільйонів носіїв зовсім окремої бігарської мови, поширеної також на півдні Непалу, що може слугувати додатковим причинком до з'ясування проблеми походження європейських ромів.

на такі застарілі властивості як ладова модальність, часокількісний ритм і специфічний мелосинтаксис, на кшталт Varform згаданого вище Лютерового хоралу (1526), сьогодні вже доволі важкуватого для виконання, сприйняття та переймання¹:

1

Ein feste Burg ist unser Gott, ein gute Wehr und Waffen
 Er hilft uns frei aus aller Not, die uns jetzt hat betroffen
 Der alt böse Feind mit Ernst er's jetzt meint, Groß Macht
 und viel List Sein grausam Rüstung ist, Auf Erd ist nicht seingleichen
 (Підрядковий переклад: Міцна твердиня – наш Господь, Надійна оборона та зброя. Він помагає нам звільнитися від усіх бід, З якими ми зіткнулися зараз. Вічний злий ворог Це розуміє сповна, Дужа сила і тьма лукавства – Його жорстоке оружжя, що не знає собі рівних на Землі).

Визвольна пісня новішого типу сформувалася у вік демократичних і національно-визвольних рухів останньої треті XVIII – початку XX століть. Її започаткували своїми знаменитими співами війна за

¹ До цього запису необхідно ставитися як до своєрідної музично-етнографічної транскрипції, виконаної на слух з живого співу, до того доволі недосконалими засобами мензуральної нотації з усіма її відомими неточностями та умовностями, у зв'язку з чим в літературі існують, зокрема, відмінні інтерпретації його мелоритмічної організації – наближені більше до третньої чи, навпаки, паристої [Evangelisches Gesangbuch 2004, s. 664–665 Nr 362], або цілком у тактовому розмірі C [Deutsches evangelisches 1915, s. 91 Nr. 90]. Яку з них слід вважати достотнішою, годі судити тут, через що нижче наводиться відбитка оригінальної версії уртексту. Нечитабельні слова його першої строфи (а всього їх чотири) такі: Ein feste Burg ist unser Gott, Ein gute Wehr und Waffen. Er hilft uns frei aus aller Not, Die uns jetzt hat betroffen. Der alt böse Feind Mit Ernst er's jetzt meint, Groß Macht und viel List Sein grausam Rüstung ist, Auf Erd ist nicht seingleichen. (Підрядковий переклад: Міцна твердиня – наш Господь, Надійна оборона та зброя. Він помагає нам звільнитися від усіх бід, З якими ми зіткнулися зараз. Вічний злий ворог Це розуміє сповна, Дужа сила і тьма лукавства – Його жорстоке оружжя, що не знає собі рівних на Землі).

незалежність Сполучених Штатів (1775–1783) «Yankee Doodle» та «Nail Columbia» (1789) і Велика французька революція (1789-1800) «Ca ira!», «Марсельеза», «Карманьйола», «Червоний прапор» й ін., а підхопили після придушення Паризької комуни (1871) пролетарський «Інтернаціонал», італійський «Vandiera rossa», російські бойові марші інтернаціонального значення – народовольські «Смело, друзья, не теряйте», «Вы жертвою пали в борьбе роковой», «Замучен тяжелой неволей» і також есерівський «Смело, товарищи, в ногу». Останній цікавий тим, що постав з переробки пруської студентської пісні, потім перетекстованої вже німецькими комуністами та, врешті, гітлерівськими штурмовиками («Браття у шахтах»). Боротьба за звільнення з-під окупаційного гніту в Європі дала славні польські гімни (т. зв. мазурка Я. Домбровського «Іще Польща не умерла»¹, «Марш жуавів», «Варшав'янка»), панслов'янський «Гей слов'яни» (первісно словацький «Гей словаки» на мелодію «Іще Польща не умерла» та на неї ж болгарський «Шумить Маріца», а потім і державний югославський у 1945–1992 роках) та ін.

У процесі побутування та історичного розвитку склалися наступні жанрові види новішої визвольної пісні: (1) урочисто-закличний гімн або похідний марш; (2) жалібний (похоронний) марш; (3) лірична пісня з відповідною, часто напівбаладною, тюремною і т. п. тематикою; (4) сатирично-викривальна пісня, музично споріднена з танцювальною приспівкою. Головною умовою їх художньо-прикладної довершеності є вираження загальнонародних думок, надій, уповань і почуттів в емоційно загостреній та водночас максимально раціональній формі, що забезпечує доступність сприйняття і, як правило, спільне хорове виконання масами людей під час значних суспільних подій (мітингів, демонстрацій, зборів), навіть у надзвичайних обставинах – безпосередньо в бою, на барикадах, в ув'язненні, перед стратою. Через те їм притаманні такі характерні риси:

- лозунгові за змістом і поетичною формою словесні тексти (агітаційні звернення-заклики, прославлення героїв та величких подій визвольної боротьби);
- куплетна форма, переважно заснована на зіставленні заспіву та приспіву;

¹ Саме так («Jeszcze Polska nie umarła, kiedy my żyjemy») ця пісня починалася в рукописному оригіналі, проте либонь була підправлена, можливо, навіть самим народом.

- плакатність, графічна чіткість мелодики, вкраплювання фанфарних ходів (зокрема висхідних квартових стрибків з тактів) у переважно її плавно-секундове розгортання;
- гостро акцентована маршова ритміка з частим використанням пунктованих фігур;
- точна повторність, транспозиція та секвенціювання мелодичних фраз і речень при уникненні варіантності, варіаційності чи розробковості в музичному розвитку;
- хорове письмо строго гомофонного складу з провідним верхнім голосом часто з нижньотерцієвою второю;
- чітка логіка акордово-функціональних послідовностей і ладо-тонального плану з модуляціями у межах найближчого ступеня споріднення (здебільшого в паралельну тональність).

Таким чином, пісенні гімни боротьби за незалежність США, а передовсім Великої французької революції, далеко вийшовши за національні межі, стали взірцями нового музично-поетичного мислення, підхопленого творцями визвольних співів практично всього європейського континенту.

Світові історичні процеси знайшли своєрідне відображення й в Україні, де подібні епохальні суспільні зрушення також спричинили появу двох типів визвольних пісень, кожен з яких, треба підкреслити, спромігся на творіння інтернаціонального значення.

Як відомо, тривале католицько-православне протистояння вилилося в козацько-селянські повстання проти Речі Посполитої, й одну з їх визначних перемог звеличила найстаріша українська визвольна пісня «Не дивуйтеся, добрії люди». Її запис уперше опублікували Марко Вовчок у нотній транскрипції Е. Мертке [Вовчок – Мертке 1866, с. 48–49 № 22, = Вовчок 1979, с. 31–32] та дещо згодом М. Лисенко¹, чим не тільки врятували цей унікальний шедевр від повного забуття, але й дали йому нове життя. Події Хмельниччини та пізніших часів відбилися і в справжніх фольклорних піснях про козацьких ватажків та їхні подвиги – Нечая («З-під темного лісу, з-за темного гаю»), Залізняка («Максим козак Залізник»), Швачку («Ой хвалився та козак Швачка») й ін., а проте героїчного в них мало, бо подвиги ті зазвичай кінчалися трагічно. Взагалі ж дійсно народна оцінка діям Б. Хмельницького в них контрастує з офіційною, плека-

¹ Нарис 1.

ною присяжними істориками, про що говорять хоча б ось такі слова пісні «Вийди, Василю, на могилу»:

2

<...>

Парубки йдуть гукаючи,
А дівчата співаючи,
А молоді молодиці
Того Хмеля проклинають:
– Бодай тебе, Хмельниченку,
Перва куля не минула,
А другая устрілила –
У серденько уцілила!
<...>.

по суті, збіжні з Шевченковими, достатньо відомими за його поезіями «Розрита могила» та «Якби-то ти, Богдане, п'яний». Тому подібні історичні за тематикою твори, зазвичай сповнені зневіри, тужливі та ревні («Ой не гаразд, запорожці, не гаразд вчинили», про руйнування Запорозької Січі «Ой з-за гори, з-за лиману»; «Ой Боже наш», «Зажурились чорноморці») [Лисенко 1868, №№ 10, 14; Квітка 1922, №№ 318, 432], за об'єктивною оцінкою С. Людкевича, ні під яким оглядом не тягнуть навіть на жанрові види визвольної лірики. З тогочасних *сати*р варто згадати хіба що контрпропагандистську пісеньку «Їхав ляхок із Варшави», зафіксовану неодноразово, та, на жаль, без своїх мелодій [Франко 1913, с. 132–133, 502–503].

Після провалу Хмельниччини суспільне життя практично завмерло як в Україні, так і в Галичині, народ ніяк не відгукнувся ані на чини І. Мазепи, ані У. Кармелюка, ані галицьких опришків, ані на революційну Весну народів 1848–1849 років у Львові, що була прямим наслідком «будительської» діяльності «Руської трійці» та її сподвижників. Новітнє національне відродження (переважно лівого, соціалістичного ухилу) почалося в другій половині XIX століття, відколи вірші волелюбного змісту намагалися творити І. Франко, Леся Українка, П. Грабовський та ін., проте і вони не стали посправжньому всенародними, навіть Франковий «Вічний революціонер» з музикою М. Лисенка, надто мудровоною як для масового жанру. Виняток склали романтичні думки Т. Шевченка (особливо «Заповіт») і П. Чубинського («Ще не вмерла Україна»), переосмислені самим життям у правдиві визвольні гімни національного масштабу.

Єдиною ж дійсно масовою певною мірою несподівано виявилася канонічна за всіма характерними ознаками революційна агітка «Шалійте, шалійте, скажені кати», створена в кінці XIX століття О. Колесою перетекстуванням хору Н. Вахнянина. Здобувши собі відразу міжнародне визнання¹, вона фактично започаткувала новітню визвольну пісню в Галичині, що продовжилася головним чином славними маршами «Гей там на горі Січ іде» й особливо «Ой у лузі червона калина»², щоби врешті вибухнути феноменальним мистецтвом січових стрільців у роки Першої світової війни та боротьби за українську державність. Щойно воно видало повний спектр жанрових видів визвольної творчості – маршову, ліричну та жартівливу пісенність (в тому числі рапсодичну «Гей видно село» Л. Лепкого)³, не раз вдаючись при тому до перетекстування загальновідомих народних і міських мелодій («Лицар Цяпка» [Лепкий 2001, с. 120] – гаївка з $V44\dot{3}_2/R\dot{4}$), або «Гей ви, стрільці січовії» – угорський сороміцький шлягер з новими словами сотника К. Гутковського)⁴. Більшість з цих воєнних хітів тішилася шаленою популярністю на всьому просторі «від Сяну до Дону» й опрацьовувалася для розмаїтих виконавських складів, зокрема, найвизначнішими українськими композиторськими силами на чолі з М. Леонтовичем, Л. Ревуцьким і С. Людкевичем. Принаймні елегію «Їхав стрілець на війноньку», котра вийшла з-під талановитого пера інспектора військових оркестрів Української галицької армії М. Гайворонського та його товаришів (Р. Купчинського, Л. Лепкого, І. Іванця та ін.), досі можна почути від простих селян по всій Україні та навіть за її межами, звичайно, вже з радянською (чи таки справді народною?) заміною локального «стрільця» на узагальненого «козака» (за кордоном ще й на власний штиб)⁵. Причина надзвичайного успіху

¹ Нарис 3.

² Нарис 4.

³ Лепкий Лев (1888–1971), визначний літератор і композитор, художник і модельєр (розробив однострій військового кашкета, званого «мазепинкою»), громадський діяч, учасник боїв у ранзі поручника кінноти УСС, автор багатьох стрілецьких хітів, а також музики преславних «Журавлів» на слова рідного брата Богдана Лепкого.

⁴ Співаник українських січових стрільців [Співаник 1918, № 14], пор. на подібну пісенну тему мішаний хор М. Леонтовича [Леонтович 1930, № 14].

⁵ Нарис 5.

стрілецької творчості – в її непідробній народності, життєвій правдивості, щирій простоті, духовній співзвучності з найпотаємнішими почуттями як загалу, так і самих учасників бойових дій, інтонаційно свіжій та вельми оригінальній мелодиці, що органічно стопила елементи традиційного та дворацького фольклору з молодістю, вже суто міською, а втім, глибоко національною естрадною музикою¹, здатною на талановиту артистичну видумку, що забезпечувала б неповторну художню своєрідність кожного окремо взятого зразка.

Українське партизанство часів Другої світової війни і після неї з погляду музики вже не принесло нічого нового – складені тоді та й пізніше численні анонімні вірші про визвольну боротьбу зазвичай поєднуються з мало оригінальними, типово «комісними» мелодіями [Бобикевич 1950; Бервецький 1990]. Наскільки сучасні пісні протесту (а їх твориться чимало в різних формах як з певного приводу, так і взагалі без приводу) підуть у народ і виявляться довговічними на міру стрілецьких, покаже майбутнє.

Тепер можна перейти до розгляду вельми проблемних музично-історичних долей вибраної п'ятірки хіба найславетніших визвольних пісень, безпосередньо пов'язаних виключно з Україною.

Нарис 1. Не дивуйтеся

3

Marciale

1. Гей по_слу_хай_те, гей по_ві_дай_те, що на Вкра_ї_ні пов_

ста_ло: Що за Да_ше_вим, під Со_ро_ко_ю

1. мно_жест_во_ля_хів про_па_ло. // мно_жест_во_ля_хів про_па_ло.

2.

¹ Вона продовжувала розвиватися в міжвоєнний період, давши такі понині популярні хіти, як «гуцулко Ксеню», «Червоні маки», «Дивний сон», «Прийде ще час» та ін., однак потім майже цілковито погублена суконною радянщиною та щойно з Незалежністю відроджена на повний голос.

1. Гей послухайте, гей повідайте¹, що на Україні повстало:
Що² за Дашевим, під Сорокою множество ляхів пропало. |2
2. Гей Перебийніс водить³ немного – сімсот козаків з собою,
Рубає мечем голови з плечей, а решту топить водою: |2
3. – Ой пийте, ляхи, води-калюжі та води болотянні.
А що пивали на тій Україні? – Вина та меди ситнії! |2
4. Дивують панки, вражії синки: а що козаки вживають?
Вживають вони шуку-рибаху ще й саламаху з водою. |2
5. Ой чи бач, ляше, що наш Хмельницький⁴ на Жовтім Піску підбився?
Од нас, козаки, од нас, юнаки, ні один ляшок не вкрився. |2
6. Ой чи бач⁵, ляше, як козак пляше на сивім коні горою⁶?
З мушкетом стане, аж серце в'яне – а лях од жаху вмирає. |2
7. Ой чи бач⁷, ляше, що по Случ наше, по Костяну⁸ могилу.
Як не схотіли, забунтували – та й утеряли Україну. |2
8. Ой та зависли ляшки, зависли, як чорна хмара на Віслі.
Не попустимо ляхви із Польщі поки нашої жизності. |2
9. Гей ну, козаки, гей та у скоки, заберімося у боки!
Загнали ляшків геть аж за Віслу, – не вернуться і в три роки⁹. |2

Бравурне Лисенкове опрацювання цієї – записаної у Липовецькому повіті (на сході нинішньої Вінницької області), на жаль, за невідомих обставин ще перед 1866 роком – давньої визвольної пісні для чоловічого хору та фортепіано, партія якого радше нагадує своєрідний клавірний конспект задуманої оркестрової партитури, вперше прозвучало 26 грудня 1867 року на величному концерті в Празі¹⁰ та

¹ Пісня має також інші, значно поширеніші відміни початку «Не дивуйтеся, добрії люди» або «(Гей) не дивуйте(сь), добрії люди», у зв'язку з чим вона зазвичай фігурує в літературі саме під такою умовною назвою, яка з огляду на це також використовується і тут в найкоротшій формі («Не дивуйтеся»).

² Або: Там.

³ Або: просить.

⁴ Або: Чи чуєш, ляше, як пан Хмельницький.

⁵ Або: Чи чуєш.

⁶ Або: гуляє.

⁷ Або: Чи чуєш.

⁸ Або: Становую.

⁹ Див.: [Лисенко 1908, с. 43 № 6]

¹⁰ У концерті, організованому російським співаком і диригентом Д. Агрєнєвим-Славянским, участь брав заснований ним чоловічий октет з представників різних слов'янських національностей («Товариство слов'янських співаків»), тож найімовірніше саме цей октет і заспівав розкладку М. Лисенка під його акомпанемент.

на», 1878 та в пізнішій її версії під назвою «Андрій Бульба», 1903; М. Лисенко в опері «Тарас Бульба», 1890), а то й просто як національну героїчну тему (С. Людкевич, М. Вериківський, Р. Сімович й ін.). У Росії з неї зробили широковідомий революційний гімн з типовою для новіших часів словесною лозунговою «галіматеею»¹, і вже як такого, начебто суто російського, Д. Шостакович завів у третю частину своєї одіозної Симфонії № 11 («1905 рік», ор. 93, 1957).

Загалом принаймні в XIX столітті тією чи іншою мірою первісний поетичний текст про блискучу звитягу українських козаків над польськими поневолювачами належав до вельми поширених у різних фольклорних середовищах [Антонович – Драгоманов 1875, с. 39–42; Березовський 1961, с. 186–189], либонь головню через властиву йому ще тоді виразну політичну заангажованість, нині ж його можна надібати лишень у завченому репертуарі патріотично налаштованої інтелігенції [Іваницький 2007, с. 255–256 № 147; 2008, с. 270–272 № 3].

Отак дякуючи насамперед своїм винятковим мелодичним якостям, стара українська визвольна пісня перетривала через віки і як справжня унікальна візитівка своєї епохи дійшла до наших днів. А втім у фольклористичному письменстві² існує припущення, що «її слід розглядати не як сучасну тим історичним подіям, а як пізнішу аматорську творчість на теми історії», бо «дактилічна будова вірша, мажоро-мінорна³ мелодика, зближена з респонсорним періодом⁴,

¹ [Бонч-Бруевич 1908, с. 306]:

6

1. Здравствуй, свободы вольное слово, сердца могучее пламя!
Шествуй, отчизна, сбросив оковы, смело под новое знамя!
2. К вечному дружной, верной семьею кличет свободное слово:
К делу скорее! Новой зарею небо нас встретит готово.
3. Русь, подымайся! Новою брагой пенится новая чаша:
Пей же, отчизна, смело, с отвагой! Здравствуй же, родина наша!
4. Руштесь темницы, руштесь затворы: здравствуйте, вольности братья!
К свету отрады смелее взоры! К солнцу свободы в объятия!

² Див. попередню виноску, а також: [Іваницький 2009, с. 255].

³ Тут, напевно, мається на увазі мажор-мінорна (тобто Dur-moll), у своїй основі діатонічна семиступенна тональність, а не власне десятиступенна мажоро-мінорна, збагачена третім, шостим та сьомим низькими ступеннями.

⁴ «Респонсорним» не в сенсі чергування сольної партії з хоровим рефреном, тільки в значенні питально-відповідного співвідношення музичних речень класичного періоду.

вказують на походження пісні не раніше початку XIX століття» [Іваницький 2008, с. 271] – словом, даний твір, на думку цитованого автора, є всього-на-всього фальсифікатом або мистецькою містифікацією фольклорного джерела з відповідними в подібних випадках наслідками. Погодитися з такими твердженнями та їх доводами принципово неможливо – вони виявляються цілком неспроможними за ретельнішою перевіркою на істинність.

Передовсім жоден з найавторитетніших дослідників українських історичних пісень, як П. Куліш, В. Антонович, М. Драгоманов та ін., аніскільки не сумнівався в змістовій автентичності поетичного тексту цієї пісні, хоч про битву Перебийноса¹ під містечком Дашів² і майже сусіднім с. Сорока³ вітчизняна наука мовчить [Смолій 2004], та це зовсім не означає, що такої події не могло бути: козаки саме під його проводом у липні – серпні 1648 року вели бойові дії на Поділлі, зокрема під с. Махнівка (Козятинського району Вінницької області) та м. Старокостянтинів (Хмельницької області), і в пісні може йтися про локальну переможну сутичку за участю всього 700 козаків з тодішнього їхнього понаддесятитисячного війська – одну з безлічі подібних, ніяк не зареєстрованих у анналах широкомасштабної визвольної війни. Це тим більше ймовірно, що тоді в містечку Дашів знаходився оточений валами польський оборонний замок на березі ріки Сіб (Соб), давнє, подекуди заболочене річище якої в цій місцевості сягало до ста метрів, а глибина – до трьох, тож аби напиться полякам «води-калюжі болотяної», того було предосить.

Такі дрібні деталі, без сумніву, міг знати лише сучасник або безпосередній учасник боїв, «просто п'яний побідою» (М. Старицький), а не якийсь феноменально обізнаний пізніший любитель історії⁴ та

¹ Перебийніс – це прізвисько козацького (лисянського) полковника Максима Кривоноса (?–1648).

² Нині селище міського типу Іллінецького району Вінницької області.

³ Нині Жаданівська сільська рада Іллінецького району Вінницької області.

⁴ Може, він один знав, де знаходилася «Костяная могила» на пограниччі між Польщею та Гетьманщиною, оскільки М. Драгоманов вважав, що йдеться про скіфський курган у с. Сорока поряд з смт Дашів, хоча то далеко від кордону по ріці Случ, визначеного Зборівським договором від 18 серпня 1649 року. Згадки про цей кордон, установлений щойно два роки після ймовірних подій під Дашевом і Сорокою, а також планований, але не здійснений похід козаків на ріку Вісла виразно свідчать, що поетичний текст даної визвольної пісні є контамінованим або просто поступово дороблявся, як то зазвичай буває в фольклорі (див.,

водночас неабиякий бард серед інтелігенції, спроможний сотворити у XIX столітті *модальну* барокову за своєю стилістикою мелодію. Її перше музичне речення настільки перечило канонам новітнього *тонального* мислення, що в усному розповсюдженні початкові побудови опустилися з уже незвичайного верхнього тетра хорда (з півтоном між другим і третім основними ступенями, а тому з мі-бекаром: $a''\circ g''\cup f''-e''\circ d''$) у тотожний нижній ($d''\circ c''\cup b'-a'\circ g'$), звичніший для ладового мислення, сформованого на віденській класиці, а далі завдяки видозміненим терцієво-квінтовим перевищенням тонів того ж таки нижнього тетра хорду витворилася подоба модуляції в паралельний мажор (g-moll–B-dur) уже з мі-бемолем (замість первісного мі-бекара). У подальшій еволюції вся мелодія врешті перейшла в цілком нормальний мажор-мінор, тим паче, що друге музичне речення відразу давалося тлумачити в тональній ладовості B-dur–g-moll, через те воно й залишилося всюди практично незмінним [Ревуцький 1926, с. 23 № 28]:

7

Andante non troppo

1. Гей ну_ те, хлоп_ ці - слав_ ні мо_ лод_ ці,
 чом ви смут_ ні, не_ ве_ се_ лі? Хі_ ба в шин_ кар_ ки
 ма_ ло го_ ріл_ ки, пи_ ва і ме_ ду не ста_ ло?

Щодо «дактилічної будови вірша», то це явний заблуд – у силабо-тонічній системі версифікації взагалі не буває семистопних рядків та ще й з трьома каталектиками в них за отакою схемою:

наприклад, Нарис 5). Для Марка Вовчка подібні історичні тонкощі напевно не мали особливого значення, то й вона у своєму тексті без найменшого докору сумніння замінила «Костяную могилу» на «Становую» [Вовчок – Мертке 1866, с. 49 № 22, = Вовчок 1979, с. 32], що зрештою природно. В іншій відомій народній пісні про смерть М. Кривоноса «Ой не шуми, луже, дуже і ти, зелений дубе» та могила зветься «Сорочою», правдоподібно, в прямому зв'язку з с. Сорока біля містечка Дашів, і напевно це була її дійсна первісна назва й у пісні «Не дивуйтеся», про що хіба безспідставно здогадувався М. Драгоманов.

/r___/r__v/r___/r__v/r___/r___/r__v//. Немає нічого подібного й у тексті пісні «Не дивуйтеся», де виразно присутня звична для рідного традиційного фольклору силабіка з властивими їй невпорядкованими наголосами, і всякі спроби їх штучної інтерпретації на «дактилічний» копил призводять лишень до нівечення слів, приміром: «Сороко́ю», «Рубає́ мечем голови з плéчей», «Дівують пánки, вражі́ сінки», «вживають во́ни», «на сивім ко́ні», «З му́шкетом стане» тощо. Тут з усією очевидністю наявний вісімнадцятискладовий силабічний вірш з V55,53₂ ← •V44,43₂, також відсутній в автентичній традиційній фольклорній поетиці, зате сповна припустимий у бароковій дворацькій творчості й водночас абсолютно немислимий у літературній версифікації XIX століття.

Однак у такому разі він не відповідає будові наспіву, в першому реченні якого дві початкові мелодично тотожні *субфрази* протиставляються цілісній фразі, а в другому – замість отих двох субфраз виступає вже така ж неподільна фраза, як і наступна, що в цілому можна відобразити структурною формулою: M^Гааβ;γδ. Схожою характерною композицією відзначається чимало широнародних мелодій¹, ця ж, мабуть, складена на їх взірець, виглядає не надто органічною, оскільки в ній завершальні трискладники відповідно не відмежовуються мелодичними цезурами, а навпаки, при співі зливаються з попередніми силабічними групами в єдині восьмискладники через те, що в паристо організованому ритмічному малюнку початки трискладників необхідно припадають на нібито «затактову» вісімку:



У всіх подальших перетекстуваннях даного наспіву другі його піввірші трактуються виключно як восьмискладові з хисткими, отже, фіктивними внутрішніми поділами то на V53, то на V44 (див. виноска 2–3 на с. 84; у російському ж підтекстуванні немає вже й того) та дійсно з переважною сканзією силабо-тонічними «дактилями».

Подібну формальну неузгодженість інгредієнтів пісні можна би вважати, бодай на перший погляд, ознакою похідного поєднання її первобутніх слів з іншим, новішим за походженням наспівом. Доводом тому служить існуючий його, безумовно, старіший, бо третню організований, антипод з трискладником, нормально відділюваним

¹ Наприклад: [Мишанич 2017, №№ 110, 533, 543, 674; Луканюк 2007, с. 208–209].

музичною цезурою, задокументований свого часу на Вінниччині [Маркевич 1857, с. 233, 252–253 № 21]¹ (до речі, власне там, де колись героїчно воював М. Кривоніс):

8

Andante non troppo

1. Не ди_ вуй_ те_ ся, доб_ рі_ ї лю_ ди,
 що на Укра_ї_ ні пов_ста_ло: Ой за Да_ше_вим,
 під Со_ро_ко_ю мно_же_ство ля_хів про_па_ло.

Біда лише в тому, що тут двічі зіставляються різновеликі тактові розміри (6 і 3), чого принципово ізоритмічна українська етномузика не допускає у своїх мелотипологічних формах і, значить, або транскрипцію О. Марковича потрібно вважати не зовсім вдалою, навіть хибною, у чому слід сумніватися, адже за переказами він славився як непоганий музикант-піаніст (хоча й отримав тільки домашню музичну освіту)², або найімовірніше саме так, усикаючи кінці обох речень в умовах «ямбічної» мелоритмічної трійковості³, співав виконавець:

$V<...>3/<...>|R^3 \text{ } \parallel \leftarrow \{R^6 \text{ } \uparrow \uparrow \parallel \} \leftarrow \bullet V<...>3/R<...>|6 \text{ } \parallel$

і тоді прототипна модель пісенної форми загалом виглядала б ось яким чином:

$\bullet V55,53_2/R^6 \text{ } \parallel \leftarrow \bullet V44,43_2/R^6 \text{ } \parallel$

¹ Записав у 1855–1856 роках Опанас Маркович у м. Немирові (Вінницької області).

² Певний час була доволі популярна його музика до вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського. З числа інших етномузичних записів О. Марковича відомі ще шість в опрацюванні А. Серова [Серов 1861, с. 92–107].

³ Переходи основних «ямбів» на похідні «хореї» належать до звичних прийомів середньовічної музики, перейнятих українським традиційним фольклором, на що звернув увагу К. Квітка [Квітка 1928, с. 41–43].

Вона також не має прямих аналогів у традиційній фольклорній пісенності, все ж доволі близько нагадує передовсім обрядові (колядкові та весільні) тринадцяти- чи прототипні одинадцятискладники, чим достеменно засвідчується її ранньобарокове походження цілком у стилі найдавніших зразків старої української думки, на свій лад взорованої на традиційний фольклор.

Цікаво, що між цією найдавнішою мелодією та її либонь наступницею в публікації М. Лисенка знайшлася проміжна відміна в записі, здійсненому 1864 року Е. Мертке від письменниці Марко Вовчок, якийсь час дружини О. Марковича [Вовчок – Мертке 1866, с.48–49, = Вовчок 1979, с. 31–32]¹:

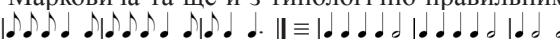
9

Allegro

І. Не ди_ вуй_ те_ ся, доб_ рі_ ї лю_ ди,
 що на Вкра_ ї_ ні по_ вста_ ло,
 Що за Да_ ше_ вим, під Со_ ро_ ко_ ю мно_ жес_ тво
 ля_ хів про_ па_ ло.

¹ Запис цитується за друківаним оригіналом тільки в транспозиції на чисту квірту вище.

Мертке Едуард (1833–1895), німецький композитор (у його численному добробку, зокрема, є також цикл «Шість експромтів на теми українських народних пісень для фортепіано») й окрема «Імпровізація на теми української народної пісні», що 2015 року вийшли друком у Дрогобичі за редакцією О. Німилевич та О. Юрош), концертуєчий піаніст і музичний педагог (професор консерваторії в Кельні, директор музичної школи у Швейцарії), походив з балтійських німців (народився в латвійському м. Рига) й учився музики в обох столицях Російській імперії, володів російською мовою та міг чути східнослов'янський фольклор, чому й либонь був запрошений занотувати українські народні пісні зі співу Марка Вовчка для запланованої до видання збірки, і зі своїм завданням він упорався хіба не найгірше, хоч і на суб'єктивно-емпіричному рівні, сповна в душі тодішніх транскрипційних досягнень своїх українських колег [Луканюк 2010].

Тут перше музичне речення по суті тотожне Лисенковій відміні, за винятком ритмічних малюнків на самому початку та в кінці, натомість у другому за однакової лінеарності ритміка виглядає цілком незугарно нотованою, але напевно власне так вона співалася та відповідно була зафіксована записувачем досить точно, лишень зле потактована за «шкільними» правилами: коли ж поставити тактові риси згідно з віршовими цезурами, то виявиться, що співачка несподівано змінила паристий розмір на третний і ритмічні малюнки стали в неї такими як у версії О. Марковича та ще й з типологічно правильним закінченням¹: <...> . Важко сказати, чи це всього-на-всього випадковість недоладного виконання, чи закономірна проміжна ланка в реальній еволюції наспіву, чи свідчення можливого його переінакшення в родині Марковичів, у фольклорному репертуарі котрої одночасно плекалися обидві основні музичні версії рідкісної старої української визвольної пісні – первородна співно-третна (*приклад 8*) і похідна, вторинна маршово-париста (*приклад 1*).

Нарис 2. Соколи

Ще донедавна ця пісня² в нас була фактично невідомою, принаймні вона ніколи та ніде не траплялася в автентичному фольклорному середовищі. Усе раптом змінилося з появою 1999 року яскраво видовищного фільму відомого польського кінематографіста Є. Гофмана «Вогнем і мечем»³, де її використано як одну з музичних характеристик українського козацтва, і відтоді вона заповонила наше хорове й естрадне мистецтво в найрізноманітніших інтерпретаціях, що помалу прищепили їй у широкому суспільному сприйнятті образ чи то правдавньої козацької пісенності, а чи найновішої упівської часів Другої світової війни⁴. Натомість наші північно-західні сусіди надзвичайно

¹ У прикладі 7 вони помічені верхніми скобками. Надмірне видовження останньої довгості, рівне півноті з крапкою (!) потрібно розглядати як випсане ферматування засадничої чвертки з крапкою.

² Часом також під назвою «На зеленій Україні» або просто «Україна».

³ За мотивами однойменного роману Г. Сенкевіча й участю українських акторів на чолі з Б. Ступкою.

⁴ Див. репертуари Волинського народного хору, Хору імені Г. Верьовки, Капели імені Л. Ревуцького, гурту «Пікардійська терція», аудіоальбом В. Вермінського «Йшли селом партизани-2» і т. д. і т. п.

захопилися нею, як повсюдно стверджується, у ході польсько-радянських баталій 1920–1921 років за т. зв. «Східні креси» і з тих пір вона, цілком неправедно заполітизована, користується незмінною популярністю не тільки серед молодих людей, гарцежів, туристів, які охоче виспівують її на своїх зібраннях, за товариським застіллям, біля нічного вогнища тощо, але й в улюблених народом виконавців (М. Родовіч, К. Кравчик та ін.), тож як сказано в одному шкільному співанику, стид не знати і не вміти заспівати її в компанії. Нарешті, сучасні «кресов'яки», марячи реставрацією Речі Посполитої в кордонах до її поділів під кінець XVIII століття, обрали собі бадьоро вигейкувану «Україну» за напівофіційний гімн – не дарма кажуть, що рівень штампованого патріотизму є обернено пропорційним рівню знань.

Ясна річ, до українського козацтва часів Хмельниччини «соколи на пісня» не могла мати ані найменшого стосунку, про що повинні би здогадуватися творці грандіозного «вестерну», адже її автором у Польщі, здається, мало не загально вважається славний дворацький бард Тимофій (Тимко, Томаш) Падура (1801–1871), який жив цілих двісті літ після перебреханих у фільмі історичних подій. Поширений цей міф і в Україні¹, хоч серйозні дослідники уже віддавна його аргументовано спростували, вказуючи на брак такого опусу в друкованому доробку пісняра – як прижиттєвому, так і посмертному, а головне – відзначаючи явні відмінності між властивою йому макаронічною мовною стилістикою, пафосною, плиткою художньою образністю² та пронизаним особистими переживаннями романтичним віршем про

¹ Чого тільки вартий Міжнародний фестиваль «Гей соколи» Культурно-туристичного центру імені Т. Падури в с. Махнівці Козятинського р-ну, Вінницької обл.

² Поетичні здібності Т. Падури вкрай негативно оцінив Т. Шевченко в своєму «Щоденнику» та в повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали», назвавши його «мізерним», а також М. Драгоманов («не великого таланту чоловік»), І. Франко й ін. Для порівняння з нижче поданим повним текстом «Соколів» варто тут навести Падуру «Піснь козачу» (до речі, написану 1827 року на замовлення декабристів):

10

- | | |
|---|--|
| 1. Гей, козача, в Божий час!
Вже голосит в церкві дзвін;
Кому слава мила з вас,
За проклятим на здогін!
Гей, козача, на врага,
Гурра-га, гурра-га! | 2. Тутки гори, а там став,
Храбрый сину, куди схоч?
Через воду можна вплав,
Через гори перескоч!
Далій, діти, на врага,
Гурра-га, гурра-га! |
|---|--|

втрачений казковий край, складеним загалом досконалою польщищеною, що хіба однозначно вказує на високу освіченість анонімного автора, навіть можливу причетність до вищих літературних сфер, а яскраво та випукло передана щирість глибоких почуттів засвідчує його неабиякий поетичний хист, якому либонь не судилось реалізуватися повною мірою. Пішовши в народ, твір мусив зазнати певних змін, нормальних за усного переймання та поширення¹, нині ж він переважно друкується в такій чи не найрозповсюдженішій версії свого словесного тексту²:

- | | |
|---|--|
| <p>3. Збирай, коню, копитом,
Хотяй піна потече:
Я заклявся корольом.
Що татарин не втече,
Що з'юшиться рід врага –
Гурра-га, гурра-га!</p> <p>4. Не бійтеся, ляцькі діти.
Пийте вино у стола:
Тепер можна вам сидіти,
Як під крилом ангела.
Бо спис хмара на врага.
Гурра-га, гурра-га!</p> | <p>5. Вниз ратища, очі – в шлях!
Нім западе мрачна ніч.
Нім ворога схопит страх,
Ще уточит юхи Січ!
Далій, діти, на врага.
Гурра-га, гурра-га!</p> <p>6. Годі тобі до нас гнати.
Тутки вічне пропадеш;
Годі тобі з нами грати:
Не уйдеш, не уйдеш!
В'яжи, коли, ріж врага.
Гурра-га, гурра-га!</p> |
|---|--|

¹ Від переставлення місцями строф, простої заміни окремих співзвучних слів чи виразів, як наприклад, «перепілочки» на «ластівочку», «чорної води» на «дунай» тощо (порівняльний огляд варіантів словесних текстів та поезики даного твору див.: [Харчишин 2019]). Крім того, при загалом вишуканих парних римах з використанням слів відмінних частин мови («wody – młody», «boli – niedoli», «została – mała», «stronie – do niej») у четвертій строфі раптом з'являється одичне *перехресне* римування, яке виразно свідчить про те, що ця строфа тут чужорідна, значить, дописана кимось стороннім і додана пізніше (її, до речі немає у виданню з нотами, цитованими нижче). Це напевно стосується і наступної строфи, на початку якої вухо ріже надто вже банальна дієслівна рима («dajcie – roshowajcie») та й штампований застольний зміст.

² *Пірядковій переклад українською*: 1. Гей там десь з-над Чорної води Сідає на коня козак молодий, Ніжно прощається з дівчиною, Ще ніжніше – з Україною. Гей, гей, гей, соколи, Оминайте гори, ліси, доли, Дзвени, дзвени, дзвени, дзвіночку – Мій степовий жайвороночку! 2. Жаль, жаль за дівчиною, За зеленою Україною, Жаль, жаль, серце болить З тої туги, з тої недоли. Гей, гей, гей, соколи (і т. д.). 3. Вона, бідна, там залишилася, Перепілочка моя мала, А я тут в чужій стороні Вдень і вночі тужу за нею. Гей, гей, гей, соколи (і т. д.). 4. Гарних дівчат є немало, Та найбільше в Україні – Там моє серце лишилось З коханою моєю дівчиною. Гей, гей, гей, соколи (і т. д.). 5. Вина, вина, вина дайте, А як

1. Hej, tam gdzieś znad Czarnej wody,
Wsiada na koń kozak¹ młody,
Czule żegna się z dziewczyną,
Jeszcze czulej z Ukrainą.
Hej, hej, hej, sokoły²,
Omijajcie góry, lasy, doły,
Dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwoneczku,
Mój stepowy skowroneczku!
2. Żal, żal za dziewczyną,
Za zieloną Ukrainą,
Żal, żal serce boli
Z tej tęsknoty, z tej niedoli³.
Hej, hej, hej, sokoły,
Omijajcie góry, lasy, doły,
Dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwoneczku,
Mój stepowy skowroneczku!
3. Ona biedna tam została,
Przepióreczka moja mała,
A ja tutaj, w obcej stronie,
Dniem i nocą tęsknię do niej.
Hej, hej, hej, sokoły,
Omijajcie góry, lasy, doły,
Dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwoneczku,
Mój stepowy skowroneczku!
4. Pięknych dziewcząt jest niemało,
Lecz najwięcej w Ukrainie.
Tam me serce pozostało
Przy kochanej mej dziewczynie.
Hej, hej, hej, sokoły,
Omijajcie góry, lasy, doły,

умру, похвойте На зеленій Україні Біля коханої моєї дівчини. Гей, гей, гей, со-
коли (і т. д.).

¹ У деяких публікаціях – улан (улан).

² Можливо, це слово належиться писати в лапках з великої букви: «Sokoły».

³ У явно пізнішій фольклоризованій відміні з простішими дієслівними римами:
«Żal, żal serce płacze, Żal, że już jej nie zobacze» («Жаль, жаль, серце плаче, Жаль,
що вже її не побачу»).

Існують спроби українського, білоруського та словацького перекладів, більш-менш пристосованих до ритму мелодії, втім художньою вартістю вони й близько не дорівнюють польському оригіналові, на жаль.

- Dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwoneczku,
 Mój stepowy skowroneczku!
5. Wina, wina, wina dajcie,
 A jak umrę, pochowajcie
 Na zielonej Ukrainie,
 Przy kochanej mej dziewczynie.
 Hej, hej, hej, sokoły,
 Omijajcie góry, lasy, doły,
 Dzwoń, dzwoń, dzwoń dzwoneczku,
 Mój stepowy skowroneczku!

На перший погляд, тут начебто застосований чотиристопний «хорей» («трохей») силабо-тонічного віршування (за схемою: $\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}//$), і це само по собі не може не насторожувати. Адже польська літературна версифікація в основному базується на традиційному силабізмі, де при сталому числі складів словесні наголоси жодним чином не впорядковуються, окрім клаузульного притиску в кінці кожного віршового рядка, що завжди знаходиться на одному й тому ж місці та спеціально виділяється силовою експірацією, підкреслюючи в той спосіб наступну, найважливішу для ритмотворення міжрядкову цезуру. Саме так, як у наведеній вище «Пісні козачій» Т. Падури, у котрій вузькоглядні літературознавці добачають «неоковирну» ритміку через начебто постійні розходження граматичних наголосів з надуманою пульсацією системних віршових акцентів та яку насправді потрібно читати рівно, наче прозу, лише стало виділяючи передостанні синлаби в складочислових структурах *V43₄;43;33. У «Зеленій Україні» граматичні наголоси та віршові акценти суворо узгоджені й упорядковані, все ж вважати її версифікацію суто силабо-тонічною було б вельми необачно передовсім через появу доволі несподіваних пропусків ненаголошених складів у початкових стопах перших і третіх рядків рефрену («Hej, hej, / hej, sokoły», «Dzwoń, dzwoń, / dzwoń dzwoneczku»), а також куплету другої строфи («Żal, żal / za dziewczyną», «Żal, żal / serce boli»), тобто за двічі використаною схемою у здвоєних строфах – як куплетній, так і рефренній¹:

$\underline{\text{—}}(\underline{\text{—}})/\underline{\text{—}}(\underline{\text{—}})/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}//$
 $\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}//$
 $\underline{\text{—}}(\underline{\text{—}})/\underline{\text{—}}(\underline{\text{—}})/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}//$
 $\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}/\underline{\text{—}}\underline{\text{—}}//$.

¹ У круглі дужки взяті можливі факультативні склади.

Подібні пропускання властиві головно *тонічній* системі віршування, визначальною ознакою якої виступає однакове число ритмічних акцентів у кожному віршовому рядку за цілковито довільної кількості в ньому ненаголошених складів – аж до повного їх випадіння. У літературну поезію ця система¹ увійшла щойно з початком ХХ століття (своєрідним її ідейно-художнім маніфестом вважається «Книга вбогих» Я. Каспровіча, 1916)², зате у фольклорі вона використовувалася з незапам'ятних часів переважно в дитячих пісеньках і приспівках до танцю, що обумовлювалося акцентно-динамічною ритмікою їх музики, у якій внутрішня структура засадничого тактового розміру на $\frac{2}{4}$ (сильно та слабо акцентовані частки з неакцентованими вповненнями після кожної з них: $\underline{\text{л}}$ – $|\underline{\text{л}}$ – $|\underline{\text{л}}$ – $|\underline{\text{л}}$ – $|\underline{\text{л}}$ – $||$) цілковито збігається з організацією тонічної стопи, а пропуски в ній ненаголошених складів – або з стягненнями в мелоритмічному малюнку менших довгостей у більшій, або відповідними павзуваннями (залежно від реального виконання чи лише забаганок транскриптора). Паристість об'єднань лічильних одиниць породжує тут квадратність музичного синтаксису, де мінімальна побудова – мотив – дорівнює тактові з двох часток, фраза – двотактові, речення – чотиритактові, період – восьми-тактові, а два періоди складаються в просту двочастинну форму.

Власне таку акцентно-динамічну ритміку й таку квадратну композицію за всієї своєї позірної кантиленності має наспів «Соколів», що хіба однозначно вказує на його *танцювальне* походження. І справді він фактично нота в ноту копіює вельми популярну не тільки колись, але й тепер мелодію старосвітської української шумки (чабарашки) з жартівливим поетичним текстом про легковажну баламутку ще й у вигляді традиційної трафаретки, змінювані ключові слова якої пов'язані з переліком днів тижня (подібно як у багатьох інших потішних барокових піснях такого роду, наприклад, «Ой куме, куме, добра горілка», «Ой встану я в понеділок» тощо)³:

¹ Інакше ще званий за сліпо скалькованою російською термінологією «акценто-виком», «ударником» або «павзником».

² Каспровіч Ян (1860–1926), польський поет-модерніст, лідер літературно-естетичного руху «Молода Польща» в кінці ХІХ – на початку ХХ століть, професор і ректор Львівського університету, до речі, кум І. Франка, який також виявляв деякий інтерес до тонічної системи версифікації.

³ Приклад 1: [Gdzie szum Prutu 1996, s. 21] (слова та музику відтворив пан Збігнев Рінг, професор музичного виховання загальноосвітнього ліцею в Бистриці-

[Moderato]



1. Hej, tam gdzieś znad Czarnej wo_dy, Wsiał_a na koń ko_zak mło_dy,

Vivo

[Solo]



1. Ти ска_за_ла: „При_йди, при_йди!” Не ска_за_ла ку_ди, ку_ди,



Czu_le żęg_na się z dziew_czy_ną, Jesz_cze czu_lej z Uk_ra_i_ną.



Я при_йшов, те_бе не_ма - Під_ма_ну_ла, під_ве_ла.



Hej, hej, hej, So_ko_ly, O_mi_jaj_cie gó_ry, la_sy, do_ly,



Ти ж ме_не під_ма_ну_ла, Ти ж ме_не під_ве_ла,

Dzwoń, dzwoń, dzwoń, dzwo_necz_ku, Mój ste_po_wy skow_ro_necz_ku!
Dzwoń, dzwoń, dzwoń!

Ти ж ме_не мо_ло_до_го, Із ро_зу_му із_ве_ла.

Як видно, невідомий польський автор попросту поклав свою поезію на загально знаний голос українського танцю, що визначив її форму та систему версифікації – поза ним, вельми індивідуальним у

Клодзькій. Доповнено за співаником: *Nasze piosenki*. Katowice 1946. – *Примітка видавництва*); приклад 2: [Джаман – Капун 2016, с. 126].

цьому плані, власне такою вона виникнути аж ніяк не могла б, особливо на початку рефрену, де під вигуки «гей, гей, гей!» танцівники колись виконували т. зв. потрійний прибий (притуп). Подібний спосіб писання власних віршів широко практикували навіть великі поети мало не до самого кінця XIX століття¹, бо це не тільки допомагало витримувати в ньому бажаний єдиний настрій, полегшувало сам процес утілення художнього задуму в певну словесну форму, але й не раз сприяло популяризації новотвору (для чого інколи використаний мотив спеціально зазначався перед викладом нового тексту), то й в аналогічному виникненні «соколиної пісні» не слід добачити чогось надзвичайного. Тільки використана в ній була, звичайно, шумкова мелодія не в її первісному жанровому звучанні – викаблучуваний під неї стародавній бароковий танок до кінця XVIII століття вийшов з моди, і вона, зберігшись у широкому вжитку, перейшла в розряд *застольних* розважальних співів, уповільнилася (з *Vivo* до *Moderato*) та набралася деяких необхідних якостей кантиленності², хоча дехто й зараз вигопкує її з чималим завзяттям, як, приміром, славний гурт «Воплі Відоплясова» [«Ти ж мене підманула»].

Ниньки достоту встановити час постановки пісні «Соколи» ледве чи можливо, а втім, один навідний вираз у кінці першого віршового рядка («при Чорній воді») гідний дати деяку зачіпку, адже не виключено, що від самого початку в ньому насправді йшлося не про якусь народнопоетичну символіку, тільки про певну конкретну місцевість, а саме про село Чорноводи Посухівської волості Уманського повіту Київської губернії, тепер у дивний спосіб перейменоване на с. Черповоди (Уманського району Черкаської області). Як і місто Умань (до російської окупації – Гумань), так і його околиці (всього сорок сіл) на початку XIX століття належали заможному графові Александру Потоцькому (1799–1868), полковникові царської кінної гвардії у відставці, котрий активно підтримував польське повстання 1830–1831 років,

¹ Відомо, що таким робом деякі свої вірші складали Т. Шевченко, І. Франко, С. Руданський та ін.

² Як скажімо, характерне майже виключно звичайним кантиленим пісням одноразове розпросторення (ампліфікація) засадничого чотирискладника в другому рядку рефрену вставкою якогось додаткового слова («gógu» або «lasu», бо «doļu» римується з «sokoļu»), що породжує відповідне варіювання первісного ритмічного малюнка: R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ | <...> ← {R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ } ← R⁴ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ | <...>.

нехай не безпосередньою участю в боях, а спорядженням власним коштом кавалерійського полку (це від 700 до понад 1000 шабель), за що тяжко поплатився: відразу після поразки збройних виступів усі його величезні маєтності були конфісковані й остаток життя йому довелося провести в еміграції, де напевно тужив за «зеленою Україною». Сам граф навряд чи міг бути автором пісні «Соколи» – наскільки відомо, він не відзначався якимись особливими художніми задатками, хоча так само, як і його батько, дуже захоплювався українським фольклором і добре грав на віолончелі, а маючи трохи більше ніж тридцять літ, сповна міг покинути в рідних пенатах кохану «малу перепілочку» (через що либонь залишився старим парубком назавжди?), та все ж радше до створення маленького шедевра руку приклав хтось з його численних приятелів (а серед них були митці на міру найвизначніших, «віщих» поетів польського романтизму А. Міцкевіч, Ю. Словацькі та З. Красінські) або пов'язаних з ним земляків-ребельянтів, яким також випала доля Великої еміграції, хоч би навіть якийсь шляхетський улан¹ з його приватного полку (хтозна, може, навіть званого «Соколи», тому саме так до своїх комбатантів поет заклично звертається в рефрені). У кожному разі це мусив бути хтось з закорінених польських жителів етнографічної України², добре обізнаний з її осадами та місцевим музичним фольклором...

Звичайно, документальних підтверджень сказаному немає жодних, бо це не більше, ніж інтуїтивні здогади на хисткій підставі однієї географічної алузії, але ж чого тільки на світі не буває, можливо, комусь таки пощастить віднайти у величезному архіві графа та його численної родини бодай якісь на те фактичні доводи. Наразі важливо ствердити інше: безумовно, сильні ностальгічні почуття, що наскрізь пронизують пісню «Соколи», дають підстави залічити її

¹ Не дарма ж у деяких варіантах другого віршового рядка на місці явно пізнішого українського «козака» фігурує саме первісніший польський «улан», індивідуальний образ якого був замінений на узагальнений в процесі поширення пісні в фольклорному середовищі (цілком аналогічно як в іншій загальновідомій визвольній пісні «Ішов стрілець на війноньку», де не всім зрозуміла назва вояка Українського легіону також була замінена на того ж таки «козака»).

² Не в нинішньому, а в тому давнішому значенні, якого цьому слову надавав ще в середині XIX століття А. Коціпінський в заголовку свого збірника «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії» [Коціпінський 1862] та напевно також польський автор елегії «Соколи» («На зеленій Україні»).

принаймні за початковим задумом до жанрового різновиду ліричних визвольних елегій з меланхолійно-журливою тематикою, нав'язаною гіркими переживаннями катастрофічної невдачі протестного виступу. Тож відповідно їй треба би виконувати аж ніяк не в сучасній бравурно-скочній, крикливо-концертній манері під барабанний гуркіт, а виключно в первісному характері камерної, тихої душевної сповіді про болі особистої людської драми.

Твір цей – польський за змістом і духом; зелена Україна для нього стала історичним претекстом і музичним донором, через те і їй він виявився не зовсім чужим попри всі лихі намагання з обох сторін штучно нав'язати йому непритаманні політичні візії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Друковані

Антонович, Владимир. – Драгоманов, Михаил. (1875). *Исторические песни малорусского народа*: в 2 томах. Т. 2. Вып. 1. XI, 166 с. Киев.

Бервецький, Зиновій. (1990). *А ми тую червону калину: Пісні української національно-визвольної боротьби*. 42 с. Дрогобич.

Березовський, Иван. та ін. (упор.) (1961). *Историчні пісні*. 1068 с. Київ. (серія «Українська народна творчість»).

Бобикевич, Остап. та ін. (1950). *Співаник УПА*. 162 с. Регенсбург 1950.

Бонч-Бруевич, Владимир. (1908). *Избранные произведения русской поэзии*. Изд. 3. XVIII, 319 с. Санкт-Петербург.

Вовчок, Марко. – Мертке, Едуард. (упор.) ([1866]). *Двісті українських пісень*. 56 с. Лейпціг, Вінтертур; перевидання: Вовчок, М. (1979). *Народні пісні в записах Марка Вовчка: Двісті українських пісень*. 213 с. Київ.

Джаман, Михайло. – Капун, Віктор. (упор.) (2016). *Популярні українські пісні Покуття*. 168 с. Полтава.

Іваницький, Анатолій. (2007). *Исторична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження*. 576 с. Вінниця.

Іваницький, Анатолій. (2008). *Хрестоматія з українського музичного фольклору*. 520 с. Вінниця.

Іваницький, Анатолій. (2009). *Историчний синтаксис фольклору: проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики*. 404 с. Вінниця.

Квітка, Климент. (1922). *Українські народні мелодії*. 250 с. Київ.

Квітка, Климент. (1928). *Українські пісні про дітозгубницю*. 61 с, [4, 8 с. ноти]. Київ.

Коціпінський, Антон. (1862). *Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії*. XIII, 306 с. Київ, Кам'янець-Подільський.

Леонтович, Микола. (1930). *Музичні твори*: [ноти]: у 8-ми зб. Зб. 4. 47 с. [Вид. 2]. Київ.

Лепкий, Лев. (2001). *Твори*. 296 с. Тернопіль.

Лисенко, Микола. (1899). *Збірник народних українських пісень <...> для хору*: [у 12 десятках]. Десяток 10. Київ.

Лисенко, Микола. (1908). *Збірка народних пісень у хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних*. 96 с. Київ.

Лисенко, Микола. (1964). *Листи / упор., прим. та комент. О. Лисенка*. 536 с. Київ.

Лисенко, Микола. (1868). *Збірник українських пісень для голосу в супроводі фортепіано*: [у 7 вип.]. Вип. 1. 95 с. Київ, Лейпціг.

Луканюк, Богдан. (2010). К вопросу об аналитическом методе нотирования. *Етномузыка*. Число 6. С. 69–99. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, вип. 25).

Луканюк, Богдан. (2007). *Музичний часокількісний ритм*. 304 с. Львів.

Людкевич, Станіслав. (2000). Револуційна пісня на Західній Україні. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*: у 2 томах. Т. 2. С. 409–414. Львів.

Маркевич, Андрей. (1857). Малороссийские народные песни, положенные на ноты для пения и фортепиано Андреем Маркевичем: тетрадь первая. *Записки о Южной Руси*: [в 2 томах] / Издал П. Кулиш. Т. 2. С. 211–256. Санкт-Петербург.

Мишанич, Михайло. (2017). *Народна вокальна творчість Львівщини*: у 2-х томах. Т. 1: Мелодії. 372 с. Львів.

Нудьга, Григорій. (упор.) (1956). *Пісні та романси українських поетів*: у 2 томах. Т. 2. 385 с. Київ.

Осадця, Ольга. (2001). *Нотографічний покажчик видань музичних творів М. В. Лисенка*. 418 с. Львів.

Ревуцький, Дмитро. (1926). *Золоті ключі*: в 3 вип. Вип. 2. 105 с. [Київ].

Серов, Александр. (1861). Музыка южно-русских песен. *Основа: южно-русский литературный и ученый вестник*. Апрель. С. 92–107.

Смолій, Валерій та ін. (ред). (2004). *Енциклопедія історії України*: в 5 томах. Т. 2. 528 с. Київ. (<http://www.history.org.ua/?termin=Dashiv> (Дата звернення: 03.12.2021)).

Співаник (1918). *Співаник українських січових стрільців*. 128 с. Відень.

Франко, Іван. (1955). *Твори в двадцяти томах*. Т. 1. Автобіографічні матеріали. Оповідання. 437 с. Київ.

Франко, Іван. (1913). *Студії над українськими піснями*. 532 с. Львів.

Харчишин, Ольга. (2019). «Неј соколу» («Гей соколи!»): тексти і контексти пісні. *Народознавчі зошити*. № 5. С. 1246–1259.

Шреєр-Ткаченко, Онисія. (ред.) (1969). *Історія української дожовтневої музики*. 588 с. Київ.

Deutsches evangelisches. (1915). *Deutsches evangelisches Gesangbuch für die Schutzgebiete und das Ausland* [German Protestant hymn book for the protected areas and abroad]. Berlin.

Evangelisches Gesangbuch. (2004). *Evangelisches Gesangbuch für Bayern und Thüringen*. München.

Gdzie szum Prutu. (1996). *Gdzie szum Prutu*. Biuletyn informacyjny Oddziału miłośników Kołomyi «Pokucie» Towarzystwa miłośników Lwowa i kresów południowo-wschodnich. № 3 (19). 36 s. Wrocław.

Мультимедійні

«Гей, не дивуйте». ([б/р]). «Гей, не дивуйте, добрії люди». Хор з опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький» [аудіо]. https://www.youtube.com/watch?v=4_oSWqVgbbU. (Дата звернення: 03.12.2021).

«Ти ж мене підманула». ([б/р]). «Ти ж мене підманула». Вопли Видоплясова [аудіо]. <https://www.youtube.com/watch?v=-Ltlj3LiXhg>. (Дата звернення: 03.12.2021).

REFERENCES

Printed

Antonovich, V. – Dragomanov, M. (1875). *Istoricheskie pesni malorusskogo naroda: v 2 tomakh* [Historical Songs of the Malorussian People: in 2 volumes]. T. 2. Iss. 1. XI, 166 p. Kyiv (in Russian).

Berezovskyi, I. and others. (ed.) (1961). *Istorychni pisni* [Historical Songs]. 1068 p. Kyiv (in Ukrainian).

Bervetskyi, Z. (1990). *A my tuiu chervonu kalynu: Pisni ukraïnskoi natsionalno-vyzvolnoi borotby* [We Will (Raise) That Red Viburnum: Songs of the Ukrainian National Liberation Fighting]. 42 p. Drohobych (in Ukrainian).

Bobykevych, O. and others. (1950). *Spivanyk UPA* [Song's Collection of (Ukrainian Insurgent Army)]. 162 p. Regensburg (in Ukrainian).

Bonch-Bruevich, V. (1908). *Izbrannye proizvedeniya russkoy poezii* [Selected Works of Russian Poetry]. Ed. 3. XVIII, 319 p. Sankt-Peterburg (in Russian).

Deutsches evangelisches. (1915). *Deutsches evangelisches Gesangbuch für die Schutzgebiete und das Ausland*. Berlin (in German).

Dzhaman, M. – Kapun, V. (ed.) (2016). *Populiarni ukraïnski pisni Pokuttia* [Popular Ukrainian Songs of Pokuttia]. 168 p. Poltava (in Ukrainian).

Evangelisches Gesangbuch. (2004). *Evangelisches Gesangbuch für Bayern und Thüringen* [Evangelical hymn book for Bavaria and Thuringia]. München (in German).

Franko, I. (1913). *Studii nad ukraïnskymy pisniamy* [Studies on Ukrainian Songs]. 532 p. Lviv (in Ukrainian).

Franko, I. (1955). *Tvory v dvadtsiaty tomakh*. T. 1. Avtobiohrafichni materialy. Opovidannia [*Works in Twenty Volumes*. Vol. 1. Autobiographical Materials. Stories]. 437 p. Kyiv (in Ukrainian).

Gdzie szum Prutu. (1996). Biuletyn informacyjny Oddziału miłośników Kołomyi “Pokucie” Towarzystwa miłośników Lwowa i kresów południowo-wschodnich [*Where the Noise of Prut*. Information bulletin of the Kolomyia Lovers Division “Pokucie” of the Society of Lviv and South-Eastern Borderland]. No. 3 (19). 36 p. Wrocław (in Poland).

Ivanytskyi, A. (2007). *Istorychna Khotynshchyna. Muzychno-etnografichne doslidzhennia*. [*Historical Khotynshchyna. Musical Ethnographic Research*]. 576 p. Vinnytsia (in Ukrainian).

Ivanytskyi, A. (2008). *Khrestomatiia z ukrainskoho muzychnoho folkloru* [*A Textbook on Ukrainian Musical Folklore*]. 520 p. Vinnytsia (in Ukrainian).

Ivanytskyi, A. (2009). *Istorychnyi syntaksys folkloru: problemy pokhodzhennia, khronolohizatsii ta dekoduvannia narodnoi muzyky* [*Historical Syntax of Folklore: Problems of Origin, Chronology and Decoding of Folk Music*]. 404 p. Vinnytsia (in Ukrainian).

Kharchyshyn, O. (2019). “Hej sokoły” (“Hei sokoly!”): teksty i konteksty pisni [“Hey Sokoly!”: Lyrics and Contexts of the Song]. *Narodoznavchi zoshyty* [*The Ethnology Notebooks*]. No. 5. P. 1246–1259 (in Ukrainian).

Kotsipinskyi, A. (1862). *Pisni, dumky i shumky ruskoho narodu na Podilli, Ukraini i v Malorosii* [*Songs, Dumkas and Shumkas of the Rusyn People in Podillia, Ukraine and Malorussia*]. XIII, 306 p. Kyiv, Kamianets-Podilskyi (in Ukrainian).

Kvitka, K. (1928). *Ukrainski pisni pro ditozghubnytsiu* [*Ukrainian Songs about the Infanticide*]. 61 p. [4, 8 c. notes]. Kyiv (in Ukrainian).

Kvitka, K. (1922). *Ukrainski narodni melodii* [*Ukrainian Folk Tunes*]. 250 p. Kyiv (in Ukrainian).

Leontovych, M. (1930). *Muzychni tvory: u 8-my zb.* [*Musical Works: in 8 coll.*]. Coll. 4. 47 p. [Ed. 2]. Kyiv (in Ukrainian).

Lepkyi, L. (2001). *Tvory* [*Works*]. 296 p. Ternopil (in Ukrainian).

Liudkevych, S. (2000). *Revoliutsiina pisnia na Zakhidnii Ukraini. Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy: u 2 tomakh* [*Revolutionary Song in Western Ukraine. Researches, Articles, Reviews, Presentations: in 2 volumes*]. Vol. 2. P. 409–414. Lviv (in Ukrainian).

Lukaniuk, B. (2007). *Muzychnyi chasokilkisnyi rytym* [*Musical Time Quantitative Rhythm*]. 304 p. Lviv (in Ukrainian).

Lukanyuk, B. (2010). K voprosu ob analiticheskom metode notirovaniya [On the Issue of the Analytical Method of Notation]. *Etnomuzyka* [*Ethnomusic*]. Iss. 10. p. 69–99. Lviv (in Russian).

Lysenko, M. (1868). *Zbirnyk ukrainskykh pisen dlia holosu v suprovodi fortepiano: [u 7 vyp.]* [*Collection of Ukrainian Songs for Voice Accompanied by Piano: [in 7 issues.]*]. Iss. 1. 95 p. Kyiv, Leipzig (in Ukrainian).

Lysenko, M. (1899). *Zbirnyk narodnykh ukrainskykh pisen <...> dlia khoru: [u 12 desiatkakh]* [Collection of Ukrainian Folk Songs > ... for Choir: [in 12 dozen]]. Dozen 10. Kyiv (in Ukrainian).

Lysenko, M. (1908). *Zbirka narodnykh pisen u khorovomu rozkladi, prysotosovanykh dlia uchniv molodshoho y pidstarshoho viku u shkolakh narodnykh* [Collection of Folk Songs in Choir Texture, Adapted for Younger and Teenage Pupils in Public Schools]. 96 p. Kyiv (in Ukrainian).

Lysenko, M. (1964). *Lysty* [Letters]. 536 p. Kyiv (in Ukrainian).

Markevich, A. (1857). *Malorossiyskie narodnye pesni, polozhennye na noty dlya peniya i fortepiano Andreem Markevichem: tetrad' pervaya* [Malorussian Folk Songs, Set on Notes for Singing and Piano by Andrey Markevich: notebook one]. *Zapiski o Yuzhnoy Rusi*: v 2 tomakh [Notes about South Russia: in 2 volumes]. Vol. 2. P. 211–256. Sankt-Peterburg (in Russian).

Myshanych, M. (2017). *Narodna vokalna tvorchist Lvivshchyny: u 2-kh tomakh* [Folk Songs of Lviv Region: in 2 volumes]. Volume 1: Melodies. 372 p. Lviv (in Ukrainian).

Nudha, L. (ed.) (1956). *Pisni ta romansy ukrainskykh poetiv: u 2 tomakh* [Songs and Romances of Ukrainian Poets: in 2 volumes]. Vol. 2. 385 p. Київ (in Ukrainian).

Osadtsia, O. (2001). *Notohrafichniy pokazhchyk vydan muzychnykh tvoriv M. V. Lysenka* [Notographic Index of Editions of M. V. Lysenko's Musical Works]. 418 p. Lviv (in Ukrainian).

Revutskiy, D. (1926). *Zoloti kliuchi: v 3 vyp.* [Golden Keys: in 3 iss.]. Iss. 2. 105 p. [Kyiv] (in Ukrainian).

Serov, A. (1861). *Muzyka yuzhno-russkikh pesen* [Music of South Russian Songs]. *Osnova: yuzhno-russkiy literaturnyy i uchenyy vestnik* [Basis: South Russian Literary and Scientific Bulletin]. April. p. 92–107 (in Russian).

Shreier-Tkachenko, O. (ed.) (1969). *Istoriia ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky* [History of Ukrainian pre-October Music]. 588 p. Kyiv (in Ukrainian).

Smolii, V. and others. (ed.). (2004). *Entsyklopediia istorii Ukrainy: v 5 tomakh* [Encyclopedia of the History of Ukraine: in 5 volumes]. Vol. 2. 528 p. Kyiv (<http://www.history.org.ua/?termin=Dashiv>). (Date of application: 31.08.2021) (in Ukrainian).

Spivanyk (1918). *Spivanyk ukrainskykh sichovykh striltsiv* [Song's Collection of Ukrainian Sich Shooters]. 128 p. Vienna (in Ukrainian).

Vovchok, M. – Mertke, E. (ed.) ([1866]). *Dvisti ukrainskykh pisen* [Two Hundred Ukrainian Songs]. 56 p. Leipzig, Winterthur; 2-d edition: Vovchok, M. (1979). *Narodni pisni v zapysakh Marka Vovchka: Dvisti ukrainskykh pisen* [Folk Songs in the Records of Marko Vovchok: Two Hundred Ukrainian Songs]. 213 p. Kyiv (in Ukrainian).

Multimedia

“Hei, ne dyvuite”. ([w/d]). “Hei, ne dyvuite, dobrii liudy”. Khor z opery K. Dankevycha “Bohdan Khmelnytskyi” [Choir from the opera “Bogdan Khmelnytsky” by K. Dankevych] [audio]. https://www.youtube.com/watch?v=4_oSWqVgbbU. (Date of application: 31.08.2021) (in Ukrainian).

“Ty zh mene pidmanula”. ([w/d]). “Ty zh mene pidmanula”. “Voply Vydo-pliasova” [audio]. <https://www.youtube.com/watch?v=-Ltlj3LiXhg>. (Date of application: 31.08.2021) (in Ukrainian).

Bohdan Lukaniuk, ethnomusicologist, PhD, professor, leading researcher at the Problematic Scientific-Researching Laboratory of Music Ethnology (PSRLME) of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko (Lviv), lukaniuk@ukr.net, +38 098 496 85 71

From the Musical History of Liberation Songs. Problem Essays

Liberation song is a special genre of mass oral and writing art which expresses the spirit of protest, the people's struggle against oppression, their rights of freedom, for their social, national, and universal rights, and it is an effective means of orientation and organizing the vast majority of society. Such a song is usually attributed to an author if necessary, and, having become widespread and even often worldwide, it is adopted into folklore. Such songs can also to some extent be modified due to the influence of public artistic thinking. Therefore its theory, history and practice create apparent ethnomusicological research interest.

The proposed problem essays discuss the history of five popular Ukrainian (or those of countries closely related to Ukraine) liberation songs – older and newer, both in terms of appearing during the last three centuries (1654–1921), and in musical and poetic style. According to their international significance, their original sources, and the way evolutions are revealed, most are still little known or completely unknown. These mostly debatable attempts to resolve the issues require further studies, which are sure to open more than a few fascinating pages in the country's past.

This issue of “Ethnomusic” includes an introductory survey and the first two essays, the next three will appear in the next issue of the yearbook.

Keywords: liberation song, Ukraine, primary sources, musical history, ways of evolution.

Стаття надійшла до редколегії 14 вересня 2021 р.