

## З МУЗИЧНОЇ ІСТОРІЇ ВИЗВОЛЬНИХ ПІСЕНЬ. ПРОБЛЕМНІ НАРИСИ\*

**Богдан Луканюк**, етномузикознавець, канд. мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник ПНДЛМЕ Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (Львів), [lukaniuk@ukr.net](mailto: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 незнані. 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 три наступні нариси (попередні див.: [Луканюк 2022a]).

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

### *Нарис 3. Шалійте*

Історія постання революційної пісні „Шалійте, шалійте, скажені каги” в загальних рисах така. Її слова склав студент Львівського університету, пізніше відомий філолог і громадсько-політичний діяч Олександр Колесса (1867–1945, середущий брат Івана та Філарета Колессів)<sup>1</sup>, під час бурхливих демонстрацій, організованих Союзом

\* Статтю опубліковано в авторській редакції. – *Прим. упор.*

<sup>1</sup> Замолоду О. Колесса сповідував соціалістичні ідеї Радикальної партії (тому й обрав собі відповідний псевдонім „Поступовець”), та отримавши посаду в Львівському університеті (1895) як фактичний дублер І. Франка, соратники якого завідомо не розраховували на апробацію властями його кандидатури, з часом перейшов на значно поміркованіші національно-демократичні позиції і навіть публічно заперечував своє авторство вірша до пісні „Шалійте, шалійте, скажені

польської молоді „Zet” (Związek Młodzieży Polskiej) на знак протесту проти постанови міністра освіти Австро-Угорщини про обов’язкову присутність комісара поліції на зібраннях студентських товариств (головно радикального спрямування). Уперше новотвір був виконаний бунтівниками 8 березня 1889 року в залі львівської ратуші о 23 годині вночі, а вдруге – наступного дня перед цісарським намісництвом у Королівстві Галичини і Володимирії<sup>1</sup> та моментально став широковідомим, співаним за кожної слушної нагоди (зокрема й на тогорічному першому львівському вічу з okazji першотравневого свята).

Цьому, зі свого боку, чимало посприяла популярність енергійної мелодії, під котру О. Колесса підклав свій крамольний вірш, створив же її галицький композитор Анатоль (Наталь) Вахнянин (1841–1908) як музичний номер „Хор норманів” до історичної п’єси галицького художника, літератора та сценографа Корнила Устияновича (1839–1903) „Ярополк Перший Святославич, великий князь київський”, поставленої в Народному театрі Товариства „Руська бесіда”, правдоподібно, восени 1882 року [Горак 2007, с. 129]<sup>2</sup>. Відтоді той хор припав галичанам до душі, звучав частенько зі сцени, а його тема – в побуті (та й славиться вона досі принаймні як хіт українських скаутів-пластунів під назвою „Марш норманів”). Хоча це займе трохи місця, її варто подати тут повністю, бо ж сьогодні дістатися до неї важко, а на підставі тих уривків, що наводяться чи не в усій дотичній літературі<sup>3</sup>, годі скласти собі бажане повноцінне уявлення про взаємозв’язок з першоджерелом повсталой на його основі революційної пісні [Вахнянин 1885, с. 81–84; Колесса 1918, с. 113–114, № 81]:

### 13

#### Холою



- а) 1. По мо\_рю, по мо\_рю, по плин\_них ва\_лах Пли\_  
 3. Хто вер\_не до\_до\_му, той з зо\_ло\_та п'є, А  
 б) 1. Ша\_лій\_те, ша\_лій\_те, ска\_же\_ні ка\_ти! Го\_

кати”, щоб зайво не викликати дорікання польських шовіністів і рідних правих сил у політичній неблагонадійності.

<sup>1</sup> Тепер – будинок Львівської обласної державної адміністрації.

<sup>2</sup> Ця дата є тим більше ймовірна, що актор і директор цього театру Іван Біберович (1854–1920) остаточно покинув Львів наступного 1883 року.

<sup>3</sup> Див., приміром: [Шреєр-Ткаченко 1969, с. 444 (№ 330)].

вем на шог лис тих, шог лис тих змі ях, За  
хто в лю тій сі чі, у сі чі ум ре, Той  
дуй те шпі о нів, бу дуй те тюр ми! До

на ми, за на ми буй ний ві тер ві є - Гріз  
з О ді ном віч но в Валь гал лі яс ні с. Гріз  
бо ю сто ти сяч по бор ни ків ста не. Пір

D.c. al  $\text{Coda}$  e poi la Coda

на, гріз на, гріз на Валь кі рі я! 2. Гей  
на, гріз на, гріз на Валь кі рі я.  
вем! Пір вем! Пір вем ті кай да ни! За

хлоп ці - мо лод ці, меч гост рий в ру ці, Про  
прав ду, за во лю, ми ста не мо враз, Лан

мі рим всі зем лі, всі зем лі, кра ї. Стра  
ци ні баг не ти не по страх для нас, Бо

ху ми не зна ем, щі том о нас кри є Гріз  
воль но го ду ха не ску ти в кай да ни, Бі

на, гріз на, гріз на Валь кі рі я.  
да, бі да, бі да вам, ти ра ни!

$\text{Coda}$

Ур ра! Ур ра! Ур ра!

Композиція А. Вахнянина має просту тричастинну репризну форму АВА з кодою<sup>1</sup>, де в середині з'являються гостро ритмізовані фрази на одній ноті, схожі на войовничий сигнал-фанфару<sup>2</sup>, що переходить у побудову, тотожну закінченню обох крайніх частин, наслідком чого твір на рівні музично-синтаксичних речень набуває ознак внутрішньої рондальності ( $M^T\alpha\beta|\gamma\beta|\alpha\beta$ ), обумовленої власне однорядковим рефреном у кінці кожної з трьох віршових строф поезії К. Устияновича. Вінчає цілість додана коротенька кода (кодета) трьома викриками „Урра!“.

Зі словами О. Колесси мелодія А. Вахнянина співалася більш докладно за її оригіналом аж до часів Першої світової війни (принаймні в Галичині), однак з єдиною, вельми суттєвою відмінністю – без репризи ( $M^TAV=\alpha\beta|\gamma\beta$ ) та з вдало підведеним під фанфарну (колишню середню) частину чотирядковим поетичним рефреном, завдяки чому пісня набула класичної *двочастинної* форми типу „заспів – приспів“ [Колесса 1918, с. 113–114, № 81]:

### 136<sub>1</sub>

1. Шалійте, шалійте, скажені кати!  
Годуйте шпionів, будуйте тюрми!  
До бою сто тисяч побірників стане –  
Пірвем, пірвем, пірвем ті кайдани!

*За правду, за волю ми встанемо враз,  
Ланци<sup>3</sup> ні багнети не пострах для нас,*

<sup>1</sup> Тут треба мати на увазі, що авторський тактовий розмір  $\frac{3}{4}$  визначений хибно, оскільки він не відповідає музично-синтаксичній будові твору, де наявні саме т. зв. великі мотиви на  $\frac{4}{4}$  і форма частин вкладається в нормальний (квадратний) восьмитактовий період з двох чотиритактових речень, закінчуваних відповідно кадансами – доміантовим половинним і тонічним повним у паралельному мажорі (пор. приклад 15а), а доповнення стало шеститактовим через виписане ферматування на три чверті кульмінаційного тону  $f$ ". Кодові вигуки „урра“ в революційній пісні не співаються, хоча за змістом цілком могли б припадати на її закінчення.

<sup>2</sup> Фактично це верхній органний пункт, тема ж у хорі А. Вахнянина знаходиться в середніх голосах і її С. Людкевич вирізнув у своєму опрацюванні даної революційної пісні, виклавши у перших сопранах (до речі, в нього вона так само тричастинна, як і хор А. Вахнянина, але при тому з вірша О. Колесси в ній чомусь знайшлися тільки перша та третя строфи підряд, натомість віршовий приспів відтворений щойно в музичній репризі неначе сповна самостійна кінцева строфа, через що в С. Людкевича по суті зник Колессів рефрен).

<sup>3</sup> Ланц – ланцюг.

- Бо вольного духа не скути в кайдани –  
Біда, біда вам, тирані!*<sup>1</sup>
2. Робітники духа, робітникам всім  
Ми руки подаймо, на бій їх ведім!  
Бо спільна усіх нас злучила недоля:  
І труд, і піт, і кров, кнут, неволя<sup>2</sup>.  
*За правду, за волю ми встанемо враз,  
Ланци ні багнети не пострах для нас,  
Бо вольного духа не скути в кайданах –  
Біда, біда вам, тирані!*
3. Від краю до краю не громи гудуть,  
Робітників полки злучені ідуть.  
І поклик рокоче: вставайте, народи,  
Прийшла пора, пора – день свободи!  
*За правду, за волю ми встанемо враз,  
Ланци ні багнети не пострах для нас,  
Бо вольного духа не скути в кайданах –  
Біда, біда вам, тирані!*
4. Підвалини світа валяться старі,  
Поблідли нероби, дрожать опирі,  
Бо зоря свободи вже сходить яскрава!  
Для всіх, для всіх, для всіх рівні права.  
*За правду, за волю ми встанемо враз,  
Ланци ні багнети не пострах для нас,  
Бо вольного духа не скути в кайданах –  
Біда, біда вам, тирані!*
5. І вольні народи, як добрі брати  
Полинуть до сонця, до щастя мети,  
Розкусь, двигнеться і наша родина –  
Одна, сильна, вільна Україна!

<sup>1</sup> Або за іншою, не менш популярною відміною даного рефрену:

136<sub>2</sub>

<...>

*За волю народу, за його права  
Не страшні кайдани, солодка тюрма,  
Бо вільного духу не скути в кайдани!  
На смерть! На смерть! На смерть вам, тирані!*

<sup>2</sup> Або за іншою відміною двох останніх рядків:

136<sub>3</sub>

<...>

Бо всіх нас злучила однакова доля:  
І труд, і піт, і кров, і неволя!

*За правду, за волю ми встанемо враз,  
Ланци ні багнети не пострах для нас,  
Бо вольного духа не скути в кайданах –  
Біда, біда вам, тирані!*

Не знати, чи до такого кардинального переосмислення структури оригіналу додумався сам О. Колесса, чи спільно з невідомим музичним редактором, чи свою лепту вніс народ, що видається малоімовірним, та в будь-якому разі подібна маніпуляція вийшла на славу, надавши композиторському хоріві кшталтів, вельми характерних, звичних саме для визвольної пісенності респонсорного (заспівно-приспівного) складу.

Мало не відразу агітка О. Колесси була вільно переспівана польським шляхтичем, водночас затягим соціалістом, киянином за місцем народження Казімежом Петкевічем (Kazimierz Pietkiewicz, 1861–1934) й опублікована 1895 року під новою назвою „Пісня вільного духу” („Pieśń wolnego ducha”)<sup>1</sup>. А вже в червні того ж таки року К. Петкевіча заарештували, і дорогою на сибірське заслання в горезвісній Бутирській пересильній тюрмі він ознайомив з львівським революційним творінням у власній версії російського соціал-демократа (пізніше високопоставленого більшовика) та ленінського поплічника Глеба Кржіжановського (1872–1959), котрий трохи згодом (1898) елементарно спартолив її на свій неоконкретний лад<sup>2</sup>, що ясно показує зіставлення обох словесних текстів:

#### 14

а) К. Петкевіч, 1895

1. Szalejcie, tyranі,  
niech pastwi się kat,  
Szykujcie okowy,  
spętajcie w nie świat!

б) Г. Кржіжановській, 1898

1. Беснуйтесь, тираны,  
глумитесь над нами,  
Грозите свирепо  
тюрьмой, кандалами!

<sup>1</sup> Див. виноску 1 на с. 33.

<sup>2</sup> Перша публікація 1900 року в нелегальній соціал-демократичній газеті „Южный рабочий”. Кажуть, що базгранину (в ній особливо виділяється початок четвертої строфи, де версифікаційний силабо-тонічний амфібрахій кумедно перекручує словесні граматичні наголоси : „В рудниках под землей, за стднком и на поле”) високо поцінував і любив співати сам вождь світового пролетаріату В. Ленін [Кржіжановський 1926, с. 7–8; Нудьга 1957, № 10, с. 106–108].

My wolni na duchu,  
choć skuci, związani –  
Na wstyd, na wstyd,  
na wstyd wam tyrani!

2. Choć słabi na duchu  
przed wami gną kark  
I niosą nikczemni  
sumienia na targ,  
Lecz ducha wolnego  
nie straszą kajdany,  
Na wstyd, na wstyd,  
na wstyd wam tyrani!

3. Na ciężką niedolę  
skazani i trud,  
Bogactwa niezmierne  
gromadzi wam lud,  
Zaś żeby nie przejrzał,  
są turmy, kajdany,  
Bo strach, bo strach,  
bo strach wam tyrani!

4. Brutalna przewaga,  
łez chciwa i krwi,  
Nad słabym bezkarnie  
się znęca i drwi,  
Lecz ducha wolnego  
nie skują kajdany,  
Na strach, na strach,  
na strach wam tyrani!

5. I chociaż potężny  
niewoli jest gmach,  
Niepokój wasz rośnie  
i wzmaga się strach,  
Bo władzy nie macie  
skuć ducha w kajdany,  
I wstyd, i gniew,  
i strach wam tyrani!

6. Krwią naszą gaszony,  
rozpala się świt,  
Wstrząsanych łańcuchów  
rozlega się zgrzyt –

Мы сильные духом,  
хоть телом попераны –  
Позор, позор,  
позор вам, тираны!

2. Пусть слабые духом  
трепещут пред вами,  
Торгуют бесстыдно  
святыми правами;  
Телесной неволи  
не страшны нам раны,  
Позор, позор,  
позор вам, тираны!

3. За тяжким трудом  
в доле вечного рабства  
Народ угнетенный  
вам копит богатства,  
Но рабство и муки  
не сломят титана!  
На страх, на страх,  
на страх вам, тираны!





4. В рудниках под землей,  
за станком и на поле,  
Везде раздаются  
уж песни о воле,  
И звуки той песни  
доходят до тронов,  
На страх, на страх,  
на страх всем тиранам!

5. Сверкайте штыками,  
грозите войсками,  
Спаси вас не могут  
казармы с тюрьмами,  
Ваш собственный страх  
не сковать вам цепями,  
И стыд, и страх,  
и месть вам, тираны!

6. От пролитой крови  
земля заалела,  
Могучая всюду  
борьба закипела,

I runą więzienia  
i prysną kajdany –  
Na śmierć, na śmierć,  
na śmierć wam tyrani!<sup>1</sup>

Пожаром восстанья  
объяты все страны,  
И смерть, и смерть,  
и смерть вам, тираны!<sup>2</sup>

Відмітною особливістю польсько-російської модифікації Колесового вірша стало вилучення в ньому рефрену разом з його музикою, в результаті чого виникла банальна чотирирядкова строфічність, у якій роль міжстрофогового повтору виконує лиш останній рядок (подібно як у К. Устияновича), зате залишок вийшов набагато придатнішим для масового співу. Для такого виконання твір А. Вахнянина, потрібно визнати, годиться не надто через свою доволі складну композицію та важкувату для гуртового інтонування мелодику, через те всі самотутні риси авторського першоджерела були максимально згладжені, спрощені аж до „голої” плакатності. Так, інструментальна за духом репризна тричастинність з контрастною серединою звелася до звичайної пісенної строфічності з музичним періодом повторної будови, своєрідно загострені пунктовані групи   змінили на шаблонні малюнки   (на що звертав увагу С. Людкевич [Людкевич 2000, с. 413]), необхідно зникли незвичні інтервальні ходи *a'-e'-a'* й *b'-es''-b'-e''*, а також місцями переінакшилися звуковисотні лінії в бік їхнього виразнішого функціонально-гармонічного змісту, чим загалом полегшувалося і сприйняття, і запам'ятовування настільки вже спрощеного наспіву (в російській версії залишилося

<sup>1</sup> Підрядковий переклад: 1. Шалійте, тираны, хай знущається кат, Готуйте ланцюги, сплутайте ними світ! Ми вільні духом, хоч заковані, зв'язані – Ганьба, ганьба, ганьба вам, тираны! 2. Хоч німічні духом перед вами гнуть шиї І торгують своїм нікчемним сумлінням, Та вільний дух не боїться кайданів. Ганьба, ганьба, ганьба вам, тираны! 3. Приречений на тяжку долю та труд, Незмірні багатства нагромаджує вам народ, А щоби він не прозрів, є тюрми, кайдани, Бо жажно, бо жажно, бо жажно вам, тираны! 4. Груба сила, жадібна сліз і крові, Над слабшим безкарно знущається та глумиться, однак вільного духу не скують кайдани На страх, на страх, на страх вам, тираны! 5. І хоч споруда неволі могутня, Ваша тривога зростає і збільшується ваш страх, Бо не можете закувати дух у кайдани – І сором, і злість, і страх вам, тираны! 6. Нашою кров'ю загашений розпалюється світ, Стрясання ланців розлягається скрегіт і впадуть в'язниці, й розсипляться кайдани На смерть, на смерть, на смерть вам, тираны!

<sup>2</sup> В оригіналі цієї останньої строфи немає і невідомо, хто її дописав, треба відзначити, у значно кращому поетичному стилі, ніж це загалом вийшло у віршувальника попередніх рядків.

тільки повторене друге речення з рефренним доповненням, уже також цілковито перероблене в польській)<sup>1</sup>:

15

a)

1. Sza\_ lej\_ cie, ty\_ ra\_ ni, niech pas\_ twi sę kat, Szy\_

b)  $\text{♩} = 72$

Бес\_ нуй\_ тесь, ти\_ ра\_ ны, глу\_ ми\_ тесь над на\_ ми, Гро\_

в) **Marcia energico**

1. Ша\_ лій\_ те, ша\_ лій\_ те, ска\_ же\_ ні ка\_ ти! Го\_

куј\_ cie o\_ ko\_ wy, spę\_ taj\_ cie w nie\_ świat! My

зи\_ те сви\_ ре\_ пой\_ тюр\_ мой, кан\_ да\_ ла\_ ми! Мы

дуй\_ те шпі\_ о\_ нів, бу\_ дуй\_ те тюр\_ ми! До

wol\_ ni na du\_ chu, choć sku\_ ci, zwią\_ za\_ ni - Na

силь\_ ны\_ е ду\_ хом, хоть те\_ лом по\_ пра\_ ны - По\_

бо\_ ю сто ти\_ сяч по\_ бір\_ ни\_ ків ста\_ не - Пір\_

<sup>1</sup> Версія а – [Kozłowski 1977, s. 79; pratekst: Robotnik 1895, № 11, s. 4; melodia: Retter 1964, s. 32–33]; версія б – [Ширяева 1984] (запис 1935 року фольклористики Софії Маг(г)ід у Москві від хору старих більшовиків з Товариства колишніх політкаторжан. Фонограмархів Інституту рускої літератури в Санкт-Петербурзі, колекція 102, папка 4, с. 77); версія в – [Ревуцький 1926, с. 90–91, № 121] (див. також: [Курочко 1970, с. 85, № 81]).

wstyd, na wstyd, na wstyd wam, ty\_rani!  
 zor, po\_zor, po\_zor wam, ti\_rani!  
 wem, pi\_r\_wem, pi\_r\_wem ti kaji\_da\_ni!

Саме таким, вельми віддаленим від свого первісного задуму, Колессовий почин настільки поширився між бунтівливо настроєним людом чи не всієї Російської імперії, передовсім під час революції 1905–1907 років, що Д. Шостакович цілком закономірно взяв пісню за головну тему четвертої (фінальної) частини „Набат” своєї Одинадцяті симфонії, будучи свято переконаним в її ширій народності. І тільки коли він побував у Львові 1957 року, ненароком дізнався, що протцем знаменитої мелодії був скромний старогалицький композитор.

Очевидно, польсько-російські версії революційного урочисто-закличного гімну певним чином вплинули на його найновіше українське потрактування (приклад 15в), де рефрен механічно поновленого оригінального Колессового вірша почав зовсім алогічно виконуватися на ту ж таки мелодію куплету, чого, звісно, ніколи не буває в пісенних формах подібного заспівно-приспівного типу. Отак химерно замкнулося коло історії витвору okazionalnih молодіжних маніфестацій, який несподівано, радше випадково вийшовши за часово-територіальні рамці свого походження та в процесі поширення закономірно змінившись майже до невпізнання, став славнозвісним інтернаціональним набутком щонайменше трьох народів.

#### Нарис 4. Калина

Пісня про Україну-калину належить до числа найулюбленіших у народі та займає визначне місце в його духовному житті. Власне вона зробила цю рослину символом галицького стрілецтва, породивши особливий звичай садити її на могилах вояків. Утім цю пісню ледве чи можна віднести сповна до стрілецьких за своїм походженням, доволі складним і заплутаним. Одні вважають її мелодію цілком автентичною фольклорною, до якої був дописаний новий поетичний

текст, натомість інші погоджуються, що її на початку 1914 року, значить, ще перед Першою світовою війною, уклав галицький поет, публіцист і театральний діяч Степан Чарнецький (1881–1944). За його ж споминами, він використав дану пісню в спектаклі „Сонце Руїни” Василя Пачовського (1878–1942) і до неї „мелодію доробив сам” [Чарнецький 2014, с. 365]<sup>1</sup>. Виставу з незмінним успіхом показував львівський театр у багатьох галицьких містах (Самборі, Дрогобичі, Стрию, Станіславові, Чорткові, Чернівцях та ін.), що чималою мірою спричинилося до популяризації цього музичного номера. Очевидно, з сцени звучала тільки перша строфа, бо лише її згодом, у серпні 1914 року під час збору Українських січових стрільців у м. Стрий, міг зачути майбутній поручник УСС, потім монах-василіянин Григорій-Андрій Трух (1894–1959) і настільки запалився нею, що згідно вже з його власними спогадами він зразу, практично на коліні дописав ще три віршові строфи актуального воєнного змісту, які стали народними і перетворили пісню в хронологічно першу стрілецьку, опубліковану через чотири роки саме в оцьому новому статусі, надалі для неї абсолютно визначальному [Співанник 1918, с. 8–9, № 4]:

## 16

### Marciale

1. Ой у лу\_ зі чер\_во\_на ка\_ли\_ на по\_ хи\_ ли\_ ла ся...

Чо\_ гось на\_ ша сла\_в\_на У\_ кра\_ ї\_ на за\_ жу\_ ри\_ ла ся.

А ми ту\_ ю чер\_во\_ну ка\_ли\_ ну пі\_ дій\_ ме\_ мо,

А ми на\_ шу сла\_в\_ну У\_ кра\_ ї\_ ну гей-гей роз\_ ве\_ се\_ ли\_ мо.

<sup>1</sup> До того історична драма В. Пачовського з січня 1912 року йшла у львівському Народному театрі товариства „Руська бесіда” в режисурі Йосипа Стадника (1876–1954), роком швидше (1911) музику до цієї драми написав С. Людкевич [Штундер 2005, с. 604, № 81–82, можливо, також № 83–84, 90], зокрема марш для духового оркестру на мелодію старого визвольного гімну „Не дивуйтеся” (див. Нарис 1), яку в своїй прем’єрній постановці в м. Самбір 6 лютого 1914 року

1. Ой у лузі червона калина похилила ся...  
 Чогось наша славна Україна зажурила ся.  
 А ми тую червону калину підіймемо,  
*А ми нашу славу Україну гей-гей розвеселимо!* | 2
2. Машерують наші добровольці у кривавий тан,  
 Визволяти наших Українців з московських кайдан.  
 А ми наших братів-Українців визволимо,  
*А ми нашу славу Україну гей-гей розвеселимо!* | 2
3. Гей у полі ярої пшенички золотистий лан,  
 Розпочали Стрільці Українські з Москалями тан!  
 А ми тую ярую пшеничку ізберемо,  
*А ми нашу славу Україну гей-гей розвеселимо!* | 2
4. Як пові буйнесенький вітер з широких степів,  
 То прославить по всій Україні Січових Стрільців.  
 А ми тую стрілецькую славу збережемо,  
*А ми нашу славу Україну гей-гей розвеселимо!* | 2

Такими на сьогодні є загальновідомі дані про її постання [Погребенник 1990, с. 51–54; Кузьменко 2005, с. 516–517], хоча деякі моменти в них видаються дещо спірними та не зовсім докладними. Що другу-четверту строфи дописав Г.-А. Трух і саме вони зробили пісню стрілецькою, то хіба треба вірити йому на слово, бо ніби немає причин сумніватися в чесності його повідомлення. Питання лише в тому, як у Львові появилася перша строфа та чому вона були настільки широко відома, що її С. Чарнецький добре знав і включив до поставленого дійства. Напевно, нею ще давніше захоплювалися у середовищі інтелігенції, зокрема радикально настроєної, якщо в збірці українських історичних пісень, укладеній нібито Мирославом Січинським (1887–1979) ще перед його славнозвісним замахом 12 квітня 1908 року на цісарського намісника в Галичині Анджея Казімежа Потоцького (1861–1908), а на ділі зрадагованій та виданій на той час студентом, пізніше визначним істориком Іваном Крип'якевичем (1886–1967) і соціалістом Осипом Назаруком (1883–1940), у Передньому слові їхнього ж авторства двічі наводяться слова першої строфи – спочатку тільки два останні рядки як епіграф і ще раз у самому кінці вже повністю [Січинський 1908, с. 3–4]:

---

С. Чарнецький поміняв саме на пісню „Ой у лузі червона калина” також у супроводі духових інструментів, злагодженому диригентом Михайлом Коссаком (1874–1938).

## ПЕРЕДНЕ СЛОВО.

А ми-ж тую червону калину підніmemo,  
А ми-ж свою славу Україну  
Гей, гей, розвеселимо!...

<...>

— 4 —

Тепер призабули ся ті пісні між нашим народом,  
забули ся і преславні змагання прадідів наших.

Гей, у лузі червона калина похилила ся,  
Чогось наша славна Україна зажурила ся...

Пускаємо знов давні пісні між народ. Нехай  
наші люди читають їх, нехай згадують давню  
славу, — нехай підіймуть на ново боротьбу за  
Україну!

А ми-ж тую червону калину підніmemo,  
А ми-ж свою славу Україну  
Гей, гей, розвеселимо!...

Отже, цим задокументовано важливий факт: принаймні слова пісні про червону калину були вже добре знані у Львові перед 1908 роком, хоч і неясно як вони сюди попали і – головне – з якою саме мелодією, а така, безперечно, мусила існувати раніше за версію, „дороблену” С. Чарнецьким, бо ж поезія з рефренними вигуками на кшталт „гей-гей” сама по собі, без музики хіба не побутує та й не твориться...

Наскільки відомо, вперше ті слова були опубліковані в славній історичній антології В. Антоновича та М. Драгоманова як заключні чотири рядки народної пісні, записаної хіба на початку сімдесятих років XIX століття в с. Мар’янівка (тепер Новоукраїнського району Криворізької області) [Антонович – Драгоманов 1875, с. 50]:

17а

Розлилися круті бережечки гей-гей по роздолі;  
Пожурились славні козаченьки гей-гей у неволі.  
Гей ви, хлопці, ви, добрі молодці, гей-гей не журіться,

- 5 Посідлайте коні воронії, гей-гей садовіться!  
 Та поїдем у чистеє поле, гей-гей у Варшаву,  
 Та наберем червоної китайки гей-гей та на славу!  
 Гей, щоб наша червона китайка гей-гей не злиняла  
 Та щоб наша козацькая слава гей-гей не пропала!
- 10 Гей, щоб наша червона китайка гей-гей червоніла,  
 А щоб наша козацькая слава гей-гей не змарніла!  
*Гей у лузі червона калина гей-гей похилилася;*  
*Чогось наша славна Україна гей-гей засмутилася.*  
*А ми ж тую червону калину гей-гей та піднімемо,*  
*А ми ж свою славу Україну гей-гей та розвеселимо!<sup>1</sup>*

Цей текст виданий без мелодії та ділення на строфи, проте він настільки збігається з записом М. Кропивницького (1840–1910), здійсненим від лірника Хоми Патлатого на колишній Херсонщині<sup>2</sup> й опублікованим М. Лисенком в опрацюванні для чоловічого хору а капела [Лисенко 1889, с. 5, № 2]<sup>3</sup>, що в ідентичності вихідного джерела одного та другого не може бути ані найменших сумнівів<sup>4</sup>:

176

*m*] **Andante poco moderato**



1. Роз\_ ли\_ ли\_ ся кру\_ ті бе\_ ре\_ жеч\_ ки  
 3. Та\_ по\_ і\_ дем у\_ чис\_ те\_ є\_ по\_ ле,  
 5. Гей\_ у\_ лу\_ зі чер\_ во\_ на ка\_ ли\_ на



гей, гей, гей по роз до лі...  
 гей, гей, гей у Вар ша ву,  
 гей, гей, гей по хи ли ла ся.

<sup>1</sup> Увесь жирний курсив мій. – Б. Л.

<sup>2</sup> До речі, колись с. Мар'янівка входило до Єлисаветградського повіту Херсонської губернії.

<sup>3</sup> Пор.: [Лисенко 1956, с. 39, № 22].

<sup>4</sup> Гармонізація композитора в даному разі не має значення, тож вона не подається тут, зацитований же сам фольклорний наспів зредагований згідно з засадами, прийнятими для всіх нотних транскрипцій, наведених у даній праці.

Tempo I

8

2. Гей ви, хлопці, добрі мо лодці,  
 По сідлай те ко ні во ро ні і,  
 3. Та на бе рем чер во но ї ки тай ки  
 4. А щоб на ша чер во на ки тай ка  
 А щоб на ша ко заць ка я сла ва  
 5.  
 6.

Sostenuto

8

гей, гей, гей не жу рі те ся,  
 гей, гей, гей са до ві те ся!  
 гей, гей, гей та й на сла ву!  
 гей, гей, гей чер во ні ла,  
 гей, гей, гей не змар ні ла!

На жаль, у друкованій партитурі слова подані не достатньо акуратно – в ній не тільки випущені, порівняно з публікацією В. Антоновича та М. Драгоманова, другий, сьомий, восьмий і всі чотири заключні рядки (за виставленими для них порядковими номерами залишилися порожні місця)<sup>1</sup>, але й у незвичний спосіб текст поділений на катре-ни, де початковий віршовий рядок лучиться з першим мелорядком, а три наступні – з другим; коли ж врахувати при тому, що обидва мелорядки різняться лише своїми початками, то в результаті постає без-прецедентна химерна музично-поетична форма:  $V^T A; B B = M^T A_1; A'_{(2)}$ . Щось схоже час від часу зустрічається в т. зв. протяжних піснях, де з початковим, не раз дещо попсованим мелорядком поєднується тільки перший віршовий рядок, а вся решта вже йде виключно з по-правним другим, до того ж у таких піснях часто однорядкова мелодія несподівано парується з явно чужим для неї первісним римованим дистихом [Квітка 1928, с. 38–41; Луканюк 2022б, № 5а, 11аб]. Загалом складається враження, що або М. Лисенко хибно сприйняв запис М. Кропивницького, котрий не виставив необхідні знаки segno на початку та в кінці основного проведення наспіву (тобто повторю-ваного другого мелорядка), або наплутав лірник, заспівавши позаре-пертуарну для себе звичайну („вулишну”) пісню з чужою мелодією та ще й на свій співецький лад, усе ж добре пам’ятаючи, що вона повинна бути чотирирядковою.

<sup>1</sup> Можливо, з огляду на царську цензуру.

Однак у такому разі вірш, обнародований В. Антоновичем і М. Драгомановим, не ділиться належно на строфи, оскільки в ньому два віршові рядки виявляються зайвими, і лишень у сполученні з імовірно органічною для себе *дворядковою* мелодією (ба навіть з тією ж занотованою самим М. Кропивницьким або з його співу М. Лисенком, тільки підтекстованою не надуманими катренами, а звичайними дистихами) все стає на свої місця – за винятком заключних чотирьох рядків про червону калину, які виглядають при цьому доконтрамінованими з огляду як на свою тематику, по суті ніяк не пов'язану з попереднім історичним сюжетом (може, дійсно з часів Хмельниччини)<sup>1</sup>, так і на свою віршову структуру з кінцевими *п'ятискладниками* (V4635) замість *чотирискладників* (V4634). Напевно, це був початок уже зовсім іншого твору, що міг мати своє відмінне поетичне продовження та власний наспів чотирядкової будови, значить, не традиційно фольклорного, а виключно пізнішого авторського походження.

Який то був наспів, достеменно знати нам не дано – історія культури усної традиції рідко коли залишає по собі виразні документальні сліди, хоча він сповна міг бути таким же, як той, що випадково знайшовся в одній з ранніх збірок стрілецьких пісень, до того в органічному поєднанні саме з першим катреном про червону калину [Сім пісень (1915), с. 14]<sup>2</sup>:

18a

б/г

Гей у по лі чер во на ка ли на по хи ли ла ся...  
 Чо гось на ша слав на Ук ра і на за жу ри ла ся.

А ми ту ю чер во ну ка ли ну під ні ме мо,

А ми на шу слав ну Ук ра і ну гей-гей роз ве се ли мо.

Даний наспів не набув поширення, і його запис є унікальним, позбавленим аналогів у всій музично-етнографічній та популярній лі-

<sup>1</sup> Адже гетьман начебто мав намір дійти до Варшави.

<sup>2</sup> Цит. за роб.: [Кузьменко 2005, с. 38].

тературі, а проте якраз він може відіграти ключову роль у проясненні генези розглядуваної пісні. Оскільки першу строфу й тут продовжує вірш Г.-А. Труха, то, виходить, мелодія у версії С. Чарнецького, під яку той вірш укладався, або не була відома редакторам стрілецького збірничка, що неймовірно з огляду на її вже тодішню прославу, або вони вважали її неавтентичною, добре знаючи іншу, либонь первіснішу мелодію, співану задовго до Першої світової війни.

Маршова музика, як належна до танцювального жанру, характеризується чіткими квадратними формами акцентно-динамічного ритму<sup>1</sup>, а цей наспів відзначається доволі незвичайною будовою своїх музичних речень на десять і дев'ять лічильних одиниць замість нормальних восьмитактів, що однозначно вказує на часокількісну природу його ритміки й, отже, на суто *кантиленну* жанровість. І справді, в ньому щоразу початкові звороти творять цільні, внутрішньо неподільні мелодичні побудови на *шість* одиниць числення, яким постійно протиставляються закінчення на *чотири* одиниці числення. Це наочно демонструє перетактування за диференціальним принципом вищенаведеного, цілковито схоластичного акцентно-динамічного тлумачення мелодії на природне для неї *часокількісне*:

186

1. Гей у по\_лі чер\_во\_на ка\_ли\_ на по\_хи\_ли\_ла\_ся...  
 Чо гось на\_ша слав\_на Ук\_ра\_ї\_ на за\_жу\_ри\_ла\_ся.

А ми ту\_ю чер\_во\_ну ка\_ли\_ну під\_ні\_ме\_мо,

А ми на\_шу слав\_ну Ук\_ра\_ї\_ну гей-гей роз\_ве\_се\_ли\_мо.

Саме таке зіставлення тактів є характерним для одного з *лад-канкових* мелотипів [Клименко – Гончаренко 1996]<sup>2</sup>, якого аналогічні мелоритмічні малюнки породжують похідні роздроблення основоположних довгостей, і коли їх поновити шляхом скелетизації – зво-

<sup>1</sup> Див.: [Луканюк 2022а, с. 96].

<sup>2</sup> Той же мелотип властивий також купальсько-петрівчаній обрядовості (приміром: [Квітка 1917–1918, с. 47–48, № 36–37]).

ротним попарним стягненням усіх розщепів, стають ясними притаманні подібним варійованим наспівам генетично вихідні прототипи:

$$\begin{aligned}
 & V465_{2-n} \setminus R^6 \text{ (musical notation) } :|| \leftarrow \\
 & \leftarrow \{ R^6 \text{ (musical notation) } :|| \} \leftarrow \\
 & \leftarrow \bullet V53_{2-n} / R^6 \text{ (musical notation) } :|| \leftarrow \\
 & \leftarrow \{ V43_{2-n} / R^6 \text{ (musical notation) } :|| \} \leftarrow \\
 & \leftarrow \bullet V43_{2-n} / R^6 \text{ (musical notation) } :||.
 \end{aligned}$$

Звісно, здогадна прамелодія пісні про калину – це не ладкання, вона більше схожа на артифіційну творчість не тільки чотирирядковістю, а й переходом у паралельний лад на початку своєї другої половини з секвенційним поверненням до генерального устою, чого не відає традиційний кантилений фольклор. Усе ж імовірно, що власне весільне ладкання стало (в парі з символічним весільним образом червоної калини!)<sup>1</sup> джерелом, відправним моментом для створення *застольної* визвольної лірики уже з оригінальним авторським музичним доточенням, орієнтованим виключно на стилістику звичайної пісенності (зокрема з кінцевим усіченням в ньому третього мелорядка та варіаційними роздробленнями в середині четвертого через вставлення бравурних вигуків „гей-гей” перед заключним зворотом)<sup>2</sup>. Напевно, і ця пісня мала власне поетичне продовження, принаймні в усній традиції знайшлися зовсім інші її слова, непов’язані з галицьким стрілецтвом, і до того з оригінальною строфічною формою, в якій третій та четвертий віршові рядки виявляються постійно повторюваним *рефреном* – ідейною квінтесенцією всього твору<sup>3</sup>, хіба тому його й узяли за епіграф автори „Переднього слова” до збірки історичних пісень, виданої 1908 року (див. с. 37) [Кузьменко 2005, с. 42, № 1а]<sup>4</sup>:

<sup>1</sup> Цей символ зазвичай розшифровується як „красна (гарна) цнотлива дівчина, весільна молода, котра зробила велику честь своєму родові, зберігши невинність до шлюбу” [Потебня 1985, с. 207–210].


<sup>2</sup> Про цей широко вживаний засіб трансформації фольклорних наспівів див.: [Луканюк 1998, с. 34–48].

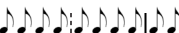
<sup>3</sup> Цим зайвий раз підтверджується факт контамінованості останніх чотирьох віршових рядків у запису М. Кропивницького, де попередній текст має зовсім іншу поетичну форму – без міжстрофових повторів (рефренів).

<sup>4</sup> Див. також у контамінації з віршами Г.-А. Труха: [Кузьменко 2005, с. 38, № 1А; с. 40 № 1Б].

## 19

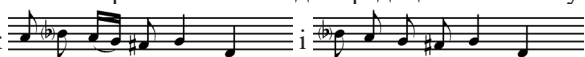
1. Ой у лузі червона калина похилилася,  
 Чогось наша славна Україна зажурилася.  
*А ми тую червону калину підіймемо,*  
*А ми нашу славу Україну гей-гей розвеселимо.* | 2
2. – Не хилися, червона калино, маєш білий цвіт,  
 Не журися, славна Україно, маєш славний рід.  
*А ми тую червону калину підіймемо,*  
*А ми нашу славу Україну гей-гей розвеселимо.* | 2
3. Не хилися, червона калино, все вгору рости,  
 Не журися, славна Україно, ми – твої сини!  
*А ми тую червону калину підіймемо,*  
*А ми нашу славу Україну гей-гей розвеселимо.* | 2


Що ж до авторства загальнопоширеної мелодії, приписуваного С. Чарнецькому, то воно перебільшене, а втім небезпідставне. Наскільки відомо, він хіба не був такої міри вправним музикантом, щоби спромогтися самому утнути щось подібне, хіба не дарма С. Людкевич представляв його музичним профаном (щоправда в полемічному запалі) [Людкевич 2000, с. 371–372], але й профанам не раз щастило ставати „геніями однієї ночі” завдяки екстраординарній винахідливості. Порівнюючи обидві музичні версії пісні (приклади 16 і 18аб), зовсім не складно запримітити, що вони мають мало не ідентичні мелічні (звуківисотні) лінії та радикально відрізняються лише своєю ритмікою – в одному разі маршевою, акцентно-динамічною, а в іншому співною, часокількісною. Певно, цю дивовижну метаморфозу доконав власне С. Чарнецький, стилізувавши первісний ритмічний малюнок під дещо схожий, проте зовсім відмінний мелотип \*V46,5<sub>2</sub>\R<sup>4</sup>  :||, який теж доволі розповсюджений у звичайній (неприуроченій) народній пісенності, зокрема й з тими ж характерними роздробленнями, викликаними похідними розпростореннями другої силабічної групи на два зайві склади<sup>1</sup>:

$$\begin{aligned} <...> \leftarrow \\ & \leftarrow \{V4^24,5_2 \backslash R^4 \text{  :||} \leftarrow \\ & \leftarrow \bullet V44,5_2 \backslash R^4 \text{  :||. \end{aligned}$$

<sup>1</sup> Див., наприклад: [Колесса 1907, с. 140–141, 153–154], а також [Квітка 1922, № 355; пор.: Роздольський – Людкевич 1906, № 580–582; Квітка 1917–1918, № 125, 154, 159; Квітка 1922, № 281, 394, 450, 457; Мишанич 2017, № 533–534].

Інтенції режисера самоочевидні: популярна патріотична пісня як найкраще пасувала для епізоду, коли через вікно мали долітати звуки воєнного походу – чоловічий хор у супроводі духового оркестру, однак же не в її лірично-застольній версії, тож будучи людиною багатогранно обдарованою, він мелодію „доробив сам”, тобто приладнав до образного змісту сцени, надавши ладканковому мелоритмічному малюнку потрібної квадратності та маршового характеру на взірць підходящих народних наспівів головно з чоловічого репертуару<sup>1</sup>. Може, через те переробка з строфами за прославу українсько-галицького січового стрілецтва більше припала народові до душі, і він не тільки поніс новотвір світами та закарбував у своїй вдячній пам’яті, а й, зі свого боку, долучився до його подальшої фольклоризації додаванням нових віршів<sup>2</sup> та шліфуванням окремих лінійних зворотів, передовсім заміною таких трохи незвичних для традиційного етномузичного мислення,

як  , на значно улюб-

леніший хід  , дарма що родом він з західноєвропейського середньовіччя [Квітка 1926, с. 80–83]. Отак-то народна пісня, нехай і дворацька за походженням, здійснила захоплюючий кульбіт – перегадом стала по суті вже артифіціальною, авторською і за словами, і за мелодією, щоби врешті-решт знов повернутися в рідну стихію культури усної традиції (тобто з фольклору в фольклоризм і назад).

Нині, в трагічну годину чергового російсько-українського розмиру пісня „Ой у лузі червона калина” переживає новітній ренесанс – вона знову голосно залунала в устах малого й великого, набувши всенаціонального значення. Ба більше, члени легендарної британської групи Пінк Флойд (Pink Floyd) після розстання тридцять літ тому зійшлися спеціально, щоби долучити до відеозапису її натхненного сольного виконання лідером популярного гурту Бумбокс (а на той момент бійцем Київської територіальної оборони) А. Хливнюком своє оригінальне аранжування в рок-стилі [Pink Floyd – Хливнюк 2022] та по-братерськи вступити у планетарний двобій добра зі злом – і чим це не вимірний шанс для червонокалінового визвольного шедевру волелюбної України на віки вічні здобути собі світову славу.

<sup>1</sup> Аналогічне переведення часокількісного наспіву в акцентно-динамічний під впливом артифіціального мислення відбулося з давнішою мелодією „Не дивуй-теся” (див. Нарис 1).

<sup>2</sup> Див.: [Кузьменко 2005, с. 38–42, № 1.А.–1.Г].

## Нарис 5. Стрілець

Мелодію пісні „Їхав стрілець на війноньку” – одного з найулюбленіших у народі визвольних *траурних маршів*, принаймні за задумом – скомпонував 1916 року диригент духового оркестру Українського добровольчого легіону Михайло Гайворонський<sup>1</sup> як тему своєї „Стрілецької увертюри”. Уже тоді вона (тема) асоціювалася йому з образом від’їзду галицького січовика на війну, з якої тому вже не судилося повернутись живим. Образну ідею композитора допомогли втілити в поетичному слові учасники літературно-мистецького гуртка Пресової квартири при Українській боевій управі („Артистичної горстки”) Р. Купчинський, Л. Лепкий, Ів. Іванець, Т. Мойсейович і Л. Разлуцький<sup>2</sup>. У кінці того ж таки року тільки-но сам вірш либонь уперше опублікував „Вісник Союзу визволення України” (Відень 1916, ч. 130 за

---

<sup>1</sup> Гайворонський Михайло-Орест (1892–1949), композитор, диригент, скрипаль, музичний педагог, критик і громадський діяч, підхорунжий УСС, автор багатьох (понад тридцяти) стрілецьких пісень, оркестрових, хорових, камерних творів, опрацювань народних пісень, театральної та церковної музики. Учився у львівському Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, 1923 року емігрував до США, де продовжив музичну діяльність – заснував українську консерваторію (спільно з Р. Придаткевичем), Український оркестр, Об’єднаний церковний хор тощо.

<sup>2</sup> Купчинський Роман (1894–1976), літератор, журналіст, кіносценарист, спортсмен-легкоатлет, громадський діяч, старшина УСС (поручник, командир полку УГА), брав участь у боях, співробітник редакції газети „Діло” (1924–1939), голова Товариства письменників і журналістів імені І. Франка (1933–1939), з 1939 жив у Кракові, після Другої світової війни перебував у таборі для біженців у Німеччині, звідки 1949 виїхав до США, де продовжив займатися плідною творчістю та громадською діяльністю.

Лепкий Лев (1888–1971), літератор і композитор, художник і модельєр (розробив однострій, форму військового кашкета, званого „мазепинкою”), громадський діяч, учасник боїв у ранзі поручника кінноти УСС, автор багатьох стрілецьких хітів, а також музики преславних „Журавлів” („Чуєш ~ Видиш, брате мій”) на слова рідного брата Богдана Лепкого (1872–1941), визначного літератора, мистецтвознавця, громадського діяча, професора Ягеллонського університету в Кракові.

Іванець Іван (1893–1946), художник, фотограф, видавець, четар (лейтенант) УСС, доктор права Карлового університету в Празі. Автор багатьох батальних композицій, спогадів про УСС та статей з мистецтвознавства. Його творча спадщина значною мірою втрачена. У 1946 році заарештований радянцями у Кракові та вивезений в Росію, де й помер.

Разлуцький Лесь (1889–1920, „де Новіна”), театральний і громадський діяч, літератор і композитор (зокрема автор іншої музики до „Журавлів” Б. Лепкого), підхорунжий УСС. Один з яскравих представників галицько-української „золо-

24 грудня, с. 831)<sup>1</sup>, ноти ж з'явилися майже одночасно в збірнику: Стрілецькі пісні на фортепіано, вип. 1. Зібрав і уложив Михайло Гайворонський, капельник Орхестри українського легіону. Відень: Артистична горстка, Українська боева управа, травень 1917, № 1 (чи, можливо, де-що швидше в збірці: „Тим, що впали 1914–1916”. Львів 1917, с. 36), а потім у доступнішому сьогодні співаннику, де черговий раз був надрукований отакий авторський оригінал [Співанник 1918, с. 52, № 33]:

20

*Andante  
marziale*

1. Ї хав стрі лець на вой нонь ку,  
пра щав сво ю дів чи нонь ку: - Пра шай же, люб ко,  
пра шай, го луб ко, я йду в чу жу сто ро нонь ку!

1. Їхав стрілець на войноньку,  
пращав свою дівчиноньку:  
– Пращай же, любко,  
пращай, голубко,  
я йду в чужу сторононьку! | 2
2. Подай, дівчино, хустину,  
бо як у бою загину,  
Накриють очі  
темної ночі,  
лекше у гробі спочину. | 2

тої молоді”, навчався у Львові, Кракові, Відні, Парижі, Женеві. Помер на тиф у т. зв. „Трикутнику смерті” (в числі інших 25 тисяч вояків та цивільних осіб).

Мойсейович (Мойсевич) Теофіль, наскільки відомо, був підхорунжим УСС і в Пресовій квартирі виконував функції фотографа, інших біографічних даних брак (див. його знімок на груповій світлині в альбомі [Липовецький 2012]).

<sup>1</sup> Його автором був зазначений один М. Гайворонський, що викликало невдоволення решти співавторів, які справедливо вимагали спростування, а проте безуспішно – твір на довгі роки в цілості завжди і всюди приписувався тільки М. Гайворонському або вважався безіменним, фольклорним (передовсім у СРСР, де категорично заборонялося згадувати прізвиська „ворогів народу”).

3. Лихії люди на силу  
взяли нещасною милу...  
А серед поля  
гне ся тополя  
та на стрілецьку могилу. | 2

Твір відразу став надзвичайно популярним і поширився епідемічно не тільки серед січових стрільців, а від них повсюдно в Україні, але й навіть за її межами – у Росії та Польщі. Вже в серпні 1917 року його почув Микола Леонтович від галичанина Я. Греха<sup>1</sup> у м. Тульчин (Вінницької області) й опрацював для триголосного шкільного хору власне як народну пісню. З її автором композитор особисто познайомився восени 1919 року в м. Кам'янець-Подільський (Хмельницької області) і, як розказують, дуже каявся за свою невільну погрішність, але це чистої (чи ж то пак брудної) води видумка: на той момент Леонтовичева розкладка зоставалася в рукописі [Фонд Інституту рукопису, од. зб. І-36731], тож щось про неї відати аж ніяк не міг М. Гайворонський, адже вперше вона з'явилася друком щойно в двадцяті роки серед інших опрацювань того ж роду для суто учнівського ужитку [Стеценко (б. р.), с. 14–15, № 12], коли М. Леонтовича вже не було серед живих. У кожному разі цей його запис з уст свого галицького приятеля можна вважати прем'єрним у фольклорній та фольклористичній історії твору.

На початку 1926 року мелодію пісні занотував Л. Ревуцький від оперної співачки Олени Петляш (1890–1971), а слова від (селянки?) Марфи Морозової в своєму рідному с. Іржавець (Носівської громади Ніжинського району Чернігівської області), й умістив опрацьованою для голосу з фортепіано в своєму циклі „Галицькі пісні” (ор. 14,

---

<sup>1</sup> Грех Яким (1894–1937) походив з с. Якубова Воля (Дрогобицького району Львівської області), в м. Тульчин появився восени 1917 року й одразу близько заприятелював з М. Леонтовичем, заспівав йому також пісню „Ішов жовнір без ліс”, звіршував тексти до кількох його хорів на народнопісенні теми, в етнографічних записах яких було замало слів („Женчикок”, „Переборець”), написав цінні спомини про композитора (зокрема про його активну діяльність у місцевій „Просвіті”). Залишившись у Радянському Союзі, Я. Грех учителював, пробував свої сили в письменстві (збірник сатиричних оповідань „Під багнетом маршала”, виданий 1932 року в Полтаві з карикатурою на маршалка Ю. Пілсудского на обкладинці). Як і більшість радянських галичан, репресований 1933 року, повторно засуджений у концтаборі на Колимі 22 вересня 1937 року за горезвісною 58 статтею Карного кодексу СРСР (контрреволюційна діяльність, спрямована на повалення радянської влади) до страти (вирок виконаний 17 листопада).

1926) як заключний номер. Там же подано переклад поетичного тексту німецькою, та чи завдяки тому пісня стала звісною в германомовних краях, наразі нічого не відомо. А ще через наступних десять літ витвір М. Гайворонського й ін. увійшов до історично першої антології українського пісенного фольклору, виданої під ферулою партійного бонзи [Хвиля 1936, с. 578]<sup>1</sup>, звичайно, з заміною „стрільця” на „козака”, чим остаточно проштампувалося право на існування стрілецького шедевр у радянській дійсності, а також визнавалося його всенародне поширення, завадити чому ніяк не спромоглася навіть найжорстокіша в історії людства репресивна машина.

Якщо в усіх своїх перших виданнях і відповідно в фольклорній традиції мелодія пісні викладається практично однаково, без більш-менш суттєвих змін, за винятком хіба заміни в кінці авторського ходу на септиму набагато зручнішим октавним стрибком, то слова мало не відразу стали значно редагуватися<sup>2</sup> не тільки стилістично задля усунення виразних галицизмів (як наприклад, „пращав” з граматичним наголосом на першому складі) чи суто літературних виразів („у гробі”), але й сюжетної деталізації в дусі чисто народного образного мислення – додавання зовсім нових віршів, покликаних вияснити докладніше деякі начебто недомовки, часом доволі неоковирно, зате щиро. Так мусила з’явитися майже в усіх відомих відмінах ще одна строфа перед останньою авторською, щоби недвозначно ствердити факт загибелі козака, а подекуди показати реакцію на неї дівчини:

---

<sup>1</sup> Андрій Хвиля (насправді Олінтер чи Олентир) з 1933 по 1936 роки був першим заступником наркома освіти УРСР і мало не одноосібним батьком зрусифікованого українського правопису, а в 1936–1937 роках – начальником управління в справах мистецтва при Раднаркомі УРСР і першим директором Інституту українського фольклору, нині Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського Національної академії наук України. Цього ревного борця з українським патріотизмом у всіх його можливих виявах – дійсних і вдуманих – самі ж сталіністи стратили як „націонал-фашиста” й „агента польської розвідки” 10 лютого 1938 року в Москві. Всі його заполітизовані публікації негайно вилучили з обігу, однак невідомо чому не приписані йому фольклористичні збірники (зокрема друге видання вказаної антології вийшло в Києві 1939 року), що знову ж таки не завадило радянцям заслати на десять літ у сибірський концтабір одного з їх співавторів В. Харківа (особа та доля В. Слагіна лишається невідомою).

<sup>2</sup> Деякі, може, незначні, але показові різночитання в перших публікаціях поетичного тексту зумовлені ще й тим, що він зчаста друкувався вже не за авторським першоджерелом, а з пам’яті, як хто його перейняв усним шляхом.

## 21

Вийду я на ту могилу,  
зірву червону калину:  
– Пращай, миленький,  
чорнобривенький,  
бо за тобою я загину.

чи підкреслити трагізм його вічного спочинку в далекій безвісті:

## 22

Гнеться тополя додолу,  
вітер її нагинає,  
А в тій могилі  
син України  
тихо лежить-спочиває.

Ніхто за ним не загужить,  
ніхто за ним не заплаче,  
Лиш чорний ворон  
на його могилі  
сів та й жалібненько криче.

і несудженої любові:

## 23

<...>

Взяли повінчали,  
за нелюба дали  
та й на козака не зважали.

тощо<sup>1</sup>.

Феноменальну популярність твору, слід підкреслити, обумовив унікально вдалий сплав традиційно-фольклорного, точніше дворацького, з новаторською вишуканістю новонароджуваної естрадної музики. У ньому народнопісенній дворядковій кільцевій строфі, схожій на V44<sub>2</sub>;55,44=88;558, надана форма своєрідного літературного терцету, де нормально всі три вірші римуються, але третій з них збагачується ще внутрішньою римою між першими двома піврядками за схемою: ААББА (великі букви – рими рядків, малі – піврядків), а крім того, послідовно витриманий тристопний „дактиль” з кінцевою

---

<sup>1</sup> Докладніше про це див.: [Кузьменко 2005, с. 189–196 (тексти пісень), 542–544 (коментарі)].

каталектикою, доволі характерною для подібних форм, змінюється на початку другого віршового рядка на повторюваний двостопний:

$\underline{\text{r}} \text{---} / \underline{\text{r}} \text{---} / \underline{\text{r}} \text{---} \underline{\text{v}} ://$   
 $\underline{\text{r}} \text{---} / \underline{\text{r}} \text{---} \underline{\text{v}} ://$   
 $\underline{\text{r}} \text{---} / \underline{\text{r}} \text{---} / \underline{\text{r}} \text{---} \underline{\text{v}} //.$

Можливо, саме так у п'ять рядків було б правильніше викладати вірш на письмі, однак тоді в ньому цілковито затиралася б його суто фольклорна дворядкова підоснова, тож певне компромісне розв'язання проблеми бачиться в пропонованому записі обох версій т. зв. драбинкою, виокремлюючи у той спосіб їхні римовані піввірші та силабічні групи (приклади 20–26).

В авторському відчутті акцентно-динамічний ритм мелодії видавався ближчим до співного, власне тому в оригіналі вона потактована за своїми фразами в розмірі  $\frac{4}{4}$ . Це підкреслює притаманний їй ліричний характер, пов'язаний з фольклорністю, а проте затемнює її дійсну синтаксичну будову – просту двочастинну форму, в якій мотиви на  $\frac{4}{4}$  відповідають „дактилям” у вірші та вирізняються змінами гармонічних функцій що дві чвертки. Саме такий поправний тактовий розмір є у нотних записах М. Леонтовича та Л. Ревуцького, здійснених на слух, і так повинно бути в усіх музично-етнографічних транскрипціях, навіть у крайньо фольклоризованій версії аж з далекої Кубані [Захарченко 1987, с. 39–40, № 17]<sup>1</sup>:

24

$\bullet = 72$   
*Una*  
 1. Йи\_ хав ко зак на вой\_ нонь\_ ку,  
 ска\_ зав: - Про\_ шай, див\_ чи\_ нонь\_ ка.  
*Duo*  
 Про\_ шай, див\_ чи\_ на чор\_ но\_ бро\_ вонь\_ ка, я

<sup>1</sup> Записано влітку 1970 року в станиці Дядьковська (Кореновського району Краснодарського краю, Росія) від М. Захарченко (1898) і С. Захарченко (1912).



версіях, зведеного до простого ствердження тоніки ( $g'-g'$ ), а розбудованого розспівом вельми показового в даному разі „сентиментального зітхання” ( $a'-g'$ ) у верхньому голосі та гармонічного звороту D–T у нижньому. Зате загалом витримване терцієве напластування з'явилося у верхній партії другої частини цілком в дусі традиційного народного багатоголосся, де мелодія завжди знаходиться знизу. Також не може пройти повз увагу вельми оригінальний „затакт” до заключної побудови (на слові „я”), котрий виник внаслідок дроблення навпіл останньої четвертної довгості та перенесення під неї першого складу наступної силабічної групи, у зв'язку з чим її початок змістився під кінець попередньої музичної побудови: отаким особливим способом т. зв. „цегельної кладки” приховуються обидві структурні цезури й досягається бажана динамізація мелодичного розвитку [Луканюк 2016, с. 24, 33, 39, 49].

Кубанська версія виглядає дальшою фольклоризацією наддніпрянської, заспіваної великою групою селян під час відпочинку між роботою в полі, коли вони доброхітно, без жодних навідних запитань з боку збирача демонстрували свій актуальний пісенний репертуар для фонозапису [Архів ПНДЛІМЕ, ГНЗ № 35, № 17]<sup>1</sup>:

## 25

$\bullet = 76$   
*f* *m3* *cantabile*  
*Soli*  
 0+8 I. І хав ко зак на вій\_нонь\_ ку,  
*Tutti*  
 0+8 ска зав: – Про шай, дів\_чи\_нонь\_ ко, Про шай, дів\_чи\_но  
 0+8 чор\_но\_брі\_вонь\_ка, і\_ду в чу\_жу сто\_рі\_нонь\_ ку.

<sup>1</sup> Фонозапис і транскрипція студентки 2 курсу (заочного відділення) Марії Бабабанової 18 червня 1988 року в с. Абрамівка (Димерської громади Вишгородського району Київської області) від мішаної групи селян з дванадцяти осіб віком 51–72 роки.

1. Їхав козак на війноньку,  
сказав: – Прощай дівчинонько,  
Прощай, дівчино  
чорнобрівонька,  
їду в чужу сторіноньку! | 2
2. Дай же, дівчино, хустину,  
може, я в бою загину,  
Темної ночі  
покриють очі,  
легше в могилі загину<sup>1</sup>. | 2
3. Дала дівчина хустину,  
козак у бою загинув,  
Накрили очі  
темної ночі,  
легше в могилі спочинув. | 2
4. А злії люди на силу  
взяли нещасну дівчину...  
А серед поля  
гнеться тополя  
та й на козацьку могилу. | 2

В ній так само застосоване поступове підключення голосів і традиційне надголоскове опрацювання наспіву за допомогою напластування верхньої втори над ним, причому з терцієвим перевищенням уже наявної композиторської транспозиції, в результаті чого початкове музичне речення піднялося відразу аж на чисту квінту, виявляючи генезис подібних перенесень мелосинтаксичних побудов в одноголосних виконаннях фактично багатоголосних творів<sup>2</sup>. Вельми типовим для східноукраїнських діалектів є й октавне розходження голосів у самому кінці, добре знане й на Кубані. Все ж новітнє писемне походження пісні викликало спорадичні вкраплення деяких проявів функціонально-гармонічного мислення, як то підкреслення модуляції в паралельний мажор розспівним сходженням у кадансі початкового музичного речення з тоніки на сьомий натуральний ступінь попередньої тональності, прирівнюваний до домінанти наступної, а ще також автентична послідовність D–T в завершенні першого періоду, що в кубанській версії виступає тільки в її останніх тактах.

<sup>1</sup> Очевидно, помилка виконавців, повинно бути як у наступній строфі: спочину.

<sup>2</sup> Пор. в цьому відношенні підбірку відмін мелодій в статті: [Квітка 1923, № 2, с. 16, приклади 2, 4–5, 7, 9 і 1, 3, 6, 10; Луканюк 1988, приклади 6 і 10].

Узагалі ж, зіставляючи фольклорні надголоскові розкладки запозиченої теми з її композиторськими гармонізаціями (М. Гайворонсько-го, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, М. Вериківського, С. Людкевича), можна бачити навіч засадничі різниці в тому, як свої мистецькі завдання вирішували творці академічного фольклоризму, а як властиво самі народні виконавці.

Пісня „Їхав стрілець на війноньку” пішла не тільки на схід, що природно, а й доволі несподівано в протилежний бік – її близький, втім дещо звulьгаризований і попсований невмілим римуванням, поетичний переспів фольклорних чотирьох строф знайшовся в Польщі хіба вже за часів Другої світової війни:

## 26

1. Ruszył partyzant do boju,  
    żegnał swą lubą dziewczynę:  
– Żegnaj, dziewczyno-czyno,  
    żegnaj jedyna-dyna,  
        ja ruszam w obcą krainę. |2
2. Dziewczyno daj mi buziaka,  
    może już więcej nie wróćę,  
Może tej nocy-nocy  
    zamknę swe oczy-oczy  
        i spocznę w ciemnej mogile. |2
3. Dziewczyna dała buziaka,  
    partyzant więcej nie wrócił,  
Właśnie tej nocy-nocy  
    zamknął swe oczy-oczy  
        i spoczął w ciemnej mogile. |2
4. Prawdę mi ludzie mówili,  
    żem ja nieszczęsna dziewczyna!  
Pośrodku pola-pola  
    rośnie topola-pola  
        pod nią partyzant spoczywa. |2

Укладався цей текст явно під українську мелодію, але в процесі поширення вона значно еволюціонувала, цілком переіначивши свої обриси, або ж, імовірніше, була замінена на іншу, хоч і трохи схожу в своїх загальних мелічних контурах, особливо на початку, зате зовсім відмінну за ритмом і своїм злегка босякуватим („батарським”) темпераментом<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Див.: [Osmenda 2018].

### *Післяслово. Перспективи*

Розглянуті в загальних рисах музичні історії п'ятьох визвольних пісень, звісно, не вичерпують порушеної проблематики повною мірою – це лише вершок айсберга. Вони, беззаперечно, ще потребують певних доповнень та уточнень, а можливо, й коректив і поправок, до того ж напевно безліч інших важливих, суттєвих дослідницьких аспектів вимушено залишилася без уваги. А поза тим, існує ще багато творів подібного роду, не менш вартісних і цікавих з погляду як художнього, так і свого походження та розвитку, й кожен з них сповна заслуговує на якнайрізномібічніше монографічне вивчення. Проте й запропоновані спроби розв'язання піднятих питань, хай почасти дискусійні, все ж треба сподіватися, досить переконливо показали настійну потребу подальшого поглибленого пізнання цієї різновидності фольклору, значимої не тільки для самої фольклористики<sup>1</sup>, дозволяючи виявляти й об'єктивувати закономірності еволюційних чи інволюційних процесів у культурі усної традиції<sup>2</sup>, а й для загальної науки про минуле та сьогодення людства в критичні моменти його суспільного буття. Тому заторкнута тут тематика зостається засадничо відкритою, гостро проблемною і вимагає прийдешніх ґрунтовних студій над її найглибшими таїнами, що обов'язково відкриють ще не одну захоплюючу сторінку вітчизняної та світової народної творчості й історії.

---

<sup>1</sup> У дотеперішній науковій чи педагогічній літературі жанри визвольних пісень здебільшого зводяться до революційних XIX–XX століть, неодмінно лишень пролетарських і то переважно комуністичних за своїм спрямуванням (на ті ж фашистські та націонал-соціалістичні прийнято заплющувати очі, а дарма – вони також можуть становити значний дослідницький інтерес і сповна заслуговують на поважне об'єктивне вивчення), через те тенденційно заполітизованих, або ж безпідставно ігноруються як нібито зовсім чужі культурі усної традиції (скажімо, присвячених їм статей зовсім немає у таких доволі солідних довідниках і словниках: [Востоочнославянський фольклор 1993; Українська фольклористика 2008; Лесин – Пулинець 1971; Літературознавчий словник-довідник 1997; Словарь литературоведческих терминов 1974] і т. п., не кажучи вже про нерадянські видання. Певною мірою присмним винятком у цьому плані є стаття Ізраїля Нестьєва в 4 томі „Музыкальной энциклопедии” (Москва, 1978, к. 571–574), що фактично розвиває ідеї, висловлені чи не вперше С. Людкевичем на ціле десятиліття раніше.

<sup>2</sup> Зокрема за допомогою вельми плідної в цьому відношенні та либонь несправедливо дещо призабутої методики Ганса Мерсмана, спрямованої на виявлення історичної долі фольклорних мелодій, запозичених з писемних першоджерел [Mersmann 1930] (див. також рецензію Ф. Колесси в часописі: *Slavia*. 1934–1935, сеф. 4, s. 735–741. = [Колесса 1970, с. 562–569]).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### Архівні

Архів ПНДЛІМЕ. *Архів Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.*

Фонд Інституту рукопису. *Національна бібліотека України імені В. Вернадського.*

### Друковані

Антонович, В. – Драгоманов, М. (1875). *Исторические песни малорусского народа: в 2 т.* Т. 2. Вып. 1. XI. 166 с. Киев.

Вахнянин, А. (1885). Хор норманів. *Кобзар: Збірник русько-українських квартетів* / Виданий питомцями греко-католицького духовного Семенища під редакцією Анатолія Вахнянина, Порфирія Бажанського. С. 81–85. Львів.

*Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии.* (1993). 478 с. Минск.

Горак, Я. (2007). До генези і деяких музичних редакцій пісні „Шалійте, шалійте, скажені кати”. *Пам'яті Яреми Якубяка (1942–2002): збірка статей та матеріалів* (Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вып. 17). С. 128–139. Львів.

Захарченко, В. (1987). *Народные песни Кубани: Из репертуара Государственного кубанского казачьего хора.* Вып. 1. 320 с. Краснодар.

Квітка, К. (1917–1918). *Народні мелодії з голосу Лесі Українки.* 229 с. Київ.

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

Квітка, К. (1923). Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами. *Музика.* № 2. С. 16–18; № 3. С. 24–28.

Квітка, К. (1926). Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. *Етнографічний вісник.* Кн. 2. 1926. С. 78–107. Київ.

Квітка, К. (1928). *Українські пісні про дітозубницю.* 61 с. Київ.

Клименко, І. – Гончаренко, О. (1996). Географія ритмічних трансформацій весільної структури 53<sup>2</sup> (алгоритм дольності). *Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Реферати.* С. 28–36. Львів.

Колесса, О. (1918). Співанка людей праці і науки (Шалійте, шалійте, скажені кати). *Співанник українських січових стрільців.* С. 113–114. Відень.

Колесса, Ф. (1907). *Ритміка українських народних пісень.* 254 с. Львів.

Колесса, Ф. (1970). *Музикознавчі праці.* 592 с. Київ.

Кржижановский, Г. (1926). Вместо вступления. *Первые песни вождю.* С. 7–8. Москва.

Кузьменко, О. (2005). *Стрілецькі пісні.* 640 с. Львів.

Курочко, Й. (уклад.) (1970) *Український шкільний пісенник.* 184 с. Варшава.

Лесин, В. – Пулинець, О. (1971). *Словник літературознавчих термінів.* Вид. 3, перероблене і доповнене. 486 с. Київ.

Липовецький, С. (2012). *Обличчя звитяги (стрілецькі світліни).* 96 с. Львів.

- Лисенко, М. (1889). *Збірник народних українських пісень: в 12 десятках*. Десяток 3. 21 с. Київ.
- Лисенко, М. (1956). *Зібрання творів: в 20 т.* Т. XV. 245 с. Київ.
- Літературознавчий словник-довідник*. (1997). 752 с. Київ.
- Луканюк, Б. (1998). Усічення. *Проблеми етномузикології: Збірник наукових праць*. Вип. 1. С. 34–48. Київ.
- Луканюк, Б. (2016). *Ритмічна варіаційність у пісенному фольклорі*. 208 с. Львів.
- Луканюк, Б. (2022а). З музичної історії визвольних пісень. Проблемні нариси. *Етномузика*. Число 17 / упор. Л. Лукашенко. С. 74–105. Львів.
- Луканюк, Б. (2022б). *Курс музичного фольклору: в 3 кн.* Кн. 2: Зразки. Львів.
- Людкевич, С. (2000). *Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т.* Т. 2. 815 с. Львів.
- Мишанич, М. (2017). *Народна вокальна творчість Львівщини: у 2 т.* Т. 1: Мелодії. 372 с. Львів.
- Нудьга, Г. (1957). Одна з закоханих пісень В. І. Леніна: До історії пісні „Шалійте, шалійте...”. *Пранор*. № 10. С. 106–108.
- Погребеник, Ф. (1990). „Ой у лузі червона калина похилилася”. *Народна творчість та етнографія*. № 6. С. 51–54.
- Потебня, О. (1985). *Естетика і поетика слова*. 301 с. Київ.
- Ревуцький, Д. (1926). *Золоті ключі: в 3 вип.* Вип. 2. 107 с. [Київ].
- Роздольський, Й. – Людкевич, С. (1906). *Галицько-руські народні мелодії: у 2 ч.* Ч. 1. 187 с. Львів.
- Сім пісень (1915). *Сім пісень для вояків: Гостинець для українських вояків від Союзу визволення України*. 16 с. Відень.
- Січинський, М. (упор.) (1908). *Історичні пісні українського народу*. 28 с. Львів.
- Словарь литературоведческих терминов*. (1974). 509 с. Москва.
- Співанник українських січових стрільців*. (1918). 128 с. Відень.
- Стеценко, К. (упор.) (б. р.). *Шкільний співанник: Збірка пісень в легкій розкладці для шкільних хорів М. Лисенка, О. Кошиця, М. Леонтовича, Я. Степового, К. Стеценка*. 46 с. Київ, Ляйпціг.
- Українська фольклористика: Словник-довідник*. (2008). 448 с. Тернопіль.
- Хвиля, А. (упор.) (1936). *Українська народна пісня / Підготовка до друку: тексти пісень В. Слагін, музичні матеріали В. Харків*. 643 с. Київ, Харків.
- Чарнецький, С. (2014). *Історія українського театру в Галичині: Нариси, статті, матеріали, світлини*. 672 с. Львів.
- Ширяєва, П. (сост.). (1984). *100 песен русских рабочих*. 216 с. Ленинград.
- Шреер-Ткаченко, О. (ред.) (1969). *Історія української дожовтневої музики*. 588 с. Київ.
- Штундер, З. (2005). *Станіслав Людкевич. Життя і творчість: у 2 т.* Т. 1 (1879–1939). 636 с. Львів.

- Kozłowski, J. (1977). *Śpiewy proletariatu polskiego*. 197 s. Kraków.
- Mersmann, H. (1930). *Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung*. 140 s. Leipzig.
- Retter, J. (oprac.) (1964). *Nasza pieśń: 20 pieśń rewolucyjnych: na 3-głosowy chór mieszany i fortepian (4-głosowy chór mieszany a cappella)*. 95 s. Warszawa.
- Robotnik. Organ Polskiej Partii Socjalistycznej*. (1895). № 11. Warszawa.

### Мультимедійні

- Osmenda, S. (2018). *Ruszał partyzant do boju [The partisan went into battle]*. URL: <https://youtu.be/HFydZDJO97Y> (Доступ: 29.11.2022).
- Pink Floyd – Хливнюк, А. (2022). *Hey Hey Rise Up [Ой у лузі червона калина]*. URL: <https://youtu.be/jUfVmtAvfdg> (Доступ: 29.11.2022).

### REFERENCES

#### Archival sources

- Arhiv PNDLME. *Arhiv Problemnoi naukovo-doslidnoi laboratorii muzychnoi etnologii Lvivskoi nacionalnoi muzychnoi akademii imeni M. Lysenka [Archive of the Problematic Scientific-Researching Laboratory of Music Ethnology of the Lviv National Music Academy named after M. Lysenko]*.
- Fond Instytutu rukopysu [Foundation of the Manuscript Institute]. *Nacionalna biblioteka Ukrainy imeni V. Vernadskogo [National Library of Ukraine named after V. Vernadskyi]*.

#### Printed

- Antonovich, V. – Dragomanov, M. (1875). *Istoricheskie pesni malorusskogo naroda: v 2 t. [Historical Songs of the Malorussian People: in 2 vol.]*. Vol. 2. Iss. 1. XI. 166 p. Kiev [in Russian].
- Charnieckyj, S. (2014). *Istorija ukrainskogo teatru v Galychyni: Narysy, statii, materialy, svitlyny [History of the Ukrainian Theater in Galicia: Essays, Articles, Materials, Photos]*. 672 p. Lviv [in Ukrainian].
- Gorak, Ja. (2007). Do genezy i dejakyh muzychnyh redakcij pismi “Shalijte, shalijte, skazheni katy” [To the Genesis and Some Musical Editions of the Song “Go Crazy, Go Crazy, Mad Executioners”]. *Pamjati Jaremy Jakubjaka (1942–2002): zbirka statej ta materialiv [In memory of Yarema Yakubyak (1942–2002): a Collection of Articles and Materials]*. Scientific collections of the M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music. Iss. 17. P. 128–139. Lviv [in Ukrainian].
- Hvylyja, A. (ed.) (1936). *Ukrainska narodna pisnja. Pidgotovka do druku: teksty pisen V. Slatin, muzychni materialy V. Harkiv [Ukrainian Folk Song. Preparation for Printing: Lyrics by V. Slatin, Musical Materials by V. Kharkiv]*. 643 p. Kyiv, Harkiv [in Ukrainian].

Klymenko, I. – Goncharenko, O. (1996). Geografija rytmichnyh transformacij vesilnoi struktury 53<sup>2</sup> (alorytm dolnosti) [Geography of Rhythmic Transformations of the Wedding Structure 53<sup>2</sup> (Beat's Algorithm)]. *Sioma konferencija doslidnykiv narodnoi muzyky chervonoruskyyh (galycko-volodymyrskyyh) ta sumizhnyh zemel: Referaty* [Seventh Conference of Researchers of Folk Music of Red Rus (Galician-Volodymyr) and Adjacent Lands: Abstracts]. P. 28–36. Lviv [in Ukrainian].

Kolessa, F. (1907). *Rytmika ukrainskyh narodnyh pisen* [The Rhythm of Ukrainian Folk Songs]. 254 p. Lviv [in Ukrainian].

Kolessa, F. (1970). *Muzykoznavchi praci* [Musicological Works]. 592 p. Kyiv [in Ukrainian].

Kolessa, O. (1918). Spivanka ljudej praci i nauky (Shalijte, shalijte, skazheni katy) [The Song of the People of Work and Science (Go Crazy, Go Crazy, Mad Executioners)]. *Spivannyyk ukrainskyh sichovyh strilciv* [Songbook of the Ukrainian Sich Shooters]. P. 113–114. Vienna [in Ukrainian].

Kozłowski, J. (1977). *Śpiewy proletariatu polskiego* [Songs of the Polish Proletariat]. 197 s. Kraków [in Polish].

Krzhizhanovskij, G. (1926). Vmesto vstuplenija [Instead of an Intro]. *Pervye pesni vozhdju* [The First Songs to the Leader]. P. 7–8. Moscow [in Russian].

Kurochko, J. (comp.). (1970). *Ukrainskyj shkilnyj pisennyk* [Ukrainian School Songbook]. 184 p. Warsaw [in Ukrainian].

Kuzmenko, O. (2005). *Strilecki pisni* [Shooter's Songs]. 640 p. Lviv [in Ukrainian].

Kvitka, K. (1917–1918). *Narodni melodii z golosu Lesi Ukrainky* [Folk Melodies From the Voice of Lesya Ukrainka]. 229 p. Kyiv [in Ukrainian].

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

Kvitka, K. (1923). Pisenni formy z udvoje zbilshenyimy rytmichnymy grupamy [Song Forms With Doubled Rhythmic Groups]. *Muzyka* [Music]. № 2. P. 16–18; № 3. P. 24–28. [in Ukrainian]

Kvitka, K. (1926). Ukrainski pisni pro divchynu, shcho pomandruvala z zvydelem [Ukrainian Songs About a Girl Who Traveled With a Seducer]. *Etnografichnyj visnyk* [Ethnographic Bulletin]. Book 2. 1926. P. 78–107. Kyiv [in Ukrainian].

Kvitka, K. (1928). *Ukrainski pisni pro ditozgubnycu* [Ukrainian Songs About Child Killer]. 61 p. Kyiv [in Ukrainian].

Lesyn, V. – Pulync, O. (1971). *Slovnyk literaturoznavchyh terminiv*. [Dictionary of Literary Terms]. Ed. 3, revised and supplemented. 486 p. Kyiv [in Ukrainian].

*Literaturoznavchyy slovnyk-dovidnyk*. (1997). [Literary Dictionary-Reference]. 752 p. Kyiv [in Ukrainian].

Liudkevych, S. (2000). *Doslidzhennja, statii, recenzii, vystupy: u 2 t.* [Research, Articles, Reviews, Speeches: in 2 vols.]. Vol. 2. 815 p. Lviv [in Ukrainian].

- Lukaniuk, B. (1998). Usichennja [Truncation]. *Problemy etnomuzykologii: Zbirnyk naukovykh prac [Problems of Ethnomusicology: Collection of Scientific Papers]*. Vol. 1. P. 34–48. Kyiv [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2016). *Rytmichna variacijnist u pisennomu folklori [Rhythmical Variation in Folk Songs]*. 208 p. Lviv [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2022a). Z muzychnoi istorii vyzvolnykh pisen. Problemni narysy [From the Musical History of Liberation Songs. Problem Essays]. *Etnomuzyka. [Ethnomusic]*. Iss. 17. P. 74–105. Lviv [in Ukrainian].
- Lukaniuk, B. (2022b). *Kurs muzychnogo folkloru: v 3 kn. [Course on Musical Folklore: in Three Volumes]*. Vol. 2: Samples. Lviv [in Ukrainian].
- Lypoveckyj, S. (2012). *Oblychchja zvytjagy (strilecki svitlyny) [The Face of the Valor (Photos of Shooter)]*. 96 p. Lviv [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (1889). *Zbirnyk narodnykh ukrainskykh pisen: v 12 desjatkah [A Collection of Ukrainian Folk Songs: in 12 Dozens]*. Dozen 3. 21 p. Kyiv [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (1956). *Zibrannja tvoriv: v 20 t. [Collection of Works: in 20 Volumes]*. Vol. XV. 245 p. Kyiv [in Ukrainian].
- Mersmann, H. (1930). *Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung [Basics of a Musical Folk Song Research]*. 140 p. Leipzig [in German].
- Myshanych, M. (2017). *Narodna vokalna tvorchist Lvivshchyny: u 2 t. [Folk Vocal Art of the Lviv Region: in 2 vols.]*. Vol. 1: Melodies. 372 p. Lviv [in Ukrainian].
- Nudga, G. (1957). Odnia z uljublenykh pisen V. I. Lenina: Do istorii pisni „Shalijte, shalijte...” [One of V. I. Lenin’s Favorite Songs: To the History of the Song “Go Crazy, Go Crazy...”]. *Prapor [Flag]*. № 10. P. 106–108 [in Ukrainian].
- Pogrebnyk, F. (1990). “Oj u luzi chervona kalyna pohylylasja” [“Oh, the Red Viburnum Bent Down in the Meadow”]. *Narodna tvorchist ta etnografija [Folk Art and Ethnography]*. № 6. P. 51–54. [in Ukrainian].
- Potebnia, O. (1985). *Estetyka i poetyka slova [Aesthetics and Poetics of a Word]*. 301 p. Kyiv [in Ukrainian].
- Retter, J. (ed.). (1964). *Nasza pieśń: 20 pieśń rewolucyjnych: na 3-głosowy chór mieszany i fortepian (4-głosowy chór mieszany a cappella) [Our Song: 20 Revolutionary Songs: For 3-voice Mixed Choir and Piano (4-voice Mixed Choir a Cappella)]*. 95 s. Warsaw [in Polish].
- Revuckyj, D. (1926). *Zoloti kljuchi: v 3 vyp. [Golden Keys: in 3 Issues]*. Iss. 2. 107 p. [Kyiv] [in Ukrainian].
- Robotnik. Organ Polskiej Partji Socjalistycznej [Worker. Organ of the Polish Socialist Party]*. (1895). No. 11. Warsaw [in Polish].
- Rozdolskyj, J. – Ljudkevych, S. (1906). *Galycko-ruski narodni melodii: u 2 ch. [Galician-Rus Folk Melodies: in 2 parts.]*. Part 1. 187 p. Lviv [in Ukrainian].
- Shirjaeva, P. (comp.). (1984). *100 pesen russkikh rabochih [100 Songs of Russian Workers]*. 216 p. Leningrad [in Russian].
- Shrejer-Tkachenko, O. (ed.) (1969). *Istorija ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky [History of Ukrainian pre-October Music]*. 588 p. Kyiv [in Ukrainian].

Shtunder, Z. (2005). *Stanislav Liudkevych. Zhyttja i tvorchist: u 2 t.* [Stanislav Liudkevych. *Life and Creativity: in 2 vols.*]. Vol. 1 (1879–1939). 636 p. Lviv [in Ukrainian].

Sichynskij, M. (comp.). (1908). *Istorychni pisni ukrainskogo naroda* [Historical Songs of the Ukrainian People]. 28 p. Lviv [in Ukrainian].

Sim pisen (1915). *Sim pisen dlja vojakiv: Gostynec dlja ukrainskyh vojakiv vid Sojuz vyzvolennja Ukrainy* [Seven Songs for Warriors: Gift for Ukrainian Warriors From the Union for the Liberation of Ukraine]. 16 p. Vienna.

*Slovar literaturovedcheskih terminov.* (1974). [Dictionary of Literary Terms]. 509 p. Moscow [in Russian].

*Spivannyk ukrainskyh sichovyh strilciv.* (1918). [Songbook of the Ukrainian Sich shooters]. 128 p. Vienna [in Ukrainian].

Stecenko, K. (ed.) (w. y.). *Shkilnyj spivannyk: Zbirka pisen v legkij rozkladci dlja shkilnyh horiv M. Lysenka, O. Koshycja, M. Leontovycha, J. Stepovogo, K. Stecenka* [School Songbook: A Collection of Songs in an Easy Arrangement for School Choirs by M. Lysenko, O. Koshyts, M. Leontovych, Y. Stepovyj, K. Stetsenko]. 46 p. Kyiv, Leipzig [in Ukrainian].

*Ukrainska folklorystyka: Slovnyk-dovidnyk.* (2008). [Ukrainian Folkloristics: Dictionary-Reference]. 448 p. Ternopil [in Ukrainian].

Vahnjanyn, A. (1885). Hor normaniv [Norman choir]. *Kobzar: Zbirnyk rusko-ukrainskyh kvartetiv. Vydanyj pytomcjamy greko-katolyckogo duhovnogo Semenyscha pid redakcijeju Anatolja Vahnjanyna, Porfyrija Bazhanskogo* [Kobzar: Collection of Rus-Ukrainian Quartets. Published by the Pupils of the Greek Catholic Spiritual Semenysche Under the Editorship of Anatoly Vahnjanyn, Porfiry Bazhanskyi]. P. 81–85. Lviv [in Ukrainian].

*Vostochnoslavjanskij folklor: Slovar nauchnoj i narodnoj terminologii.* (1993). [East Slavic Folklore: Dictionary of Scientific and Folk Terminology]. 478 p. Minsk [in Russian].

Zaharchenko, V. (1987). *Narodnye pesni Kubani: Iz repertuara Gosudarstvennogo kubanskogo kazach'ego hora* [Folk Songs of the Kuban: from the Repertoire of the State Kuban Cossack Choir.]. Iss. 1 320 p. Krasnodar [in Russian].

## Multimedia

Osmenda, S. (2018). *Ruszał partyzant do boju* [The Partisan Went Into Battle]. URL: <https://youtu.be/HFydZDJO97Y> (Access: 29.11.2022) [in Polish].

Pink Floyd – Khlyvnyuk, A. (2022). *Hey Hey Rise Up (Oy u luzi chervona kalyna* [Oh, the Red Viburnum in the Meadow]). URL: <https://youtu.be/jUfVmtAvfdg> (Access: 29.11.2022) [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 the following three essays (previously see: [Lukanyuk 2022a]).

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

*Стаття надійшла до редколегії 14 вересня 2021 р.*

### Еррата до першої частини статті ([Луканюк 2022а])

сторінка	надруковано	повинно бути
78	болгарський „Шумить Ма-ріца”	хорватський „Ще Горватска не пропала”
82	„Гуцулко Ксеню”	„Гуцулко Ксеню”
85	Див. попередню виноску	[Іваницький А. 2007, с. 255–256 № 147; 2008, с. 270–272 № 3]
89	$V<...>3/<...>R^3 \text{ ♯ } \text{ ♯ } \text{ ♯ } \text{    } \Leftarrow$	$V<...>3/<...>R^3 \text{ ♯ } \text{ ♯ } \text{ ♯ } \text{    } \Leftarrow$
91	(приклад 1)	(приклад 3)
91	У прикладі 7 вони помічені	У прикладі 9 вони помічені
92, 99	не дарма	недарма
96	$\text{ ♯ } \text{ _ }   \text{ ♯ } \text{ _ }   \text{ ♯ } \text{ _ }   \text{ _ }   \text{ _ }   \text{ _ }   \text{ _ }   $	$\text{ ♯ } \text{ _ }   \text{ ♯ } \text{ _ }   \text{ ♯ } \text{ _ }   \text{ ♯ } \text{ _ }   \text{ _ }   \text{ _ }   $
96	Приклад 1:	Приклад 12а):
97	приклад 12 без відзначення зіставлених відмін	букви а) й б) у прикладі 12 відповідно над початками першого та другого нотонаосців
97	Приклад 2:	Приклад 12б):
100	не зовсім чужим попри всі	не зовсім чужим – попри всі

## ДОДАТОК

### Умовні знаки

(символи формалізації)

( )	– факультативність („може бути, а може і не бути”)
{ }	– проміжна, конструктивно-пояснювальна деталізація генетичних процесів (в схемах, формулах)
<...>	– купюра, пропуск („три крапки”)
⇐, ⇒	– напрямок змін від основної (первиннішої, вихідної) форми до похідної (вториннішої, результативної)
V	– вірш, віршовий рядок (верса), перед числовою формулою – структура вірша або верси
∅	– піввірш або стопа, силабічна група з наступним указанням її величини або устрою
V55,53 <sub>2</sub>	– структурна формула силабічного вірша, де: – нормальні цифри – кількість складів у силабічних групах; – мала цифра знизу – кількість повторень ізоритмічного вірша
	– членування в формулах силабічних віршів відповідно:
;	– кінець віршового рядка
,	– медіана (середник) між об’єднаннями силабічних груп у віршовому рядку
V43 <sub>4</sub> ;43;33	– підкреслені цифри – закономірні міжстрофові повтори (рефрени)
V44 <sup>3</sup>	– апостроф над цифрою – буквальне повторення силабічної групи
˘ –	– акцентовані та неакцентовані склади
/, //	– межі між стопами і віршовими рядками
∨	– пропуск складу (каталектика)
R	– музичний ритм, мелоримічна форма
R <sup>6</sup>	– тактовий розмір часокількісного мелоритму

\*, •, 0

– „зірочка” та зарисований і незарисований „ну-  
лики” вказують, що дана структурна формула  
вірша (V) чи ритмічного малюнку (R) є резуль-  
татом їх моделювання (базифікації, типізації) на  
рівні відповідно:

- пісенного типу
- пісенного прототипу
- пісенного архетипу

– членування (*диференціальне тактування*):

∴  
-пунктирна тактова риска вказує на відсут-  
ність музичної цезури в цілісній побудові при  
наявності постійних ритмічних цезур у супутньо-  
му вірші

I  
-суцільна одинарна тактова риска між цілісни-  
ми (неподільними, найменшими) мелодичними  
побудовами

II  
-суцільні подвійні тактові риси між мелоряд-  
ками

III  
-тонка і товста риси в кінці мелострофи

– *структурний паралелізм* між ритмічними фор-  
мами вірша та мелодії відповідно:

- /  
-досконалий, збіжний
- \  
-недосконалий, незбіжний

∩  
– роздроблення первісно цілісної довгості на дві  
менші

↑  
– місце випадіння первісної довгості в типовій  
(прототипній) формі

$M^T \alpha \alpha \beta ; \gamma \delta$   
– тематична форма лінеарності (мелічної лінії) та  
її формула, в якій грецька буква означає окрему  
фразу, а закреслена буква – півфразу

$d^m \cap \underline{C}^n \cup h^l - a^r \cap G^s \cup fis^t$   
– повний модальний тетрахорд (гексахорд) з за-  
значеннями верхніх, низхідних ( $\cap$ ) і нижніх, вис-  
хідних ( $\cup$ ) закономірних тяжінь нестійких ладо-  
вих ступенів (малі букви) у стійкі (великі букви,  
фундаментальна опора підкреслена)