

ЛННБ України ім.В.Стефаника
00516058 (Р)

1918

ФІЛЯРЕТ КОЛЕССА.

РИТМІКА

УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ.

ВІДБИТКА ІЗ ЗАПИСОК НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА
ІМЕНИ ШЕВЧЕНКА.

У ЛЬВОВІ, 1907.

НАКЛАДОМ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНИ ШЕВЧЕНКА.

З друкарні Наукового Товариства ім. Шевченка
під зарядом К. Беднарського.

6р.

Збірка М. С. ВОЗНЯКА

ЛЬВІВСЬКА БІБЛІОТЕКА
АН УРСР
№ И-35713

И.21517

РИТМІКА
УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ.

Написав

ФІЛЯРЕТ КОЛЕССА.

Головна задача отсеї праці — пояснити основи української людової ритміки в ѣї теперішному станї і подати по змозї повну систематику пісенних форм; узгляднюємо також історичний розвій української людової ритміки, оскілько маємо на се доказовий материял в самих-же народних піснях та в історичних свѣдоцтвах, особливо-ж в давнїйшій пісенній і віршевій лїтературі, причім користуємось також загальною теориєю ритму. І так в II. гл. виказуємо, яким способом дорогою довговікового процесу розвинули ся основні форми ритмічні — двоколїнний і триколїнний стих та двостихова строфа, заким єще укр. народна поезия зіткнула ся з латинсько-польськими книжними впливами. В III. гл. обговорюємо рїжні форми музикально-сінтактичної стопи, або пісенного колїна.

В яких комбінациях лучать ся музикально-сінтактичні стопи в більші цїлости, стихи, періоди і строфи, — про се говоримо в IV. гл. Стихи і періоди порядкуємо по числу складів і їх пляновому розложеню в ґрупах силяб. не длятого, щоб уважали ми складочисленє за найважнїйшу основу української людової ритміки, а тому, що означене число складів в ґрупах силябічних, стихах і періодах, є зовнїшною ознакою внутрішної симетриї і рівномірности при укладї пісенних колїн у висщі ритмічні одиниці, а в числах найкраще подавати ритмічну схему, тим більше, що між

числовими відношеннями груп силябічних і тактів музичних заходить тїсна звязь.

Отже коли в сьому напрямі помічаємо незвичайну правильність в укр. людових піснях, тож і беремо сей зверхний прояв за певний крітерий для систематизації пісенних форм.

Очевидно, не можемо уважати української людової ритміки за якийсь відокремлений культурний продукт, відграничений від постороннїх впливів, лишень беремо єї у звязи з анальоґічними явищами у иньших Словян, та з еволюциєю ритмічних форм у культурних азийських і европейських народів, особливо Індийців та Іранців, що розвинули тип силябічної версифікації, і Греків та Римлян, що до найбільшої досконалости довели просодично-метричну форму поезиї. Коли-ж латинська і грецька поезия по затратї квантітативности перейшла знов в стадию силябічної версифікації з видвигненєм тонічного елємнту і приноровленєм риму, лягла вона в основу штучної версифікації в новійшій поезиї европейських народів. Ся нова форма ідучи із заходу Европи на схід стрінулась на словянській території із дуже близьким собі типом людової ритміки, із словянською народною піснею, що всїми сторонами своєї ритмічної будови виказує велику подібність до латинської церковної пісні.

Оттут і виринають дуже важні проблєми: чи людова ритміка Словян, а специяльно Українців, веде свій початок із азийської колиски і стоїть в історичній звязи із складочисловою версифікациєю Індийців та Іранців (як думає Сокальський), чи витворилась вона доволї пізно (в XVII—XVIII ст.) під впливом західноевропейської культурної струї (сеї думки боронить між иньшими Перетц), чи врешті стоїть вона у якійсь звязи із латинською (а може й грецькою) людовою піснею, до якої навязує і християнська гимнодия? [1])

Про походженє пісенних форм укр. народ. поезиї заговорено доперва в послїдних десятках XIX ст., а питанє се трактовано доси або лиш принагідно або надто односторонно, і то з цїлковитим поминенєм літературних впливів (як у Сокальського), або без належної уваги на народні пісні (як у Перетца).

За старинностию ритмічних форм словянської народної поезиї промовляє головно істнованє великого числа вироблених розмірів

[1]) Вплив романський міг у нас ширити ся особливо через полудневих Словян і румунську народну поезию; румунські колядки змістом і формою виказують близьку анальоґію до-українських. Сама назва коляди походить безперечно від Calendae.

в найстарших обрядових піснях і то майже у всіх Словян [1]); та з другого боку вплив книжної версифікації оставив і в людовій ритміці свій слїд, особливо в піснях новійшої формації, що й будовою строфи вказують на книжні взірці, хоч ми не склонюємось до переціню-вання сего впливу. В якій формі змішанє сих двох стихій виявило ся в лїтературі і в народній поезиї? який розмір треба уважати за давний, словянський, а який є занесений чужими впливами? а коли вже переймленє сконстатує ся, то в якім часї воно наступило? — отсе цїлий ряд питань, які лучать ся із згаданим проблємом.

В V. гл. обговорюємо лиш найважнїйші моменти у відношеню укр. людової ритміки до книжної версифікації. Очевидно, було-б річию передчасною братись до розвязаня сего питаня у цїлій єго ширині, поки не маємо повної істориї укр. лїтературного стиха, поки укр. книжна версифікация не стала ще предметом науки. До того-ж материяли із віршевої, пісенної і драматичної лїтератури опубліковані Драгомановим, Петровим, Житецьким, Франком, Грушевським, Перетцом — все-ж єще за скупі і релятивно доволї пізні, щоб давали підставу до зовсїм певних висновків. Надто мандрівка пісенних мотивів, що прояснила-б нам ендозмозу лїтературних впливів, доси єще мало вияснена, хоч приготовили до сего ґрунт порівняні працї Потебнї, Веселовського, Драгоманова і др.

Певна річ, що і в сьому напрямі ритмічна форма побіч иньших даних може подати важні вказівки.

За вихідну точку в отсій студиї беремо затим теперішний стан укр. людової ритміки, щоб запускаючись у деталї слабо задокументовані історичним доказовим материялом мати завсїгди твердий ґрунт під ногами.

Певну опору науковим дослїдам з обсягу ритміки дає також богацтво провіреного материялу пісенного і по змозї широкий терен, на якому виступають анальоґічні прояви; задля того і не ограничились ми виключно лишень на українську людову ритміку. Народні пісні усїх Словян, хоч і як різко зазначені у них індівідуальні племінні черти, мають спільні ритмічні основи: оттому

---

[1]) Кромі того: історичні сьвідоцтва про старинні обряди та співанє і пісні словянських народів (зібрані В. Ягічем в статї Gradja za slovinsku narodnu poeziju в Radi jugoslov. akad.), доказаний вплив людової ритміки на штучну версифікацию Дальматинців єще в XV ст., силябічний склад укр. людової пісні з XVI ст., підкладуванє під загально звісні народні мельодиї церковних гимнів переведених з латинського на чеський язик (в XVII ст.) із вахованєм розміру латинських первовзорів.

то й обговорені в І гл. наукові праці про ритміку великоруських і сербських народних пісень, як найблизших українським, кидають богато сьвітла на українську людову ритміку; у сій звязи належало-б узгляднити також польські народні пісні, та їх ритмічна форма остає і доси науково непросліджена. Подаючи результати дотеперішних дослідів з обсягу української, в.-руської і сербської людової ритміки облегчуємо собі тим способом намірену задачу, а заразом виказуємо, що зроблено доси на сьому полі, щоб знати було, що єще остає до зробленя.

За основу наших дослідів беремо лиш такі збірники, які мають незаперечену наукову вартість і дають нам певність, що текст і мельодия записані вірно, без накидуваня якого-небудь шабльону, і що пісні не є змінені для артистичних або яких иньших цілий. Тому-ж маючи спроможність покористувати ся значним числом збірників укр. нар. пісень вибираємо лишень три для наших цілий, а то шеститомовий збірник Миколи Лисенка, що подає пісенний материял із поднїпровської України, збірник Оскара Кольберґа, що містить пісні із Покутя, і збірник Івана Колесси, що зібрав пісні на стрийськім Підгірю. В тих збірниках не оставили ми без уваги ні одної пісні, — а набересь їх разом більше як два тисячі (не числячи коломийок і шумок).

Ми сьвідомі того, що наша праця полишає не одно питанє без належної відповіди, не один важний момент без детального розслідженя, — та маємо на наше оправданє сю обставину, що виступаємо уперве з повним оглядом української людової ритміки на полї у нас мало підготовленому. Учені, що займали ся в своїх працях укр. людовою ритмікою, трактують сей предмет або надто поверховно (як Нейман) або лиш принагідно, як А. Потебня, др. Ол. Колесса, а почасти й Сокальський, що обговорює українську і в.-руську людову ритміку сумарично, завдаючись більше теориєю ритму, а лишаючи на боці без поясненя цілий ряд специяльних проявів.

Та за додатний результат отсеї праці будемо уважати хочби лиш розбудженє наукової дискусиї на теми, що безпосередно або посередно вяжуть ся із ритмікою українських народних пісень.

На сьому місці нехай нам вільно буде зложити щиру подяку Вп. д-ру Іванови Франкови і д-ру Олександрови Колессї за ласкаве удїленє деяких вказівок особливо що до наукової літератури предмету.

I.

Огляд наукових праць про ритмічну будову українських, великоруських і сербських народних пісень.

Великоруські народні пісні з поміж усіх словянських найскорше діждали ся наукового прослідженя свого ритмічного устрою. Однакож сі досліди були до кінця 70-тих рр. минувшого ст. односторонні і неповні, так як основувались лишень на аналізі словесного тексту без уваги на мельодийний стрій пісень, що й дає ключ до зрозуміня людової ритміки [1]).

Такими були праці Востокова (Опытъ о русскомъ стихосложеніи, 2-ге вид. 1817), Перевлєсскго (Русское стихосложеніе 1853), Классовскго (Версифікація 1863), Срезневскогo (Мысли объ исторіи русскаго языка 1850 гл. VII).

Наукове досліджуване мельодичного строю великоруських народних пісень почало ся працями К. В. Одоєвскогo [2]) і А. Н. Сєрова [3]).

Сї учені занимають ся головно музичною стороною народних пісень, звертаючи мало уваги на ритмічний устрій словесного тексту.

Рішучий зворот в дослідах над ритмічною будовою великоруських народних пісень починаєсь доперва працею Г. Шафранова: „О складѣ народнорусской пѣсенной рѣчи, розсматриваемой въ связи съ напѣвами“ [4]).

Шафранов обговорює ритмічний склад великоруських народних пісень із нової точки погляду, уважаючи на нерозривну звязь тексту і мельодиї; він розсліджує народну ритміку з поглядом на музикальну і словесну сторону народних пісень: отсе й єсть одинока дорога, що веде певно до цїли. В першій статі своєї праці

---

[1]) Докладний огляд сих праць подає Ал. С. Фамінцин в статї: О сочиненіи г. Шафранова „О складѣ народно-русский пѣсенной рѣчи разсматриваемой въ связи съ напѣвами“. Записки Импер. Акад. Наукъ т. XXXIX кн. 2, ст. 114—132. [2]) „Русская и такъ называемая общая музыка“ в ґазетї „Русскій“ ч. 11, 12 з р. 1867, „Музыкальная грамматика или основаніе музыки для не-музыкантовъ“, „Мірская пѣсня нанисанная на восемь гласовъ крюками съ киноварными помѣтами“, в „Трудахъ Археологическаго съѣзда въ Москвѣ“ 1871 р. [3]) В статях: „О великорусской пѣснѣ и особенностяхъ ея музыкальнаго склада“, в ґазетї „Москва“ 1868, ч. 19 і 20 і „Русская народная пѣсня какъ предметъ науки“, в ґазетї „Музыкальный Сезонъ“ 1869, 1870, 1871. [4]) Журналъ минист. народ. просвѣщ. 1877. окт. і ноябрь і 1879 апрѣль.

вказує автор на анальоґії і ріжниці, які заходять межи старогрецьким квантітативним а великоруським народним складом.

Шафранов виказує на примірах, що старогрецька і великоруська пісенна строфа мають в головних контурах своєї будови богато спільного, і так: мельодичній строфі відповідає повна словесна сінтактична ціліть або строфа; стала цезура ділить стихи на колїна (κῶλα) відповідно до поділу музичних речень на меньші части. Основа сего поділу словесної строфи лежить в мельодиї (μέλος). Та старогрецькі поети і музики при укладї мельодиї в музикальні такти брали в рахунок також просодию тексту, т. є. природну довготу і короткість самоголосів. Тому-ж старогрецькі стихи і їх колїна мають правильну внутрішну орґанізацию, т. є. словесні стопи, що відлїлені від мельодиї все таки носять на собі виразні слїди тактового устрою. Таких слїдів тактового устрою мельодиї не добачує Шафр. в словах великоруських народних пісень: в них нема стіп, а затим нема й іктів.

В другій статї обговорює Шафр. по Вестфалю складочислову (силябічну) і тонїчну версифікацию з поглядом на народноруський (вел.-русь.) пісенний склад.

Розглянувши основи складочислової версифікациї на піснях іранської Авести та індийських Вед, в котрих стихи обіймають завсїгди однакове число складів, а кождий стих ділить ся на два колїна[1]), що містять теж однакове число складів, Шафр. приходить до висновку, що вел.-руська народна версифікация не єсть складочислова. В стихах в.-руської народної пісні число складів може бути нерівне, а мимо того стихи в ритмічнім відношеню, т. є. з огляду на час виповнений їх мельодиєю, суть зовсім рівні межи собою, так як в рахунок входять не склади, а міри часу (χρόνοι πρῶτοι), котрих число у всїх стихах єсть однакове, як в грецькій поезиї[2]). Дальше характеризує Шафр. по Вестфалю тонїчну версифікацию, яка присвоїла собі лиш зовнїшні форми свого взору, — квантітативного складу, без його істоти. Полємізуючи з Вестфалем старає ся Шафр. доказати, що тонїчний наголос, опертий на висотї і скріпленю звука, сам по собі не може

[1]) В новійших працях (Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker. Berlin, 1893) розріжняє Вестфаль у Ведах двоколїнні і триколїнні стихи. [2]) В супереч отсим поглядам виказує Сокальський (Р. Н. М. II. ст. 268—9), що уклад в.-р. народного стиха є складочисловий, хотяй сей термін зовсім недокладно означує цїлу систему або орґанізацию пісенного тексту, в котрій важне є не одно лишень число складів, але й уґрупованє їх по звісному ритмічному пляну.

служити основою ритму, коли не єсть злучений з протяжностию (визначуванєм довших — наголошуваних складів серед коротших — ненаголошуваних) [1]).

Шафр. боронить хибної тези, що також в мельодиї граматичний наголос можна визначити лишень відповідною протяжностию тону; а що в в.-р. народних піснях згідність або незгідність граматичних наголосів з протяжностию тонів в мельодиї єсть зовсїм припадкова, то Ш. приходить до висновка, що наголос граматичний чи реторичний не може становити основи народної в.-руської версифікациї [2]).

Коли-ж народні пісні при читаню не можуть бути инакше виголошені, як із захованєм реторичних наголосів, котрих буває рівне число в кождім стисї, то з того не виходить, щоб тії стихи були построєні на реторичних наголосах, лишень що їх читають (не співають) з захованєм таких наголосів. Ш. уважає затим тонїчний наголос за елємент, що не має нїякого значіня в устрою в.-рус. народних пісень і одиноку основу в.-руської людової ритміки бачить в пісенній мельодиї, яка накидає текстови свої ритмічні рамцї [3]).

[1]) Та в безосновности сего висказу переконують нас найкраще тонїчні стопи лїтературного стиха в таких новочасних язиках, що зовсїм незнають рїжниці між довгими і короткими самоголосами. Відділюванє понятя метрум від ритму в студиї Шафранова випливає з непорозуміння, як доказують досліди Вестфаля: „Ритм і метрум не єсть в царинї поезиї нїчим иньшим, як лиш ритмом, так як сей проявляє ся не лиш в тонах або рухах тїла, але також в словах мови, в текстї. До понятя ритму належать дві річи: по перше, рівність (рівномірність), по друге, визначуванє поодиноких часток часу, як осібних (самостійних) ґруп, через ікт. Одно й друге мусить проявлнти ся також в мові, коли вона має бути материєю для ритму і коли має стати метричною“. op. cit. ст. 41—42.

[2]) Фамінцин додає вірне поміченє (op. cit. c. 165), що реторичний наголос в декотрих стихах несходить ся не лиш з протяжностию відповідних тонів мельодиї, але взагалї з музикальною акцентуациєю, якимнебудь способом осягали-б єї в мельодиї.

[3]) Ось як простує Сокальський отсей погляд: „Ш. відкинувши метр відкинув також наголос, сей центр або ядро півстиха, а через те зовсїм не доглянув устрою в.-р. народного стиха, назвавши його просто стилїстичним, позбавленим розміру (op. cit. c. 289). По думцї Сокальського „вольний метр“ в.-р. народної поезиї (т. є. склад стиха із розтяжимих музикально-сінтактичних стіп) основуєть ся на головнім наголосї в півстисї (ibid. c. 263). Також Фамінцин полемізує з висше наведеним поглядом Ш—ва про повну залежність пісенного тексту від мельодиї що до ритмічного устрою виказуючи, що якраз потреби тексту визивають в мельодиях в.-р. народних пісень нерівномірність частий і мішанє рїжнородних тактів (op. cit. c. 177); се відносить ся особливо до першої строфи, зглядно до першого стиха; дальші

В третій і четвертій статі своєї праці обговорює Ш. основи народно-руського пісенного складу. Ш. доказує за Олесницьким [1]), що паралєлїзм споріднює дуже близько в.-руську народну поезию із староєврейською що до форми.

По думці Ш—ва паралєлїзм становить основну ріжницю межи просодичними версифікаціями, що спутані ритмічними оковами квантітативних чи тонічних стіп, а свобідною версифікацією стилїстичною, що основує ся на своєрідних прикметах поетичного складу [2]).

Наголошувані склади ані в ролї високих ані довгих не мають нїякого значіня в в.-р. народній ритміці: єї основи зовсїм иньші від основ квантітативної і тонічної версифікації; в в.-р. народних піснях виступає стилїстична форма пісенної мови; ся форма основує ся на укладі частий пісенного стиха відповідно до мельодиї, на згоді між складом тексту і складом мельодиї.

Широко обговорює Ш. пісенні повторення, як найважнїйшу форму стилїстичного складу і на основі розбору 207 народних пісень подає 48 схем ріжнородних повторень поодиноких слів, півстихів і цїлих стихів [3]).

Повторення в пісеннім тексті по думці Ш—ва з'явили ся під впливом мельодиї, що повторюєсь стілько разів, скілько буває строф чи стихів у пісні. Повторення служать головно стилїстичним вимогам поетичної мови, причиняючи ся до єї зрозумілости, відтак знайшли повторення широке приноровленє при надаваню поетичній

строфи або стихи пісні — як замічає Фамінцин — построєні суть приблизно по складу першої строфи або стиха, а не „точ в точ", як твердить Шафранов (на с. 132). Порівнуючи дальші строфи чи то стихи в.-р. народних пісень із першими на основі збірника Балакірева приходить Фам. до висновка, що вони дуже часто ріжнять ся межи собою як числом складів, так і положенєм реторичних і граматичних наголосів, і длятого в тих дальших строфах чи стихах проявляєть ся нерідко незгідність граматичних наголосів із мельодичними. Отсї дальші строфи чи стихи лиш в певних означених границях строять ся по взірци першої строфи чи стиха.

[1]) „Рнемъ и метръ въ ветхозавѣтной поэзіи" Труды Кіевс. Духовн. Академіи, сентябрь 1872.

[2]) Та паралєлїзм не єсть специяльною прикметою сеї або тої поезиї; справедливо замічає Сокальський, що „як ритм — явище загальне, вічне, так і паралєлїзм, — одна із форм, в яких ритм проявляє ся в поетичній мові становить прикрасу поетичного слова усїх віків і народів: його стрічаємо у давних Єгиптян, Індів, Зендів, Іранців, старозавітних і новозавітних Жидів, давних і теперішних Німців, в в.-руській народно-пісенній і билїннїй поезиї (op. cit. II. 238).

[3]) Справедливо замічає Фамінцин, що Ш. иноді губить ся і плутає ся у тій схематизації, а коли-б узяв був за основу більше число пісень, то і число схем певно збільшило-б ся було.

мові більшої експресії; наконець стали повторень уживати для одного лишень украшеня поетичної мови. Повторення не сьвідчать про убожество поетичної чи музикальної інвенциї [1]), а уживають ся складачами народних пісень як нарочне музикальне і стихотворне средство, як улюблена форма пісенного складу. До повторень зачисляє Ш. також приспівки уживані на пр. в колядках при кінци кождого пісенного стиха.

Ось головний результат дослїдів Ш—ва: „Великоруська народна версифікация єсть стилїстична: вона не має нїчого спільного з просодиєю, але зовсїм не уступає в музикальности версифікациям просодичним. Головну признаку нашої (великоруської) народної пісенної мови становлять повторення (до яких відносять ся і приспівки) і паралелїзм".

Сей вислїд Ш—ва що до укладу поетичного тексту в в.-р. народних піснях дуже близько підходить до погляду Аксакова [2]), котрий говорить ось що: „Наша народна пісня, особливо богатирська, не проявляє означеної версифікациї і не має означеного метра, що відрізняв би єї від прози".

На другому місци [3]) виражає ся Аксаков єще яснійше: „У нашого народа стихів властиво нема". Ш. не знаходить в в.-р. народних піснях анї зовнїшної рівномірности (рівного числа складів) складочислової поезиї, анї внутрішної стопної орґанїзациї: він признає за в.-р. народною поезиєю лишень „стилїстичну основу" що властиво не означує нїякого одномірного устрою. Тому-ж по думцї Ш—ва форма пісенного тексту має основу свого устрою в музицї, в пісенній мельодиї і єї ритмі, а пісенний текст сам по собі (без мельодиї) позбавлений усякого розміру, усякого ритму [4]).

Та мимо виказаних хиб праця Шафранова посуває значно на перед досліди над в.-р. народною ритмікою; головна заслуга Ш—ва лежить у тім, що він перший попробував означити основи в.-р. народної ритміки з увагою на нерозривну звязь тексту і мельодиї в народних піснях, він перший вказав на взаїмне відношенє головних частий мельодиї до головних частий словесної строфи; врештї Ш. визначив великоруському пісенному складовн осібне

---

[1]) Як думав Р. Ваґнер.

[2]) Сочиненія К. С. Аксакова. Москва, 1861, т. I. Статя: Богатыри временъ Великаго князя Владимира по русскимъ пѣснямъ.

[3]) Op. cit. т. I, с. 404, в статї: О различіи между сказками и пѣснями русскими. (Цитовано за Сокальським, op. cit. II. с. 270).

[4]) Отсї висновки Ш—ва онрокидає Сокальський виказуючи ритмічну будову народного стиха незалежно від мельодиї (op. cit. с. 270—272).

місце побіч звісних типів версифікації: силябічної, квантітативної (метричної) і тонічної[1]).

Майже одночасно із працею Шафранова виходить збірник великорукьких пісень Ю. Мельгунова з розвідкою про великоруську народну ритміку[2]).

При кінци своєї студиї Шафранов полємізує з Мельгуновим, котрий добачує в мельодиях народних пісень ритмічні акценти не лиш на сильних частях тактів, але й на першій части кождої чвертки, а навіть визначує курсивом в текстах свого збірника самоголоси, на котрих спочиває сей (дуже часто подуманий, фіктивний) наголос. Між иньшими висказує Мельгунов ось яку сьмілу тезу[3]): „Після основних дослідів показує ся, що нема музики, котра так докладно відповідала би законам старогрецької ритміки, як в.-р. народна пісня".

По думці Мельгунова в.-р. пісенний стих построєний єсть із правильних стіп: трохеїв, ямбів, дактилів і пр. За неділиму одиницю в складі тих стіп приймає Мельгунов момент виговору короткого самоголосу, *χρόνος πρῶτος*, як у давних Греків. Та що навязуване словянським, а спеціяльно в.-руським і українським народним пісням стопного укладу не має ніякої фактичної основи, се виказав достаточно Потебня[4]), а за ним Сокальський[5]), котрий зазначує, що в суперечности до поглядів Мельгунова не знаходить в в.-р. (народній) версифікації правильвої одиниці т. є. грецького метра, або однообразно построєної стопи.

З усіх праць про великоруську людову ритміку, які доси появили ся, найосновнійшою треба назвати студию проф. П. П. Сокальського „Русская народная музыка, великорусская і малорусская, въ ея строеніи мелодическомъ и ритмическомъ и отличія ея отъ основъ современной гармонической музыки". Харьковъ, 1888 (видане посмертне). Будемо говорити лише про другу часть згаданої студиї, що обіймає „ритмическое строеніе" (ст. 209—368).

Вище наводили ми принагідно погляди Сокальського на попередні досліди з области великоруської народної ритміки,

---

[1]) Фамінцин, op. cit. 196—7.

[2]) Ю. Н. Мельгуновъ, „Русскія пѣсни непосредственно съ голосовъ народа записанныя и съ обясненіями изданныя". Вип. I. Москва, 1879.

[3]) Передне слово, ст. XXII.

[4]) Малорусская народная пѣсня по списку XVI в. Воронежъ, 1877, ст. 12.

[5]) op. cit. II. 289.

а тепер в коротких словах перекажемо систему самого-ж Сокальського.

Основою в ритмічнім устрою руських [1]) народних пісень єсть силябічний склад, опертий на численю складів в стихах і півстихах. За неділиму ритмічну одиницю треба уважати півстих: се неначе стопа в розмірі пісенного стиха. Коли-ж метрична стопа, як ритмічна одиниця в старогрецькій поезиї, має строго означену однообразну конструкцию (пр. трохей, ямб, дактиль, анапест), — то півстих не має такої сталої однообразної орґанізациї і длятого найвідповіднїйша назва для нього — вольний метр. Півстихи є в прирівнаню до стіп доволї великі і не зовсїм, а лиш приблизно однакові; кождий півстих визначує ся одним головним наголосом.

Очевидно, що півстих становить також синтактичну цїлість, так що конець півстиха припадає завсїгди на конець слова. Два півстихи лучать ся в стих, а два стихи приблизно однакового розміру творять строфу, що в такім складі єсть типовою формою руських народних пісень.

Строфічна будова зродила ся на основі паралєлїзму: два стихи строфи, се два паралєльні противоположні члени. Паралєлїзм, се також одна із форм вольного метра, що надає поетичному слову зверхну і внутрішну симетричність устрою, але й не поминає прінціпу дїленя часу на рівні части. Єдність настрою, що переймає цїлий твір штуки, се загальне правило для всїх родів штуки. В народній поезиї єдність настрою осягає ся через правильність ритмічної будови, що проявляє ся не лиш у зовнїшній формі, (півстихи, стихи, строфи), але й у внутрішнім порядку і спорідненю мислий і виражає ся паралєлїзмом, повторенями, подібностию образів, внутрішним спорідненєм речень, слів, фраз, мотивів. Паралєлїзм відносить ся також до зверхної, звукової сторони слів, розміщеня їх ґрупами в певнім порядку і по акцентам. В мельодиї паралєльне колїно, се неначе музична секвенция в відворотнім напрямі.

Розглядаючи ритмічну будову народних пісень треба постійно мати на увазї текст і мельодию в їх тїсній звязи.

В першій строфі мельодия творить ся одночасно із стихом, отже словесний і музичний елємент впливають на себе взаїмно: в слїдуючих строфах поетичне слово знаходить в мельодиї готову

[1]) Сим терміном обіймає Сокальський великоруські і українсько-руські пісні.

ритмічну форму. Тому-ж для захованя однакового розміру в стихах тексту повтаряє ся слова, півстихи, вставляє ся односкладові слівця: ой, та, гей і пр.

Півстих в руських народних піснях обіймає звичайно 4, 5, 6 складів, рідко менше (2, 3), або більше (7, 8). Півстихи одного стиха звичайно бувають нерівні розміром: перший півстих майже завсїгди довший о один склад від другого, хоч буває і навпаки. Нерівність півстихів, се характеристична прикмета руських народних пісень. Внутрішна орґанїзация півстиха залежить від мельодиї, або загального ритмічного пляну. Мельодия вигладжує усї нерівности в текстї і дїлить час на рівні частки. Мельодия має свої ритмічні акценти, котрі иноді не згоджують ся з граматичними наголосами, але в більшій части згоджують ся з головними наголосами півстихів, на котрих держить ся ритм. Ось яких елєментів ритмічних уживає руська народна версифікация: паралєлїзм, строфа або дістих, стих, півстих, цезура в серединї стиха, алїтерация, число складів, акценти, вольний метр, ріжнородний ритм.

В основах руської народної ритміки лежить стремлїнє до вирівнаня розміру стихів (що до числа складів) до внутрішної симетриї і одномірности частий строфи і згідности межи наголосами граматичними а ритмічними, що в результатї дає правильну ритмічну будову стиха, навіть коли-б його віддїлити від мельодиї.

Ритміка пісенного стиха без мельодиї основуєть ся на численю складів стиха, на сталій цезурі, що дїлить стих на два півстихи і однообразнім розміщеню головних акцентів в півстихах.

Чим давнїйша пісня, тим правильнїйша єї будова. Чим давнїйший текст пісні, тим яркїйше виступають в нім усї признаки силябічного складу і ритмічне розложенє частий з їх акцентами визначає ся правильностию (с. 280). Для поясненя отсих теоретичних висновків Сокальського годить ся навести бодай один примір:

Какъ во городѣ | царевна
Какъ во городѣ | младая
Середи кругу | стояла
Дорогимъ ключемъ | бренчала
Золотимъ перстнемъ | сіяла. (ст. 279).

Кождий стих поділений цезурою на два нерівні півстихи, з котрих перший обіймає 5, другий 3 склади.

Однакож в великоруських піснях єсть малий розмірно процент пісень, що виказували-б таку правильну ритмічну будову. По більшій части півстихи представляють т. зв. „розтяжимі стопи“,

що обіймають більше і менше число складів (с. 366). Такі розтяжимі стопи знаходить Сокальський і в стихах билін, що речітативною формою наближають ся до церковних напівів.

Руський народний склад пісенний витворив ся зовсім незалежно від грецької метрики, що єсть льокальним і історично обусловленим проявом ритмічности.

В ритмічнім устрою руських народних пісень нема ані старогрецьких метричних стіп з їх довгими і короткими складами, ані пізнійших тонічних стіп, що стали основою версифікації европейських культурних народів, коли довгі склади заступлено акцентованими, а короткі неакцентованими. Грецька метрична, або змодифікована тонічна стопа, маючи сталу внутрішну орґанізацию зовсім не подабає на руську „розтяжиму“ стопу, що допускає більше і менше число складів в данім розмірі часу з одним лиш головним акцентом.

Руська народна музика виобразувала ся в глубокій старині, коли не була єще розвинена сучасна тактова і октавна система. Сучасний музикальний такт не надає ся зовсім до переданя ритмічної будови руських народних пісень. Велике число сих пісень зовсім не укладає ся в тактову систему. Навіть пісні, що виказують в мельодиї виразний поділ на такти, не підходять під тактові акценти. Звісна річ, що перша часть такту має найсильнійший акцент, — тимчасом в руських народних піснях наголос рідко коли спочиває на першому складі, а найчастійше падає на третий склад, або на конець, саму найслабшу часть такту. У великім числі пісень поділ на правильні такти зовсім неможливий, тим то новійші збирачі, як Лисенко, Корсаков-Римский, Чайковский, Мельгунов послугують ся мішаними і зложеними тактами ($^5/_4$, $^7/_4$) які в інструментальній музиці майже не уживають ся.

Тим способом переводять згадані музики компроміс межи тактовою системою а ріжнородною ритмікою народних пісень, що ніяк не укладають ся в правильні такти.

Народний такт, се півстих, що сходить ся також з поділом мельодиї на части: проте-ж тактовими черточками треба відділювати лиш півстихи, причім належить відкинути систему тактових акцентів, а мати на увазї лиш головний акцент півстиха, котрий майже завсїгди в мельодиї визначуєть ся.

Такт єсть абстрактний прінціп, відірваний від живого слова і материяльної підкладки. Як лиш такт лучить ся із музикальними тонами (особливо в вокальній музиці), то являєть ся тактова система з єї необхідним доповненєм, — нарушенєм правильности такту,

що й виражаєсь в музиці ріжними знаками (ritard., acceler.).

В руській народній музиці нема однакового для всіх пісень типу в устрою мельодиї і ритму: суть форми більше старинні, менше старинні і пізнійші.

Межи послїдними легко можна стрінути фасони, що укладають ся в сучасну тактову систему, а по тексту в метричну форму хоч не строго видержану; однакож правильні такти і метричні стопи не суть правилом в народних піснях, подибають ся припадково і не становлять основи в устрою руської народної музики. Не треба ідентифікувати вузшого понятя такту з ширшим понятєм ритму. Усї руські народні пісні мають свій ритм мимо того, що велике їх число не укладає ся в сучасний такт. Впрочім треба повести границю межи правильним і симетричним у своїй основі устроєм народних пісень а межи їх виконанєм в народі, причім народні співаки більше або менше нарушують правильну будову пісні. По висліїдам Вестфаля силябічна будова стиха була спільна усїм індоевропейським племенам. Руська народна пісня своєю ритмічною будовою є тїсно споріднена із силябічною поезиєю давного Сходу, котрої памятники, іранська Зендавеста і індийські Веди, показують анальоґічний устрій ритмічний.

Сокальський уняв свої довголїтні досліди над будовою великоруських і українських народних пісень в глубоко обдуману систему, а означивши доволї докладно основи великоруської і української народної ритміки, положив тривкі підвалини до дальших специяльних студий у сьому напрямі; та все-ж таки не устеріг ся С. від деяких похибок а навіть грубших промахів головно через те, що великоруську і українську народну ритміку трактував в суміш так, як би не було ніякої ріжниці в ритмічній будові та мельодичнім строю українських і великоруських народних пісень. Через те і висновки С—го не всюди вірні. Будова великоруських пісенних строф не визначує ся такою правильностию і симетриєю частий, яку помічаємо в українських піснях [1]).

Се-ж і дало привід Шафранову доказувати, що в.-р. народна поезия не є складочислова (так як стихи пісенні значно ріжнять ся від себе числом складів), що слова пісні відлучені від мельодиї не проявляють ритмічного укладу, лишень стилїстичну основу. Отсе примір в.-р. пісні наведений самим-же С—м (с. 259):

[1]) На се звертає увагу Лисенко в розвідці „Характеристика музыкальныхъ особенностей малорусскихъ думъ и пѣсень исполяемихъ кобзаремъ Вересаемъ“ Записки юго-запад. отдѣла Импер. Русс. Геогр. Общ. т. I, 1873, ст. 361.

Надоѣли ночи | надоскучили 6 + 5
Со милымъ дружкомъ | разлучили 5 + 4
Всѣ я ноченьки | млада просидѣла 5 + 6
Всѣ я думушки | млада продумала 5 + 6
Мнѣ одна то ли | дума 5 + 2
Съ ума не йдетъ | и съ разума 4 + 4
Разсердился милый | распрогнѣвалъ ся 6 + 5

Бачимо, що число складів в першім півстисі хитає ся між 4—6, а в другім між 2—6. Такі нерівномірности рідко стрічають ся в українських народних піснях, що визначують ся переважно однаковим розміром стихів (в одній пісні) та однаковим числом складів в анальоґічних ґрупах силябічних. І. Д. Голохвастов, обговорюючи ритмічну будову в.-руських биліи [1]), констатує, що билінний стих складаєсь із трех розтяжимих стіп (ґруп силябічних), які по числу складів представляють maximum і minimum: перша стопа: 3—6, друга: 1—7, трета: 3—6 [2]).

Так значно розтяжимих стіп, що допускали-б більше і менше число складів [3]), не подибаємо в українських народних піснях [4]).

Маючи на оцї головно великоруські народні пісні С. не звертає уваги на рим і його значінє в ритмічній і строфічній будові укр. нар. пісень.

За одиницю свого „вольного метра“ приймає С. півстих, так як би в в.-руських і укр. нар. піснях подибали ся лишень двоколінні стихи. Тимчасом по дослїдом Голохвастова в.-р. билінний стих, що обіймає пересічно 13 складів, розпадаєсь на три стопи (ґрупи силябічні) визначені головними наголосами [5]):

Когда бу́дешь ты | на ма́тушкѣ | свято́й Руси.

З поміж укр. народних пісень можемо навести дуже богато примірів триколїнного стиха пісенного:

Ой забренїли | ковані вози | на дворі,
Ой заплакала | Ганнина мати | в коморі [6]).

Отсей стих зложений із трьох ґруп силябічних 5+5+3, що відповідають трьом фразам музичним і нїяк не підходять під міру півстихів Сокальського.

---

[1]) В статї „Законы стиха русскаго народнаго и литературнаго“ Русскій Вѣстникъ, 1881, Декабрь. [2]) Сокальський op. cit. c. 276.

[3]) ibid. c. 304.

[4]) Нерівномірність стихів і ґруп силябічних в укр. народ. піснях треба класти найчастїйше на карб неумілої несовісної або недбалої записки, коли записувач каже собі диктувати, проказувати слова пісні без співу.

[5]) Цитовано за Сокальським op. cit. c. 263. [6]) Збір. „Наша Дума“.

В студії Сокальського часто стрічаємо висказ, що півстих, отся найменша неділима одиниця „вольного метра“, немає якоїсь строго означеної однообразної конструкції, бо склади півстиха не уложені по якомусь означеному, однаковому плянови для усіх півстихів (с. 224, 244). При докладнійшій аналізі укр. нар. пісень покажемо, що анальогічні ґрупи силябічні кождої пісні мають доволї докладно означену конструкцию, так з огляду на число складів, як і на місце ритмічного наголосу.

Велике значінє придає С. у своїй системі ритмічній головному реторичному наголосови, що, мовляв, становить центр півстиха (с. 304, 264, 274); на сім головнім наголосї півстиха по вприженю С—го „держить ся ритм“ (с. 274). „Мельодия — говорить С. (с. 265), має свої ритмічні акценти, котрі иноді не сходять ся з граматичним наголосом слів, але по більшій части сходять ся з головним реторичним наголосом півстиха“. Вискази С—го про значінє сего „головного“ реторичного наголосу в ритміці в.-р. народних пісень взагалї неясні. Реторичні наголоси визначують ся при деклямації; коли-ж народні пісні не деклямують ся, лишень співають ся, то якісь головні реторичні наголоси, що незгоджували-б ся із ритмічними наголосами мельодиї треба назвати хиба фіктивними: при співі вони зовсім не вчувають ся; помічає ся лишень згідність або незгідність граматичних наголосів із мельодичними.

Справедливо можна-б закинути Сокальському односторонність, коли він ставлячи в.-руську і українську людову ритміку в історичну звязь із силябічною версифікациєю давних азийських народів поминає мовчанкою літературні впливи, що йшли до нас із заходу, особливо вплив латинсько-польської версифікациї; не згадує С. також про вплив української віршевої літератури і народної поезиї на форму в.-руських народних пісень; (се було очевидно випливом фальшивої премісси про єдинство української і в.-руської народної поезиї). Тимчасом новійші досліди (Перетца) доказують, що були такі впливи, і що треба їх слідів шукати також в пісенній формі народної поезиї. Відграничуванє народної пісні від всяких літературних взаємин, се значна хиба студиї Сокальського.

Притім праця С—го в своїм укладї доволї хаотична, переповнена повторенями; разять подекуди й суперечности.[1])

[1]) Раз говорить С., що „случайно можуть стрічати ся в руських народних стихах стопи подібні до грецьких, але вони не становлять основи народної версифікациї“ (с. 305), що „зближуванє розміру руських

81725 N

Поминаючи без уваги отсей замітний труд Сокальського Ѳ. Корш піддержує погляди Мельгунова в своїй студиї „О русскомъ народномъ стихосложеніи“.[1]) На самім вступі сеї праці подибаємо апріорну тезу, що в. руська народна версифікация так як і штучна відносить ся до типу тонічного; відповідно до сего погляду віднаходить Корш в стихах в. р. народних пісень анапести, дактилї, трохеї, ямби і пр. тонічні стопи. Розбираючи текст пісенний у звязи із мельодиєю розріжняє Корш першостепенні, другостепенні і третьостепенні наголоси ритмічні відповідно до слабих і сильних частий тактів, та допускає анакрузи („приступъ“, Auftakt): усе те прояви штучної тонічної версифікациї і тактової системи, що у в. р. народних піснях подибають ся так сказати б случайно, без консеквентного переведеня, не становлячи основи народної ритміки.

До такого висновку можна прийти на основі самої-ж студиї Корша, котрий наводить так богато відмін від основної метричної схеми билїнного стиха,[2]) що коли можна з огляду на просодию билїн

народних пісень до розміру старогрецьких метрів єсть своєвільне, і немає за собою наукової основи“ (с. 302), — а другий раз склонний єсть в піснях новійшої верстви добачувати „правильний метр, котрому можна дати грецьку назву“. (ст. 257, 305.)

Раз виказує С., що півстих, як одиниця вольного метра „не имѣетъ этой строго опредѣленной однообразной конструкціи“ (с. 244), другий раз твердить, що „полустихъ имѣетъ опредѣленное однообразное строеніе“. Такі суперечности можнаб пояснити хиба тим, що праця С—го вийшла по його смерти (видана братом покійника).

[1]) Извѣстія отдѣл. русск. языка и словесности Имп. Акад. Наукъ. 1896. т. I. кн. I. ст. 1.

[2]) По виводам Корша билїнний стих має форму діметра анапестичного з розложенєм усіх довгих складів кромі послїдного:



(7)

А и я къ те-бѣ при-ѣ-халъ не по ста-ро - му слу-жить.

(Три степенї у силї акцентів, які розріжняє Корш, означуємо крисочками: I — найслабший, — II середний, — III найсильнїйший акцент). Та дальше говорить Корш, що народні сьпіваки проголошують билїнний стих в такті $^2/_4$, по части в $^3/_4$. По думцї Корша „эта разница нисколько не вліяетъ на метрическое (или говоря иначе, просодическое) построеніе стиха“. Се думка зовсім не вірна, навіть виходячи з точки поглядів самого Корша, коли зважити, що в такті $^3/_4$ розміщенє сильних і слабих частий зовсім иньше, як в такті $^4/_4$. Притім К. не звертає уваги на те, що мельодичний наголос в народних піснях видвигає не лиш сильні, але часто-густо також слабі части тактів. Число складів билїнного стиха хитає ся межи 15 і 8., причім або кождій морі відповідає склад, або що дв

ЛЬВІВСЬКА БІБЛІОТЕКА
АН УРСР
№ И-35713

поставити яке правило, то хиба се, що билінний стих не виказує у своїй будові взагалі ніякої просодиї.

Се признає по части і сам Корш, кажучи (op. cit.): „Само собою розумѣется, что далеко не всѣ чрезмѣрно длинные стихи въ нашихъ сборникахъ былинъ можно объяснять такимъ образомъ“... (ст. 27) „въ печатныхъ текстахъ нашихъ былинъ найдется немало стиховъ не подчиняющихся этимъ правиламъ“ — а винно сему не лиш хибне записуванє із диктанда, на яке справедливо скаржить ся Корш.

Колиж змаганя Корша, пояснити ритм билїн пляновим розложенєм граматичних наголосів у згоді з ритмічними іктами не провадить до цїли, то цїнними треба уважати його-ж досліди з обсягу пісенної акцентуациї що й становить головний зміст названої студиї. Сї поміченя мають значінє виключно лиш для в. р. народної поезиї.

Наукове досліджуванє української народної музики починаєсь розвідкою А. Сєрова: „Музыка южнорусскихъ пѣсенъ“ (Основа 1861.). Сєров перший звернув увагу на оригінальність укр. пісенного стилю, вказуючи на характеристичні признаки укр. народної мельодиї, якими ріжнить ся вона не лиш від мельодий сьвітової музики, але й від великоруських народних пісень. Поміченя Сєрова надто загальні і сумаричні, дають лиш імпульс до основнїйшого досліджуваня музичної форми укр. пісень.

Спеціяльну студию з обсягу укр. народної мельодики подав М. Лисенко в статї: „Характеристика музыкальныхъ особенностей малорусскихъ думъ и пѣсень исполняемыхъ кобзаремъ Вересаемъ“ 1873. р.[1]) Висновки подані у згаданій статї підпирає Лисенко новими доказами в розвідцї: „Народні музичні струменти на Вкраїнї“. („Зоря“ 1894.). Колиж Сєров і Лисенко обговорюють у згаданих розвідках виключно музичну сторону укр. нар. пісень, то А. Потебня доторкаючи ся лиш мимоходом укр. нар. ритміки в своїх фільольоґічних працях опирає ся виключно на текстах укр. нар. пісень, не звертаючи уваги на мельодию. Мимо того поміченя Потебнї суть дуже вірні і зазначують загальні основи тої системи, котру так широко розвинув опісля Сокальський в своїй спеціяльній студиї про руську ритміку. Словянську народну поезию признає Потебня за складочислову, а фасони рит-

мори стягають ся на один склад. Рядом з цїлими стихами подибають ся також півстихи.

[1]) Записки Юго-запад. Отдѣла Импер. русс. геогр. Общества т. I, р. 1873.

мічні клясифікує по силябічним ґрупам, що входять в склад пісенного стиха. Обговорюючи веснянки в книзі „Объясненія малорусских и сродных народных пѣсень“ (Варшава 1883), визначує Потебня ось які схеми веснянкових стихів: (4+3+3), (4+3), (4+4+3+3), (4+4), (5+3), (5+3+3), (5+4), (6+6), (5+5). Свій погляд на ритміку укр. нар. пісень висказує Потебня в розвідці: „Малорусская народная пѣсня по списку XVI. вѣка. Текстъ и примѣчанія“ (Воронежъ 1877), обговорюючи розмір пісні „про Стефана“ (стор. 12): Нормальне число складів в стисї — 12. Звичайне місце віддиху (сербс. одмор) — по середині стиха... Як взагалї в словянській версифікациї віддих єсть цезура, що сходить ся з сінтактичним поділом, т. є. розділяє або два (рідко більше) реченя, або дві релятивно самостійні части реченя... Анї скількість тонічних ударень (т. є. наголосів поодинокіх слів) анї їх місце не є означене: в півстисї може їх бути від одного до чотирох. Говорити тут о ямбах, трохеях і проч. стопах хочби і тонічних, нема иншої основи кромі школярської рутини. Одинокий метр єсть іменно півстих. Розмір народної пісні первісно творить ся ураз з мельодиєю, томуж сінтактичний поділ стиха сходить ся з натуральним поділом мельодиї. В співі тонічний наголос незамітний, або мало замітний, так, що із співу легко можна вивести хибні висновки що до наголосу в звичайній мові... Із висше згаданої музикальности розміру виходить і те, що єго правильности можуть нешкодити звісні відступленя від нормального числа складів“.

По думцї Потебнї пісенний розмір у декотрих народних піснях, як веснянки, переховав ся із глубокої старини, із часів словянської спільности. Означуючи степень спорідненя народної пісні із якоюсь більшою ґрупою пісень, що мають в своїй основі спільні мотиви, або з піснями иньших народів словянських уважає Потебня ритмічну схему за дуже важний крітерий в таких дослїдах.[1])

Перший з учених Нейман заговорив про ритмічну будову спеціяльно українських народних пісень із увагою на тїсну звязь тексту з мельодиєю в розвідці: „Куплетныя формы народной южно-русской пѣсни“. (Кіевская Старина 1883. VI. 606). Справедливо замічає Нейман, що „діленє куплєту на стихи і части стихів завсїгди сходить ся в пісні народній з поділом на льоґічні і гармонічні фрази“. Серед масси укр. народних пісень розріжняє

[1]) Объясн. малорус. и сред. нар. пѣсень ст. 46, 73. Порівн. його-ж рецензию: „Народ. пѣс. Галицкой и Угорс. Руси“. Я. Ѳ. Головацкого.

Нейман два типи куплєтового складу: 1) „древній складъ“, в котрім ритмічність основує ся на правильнім наступуваню по собі льоґічних наголосів, ясно акцентованих в основних тонах відповідних фраз музичних. Куплєт ділить ся на стихи, стих на льоґічні части; льоґічна часть (стопа сінтактична Шафранова) з відповідною фразою музичною становить одиницю в ритмі.[1]) Майже усї пісні обрядові, як колядки, щедрівки, веснянки, купальські, обжинкові, весільні — зложені суть отсим давним складом. В піснях любовних, побутових а навіть історичних сей давний склад рідко подибає ся. 2) Новий склад — се стопний ритм; часть стиха з головним льоґічним наголосом ділить ся ще на менчі одиниці, кожда з одним високим (і акцентованим) а одним або й двома низькими (і неакцентованими) складами; через те повстає правильне чергованє високих і низьких тонів, т. є. докладно опредїлені стопи, що правильно наступають по собі. Та коли стопний ритм книжного стиха оснований на граматичних акцентах, то в укр. піснях точка тяжкости стопного ладу переносить ся із слів на музику, котра опановує текст словесний так, що стопний ритм знаходить свою підставу в мельодиї, і удачно зложені куплєти під звісну мельодию носять на собі відбитє стопного ладу мельодиї.

Стопний ритм є властивий южноруському куплєтови, має свій народний тип і характер.

Відповідно до двох ритмічних типів пісенного складу відріжняє Н. також дві катеґориї мельодий: одні видвигають тільки льоґічні наголоси, причім иньші наголоси якби не ріжнять ся в співаню; другі мельодиї визначують всї удареня правильно зложених куплєтів; видко в них однообразне чергованє граматичних наголосів. Трохаїчний ритм домінує в укр. нар. піснях. Рідший єсть уже ритм ямбовий і анапестичний: чистого ямба нїколи не буває.

Новійший стопний склад розвинув ся на основі давнїйшого льоґічного устрою.

Теоретичні виводи про „стопний ритм“ в укр. нар. піснях — се найслабша сторона розвідки Неймана. Що стопний ритм єсть зовсїм чужий для укр. нар. пісень, се виказав Потебня і особливо Сокальський. Теорию свою підкопує сам Нейман, признаючи побіч двох висше згаданих складів ще якийсь посередний „смѣшанний складъ“. Притім Н. признає, що в піснях давного складу,

[1]) Се т. зв. музикально-сінтактична стопа, якої значінє пояснюємо в III. части сеї розвідки.

як колядки, щедрівки і пр. кромі льоґічних наголосів визначують ся досить виразно ще й граматичні (с. 620.), а в чисто стопнім складі попри правильне чергованє граматичних наголосів виступає завсїгди той старий льоґічний наголос, домінуючий над стопними іктами.

Яка-ж — спитаємо супроти того — буде сущна ріжниця межи одним а другим складом? Очевидно в великій массї народних пісень треба також що до ритмічної форми розріжняти давнїйші і новійші формациї, однакож ріжницю не становить стопний устрій в одних піснях і його недостача в других. За консеквентно переведеними стопами, що не вносилиб до стиха фіктивних наголосів, надармо шукалиб ми навіть в найновійших коломийках.

Нейман, як сам каже, мало послугував ся музичними збірками нар. пісень, за те головно опирав ся на глухім словеснім тексті: тим можнаб пояснити деякі його невірні поміченя.

Др. Ол. Колесса обговорюючи в своїй студиї: „Ukraińska rytmika ludowa w poezyach Bohdana Zaleskiego (Львів 1900) вплив укр. нар. пісень на ритмічну будову поезий Залеского, характеризує ритміку укр. нар. пісень (ст. 50—56, 75—77), узглядняючи совісно дотичну наукову літературу. Отсе важнїйші із висновків дра О. Колесси.

Наголос граматичний показує ся в укр. нар. піснях слабшим елєментом від ритмічного наголосу.

Головний ритмічний наголос по більшій части згоджує ся з граматичним і льоґічним наголосом.

Мельодия становить рамцї для скінченої думки, сформулованої в строфі. В наслїдок того сінтактична композиция тексту мусить бути проста, прозора, і складає ся з частий льоґічно менче більше самостійних. Отже не лиш строфа і вірш, але й части вірша перед і по цезурі становлять кожда про себе певну льоґічну цїлість.

Стихи словесні укр. пісень складають ся із силябічних ґруп, виказуючи ось які типові форми: (4+4), (8+6), (6+6), (5+5), (5+5+7), (3+4), (4+3), (5+4), (4+6). Автор не годить ся з Сокальським, що півстих уважає за одинокий руський такт, одиноке метрум народне, одиноку стопу, неділиму одиницю, — натомісь помічає прояви стопного складу в піснях новійшої формациї: „Наголос граматичний підлягає наголосови, що випливає з мельодиї, яка дуже виразно відзначує стопи тонічні“, хоч „стопи тії не всюди виступають так виразно“.

В Хроніці Наукового тов. ім. Шевченка з 1900 р. ч. 3,

помістив др. Олександер Колесса короткий зміст свого реферату „Про українсько-руську ритміку“, відчитаного на з'їзді істориків в Кракові. В рефераті сім обговорив др. К. форму поетичних памятників старої доби, ритмічну будову літературного стиха середньої і нової доби, вкінци дав погляд на українську людову ритміку. Др. К. розібрав затим майже усі питання, що входять в обсяг нашої праці, та реферат сей знаний нам лишень із згаданого короткого змісту в „Хроніці“.

В дослідах над ритмічною будовою сербських народних пісень перший Будмані звернув увагу на тісну, нерозривну звязь народного стиха з мельодиєю в розвідці: „Jos jedan pokušaj o našoj narodnoj metrici“ (Paŧuza, звіт ґімназ. 1876 р.), доказуючи, що стих пісенний складає ся із однакових силябічних стіп, яким відповідають в мельодиї рівні що до розміру музичні такти: наголос спочиває на першому складі стопи і сходить ся із тактовим іктом. Найчастійше приходять в сербських народних піснях двосилябні стопи, що лучать ся парами або по чотири в ритмічні ряди: сей прояв зове Будмані дуалізмом в будові народного стиха.

До розвідки Будманія навязує Вольнер свою многоцінну студию над будовою стиха в народній поезиї полудневих Словян: „Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes (Archiv f. slavische Philologie, Bd. IX). На вступі простує Вольнер деякі хибні тези Будманія, і так: закидає поділ народного стиха на стопи; виказує, що дуже значна частина сербських пісень зложена із мішаних тактів ($^2/_4+^3/_4$, $^3/_4+^4/_4$, $^4/_4+^5/_4$, $^4/_4+^6/_4$), отже не можна за основу народної ритміки приймати поділ народного стиха на однакові стопи, котрим відповідали-б однакові такти; невірне єсть також поміченє Будманія, будьто би в поодинокіх стопах, відповідаючих тактам музичним, наголос падав усе на перший склад, а в рядах ритмічних на першу стопу; не двоскладова, але чотироскладова стопа (ґрупа силябічна) найчастійше подибає ся в нар. сербській поезиї, — стихи бувають не лиш двоколінні, але й триколінні і пр.

На основі докладної аналізи пісенного складу в народній поезиї південних Словян доходить Вольнер ось до яких висновків:

В мельодиї треба шукати найважнійшого крітерия, хотячи пізнати основу народної ритміки. Мельодия розпадає ся на фрази музичні, а відповідно до того і текст словесний ділить ся на ґрупи силябічні. Конець ґрупи припадає завсігди на конець слова, отже ґрупи силябічні віддїлені від себе цезурами (одмор), що в кождім стиху пісні мають стало означене місце. Кожда ґрупа

силябічна має ритмічний ікт належачого до неї мотиву. Два або три такти лучать ся в ритмічний ряд. В тексті відповідають стихи поодиноким або полученим рядам ритмічним.

В сербській народній поезиї приходять найчастїйше ось які форми рядів ритмічних: (4+4), (3+2+3), (3+2), (4+3), (4+2), (4+4+2), (3+3), (3+2+3+2), (4+4+3), (4+2+4+2), (4+4+4+1), (4+4+2+3), (4+4+4+2).

Ґрупи силябічні відповідають звичайно тактам в мельодиї: однакож такт може часом незгоджувати ся з поділом тексту на ґрупи (діє ся се найчастїйше в ґрупах шестискладових при такті $^3/_4$, а майже нїколи в такті $^4/_4$, $^2/_4$, $^4/_8$). Часто на один такт припадає дві ґрупи; часто й два такти зливають ся в один мотив, що відповідає лиш одній ґрупі силябічній. Ґрупа чотироскладова є найчастїйше уживана в поезиї полудневих Словян: їй відповідає такт $^4/_4$ або $^4/_8$. Иньші ґрупи три- дво- і односкладові дедукує Вольнер з первїсної чотироскладової ґрупи.

По думцї Вольнера основою ритмічности найдавнїйшої поезиї були силябічні ґрупи; чим старші форми ритмічні, тим яснїйше виступає ритм в поділї стиха і тим меншим фразам музичним відповідають ґрупи тексту. (A. f sl. Phil. IX. c. 223). Чим більше зазначив ся вплив штучної музики на народну пісню, тим менше виразно виступає поділ стиха на части (ґрупи).

Хотяй Вольнер перший вияснив у своїй студиї взаїмне відношенє тексту і мельодиї в народних піснях словянських — і се його велика заслуга, — то все-ж таки згадана його студия має деякі недостачі. Сербську народну поезию уважає Вольнер надто одноцїльною і тому ґенералїзує ритмічні правила, не узглядняючи історичного розвою ритмічности в народній поезиї та єї звязи із книжною версифікацією. Вольнер не вияснює, яку ролю відграє в людовій ритміці наголос і не звертає уваги на велику вагу мельодичних каденцій, що сходять ся із граматичними наголосами наконечних складів в ритмічних рядках і дають основу до витвореня риму, так розповсюдженого в народній поезиї Словян. Строфічна будова пісень в росправі Вольнера зовсїм не тикана.

В великій мірі застосовує В. в своїй студиї дедуковане одних фасонів стиха від других; тимчасом се дорога дуже непевна навіть в книжній поезиї, а тим більше в народній творчости, де трудно допустити сьвідомість в добираню форми ритмічної і комбіноване фасонів стиха.

Ми нарочно зупинили ся на студиї Вольнера, що докладно обговорює ритмічну будову сербських народних пісень, бо

сербська народна пісня виказує що до мельодики і ритміки найблизше спорідненє з українською. Ось що говорить в сій справі авторітетний знавець укр. нар. пісень, М. Лисенко: Із всіх словянських народ. пісень що до духа, концепції, мельодичного рисунку, а головно музикальної деклямації найбільше підходить до укр. пісні сербська народна пісня. (Op. cit.).

II.

Розвій ритмічности в українській народній поезиї.

(Значінє первісного хороводу в розвою ритмічности. — Імпровізованє пісенного тексту і сталі приспівки хору. — Перехід від пісенного речітатіва до сталих ритмічних форм. — Колєктивний характер первісної хоральної поезиї. — Зріст індивідуальної творчости. — Поділ народних пісень на мужеські і жіночі. — Участь жіноцтва в складаню і співаню народних пісень. — Перехід від несьвідомої творчости до штуки в розвою народної поезиї. — Ассиміляция пісень, що стають ся народними. — Народні співаки як представителї музичної і поетичної штуки: Боян, билїнні гусельники, співаки релїґійних пісень, веселі скоморохи, кобзарі-бандуристи, лїрники. — Речітатівна форма похоронних заводів і дум. — Витворенє сталих каденций в пісенній мельодиї. — Тенденция до годженя граматичного наголосу з мельодичним в окінченях сінтактичних цїлостий. — Перехідні форми в колядках. — Стремлїнє до вирівнаня стихів; складочисленє. — Внутрішна кристалїзация стиха; сталі цезури. — Рефрени — приспівки. — Повтореня. — Двоколїнний і триколїнний стих; музикально-сінтактична стопа. — Строфа. — Паралелїзм. — Аллїтерация. — Ассонанциї. — Рим. — Єствованє строфових форм побіч речітатіва. — Правильність пісенної будови і її псованє. — Зближенє колядок з фінськими рунами).

Почутє ритму є вродженє чоловікови: воно-ж корінить ся в фізіольоґічних функциях живого орґанізму, як віддих і пульсованє живчика. Несьвідоме приноровленє ритму проявляє ся в рухах не лиш людий але й звірят (при ходженю біганю й лїта-

ню)[1]). Особливо важне значінє має ритм, як реґулюючий елємент в праці чоловіка, (що можна зауважити при рубаню, молоченю, кованю і пр.). Ритмічне виконуванє рухів не лишень облегчує працю, але доведене до сьвідомости стає також жерелом естетичного вдоволеня. Коли-ж люди почали визначуванє ритму при праці скріплювати голосом або й інструментом, наслїдуючи ритмічні звуки, які вчувають ся при праці, дали тим способом почин до витвореня співу і музики, що зводить ся первісно до визначуваня ритму і з'являєсь реґулятором руху не лиш одиниці, але й більшого гурту людий (особливо при військових оборотах)[2]). Однакож на сьому низькому степени музикальности не могла єще розвинути ся мельодия; дикарі і доси цїнять в музиці виключно лишень ритм, а не мають розвиненого почутя для розріжнюваня високости тонів.

У диких племен (як Неґри, Маляйцї) всяка фізична праця відбуває ся в супроводї співу; головну істоту такого примітивного співу становить ритм; мельодия є другорядною річию, як і текст, що складає ся із зіставленя відірваних слів або окликів, повторюваних дуже монотонно в безконечність[3]). Племена що стоять на низьких щеблях культурного розвитку взагалї незнають співу без ритмічних рухів тїла: вони-ж і не знають строгої ріжницї між працею а забавою.

Присущий людській натурі нахил до ритмічного виконуваня рухів тїла знаходить найповнїйший вираз в танку, який у племен

---

[1]) Такі прояви ритмічности, як хлюпотанє хвилї морської об беріг, рівномірне спаданє крапель води із високости, колиханє вітром галузий дерева, віброванє струни, доказують, що ритм опановує також механічний рух в природї.

[2]) Dr. K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. 2-te Aufl. Leipzig 1899, c. 196, 358, 33, 306, 323. Бюхер доказує, що й музичні інструменти витворили ся із знарядів, уживаних при праці; бубнові і взагалї більш ритмічні чим тонїчні інструменти з'являють ся найскорше, і доси суть у дикарів найбільш розповсюджені (op. cit. c. 324). Австралійцї вдоволяють ся примітивним визначуванєм такту, бючи по землї палицею; иньші дикарі палицю заступають тамтамом, що повнить таку саму службу, лишень з більшим успіхом. Опісля до тамтама додано дуті інструменти, відтак струнові; одні й другі видосконалювали ся щораз більше так, що можна було на них акомпаніювати до співу, а гра на інструментї могла заступити голос і виповняти мельодию. Шарль Летурно, Литературное развитіе различныхъ племенъ и народовъ, С. Петербург 1895, с. 360 (переклад з французь.).

[3]) Такий буває спів взагалї у малорозвинених рас, як Огнеземельцї, Австралійцї. Летурно op. cit. c. 358. Bücher op. cit. c. 43—44.

з низькою культурою з'являєсь наслїдуванєм рухів, уживаних при працї (як мисливство, риболовство, війна, жниво). Такого характеру набирає танок особливо при урочистих празниках на честь богів через символїчне повторюванє буденної працї із супроводом співу.

Таким способом пісні витворені первісно при працї перенесено опісля на поле релїґійного культу[1]).

Перейшовши раз у вищу сферу житєву хоровід, що лучить в одну цїлість ритмічні рухи, спів, поезию і музику — усе те в найбільш примітивній формі — починає дальше розвивати ся в напрямі штуки, переходячи від наслїдуваня буденної працї до зображуваня людського житя. Та до того не вистарчає уже мімічний танок хору: тому-ж з посеред хору виступає зачинальник (Vorsänger) в ролї актора. Таким способом повстає аттицький драмат, що віддїливши ся від діонїзийських ігр розвиває ся відтак зовсїм самостійно[2]).

В примітивному хороводї, як уже висше згадано, ходить головно о визначуванє музикального ритму, у згодї з танковими рухами тїла. Отже текст такого співу віддїлений від танка й музики не виражає ясно сформулованих думок: се-ж відірвані слова й оклики, вигукуваня й приспівки[3]).

Дальший крок в розвою хороводу зазначуєсь всуванєм поодиноких речень меже згадані приспівки. Однакож згоджуванє мало виробленої мови з музикальним ритмом поступало дуже пиняво: треба було викидати й додавати склади, вкорочувати й продовжувати слова, як се й доси буває у малорозвинених племен[4]). Та в міру того, як слова хороводу починають формувати ся в зрозумілі реченя, вибиває ся на верх індивідуальна творчість: властивий текст пісні імпровізує зачинальник (чи зачинальниця), а хор ограничуєсь лишень до повторюваня єго слів та стереотипових окликів і приспівок — рефренів, що становлять тревалу й непорушну часть пісні. Отсї приспівки — рефрени приняли найскорше сталу, незмінну форму, якої неміг єще виробити собі у первісному хороводї сам текст пісенний, як імпровізация при кождій нагодї відмінна[5]).

---

[1]) Bücher op. cit. c. 253, 315—16. Тим можна би пояснити велике богацтво хлїборобських мотивів в українських обрядових піснях.

[2]) Ibid. c. 320. [3]) Порівн. пісні дикарів у Бюхера op. cit. c. 213.

[4]) ibid. c. 303. [5]) В первісній фазї розвою народної поезиї співанє буває зовсїм рівнозначне з імпровізованєм; так і доси буває у диких племен. Ibid. c. 342.

Витворенє сталих форм і текстів пісенних могло довершити ся лишень при визначній участи індивідуальної творчости і то доперва по відлученю поезиї від хорового танка, коли головну вагу звернено на слова, абстрагуючи від одноманітного визначуваня ритму[1]). Коли поетичне слово еманципуючись від танкових рухів почало самостійно розвивати ся, не розлучалось воно довгі віки із співом та з інструментальним супроводом. Однакож словесний елємент, висунений на перший плян, не так легко піддає ся ритмови, як інструментальна музика або танок. Оттим то за найдавнїйшу форму властивої поезиї приймаємо рецитацию, в якій нема правильного визначуваня ритму, як се буває і в сучасних народних імпровізациях, н. пр. в українських заводах похоронних. Стала форма пісенна почала витворювати ся насамперед в мельодиї, так як пісенні тексти завсїгди імпровізовані в початкових фазах розвою народної поезиї немали ще самостійної екзистенциї. Треба було довгого часу, заки витворили ся більше постійні тексти пісеннї та заки слова народної пісні увійшли в сталі ритмічні рамцї; коли-ж се наступило, хор не ограничуєсь уже на рефрени і повторення, але починає виповняти усю пісню, затрачуючи первісний двоїстий склад, якого виразні слїди бачимо в українських обрядових піснях, особливо в колядках і щедрівках.

Стала форма пісенна — се дуже значний крок від несьвідомої творчости в напрямі штуки, се результат довговікового розвою народної поезиї.

Для давнїйшої фази народної творчости треба приняти співане пісень при супроводї музичних інструментів, як на се вказує розвій грецької мелїчної поезиї. Характеристична річ, що геройчна поезия з'являєсь на історичному овидї завсїгди з інструментальним супроводом.

Поезия піднявши ся на висоту штуки уже в глубокій старинї віддїлила ся від музики: обі штуки пішли дорогою самостійного розвою; але в народних піснях поетичне слово і доси остає в нерозривній звязи із співом — мельодиєю; так єсть і в українських людових піснях. Ба, українські кобзарі й лїрники і доси задержали інструментальний супровід при співі. Що більше: в українських весняних іграх а по части і в весїльних обрядових, що ведуть свій початок із глубокої старини, поезия й спів лучать ся

[1]) Мабуть аж тоді із властивостий співаної мови (як хроматичний наголос, квантітативність самозвуків) почала витворювати ся й мельодия в нинїшнім розуміню, почали вироблюватись сталі лади.

також із хоральними танками, а обрядова пісня сплітає ся з драматичним діяльоґом. Се рід опери — балєту або сценічної поезиї, що так як старогрецька драма розвинула ся із первісного хорового танка, вбираючи в себе обрядові пісні із виробленою формою. Первісний хоровід, містячи в зародку усї штуки, що їх душею з'являєсь ритм, дав почин до витвореня коротких приспівок — рефренів, що опісля мали вплив на вироблене сталої форми стиха. Однакож народна версифікация з великим богацтвом пісенних форм могла розвинути ся лишень по відлученю поезиї від танка, і то виходячи від імпровізациї до щораз то більше усталеного тексту, від неправильного стиха до щораз то докладнїйшого визначуваня менчих і більших одиниць ритмічних; на се вказує розвій не лиш української але й латинської і нїмецької ритміки[1]).

У сьому вповняє нас ще й ся обставина, що істоту сьогочасної ритміки українських народних пісень не становить одноманїтне визначуване ритмічних іктів, що єсть головною основою первісного хороводу, але симетричний уклад частий у більші і менчі цїлости.

Та хоч в нинїшних народних піснях слова виступають в нерозривній звязи з мельодиєю, то мельодия становить лиш форму; вона єствує лишень для слів і лишень при словах: у тексті, а не в мельодиї лежить цїль і зміст пісні, причім строге визначуване ритму сходить на задний плян.

Розвій устної народної поезиї іде від первісної колєктивної творчости до індивідуальної; від весьвідомих рефлєксів думки і чувства до штуки, що съвідомо добирає відповідні средства і способи для своєї цїли. Отже заки почнемо обговорювати розвій ритмічности в українській народній поезиї, треба нам пояснити значінє колєктивної творчости.

Кожда лїтература є тїсно звязана з полїтичним і социяльним устроєм суспільности. Першою социяльною єдностию уважаємо по дослїдам Лєтурно[2]) не родову сїмю, а доволї многочисленну, споріднену по крови общину, громаду, невелику етнічну ґрупу, в котрій індивідуальні інтереси є строго підчинені загальним. Очевидно, що в подібних социяльних союзах нема місця для індивідуальної лїтератури в тїснїйшім значіню; лишень ті чувства

[1]) Також осьмискладовий вірш фінської руни розвинув ся із неправильної форми (щось в роді поетичної прози, переплїтаної римами).

[2]) Литературное развитіе различныхъ племенъ и народовъ. Петербургъ, 1895, ст. 19.

признають ся гідними уваги, котрі ворушать усю ґрупу, н. пр. чувство пімсти за кривду громади, війна, мисливство, що так або инакше зачіпають інтереси усіх і кождого; сюди відносять ся також мітичні віруваня, признавані за неоспориму правду. Первісна естетика проявляє особливий нахил до мімічних танків із співами, при чім всї участники виступають одночасно в ролї акторів і видців. Отже первісна поезия є хоральна і соціяльна[1]). В періоді комунальної общини лїтература завсїгди єще дуже убога, являєсь точним вираженєм того, що можна назвати „колєктивною душею".

Фаза первісної комунальної общини повинна була тягнути ся дуже довгі віки, і тому слїди єї подибають ся в індивідуалїзованих суспільностях, котрі ще й доси не можуть висвободити ся від уподобань і традиций, переказаних довговіковою минувшиною. Коли-ж врешті наступила дїфференциация в нїдрі первісної суспільности, відповідно до розвою соціяльної нерівности, коли власність почала набирати щораз то більше особистого характеру і спричинила постепенно зростаюче ограниченє полових відносин, — се визвало таку реакцию похоти, такі напряжені чувства, що вони підчинили собі усе духове житє. В результатї з'являєсь розцьвіт нового лїризму, що згодом перегодом заступив хоральний лїризм перших віків. На тім степени зродилась сентіментальна любовна поезия, котра достигнула опісля широкого розвою. Дуже вірогатний є здогад, що самі женщини принимали особливу участь в витвореню того еротичного роду лїризму[2]).

Хто занимав ся збиранєм народних пісень, зауважив певно, що й доси заховав ся в українській народній словесности подїл пісень на мужеські і жіночі. Звісна річ, що весїльні ладканя, заводи похоронні, веснянки і обжинкові пісні співають виключно

---

[1]) Ibid. ст. 19, 362. Такий первісний стан лїтературної естетики подибаємо у більшости туземців Індиї, як н пр. Наґаси; у них танок, спів, музика і міміка ще не віддїлили ся від себе, а зводять ся до спектаклїв, що інтересують всю невелику общину загалом, або приноровлені суть до зближеня обох полів. Ibid. с. 216. Щось подібного нагадують слова Найдавнїйшої лїтописї відносно до Радимичів, Вятичів і Сіверян: „браци же не бываху въ нихъ, но игрища межю селы. Схожаху ся на игрища, на плясаныя и на вся бѣсовьская пѣсни". Лєтурно зазначує, що й доси заховали ся в Росиї хоральні і мімічні пісні общин: сї пісні завсїгди анонїмні являють ся колєктивними, збірними творами. ibid. с. 307.

[2]) Мужеський лїризм в менчій степени відмежував собі область любовних почувань; він заняв ся більше рїжнородними сюжетами, що мали загальнїйший інтерес і вязали ся з мітичними й історичними переказами. Ibid. с. 360—1.

лишень жінки або дівчата; вони-ж головно культивують любовну лірику і пісні про жіночу неволю[1]).

Мужчини переважно, а в декотрих сторонах виключно співають колядки, рекрутські й історичні пісні, хоч не цурають ся також пісень любовних, побутових і баляд; (не тикаємо тут історичних дум і лірницьких пісень, яких ніколи не співають жінки, бо сї пісні становлять репертоар не цілого загалу, а спеціяльних співаків народних: кобзарів і лірників, про яких буде мова пізнійше). Такий поділ пісень на мужеські і жіночі (чьильдинські) доволї строго заховують Гуцули. Взагалї годить ся зауважити, що сільске жіноцтво має без порівнаня більший засіб пісень і більше співає, як мужчини. Єсть то річ доказана, що жіноцтво принимало дуже визначну участь в витворюваню народної поезиї у всїх народів: старинних (Жиди, Греки, Римляни) і новійших (Словяни, Литовцї, Нїмцї), висококультурних і диких. „Не на стрімких височинах суспільних витриснуло жерело поезиї, лишень із глубини чистої і сильної душі народної. Жінки пильнували його, і як культурне людство завдячує їх працї богато з того, що має найлїпшого, так також їх думанє і творенє увійшло в духову скарбницю, що переходить із поколїня на поколїнє“[2]). Та не всї мужчини, жінки і дівчата є однаково здібні до співаня пісень навіть в обсягу спеціяльно жіночого чи мужеського репертоару. Записувачеви народних пісень вказують завсїгди на визначнїйших співаків і співачок, що уміють найбільше і найкраще співати[3]). Се видимий знак, що укр. народна поезия з величезним богацтвом пісень дуже рїжнородних по змістови і формі стала штукою, яку не всякий потрафить опанувати; та про се найкраще съвідчить поява народних співаків, про яких знаходимо історичні съвідоцтва уже з XI ст.

Початкову фазу народної поезиї репрезентує фінська руна: вона ще всїм доступна, не перейшла в виключне посїданє якоїсь кляси людий, артистів. Пісні, з котрих зложено Калевалу, є народні

---

[1]) Пояснені в розвідцї Ів. Франка: Жѣноча неволя въ рускихъ пѣсняхъ народныхъ. Львів, 1883.

[2]) Бюхер op. cit. 355. У камчатських племен головно жінки складають пісні, таксамо у Ботокудів; Індийцї, Хінцї, Араби, мають богато жіноцьких пісень, які творять і співають виключно лишень жінки. Заводи похоронні майже у всїх народів землї співають самі жінки. Те саме можна сказати в значній части також про весїльні пісні. Ibid. c. 342, 345, 348.

[3]) Суть по наших селах жінки, яких усюди просять за свахи, бо вони найлїпше уміють ладкати, найкраще знають весїльні звичаї.

в повнім розуміню того слова, бо їх поезия в своїм твореню має наскрізь колєктивний характер, у ній не виступає ніяка поетична індивідуальність, а до того не слідно ніякого книжного впливу[1]). Фінський співак (Laulaja) повторяє і відразу творить. Множество пісень, котрі він в собі носить, уважає за спільне добро всіх і за свою власність. Вони становлять його знанє, його взір, його материял і відразу його наряди при власнім твореню. Один співак ніколи не повторить пісні буквально таким самим способом два рази: лучить нині в одній пісні те, що вчора розлучував і навпаки. „Так з'являєть ся цілість усіх до тепер зібраних пісень враз із нещисленими варіянтами як якась рухома маса стихір, поетичних думок, поетично-фантаститних творів, що знаходять ся в станї безнастанної зміни, безнастанного перетворюваня (Weiter- und Neubildung). І саме такою єсть природа властивої людової поезиї, заки вона стане ся індивідуальною і штучною; а людовою поезиєю в найтіснїйшім і найлїпшім того слова значіню є традиційна поезия Фіннів“[2]).

Так отже народна поезия з'являєсь первісно як витвір натури, як несьвідомий рефлєкс чувства, як вираз колєктивної душі в старинному хороводї; спершу розвиває ся народна поезия сама себе несьвідома, поволи витворює для себе означену форму і дозріває врешті до штуки, що сьвідомо добирає собі способів вираженя. Щоби-ж народна поезия стала ся штукою, до того не треба анї літератури, анї книжок, анї доктрінерської школи, як справедливо замічає Компаретті: „штука повстає незалежно від усего того, її природний хід емпіричний а не теоретичний; вона є сама своєю власною учителькою, її школа — власний досьвід“[3]).

Але в міру того, як підносить ся рівень народної поезиї, розвивають ся і досконалять ріжні її роди, образують ся більше зложені форми поетичного складу і вислову, з'являють ся вироблені, обємисті твори, — народна поезия стає штукою не всім доступною: вона переходить здібність загалу, а вимагає покликаня, талану, приготовленя і відомостий, які не всякий має; так затісняє ся що раз то більше круг народних співаків, вибиває ся індивідуальний талан у творах, що мають вже не колєктивний, але особистий характер[4]).

---

[1]) Domenico Comparetti, Der Kalewala, oder die traditionelle Poesie der Finnen. Historisch-kritische Studie über den Ursprung der grossen nationalen Epopöen. Halle 1892, ст. 301—2.

[2]) Ibid. c. 2. [3]) Ibid. c. 302.

[4]) Компаретті op. cit. 302. Лєтурно op. cit. 362.

Пісня утворена народним співаком чи взагалі якоюнебудь талановитою одиницею увійшовши в народне уживанє стає безіменною і ассімілює ся цілим своїм складом до стилю народної поезиї, поки не затратить виразних слідів індивідуальної творчости, та поки не перейме у всіх суставах житєвих соків народної поезиї. Оттаким способом колєктивна творчість накладає свою печать на індивідуальний поетичний твір[1]). Буває й так, що поема книжного походженя зложена в народнім дусї стає народною, перейшовши згаданий процес ассиміляції[2]). Не инакше мандрівні й чужоземні мотиви входили в склад укр. людової поезиї; часами пісня перейнята, а ще не вповнї з'асимільована заховує в язицї слїди чужого походженя (як звісна пісня про Желмана, пісня „Ой бре море бре, сип шинкарко ще“). Усяка народна пісня якогонебудь походженя удержуючи ся в народній памяти без помочи письма, а лишень силою устної традициї, мусить переходити більші або менчі зміни відповідно до того, хто де й коли її співає; сї зміни виходять або на користь або на шкоду первісного тексту[3]).

Щоби пісня приняла ся в народї, вона мусить набрати народного характеру не лиш у змістї і вислові, але передовсїм у формі, т. є. в своїй ритмічній будові. Укр. народна поезия в протягу свого довговікового розвою витворила цїлу систему ритмічну, велике богацтво і ріжнородність вироблених форм, що й надають українським народним пісням признаки штуки.

До колєктивної поезиї в ширшім розуміню сего слова можемо затим причислити всякі безіменні, навіть індивідуальні твори, коли

---

[1]) Се можна помічати особливо на новотворах пісенних, і на піснях, що знаходять ся так сказати-б in statu nascendi. (Порівн. пісню про шандаря — Франко, Жіноча неволя, с. 44).

[2]) Н. пр. пісня про Перебийноса: Гей не здивуйте, добриї люде, що на Вкраїнї повстало“. (Житецький: Мысли о народ. малорусс. думахъ, с. 127) і звісна пісня про знесенє панщини 1848 р. Нам довело ся з народних уст записати в селї Ходовичах стрийського повіта звісну думку Федьковича „Гей по горі по високій тройзіль розстелив ся“, що подекуди перейшла в народ і з'асимілювала ся до народ. пісень.

[3]) Зауважено, що галицькі варіянти взагалї повнїйші і консервативнїйші: се можна сказати особливо про обрядові пісні, н. пр. колядки. Розвідки М. Драгоманова. Збірник фільол. секциї Наук. Т. ім. Шевченка. II. с. 49: „чим західнїщий вариянт по місцю свого записаня, тим інтереснїщий в історичному й археольоґічному згляді. Через те особливо інтересні варияити з прикарпатської Руси“. с. 115. „Ледви чи денебудь зберігло ся стілько найдавнїщих рисів руської народности, як у сих буцїм то „сполячених“ країнах“. Таку-ж консервативність галицьких варіянтів що до пісенної форми зазначимо на своїому місцї.

на їх виробленє у змістї і формі вплинула або й впливає збірна творчість народної маси; такими є особливо твори з неусталеними пісенними текстами, що лишають широке поле до імпровізації, н. пр. фінські народні пісні, які кождий співак може співати по свойому, задержуючи лишень головну основу пісні і поетичний стиль та пісенну форму руни.

Можна догадувати ся, що й пісні з усталеними текстами перейшли фазу колєктивної творчости, заки застигли в неподвижні форми[1]).

На виробленє пісенної форми як і поетичного стилю укр. нар. поезиї зложила ся духова праця цїлих поколїнь, в якій видну участь принимали професіональні співаки й музики народні[2]).

---

[1]) Також твори, що суть виразом збірних почувань („колєктивної душі“) общини, що займають інтереси усеї громади можемо в сьому розумінню наввати колєктивними в противенстві до індивідуальної лїрики.

[2]) Наведемо отсе за Фамінцином (Скоморохи на Руси, Петербург, 1889) що важнїйші історичні сьвідоцтва про співаків у давній Руси та уживанє музичних інструментів. Сьвідоцтва ті починають ся уже з XI ст. І так читаємо в Найдавнїйшій лїтописи під р. 1015: „лютѣ бо граду тому и земли той, въ немъ же князь юнъ, любяй вино пити съ гуслми“. На другому місцї пише лїтописець: „но сими дьяволъ льстить и другими нравы, всячьскими лестьми, пребавляя ны отъ Бога, трубами и скомрахи, гусльми и русалья“. [Полн. собр. русс. лѣтоп. I. 6, 73]. В житію св. Теодозия знаходимо звістку, що коли ігумен прийшов раз до князя Сьвятослава Ярославича, увидів у палатї при князю „многихъ играющихъ предъ нимъ: овыхъ гуслныя гласы испускающихъ, иныхъ органьныя писки гласящихъ, иныхъ мусикійскія, и тако всѣхъ веселящихся, яко же обычай єстъ предъ княземъ“. Блаженний поник головою, і сказав до князя: „Такъ ли будетъ на томъ свѣтѣ?“ (Печерс. Патер. 1806, с. 55). Подібні звичаї водили ся на дворі сербського царя Стефана (1195—1228), про що сьвідчать отсї слова з Житія сьв. Сави: егда же бо и на трапезѣ прѣдьсѣдѣще, тумьпани и гусльми, яко обычай самодержьцемъ, благородныхъ веселяще).

На старинній фресцї Київо-Софійського собора, яку відносять до 1073 р., з'ображено грачів на флєтї, на довгих трубах, на струнових інструментах (один подібний до арфи, другий до ґітари) і на тарілках. Кирило Турівський дорікає тим, „иже басни баютъ и въ гусли гудутъ“. Він згадує теж о „пласаніи“ нелиш на пирах і весїлях, але й на публичних ігрищах і вулицях. (Пам. русс. словесн. XII в. 94). В „толкованіи къ апостолу Павлу“ (XII в.) читаємо: егда играють русалія или скомороси ли пьяницѣ кличуть, или како сборище идольскихъ игръ, ты же ть часъ пребуди дома (Miklosich, Die Rusalien 1864, с. 5). Христолюбець наказує: Не подобаетъ крестьяномъ игръ бѣсовскихъ играти, еже естъ плясанье, гуденье, пѣсни мирскія и жертвы идольскія (Тихонравовъ, Лѣт. русс. лит. IV, III. 90).

Представителями сьвітської музики на Руси від найдавнійших часів протягом кількох століть були скоморохи. По думці Фамінцина період історії сьвітської музики на Руси від XI. до середини XVII в. можна назвати добою скоморохів. Уже в XI ст. штука скоморохів була дуже розширена і глубоко вкорінена на Руси. Між давними співаками музиками треба розріжнити два типи: одні співають поважні, героїчні або історичні пісні — билїни, і шукають собі знатних слухачів в дружинній сфері, другі забавляють товпу веселими піснями танками і шутками по улицях, пирах і весїлях, беруть участь в публичних зборищах та іграх, і людових забавах[1]). Тип поважного співця — поета виразно обрисований в Слові о полку Ігоря: се віщий Боян, званий внуком Велеса, соловієм давної годины, що приграваючи на многострунним інструменті співає славу старому Ярославови, хороброму Мстиславови, красному Романови, Всеславови полоцькому[2]). До сеї поважної постаті близько підходить співак гусельник, так як єго з'ображують великоруські билїни[3]). Оповідаючи про далекі сторони і давні часи, виводячи чудні повісти про „старыя времена и про нынѣшни и про всѣ времена доселюшни", билїнний співак рисує фантастичні казкові картини, звеличує подорожі й подвиги казкових героїв, що поборюють ріжні чудовища; се мабуть тії високі „замышленія" Бояна, котрим протиставить автор слова „бы-

---

[1]) Фамінцин op. cit. c. 27. Ріжниця між тими обома типами була така, як між трубадурами, знатними придворними співаками-поетами, а жонґлєрами, котрих репертоар приймав більш вульґарний характер, затрачуючи величність стилю придворної ігри. Ibid. c. 64.

[2]) В Задонщині Боян зове ся просто київським співаком. З пізнїйших часів маємо ще згадку про співака Митусу, в Галицько-Волинській лїтописї під р. 1240: Словутого пѣвця Митусу, древле за гордость не восхотѣвша служити князю Данилу, раздраного акы связаного приведоша.

[3]) Народна традиция не робить строгої ріжниці меже висше означеними двома типами народних співаків: і сей і той зове зя в билїнах скоморох, гудець, веселий молодець. Фамінц. op. cit. c. 27:

Веселые скоморохи садили ся на лавочки,
Заиграли во гусельцы, запѣли они пѣсеньку.

Гусли як струновий інструмент, що має вигляд горізонтальної арфи, звісні були на Руси уже в першій половині XVI ст. В старовині слово гусли означувало всякий струновий інструмент музичний. О скілько можна догадувати ся на основі Слова о полку Ігоря — уже в XII ст. звісні були на Руси многострунні інструменти, коли їх звучні струни можна було порівнати із стадом лебедїв. В протягу більш як 1000-лїтнього єствованя на Руси гусли пережили кілька фаз розвою і перфекціонованя. (Лисенко: Народні музичні струменти на Вкраїні. Зоря 1894, ч. 9, с. 211).

лины“ свого часу. Боян мабуть таксамо сплїтав дійсність з чудесним сьвітом, як творцї билїн.

Билїнні скоморохи так як і Боян славили й величали героїв минувших часів і сучасних собі князїв, сплїтаючи давну славу з новою; своє оповіданє переплїтали „припѣвками“ загального характеру, обо натяками звернєними до звісних осіб, як вискази Бояна про Всеслава Полоцького.

Закінченє Слова славословієм пригадує анальоґічне величанє в билїнах князїв і бояр, хазяїна й учасників пиру „отъ стараго до малаго“.

Уже в старинній добі з'являють ся на Руси народні співаки, котрих репертоар становлять головно пісні духовного, християнського характеру. Такі пісні витворювали ся особливо під впливом паломництва до сьвятих місць та християнської апокріфічної літератури. Старші із духовних стихів — пісень (н. пр. пісня о Єгорію Храбрім, що по змісту буває зачислювана через декого до билїн) ведуть свій початок трохи що не від перших часів християнства на Руси[1]). Отсї старинні пісні релїґійного змісту по своїому складу, епічному характері і мельодиї дуже близько підходять до билїн. Се й дає нам певну основу зближати творцїв і співаків духовних стихів — калїк перехожих із билїнними співаками, так як і пізнїйший тип лїрника стоїть близше всего до кобзаря-рапсода. В середній добі виступає ще яснїйше звязь між лицарським епосом і релїґійною піснею.

Калїки-перехожі як товмачі визначних проявів окружаючого сьвіта сповняють місию учителїв народа в справах віри і моральности, пізнаня правди і добра, оттим то вони виступають як зовсїм протилежний тип супроти веселих скоморохів, що здобули собі значний вплив не лиш серед простого люду, але й на княжому і царському дворі[2]). Та щира і глубока ненависть до скоморохів побожного царя Олексїя Михайловича нанесла сему станови смертний удар[3]).

В 1648 р. видає Олексїй Михайлович грамоту звернену проти

---

[1]) А. Масловъ, Калики перехожіе и ихъ напѣвы, историческая справка и мелодико-техническій анализъ. Петербург, 1905, с. 23.

[2]) За Івана Грізного грали скоморохи в народному житю важну ролю; з ними сам цар співав на своїх пирах гулящі пісні і танцював у машкарі. Фамінцин ор. cit. с. 151.

[3]) На весїллї сего царя в супереч давному звичаєви не було скоморохів, за те на царський приказ старцї-слїпцї співали побожні пісні. Маслов. ор. cit. с. 9.

скоморохів: заказує веселі розгульні ігрища при участи скоморохів, велить ламати й палити музичні інструменти, а непослушних бити батогами[1]). В наслїдок такого переслїдованя переводять ся на півночи мандрівні скоморохи. Наступниками давних скоморохів на українсько-руських землях являють ся професіональні, але вже стало поселені музики, що грають на весїлях і иньших забавах. Фамінцин зближає колишнїх скоморохів, що волочили ся ватагами по селах і містах, із колядниками і білоруськими волочебниками, що й нинї ще на різдво, запусти й великдень ходять від дому до дому з піснями, випрошуючи собі подарунки[2]). Слїди скоморохів переховали ся на укр.-руській теріторії в декотрих топографічних назвах.

Наступниками давних дружинних співаків стали в середній добі кобзарі-бандуристи, творцї й співаки історичних дум. Вони вийшли із гурту убогих калїк старців, що знаходили пристановище в приютах і в шпиталях при церквах; (за козацьких часів майже не було церкви без шпиталя). Та шпиталї й приюти стояли в тїсних зносинах із школами, які розвивали ся теж під охороною церкви. Таким способом старцї познайомлювали ся з творами шкільної мудрости, які оброблювали по свойому і розносили в народні маси. В отсїй убогій братії знайшла церков ревних проповідників християнських ідей, що з часом підорвали в народнім житю значінє скоморохів. По думцї Житецького типові признаки дум не могли виробити ся на полї битви, далеко від культурних впливів школи; ініціятива в твореню дум виходила від старців слїпцїв, з посеред котрих з часом видїлив ся осібний тип військових кобзарів-бандуристів; се були козаки, що задля старости або калїцтва немогли вже орудувати шаблею і входили в склад полкової музики: вони то з військом козацьким брали участь в походах, опісля-ж розносили славу козацьких героїв по всїй Українї. Саму-ж форму дум уважає Житецький[3]) за результат співділаня шкільних і народних впливів і зближає її з релїґійними псальмами (богатими на дїєсловні рими), які й доси співають лїрники й бандуристи. По нашій думцї нема потреби конечно звязувати появу дум із школою кінця XVI ст., коли отсї старцї-слїпцї ма-

[1]) Фамінцин op. cit. c. 184.

[2]) Волочебники зберегли навіть слїди якоїсь внутрішньої орґанізациї: між ними є зачинальник і співаки помагачі (подхапчики), є музика і міхоноша. Фам. op. cit. c. 142.

[3]) П. Житецкій, Мысли о народныхъ малорусскихъ думахъ. Київ, 1893, ст. 159—171.

ють своїх протоплястів в старинних каліках-перехожих (в репертуарі яких слідно теж літературні впливи), а для форми дум знаходимо прототип в Слові о п. Ігоревім. До того-ж старинний інструмент, кобза, перейшов до козаків від татарських племен в дуже давних часах: назва „кобза“ по дослідам Фамінцина може бути прослїджена в старинних памятниках словянських і несловянських до 1250 р. Се слово було звісне і Половцям, що як назву так і інструмент занесли із своєї азийської вітчини[1]).

Зваживши ще сьвідоцтво польського історика Сарнїцького про співанє дум під р. 1506 можемо появу кобзарів-рапсодів і витворенє козацького епоса посунути значно поза XVII ст. в старину, тим більше, коли не будемо ограничувати книжних і церковних впливів на думи школою з кінця XVI ст. і пізною віршовою літературою.

Уже в початках XVIII ст. кобзарі перестають творити нові думи; ані одної події з XVIII ст. не оспівано в думах. В XIX ст. думи щораз то більше забувають ся, тип кобзарів переводить ся; самі вони признають, що „малі старцї настали“, а колись по їх словам жили „старечі королї“ або „старечі цехмістри“; вони то заводили у себе цїлі школи учеників співаків, які збирали для своїх учителїв по городах і селах милостиню[2]).

Репертуар Остапа Вересая складаєсь із дум, з пісень релїґійних (про сьвятих), комічних і танкових. Новіщі кобзарі вже лиш рідко співають думи[3]), значить, вони стратили із свого репертуару пісні колись найбільш характеристичні для кобзарів. Одним словом — тип кобзарів-бандуристів уже завмирає і стає доволї рідким[4]). Одинокий живучий тип народних профессіональних співаків, не лиш на українсько-руських землях, але і в московщинї — се лїрник.

Лїру занесено до нас мабуть із заходу; на Руси стали ужи-

[1]) Фамінцин, Домра и сродные ей инструменты русс. народн. с. 91. Кобза й бандура стали тепер сінонїмами і уживають ся без ріжниці. Бандура, се назва струнового інструменту, схожого на старинну кобзу, одначе більш видосконаленого; принесли її італїйські музики до Польщі при кінци XVI в., а звідси розширилась вона й по Україні в половині XVII ст. та виперла з уживаня кобзу перенявши її назву. Лисенко op. cit. Зоря 1894 ч. 1, с. 17—18. Порівн. Фамінцин, Домра и сродн. ей музикаль. инструменты русс. народа с. 111.

[2]) Під теперішну пору єствують хиба останки таких шкіл. Житецький op. cit. с. 162—3.

[3]) Житецький op. cit. с. 163.

[4]) Тепер подибають ся кобзарі лишень на лївобічній Україні.

вати сего інструменту при кінци XVI. або на початку XVII ст.[1]). Не так то ще давно водили ся у нас лїрницькі цехи, які й памятають старші лїрники. Слїди станової орґанїзациї лїрників переховали ся ще й до сего дня в осібнім словарци[2]) яким лїрники послугують ся, коли не хотять, щоб їх розмову розуміли постороннї люди, в самосудї і в лїрницькій школї. Щоб стати лїрником, треба перебути довгу, часами кількалїтну науку у старшого лїрника, „вченого“ або „благочинного“ (як називають їх на Українї); по скінченю „термінациї“ дає „майстер“ або „ґазда“ „визвілку“ свому ученикови. Наука обіймає молитви, просьби, пісні і гру на лїрі. По словам самих лїрників — давнїйше співали вони гарнїйших пісень, яких молодші незнають, бо „старі вимерли і з собою їх до гробу забрали“. Тепер вже й лїрники починають переводити ся: через бідноту приходить ся трудніще удержувати учеників, а до того й власти ограничають мандрівки лїрників приписами про волоцюзство; під теперішну пору нема вже ані цехів лїрницьких, ані старшини — кождий жиє для себе[3]).

Хоч лїра витиснула в значній части труднїщий інструмент бандуру, і хоч лїрників подибаємо ще доволї часто особливо на ярмарках, празниках і відпустах по всїй Руси-Українї — нема сумнїву, що й лїрники, починають уже переводити ся так як і бандуристи; по влучному вираженю Маслова[4]), тип старця-слїпця розминяв ся уже на дрібну монету, тим більше, що теперішні лїрники й бандуристи уважають лишень заробіток на прожите за ціль свого ремесла.

В репертоар нинїшних лїрників входять майже виключно пісні релїґійно-морального змісту, що мають признаки книжного походженя (есхатольоґічні, про сьвятих, гимни, п. на страсти Христові, віршовані молитви, п. про правду і неправду, сусту і пр.). До декотрих із лїрницьких пісень знаходять ся паралелї в старинних піснях калїк перехожих (зібраних Безсоновим)[5]), що мають апокрифічний характер, инші в більше або меньше відмінній редакциї входять в склад Почаївського Богогласника[6]).

---

[1]) У перве згадуєсь лїра в замітках Маскевича 1610—11 р. Маслов op. cit. c. 10.

[2]) К. Студинський, Лїрники. Львів, 1894, ст. 27—56.

[3]) В. Гнатюк, Лїрники. Етноґрафіч. Збірник II. с. 1—8.

[4]) op. cit. c. 10, 12.

[5]) Порівн. Ент. Збір. II. с. 33. Про сьв. Василія, с. 50. Про Лазаря, с. 67. Про Ґавриїла.

[6]) с. 27. Про хрест і смерть Христову, с. 33. Про сьв. Григорія

Як бачимо, лірницькі пісні — се переважно книжні складання, перероблені на народний лад; але попадають ся між лірницькими також щиро-народні пісні, як пр. пісня про синів, що виганяють матір удову; (тая пісня є по здогадам Житецького[1]) більш архаїчною формою звісної думи того самого змісту). Щиронародною бодай в головній основі можна-б назвати також пісню про сирітку[2]). Формою підходять декотрі пісні лірницькі дуже близько до дум[3]), але переважна їх часть заховує правильну строфічну будову. В репертуарі лірників так як і кобзарів подибають ся також пісні сатиричного змісту, як пр. пісня про тещу[4]).

Пояснюючи значінє первісного хороводу і колєктивної творчости старались ми означити взагалі напрям, в якому іде розвій народної поезиї, коли вона виробляючись у змістї і формі індивідуалїзує ся щораз то більше і стає штукою, що вимагає спеціяльного талану й приготованя.

Сї загальні уваги, поперті науковими вислїдами Бюхера, Лєтурно і Компаретті, як також відомости про наших співаків уважали ми за вказане подати на вступі, так як усе то причиняєсь до поясненя і зрозуміня тих спеціяльних проявів в розвою укр. людової ритміки, які дальше будемо обговорювати.

* * *

Богатий скарб пісенний укр. народу виказує широку скалю в розвою ритмічних форм. Коли в декотрих піснях весільних, думах кобзарських та заводах похоронних слїдно ледво слабі завязки ритмічности, то пісні з новійшої доби визначують ся виробленою і так сказати-б скінченою формою строфи. Тому то не можна приймати однакових норм ритмічних для всеї масси укр. народ. пісень, як якоїсь суцїльної материї, а клясифікацию ритмічних форм мусить попередити загальний погляд на розвій ритмічности в укр. нар. поезиї.

Та розпоряджаючи вельми скупим історичним материялом, бо за записуванє укр. пісень з голосами взяли ся етноґрафи ледво в 30-тих роках XIX в., мусимо з конечности оперти ся лишень

с. 35. Про сьв. Николая, і пр. Декотрі пісні цитував лірник Златарський д. Гнатюкови так, як би читав з Богогласника, не роблячи навіть фонетичних змін. ibid. 73.

[1]) op. cit. c. 185—6. [2]) Етноґр. Збір. II. с. 54. [3]) ibid. с. 23, 33.

[4]) Зоря 1894, ч. 8, с. 187. На Україні запрошують лірників також на весіля, де вони грають скочні мельодиї до танку, хоч ліра мало надає ся до танкових мельодий.

на піснях в їх нинішній формі, уважаючи за свою задачу виділити з маси укр. пісенности давнійші і новійші верстви та формації. Важну підмогу в сьому змаганю дають історичні свідоцтва, особливо тексти віршів і пісень з давнійшої доби[1]).

Опираючи ся на дослідах дра Кавчинського („Porównawcze badania nad rytmem i rymami", Pamiętnik Akademii Umiejętności w Krakowie, т. VI, глава 2, ст. 49) принимаємо реченє просте за найдавнійшу форму первісного стиха, а паратактичне зіставленє таких речень ріжної довжини за найдавнійшу форму народної пісні з тої доби, як вона почала іти дорогою самостійного розвою.

В часах, коли поетична думка не укладала ся ще в означені форми правильного вірша, коли довші і коротші реченя без нїякого упорядкованя складів та наголосів, без огляду на взаїмну симетрию були в пісні зіставлені паратактично побіч себе, мельодия — можна догадувати ся — мала дуже прімітивну форму.

Первісний спів ріжнив ся хиба лиш більшою експресиєю та протягуваннєм тонів від звичайного співаного говору, поки не було вироблених сталих ладів (ґам), а й інтервали неясно відтїнювали ся від себе.

Такий спів мав затим характер речітативу, причім хроматичний наголос впливав на підношенє або понижуванє голосу, а довгість і короткість складів на протяжність тонів, їх розмір і тревань в часї[2]).
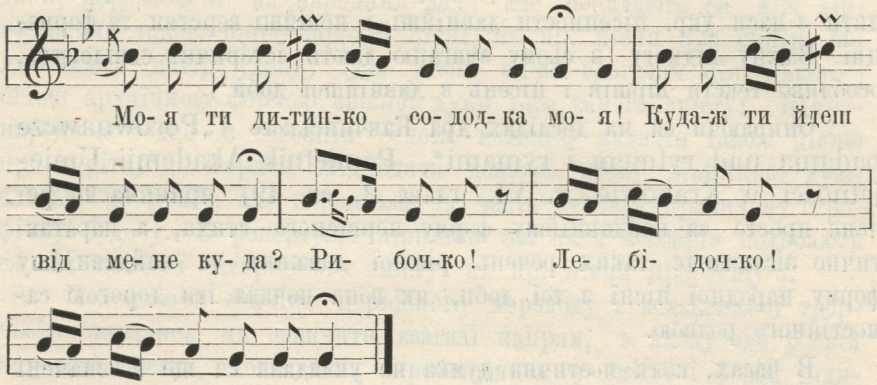
Примірів такої первісної форми нема вже що й шукати в теперішній укр. нар. поезиї; в части лиш пригадує її похоронний завід, що й есть безперечно останком найдавнійшої поезиї ритуальної, а чотиротонова ґама, в якій обертає ся мельодия заводу, вказує також на її старинність:
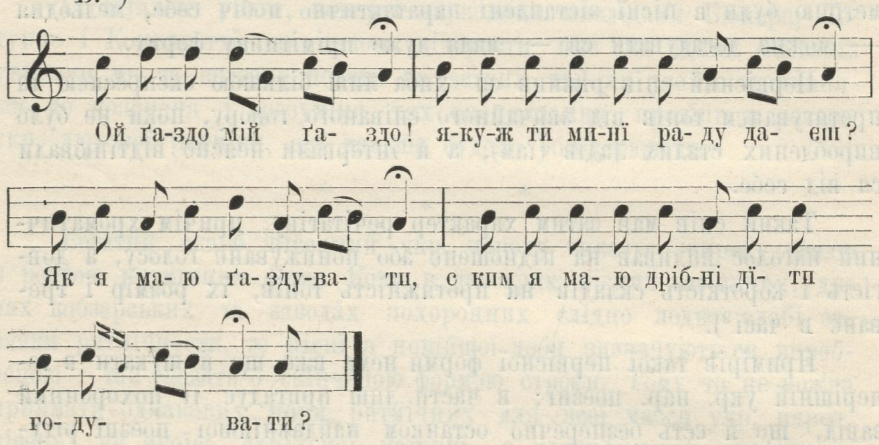
---

[1]) Хоча наш погляд на витворюванє ритмічних форм в укр. народ. поезиї має подекуди гіпотетичний характер, то се зовсім не змінює наших висновків що до теперішнього стану укр. людової ритміки, що й становить головну тему отсеї студиї.

[2]) Мельодия могла витворити ся на підставі характеристичних властивостий давних язиків, т. є. хроматичного наголосу і квантітативности самоголосів. Перший елємент становив завязок до витвореня сталих ладів, а другий до витвореня тактового розміру. (Кавчинський op. cit. ст. 66).

А. [1])



Б. [2])



Наведені заводи виказують паратактичне зіставленє сінтактичних цїлостий в тексті і відповідних їм фраз музичних в мельодії; фрази опадають звичайно ферматою на тоніці і не лучать ся з собою в якісь більші цїлости чи строфи анї не становлять замкненого круга[3]). Стихи заводу, коли-б так назвати части

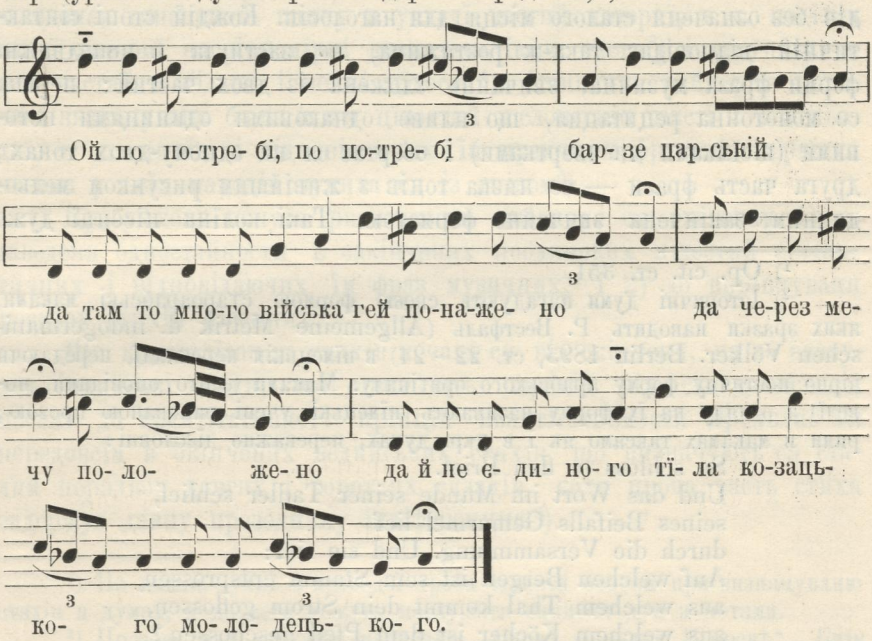
[3]) Галицько-руські народні пісні з мельодиями зібрав у селї Ходовичах Др. Іван Колесса. „Етноґрафічний Збірник“ т. XI. Львів, 1900.

[2]) Pokucie, obraz etnograficzny, skreślił Oskar Kolberg. Kraków, 1882, т. I, ст. 216.

[3]) Дуже первісну форму задержав завід похоронний в північній Росиї. Барсов видав осібний збірник плачів похоронних і надмогильних в „Причитаніяхъ сѣвер. края“ 1872; на жаль не могли ми покористувати ся сею збіркою.

безформного речітативу, ріжнять ся значно що до свого обєму; тому-ж і фрази музичні, що відповідають тим частям тексту, суть неоднакової довжини. Завід переходить місцями в деклямацию, що затирає зовсїм чистоту інтервалів і иньші признаки мельодиї. Взагалї в наведених заводах нема подїлу на такти, нема ритму, нема сталої мельодиї, а есть лишень один загальний розтяжимий мотив, під котрий можна виспівати довші і коротші стихи[1]).

До заводів похоронних дуже близько підходять своєю будовою пісенною історичні думи, що мимо богатого змісту та високо розвиненого поетичного складу і вислову виказують дуже первісну й архаїчну форму пісенну, яка знаходить собі близьку аналоґію в „Слові о полку Ігоревім“, оскілько можна про се судити на основі самого тексту Слова[2]). Історичні думи ілюструють найстаршу фазу в розвою української людової ритміки, як показує отсей примір (уривок з думи про Хведора Безродного)[3]):



[1]) Неправильні рими, уживані також в поетичній прозї і в історичних думах, не ведуть ще за собою строфової будови.

[2]) Згадки про Бояна, що при співі уживав многострунного інструменту, кажуть нам догадувати ся, що і Слово було рецитациєю із співом при інструментї, в родї козацьких дум.

[3]) Записки Юго-Запад. Отдѣла Импер. Русс. Геогр. Общ. т. I. р. 1873. Ноты къ думамъ и пѣснямъ исполняемымъ О. Вересаемъ.

Ось що говорить Лисенко про пісенну будову дум[1]): Что касается ритма, то можно сказать, что думы лишены его вовсе. Такая свободная широкая форма съ цезурою въ концѣ каждой музыкальной мысли въ видѣ ферматы стѣснена былабы рамками ритма, измѣнилабы роскошной, оригинальной формѣ деклямаціи[2]).

Поетичні твори, в котрих не переведено нїякої ритмічної норми (як у висше наведених заводах і думах) стоять на первіснім степени в розвою поетичних форм, який — бачить ся — переходила поезия усїх Індоґерманців[3]).

Та хоч нема в думах правильних ритмічних одиниць, все-ж таки можна в них доглянути завязки тої пісенної будови, яка розвинула ся в иньших галузях укр. народної поезиї. Історичні думи зложені із довших і коротших колїн пісенних, які не мають сталої форми і внутрішної орґанізациї: се т. зв. розтяжимі музикально-сінтактичні стопи, що вміщають більше і менче число складів без означеня сталого місця для наголосів. Кождій стопі сінтактичній відповідає така-ж розтяжима, не застигла в неподвижні форми фраза музична, звичайно зложена із двох частий: перша, се монотонна рецитация, що пливе однаковими одиницями нотовими (вісїмками чи чвертками) і обертає ся на одному-двох тонах; друга часть фрази — се низка тонів з живійшим рисунком мельодичним, закінчена звичайно ферматою. Такі колїна пісенні дуже

[1]) Op. cit. ст. 351.

[2]) Історичні думи нагадують своєю формою староарабські маками, яких зразки наводить P. Вестфаль (Allgemeine Metrik d. indogermanischen Völker. Berlin 1893, ст. 22—24) в нїмецькім перекладї, передаючи вірно поетичну форму арабського ориґіналу. Маками (себто оповіданя, новелї) з огляду на їх форму називають нїмецькі учені римованою прозою; рими в макамах таксамо як і в укр. думах, переважно дїєсловні:

So schloss er den Brief.
Und das Wort im Munde seiner Tadler schlief,
seines Beifalls Gemurmel lief
durch die Versammlung. Und sie rief:
Auf welchen Bergen ist sein Stamm entsprossen,
aus welchem Thal kommt dein Strom geflossen,
aus welchem Köcher ist dein Pfeil geschossen?
Da hub er an;
Von Chasans Wurzel bin ich geboren,
mir war zur Wohnung Sarug erkoren,
ein Haus an Schimmer der Sonne gleich
ein Erdenhimmel mit goldenen Thoren.
O welches Leben, das ich erhebt!
O welches Eden, das ich verloren!

[3]) R. Westphal, Metrik der Griechen. Leipzig 1868, II. т., ст. 13.

виразно відграничені від себе продовжуванєм наконечних тонів в мельодиї творять осібні стихи або лучать ся по два і три в більші ґрупи — періоди. Сінтактичну приналежність до себе пісенних колін помічаємо не лиш в тексті, але також в мельодиї[1]). Звичайно уважають рим за крітерий при визначуваню стихів в думах; і справді рим сходить ся звичайно з закінченєм поодиноких моментів мисли. Та справедливо замічає Тиховський[2]), що не всяку сінтактичну часть, закінчену римом, треба уважати за стих, бо-ж попадають ся в думах також стихи без риму, а в народних піснях рими — як звісно — з'являють ся і в середині стихів. Думи як і похоронні заводи заховали в значній части характер пісенної імпровізациї, причім думка не вяже ся формою, лиш підчиняє собі мельодию і розмір; звідси випливає нерівномірність стихів і змінчивість мельодиї.

Ритм проявляє ся в материї слів, звуків чи рухів танкових заведенєм означеного пляну в укладі частий материї, т. є. поділом даної материї на рівномірні визначені іктом части[3]) і уґрупованєм тих частий в більші і менчі цілости[4]). Очивидно найперше почалось визначуванє більших цілостий в словеснім тексті і в мельодиї, т. є. стихів, і відповідаючих їм музичних фраз, бо первісна поезия у всіх народів лучила ся із співом[5]).

Пробуджене почутє ритмічности визначує ся змаганєм 1) до заведеня одностайности в закінченях поодиноких цілостий сінтактичних і відповідаючих їм фраз музичних, і 2) до вирівнуваня розміру стихів пісенних.

Що кристалїзация стихів почала ся від окінченя, на се вказують індийські Веди, що становлять перехід від складочислової поезиї до квантітативної: прінціп квантітативности проявляє ся передовсїм в окінченях ведийських стихів, що визначують ся сталим порядком довгих і коротких складів, коли проча часть стиха задержує давну прозодичну індіференцию[6]).

---

[1]) По нашій думці в мельодиї треба шукати основи при визначуваню стихів в думах, а до сего можуть послужити записки дум з нотами.

[2]) Прозою или стихами написано „Слово о полку Игоревѣ". Київ 1893, ст. 14.

[3]) В поезиї одиницями ритмічними суть стопи метричні тонічні чи сінтактичні, в музиці — такти.

[4]) В поезиї стихи, періоди і строфи, в музиці фрази, реченя і періоди музичні.

[5]) При неправильній формі стиха давні пісні не мали сталої мельодиї, а були свобідними рецитациями.

[6]) R. Westfal, Metrik der Griechen (2-ге вид.) т. II. ст. 14.

Ось і схема ведийського стиха:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

Отся стала форма не всюди задержана в окінченю першої половини стиха.

На довгих складах в окінченях спочивав без сумніву сталий ритмічний ікт[1]).

Длячого-ж — питає Вестфаль — квантітативна міра з'являєсь передовсім в окінченю стиха? Длячого не переведена вона заразом в цілім стисі? Бо коли стих єсть співаний, то закінчене з'являєсь найвизначнійшою партиєю — а також для ведийських віршів мусимо приняти первісне мелічне виголошуване. Се-ж і єсть причина, длячого пізнійше Римляни и Византийці, коли звернули ся до прінціпу акцентуацийної метрики, лишень при кінци стиха чи коліна а не в попередній части заводили згідність ритмічного наголосу з граматичним; се-ж і єсть основа риму, що в середних віках виступає в усіх поезиях[2]). Подібний прояв помічаємо в співаній рецитації церковної відправи. Отся рецитация не виказує якоїсь означеної форми ритмічної; склади проголошують ся з однаковою протяжностию без визначуваня якихнебудь менчих цілостий чи одиниць ритмічних, та в окінченях поодиноких фраз виступають сталі каденції, попереджені як де сталою фіґурою музичною з ясним визначенєм наголошуваних і ненаголошуваних складів. Отсї стереотипові закінченя розмежовують від себе поодинокі цілости сінтактичні, заводятъ певну відміну в одноманітній рецитації, і надають бодай в части форму спільну усім фразам. В церковній рецитації бачимо дуже близьку анальоґію до заводів і дум, абстрагуючи від иншого характеру і подекуди більшої ширини ґам, в яких обертають ся мельодиї укр. рапсодий. Та форма розкішного речітативу, яку бачимо в похоронних заводах і в історичних думах, витворила ся мабуть зовсім незалежно від впливу церковного співу.

Укр. обрядові пісні, особливо-ж весільні, задержали богато архаїчних форм пісенних, що поясняють процес витворюваня ритмічности в укр. нар. поезиї.

Характеристичний се прояв, що весільні й обжинкові пісні на карпатськім Підгірю виказують в своїх мельодиях один типо-
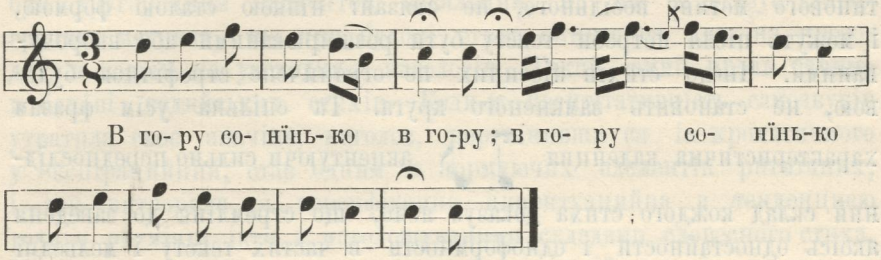
---

В дальшім розвою індийська поезия приймає цілковито квантітативний прінціп, так як поезия давних Греків. (R. Westfal, Allgemeine Metrik, c. 46).

[1]) Ibid. c. 17. [2]) Ibid.
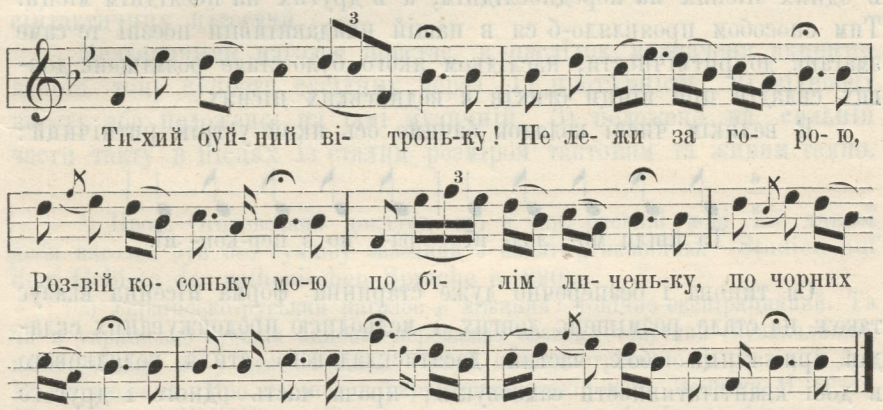
вий мотив, що обертає ся в тетрахорді лідийської ґами і дише глубокою стариною[1]):

Andantino.



Під сей мотив підходять довші і коротші стихи; часом навіть стихи одної пісні ріжнять ся від себе розміром[2]). Взагалї мельодия в декотрих весїльних і обжинкових піснях іще не застигла у сталі, неподвижні форми; вона гнучка й розтяжима надаєть ся якраз до переданя пісенного речітативу та поетичних імпровізацій, подибуваних між весїльними піснями[3]); сей речітативний відтїнок споріднює подекуди весїльні пісні з похоронними заводами і з думами.

Однакож фрази весїльних і обжинкових мельодий визначують ся в переважній части правильним закінченєм, стереотиповою каденцисю з продовженєм передпослїдного тону:
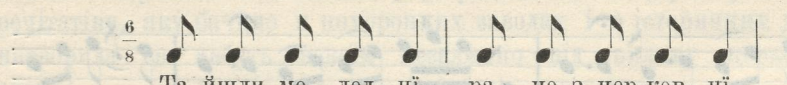


[1]) Етноґр. Збірн. XI с. 31.
[2]) Порівн. пісні весїльні у Кольберґа нок. I. ст. 109—320.
[3]) На се звернув увагу також Нейман: op. cit. ст. 638.

В мельодиї сеї пісні а подекуди також в тексті бачимо паратактичне зіставленє заокруглених цїлостий; мельодия не має означеного ритму: фрази музичні, з котрих кожда єсть варіяцією типового мотиву весільного, не звязані нїякою сталою формою, і можуть після потреби тексту бути розширюваними або вкорочуваними. Число стихів пісенних не ограничене строфічною будовою, не становить замкненого круга. Та спільна усїм фразам характеристична каденция  акцентуючи сильно предпослїдний склад кождого стиха доказує ясно, що стремлїнє до заведеня якоїсь одностайности і одноформности в частях тексту і мельодиї проявляє ся передовсїм в закінченях пісенних стихів.

Доси пізнали ми дві форми сталих окінчень або каденций в пісенних стихах: первіснїйша, що визначує ся продовженєм послїдного тону в фразї музичній і відповідного складу в тексті, (подибувана в заводах і думах) і пізнїйша, що продовжує ферматою предпослїдний тон фрази і відповідний склад стиха. Згадані форми каденцияльні треба віднести безперечно до глубокої старини, коли в нашій мові удержувала ся єще в повній силї квантітативність самозвуків: длятого можемо не без підстави супонувати, що під продовжувані мельодиєю тони підходили довгі склади тексту. Виходить з того, що довгі склади мали в тій найдавнїйшій формі поезиї стале положенє при кінци пісенних стихів: в одних піснях на предпослїднім, а в других на послїднім місци. Тим способом проявляло-б ся в нашій найдавнїйшій поезиї те саме змаганє до ритмічности, наслїдком якого було стале розміщенє довгих складів при кінци стихів в ведийських піснях.

В великім числї колядок бачимо ось який устрій ритмічний:



Ся типова і безперечно дуже старинна форма пісенна вказує також на стале розміщенє довгих і мельодиєю продовжуваних складів при кінци обох частий десятискладового стиха колядкового в добі квантітативности самозвуків; проча часть одного і другого півстиха була що до прозодиї мабуть індіферентна.

(Не без підстави можна догадувати ся, що форма колядкового стиха 5 + 5 належить до тих, які найскорше приняли сталий ритмічний устрій, і то ще в добі квантітативности самозвуків в укр. мові, так як витворенє колядкового стиха треба віднести до

передхристиянської доби; за старинністю сего розміру промовляє також його розповсюдженє в народній поезиї усіх Словян).

Хроматичний наголос[1]) в добі квантітативности самозвуків був другорядним елємептом вокальним, як на се вказує старогрецька метрика, що при будові стиха опирає ся лиш на прозодиї, а зовсім не узгляднює наголосів. Такий самий прояв бачимо в будові ведийських стихів. Коли-ж квантітативність самозвуків утратила своє значінє, наголос, перемінивши ся із хроматичного у експіраційний, став одним з нормуючих елємептів ритмічних, і так витворила ся версифікация акцентуаційна з тенденцією годити ритмічні ікти з наголошуваними складами словесного стиха. Подібне явище бачимо також в укр. народній поезиї; по затратї квантітативности самозвуків згадані продовженя в окінченях фраз музичних стали притягати до себе граматичний наголос[2]).

Очевидно, треба догадувати ся довшої доби переходової, заким довершила ся така переміна і заким граматичний наголос прийшов до значіня нормуючого елємепту в укр. людовій ритміці.

Тимчасом наступила дальша кристалїзация пісенного стиха: подвижна розтяжима мельодия починає принимати сталі форми в своїм рисунку, починає укладати ся в менче і більше означені такти, а рівночасно з тим з'являють ся в тексті словеснім цезури, що розбивають пісенний стих на ґрупи сплябічні. В тій новійшій добі ритмічности проявляє ся більше або менче виразне стремлінє, погодити граматичний наголос з мельодичним особливо при кінци сінтактичних цїлостий.

Мельодичний наголос повстає в наслїдок визначеня акцентованого тону супроти сусїдних через 1) протяжність, 2) відносну висоту або положенє на ґамі музичній, 3) положенє на сильній части такту в піснях із сталим розміром тактовим та живим темпо.

---

[1]) Проф. Огоновський доказує, що в укр. руській мові тої давної доби наголос був без сумніву звязаний з квантітативностию. (Studien auf dem Gebiete der ruthenischen Sprache c. 220).

[2]) Українсько-руський наголос є мішаний: тонічно-експіраційний. Та чи в українсько-руськім акцентї переважає елємент тонічний (музикальний) навіть більше як у чеськім язиці (такий погляд стрічаємо в розвідці Дра В. Охримовича: Про наголос в українсько-руській мові Записки Н. Т. ім. Шевченка т. XXXIII, ст. 2) — се питанє, яке треба би ще близше прослїдити. Про перевагу тонічного-музикального елємепту в моравськім діялєктї переконує нас розвідка Лєоша Яначка: O hudebni strance národ. písně moravské (в збірнику Фр. Бартоша: Národni písně moravské. Прага 1901); сей учений вказує на ґенетичну звязь межи мельодиєю народних пісень а тонічним характером моравського наголосу.

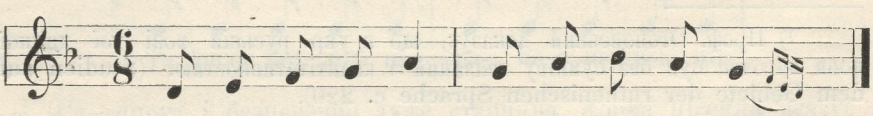
Часто-густо мельодичний наголос залежить просто від експресії або напруженя, яке співак надає певному тонови. Експресією визначує співак звичайно тії тони, що сходять ся із наголосом граматичним.

Кождий із вищше наведених моментів сам про себе витворює мельодичний наголос; та часто два і три моменти, як протяжність тону, його положенє в ґамі і на сильній части такту сходять ся з собою і витворюють незвичайно сильний наголос; таке полученє заходить звичайно при кінци пісенних стихів і пісенних колїн.

Правильне розміщенє граматичних наголосів в полученю з мельодичними в окінченях поодиноких цїлостий сінтактичних — се дуже важний крок на перед в розвою ритмічности, се основа до витвореня правильного кінцевого риму, що єсть признаком новійшої формациї пісенної. Сей важний зворот полишив свої слїди в перехідних формах. Переховало ся і доси значне число колядок, в котрих нема правильного риму.

Каденцияльна форма фраз музичних, що відповідають ґрупам силябічним колядкового стиха, основує ся в переважній части колядкових мельодий на продовженю послїдного тону. Такі каденциї з огляду на українську акцентуацию були менче придатні до витвореня риму; і справді односкладовий рим виступає лишень в ограниченім числї пісень і то не всюди є строго видержаний. Притім згадані каденцияльні продовженя в колядкових мельодиях не лучать ся з ритмічним іктом.

Взагалї в укр. колядках найдавнїйшої верстви нема ще виразної тенденциї правильно розміщувати мельодичні наголоси при кінци музичних фраз, щоб відтак годити граматичні наголоси із мельодичними, т. є. нема основи до витвореня правильного риму, як у піснях новійшої формациї; виказують се приміри[1]):



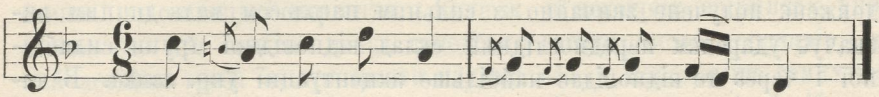
Зди- бав сї мі- сїць я з дріб-ним до- щом.
Я до- щик ка- же: не- ма над ме- не.
А я о- кро- плю жи- то пше- ни- цю і т. д.

В колядкових мельодиях сего типу при їх повільнім темпі ритмічні ікти (на першій і четвертій вісїмці) слабо визначують ся; в супереч ритмічним іктам видвигають ся наконечні тони фраз

[1]) Етноґраф. Збірник XI. с. 2.

муз. своєю протяжностию або й відносною високостию положеня у скалї.

В другій фразї рисунок мельодичний визначує третий тон від кінця, таксамо як і в отсій колядці[1]):



І- шли мо- лод- ці ра- но з цер- ков- ці
Ста- ли во- ни си ра- ду ра- ди- ти.

Радьит радоньку невеличеньку:
Скиньмо сї братї по золотому,
По золотому, по червоному,
Та купимо си золотий човен,
Золотий човен, срібне весельце,
Та пустимо сї крайом Дунайом;
Там ми чуємо доброго пана,
Доброго пана, славного царя.
Там ми будемо вєрне служити,
А він нам буде добре платити.
Що по рокови, по коникови,
По яснї стрівцї, хороші дївцї.
Бувай же здоров білий молодче.

В одній і другій колядці граматичний наголос в обох половинах стиха хитає ся що до свого положеня між трема наконечними складами (знаходячи собі опору то в іктї ритмічнім, то в рисунку мельодичнім, то в протяжности відповідного тону). Вище наведені мельодиї не дають затим основи до витвореня риму, хоч подибають ся в колядці Б. замітні ассонанциї:

молодці	церковці
вони си	радити
золотому	червоному
рокови	коникови.

Рими, не піддержувані мельодичними наголосами, лучать лиш стихи 11, 12 і обі половинї 14-го стиха.

На основі таких признаків можемо зачислити колядки, в яких рим виступає лиш спорадично, до переходової фази в розвою укр. людової ритміки; такі перехідні форми з'явили ся по затратї квантітативности самоголосів, а перед витворенєм правильного

[1]) Ibid. c. 1.

кінцевого риму, що знаменує пісні новійшої формації.

О много лекше приноровили ся до новійших норм версифікаційних тії старинні пісенні форми, в яких музичні фрази кінчать ся продовженєм передпослїдного тону. Отсе каденціяльне продовженє получене звичайно з сильним наголосом мельодичним визначує ударенєм передпослїдний склад відповідної ґрупи силябічної і через те відповідає найбільше акцентуації укр. язика. В таких окінченях пісенних колїн граматичний наголос сходить ся правильно із мельодичним і витворює двоскладовий рим навіть в старинних весїльних піснях. Однакож переховало ся значне число таких весїльних пісень, що обходять ся без правильного риму[1]).

Другий напрям, в котрім проявляє ся ритмічність уже в найдавнїйших памятниках народної поезиї — се стремлїнє до повільного вирівнування пісенних стихів що до розміру[2]).

Силябічна поезия доходить до вирівнаня стихів через численє складів, якому в народних піснях пособляє мельодия. Іранська Зенд-Авеста виказує правильний 16-складовий стих з цезурою по осмім складї. Такий самий склад стиха подибаємо також в індийських Ведах (хоч ведийські стихи становлять уже перехід до прозодичної версифікації).

В добі квантітативности самозвуків до вирівнаня стихів треба було очевидно однакового числа довгих і коротких самозвуків. Оттому то і грецькі метричні вірші мали спершу стало означене число складів, а тетраметер ямбічний чи трохаїчний треба-б уважати за найдавнїйшу форму грецької метричної поезиї[3]).

Українська народна поезия в своїй основі складочислова виказує цїлковите вирівнанє розміру стихів у піснях, почавши від старинних колядок, що задержують правильно 10-складовий стих, аж до найновійших коломийок з правильним 14-складовим стихом.

Коли з'являють ся які ріжниці що до розміру стихів, то

---

[1]) Етноґр. Збір. XI. ст. 168, ч. 3, ст. 178, ч. 38.

[2]) Кавчинський op. cit. ст. 61.

[3]) Кавчинський, op. cit. ст. 61. Характеристична річ, що декотрі розміри грецького метричного стиха мають назву від числа складів, як hendecasyllabus Saphicus, Alcaicus.

Справедливо замічає Ровінський, що лишень мелїчна поезия виказує стихи, які визначають ся одностайністю ритму і цїлковитою правильністю будови; така правильність могла бути переведена лишень під охороною мельодиї (Uwagi o wersyfikacyi polskiej jako przyczynek do metryki porównawczej. Prace filologiczne, Warszawa 1893. IV).

ограничають ся звичайно на 1—2—3 склади; такі ріжниці подибаємо в декотрих старинних колядках, весільних і лірницьких піснях, рідше в історичних і побутових; притім пісні, записані на поднїпровській Україні, виказують більше свободи у складочисленю, як галицькі варіянти. Коли-ж в декотрих збірниках укр. пісень без нот замітне деяке занедбанє засади численя складів, то найчастїйше треба се приписати неувазі або й нерозуминю самих-же збирачів, що при записуваню кажуть собі диктувати пісні. Про се можна переконати ся, порівнюючи із згаданими збірниками вірні записки із нотами, як Кольберґа „Pokucie“[1]), „Галицько-руські народ. пісні з мельодиями“ зібрані Д-ром Іваном Колессою[2]) і знамениті „Збірники українських пісень“ М. Лисенка, що їх кладемо в основу отсеї студиї.

Відступленє від засади вирівнюваня розміру стихів на основі численя складів подибаємо лишень в історичних думах, (що й суть відокремленим проявом в укр. пісенности) та в декотрих весільних піснях. Заводів похоронних неможна тут брати під увагу, бо се переважно імпровізациї, а не пісні, що мали-б сталий склад і зміст.

Правильний силябічний склад опертий на пісенній мельодиї, переведений з цїлою строгостию також в поезиї західних і південних Словян. Визначуванє рівномірних ґруп силябічних уважає Вольнер за правило в сербській народній поезиї, а брак правильности називає недостачею, блудом (Unvollkommenheit, fehlerhaft), який зводить до впливів книжної поезиї і штучної музики, або приписує злому збирачеви, чи злому сьпівакови (op. cit. c. 223—4. Вольнер ідентифікує unregelmässig і unvollkommen в приложеню до пісенного розміру).

За вирівнанєм стихів у піснях пішло й усталенє строго означених типів пісенних, як 10-складовий стих колядковий, 7-склад. стих весільний і пр.

Коли подвижна розтяжима фраза первісної мельодиї зовсїм нагинає ся до потреб тексту, як се бачимо на історичних думах, то в міру того, як мельодия починає спершу в окінченях фраз, а відтак і в дальших своїх частях приймати сталі форми, набирає вона сили нормуючого елємєнту, що всецїло панує над текстом. Ми вже вище зазначили, що такі прояви ритмічности, як заведенє одностайности в окінченях стихів пісенних, починають ся

[1]) Краків I. т. 1882, II. т. 1883, III. т. 1888.
[2]) Етногр. Збірник XI, Львів 1901.

в мельодиї. Нема сумніву, що від мельодиї почалось також вирівнюване стихів що до розміру. Доказом на се є великоруські народні пісні; в тексті одної і тої самої пісні стихи не мають стало означеного числа складів, а ріжниці бувають доволі значні; тим часом мельодия для всіх стихів однакова виказує сталий розмір і як найбільшу рівномірність частий. Отже в великоруських народ. піснях вирівнане частий наступило уже в мельодиї, хоч нема його в великій части пісенних текстів.

В парі з вирівнюванем розміру пісенних стихів і усталюванем їх форми в окінченях ішла внутрішна кристалізация стиха і мельодиї. В мельодиї передовсім почалось ритмічне визначуване і ґруповане частий, що й привело згодом перегодом строфічну будову.

Розтяжимі і подвижні фрази, що варіювали один загальний мотив, привязані до більше означеного числа складів у тексті, почали укладати ся в правильний розмір, приймати означену протяжність тонів і сталі контури у своїм мельодичнім рисунку, поки одноцільна фраза не розпала ся на дві або три менчі части, що застигши в неподвижні форми вносили відтак до кождого стиха одну або дві сталі цезури. Таке визначуване і ґруповане частий в тексті і мельодиї було ділом розбудженого почутя ритмічности і думки музичної; та на сю внутрішну кристалізацию стиха вплинули чимало також зовнішні формальні фактори, як рефрени (приспівки) і повторення.

Рефрен *(ὑπόψαλμα)* — се приспівка повторювана незмінно при кінци кождого стиха або строфи протягом усеї пісні; рефрен з'явив ся наслідком участи громади в людових піснях через повторюване певних окликів, слів або речень на кінци поодиноких стихів або строф[1]). Приспівки або рефрени належать до найстарших прикрас лїричної, а особливо гієратичної поезиї[2]). Знайшли вони широке розповсюдженє в християнських гимнах і псальмах і особливо в богослужебних співах[3]) (при т. зв. респонзориях і секвенциях).

---

[1]) J. Schipper, Englische Metrik. Grundriss der germanischen Philologie. II. Bd. 2. Abt. (ст. 226) Strassburg 1905.

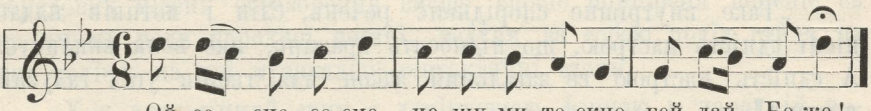
[2]) Кавчинський op. cit. гл. II.

[3]) Н. пр. Egidio psallat coetus, ille letus, Alleluja. Schipper op. cit. с. 231. Порівн. Paul, Deutsche Metrik. Grundriss der germ. Philol. II. с. 122. В середновічній лїтературі одержала осібну назву отся верства церковно-набожних пісень, котрі завсїди кінчили ся приспівкою кириелейсон. Такі пісні мала не лиш німецька, але й словянські лїтератури, н. пр.

Такий двоїстий склад пісні із властивого тексту (співаного первісно як сольо одним співаком) і сталих приспівок (співаних хором) заховали також українські обрядові пісні, колядки, щедрівки, веснянки і купальські, що звязані з культом богів задержали характер давної ґіератичної поезиї.

Колядкові приспівки містять від одної до чотирох ґруп силябічних. Однакож за первіснійші треба уважати коротші приспівки, що обіймають одну ґрупу силябічну з відповідною фразою музичною: „Гей дай Боже“, „Щедрий вечер“, „Ой лелїя“, „Ой дїд ладо“, „Купала“ і пр.

Первіснійші також такі мельодиї колядкові, в яких дві фрази музичні, що відповідають двом 5-складовим ґрупам силябічним, становлять про себе закінчену ціліcть, що може і без рефрена остояти ся, н. пр.:



Рефрен служить тут лиш до лученя пісенних стихів з собою, як осібне огниво. Се вказує виразно на респонзорийний характер сеї приспівки.

Рефрени із означеним числом складів, сталим розміщенєм продовжень і наголосів повторювані в протягу усеї пісні могли принимати означену неподвижну форму ще тоді, коли не мали її пісенні стихи, навіть отже у первісному хороводї.

Форма рефрену найзвичайнїйша в обрядових піснях, звязаних із релїґійним культом, розповсюджена в усїх родах укр. людової поезиї.

Нема сумнїву, що така строго означена ритмічна одиниця, получена із пісенними стихами вливала на їх внутрішну кристалїзацию[2]).

чеська. Німцї звали такі пісні leisen, leise і kirleise.

В. Ягїч, Історичні свьідоцтва про співанє і пісні словянських народів. Правда 1878, II с. 147.

[1]) Анальоґічний прояв подибаємо в церковних співах, що при довших і коротших речітативах лишень прилівки мають сталу форму ритмічну.

[2]) Широко розповсюджений в колядкових мельодиях такт 6/8 міг витворити ся під вплівом ритмічної форми чотироскладової приспівки „Гей дай Боже“, яку в колядках так часто подибуємо із схемою ритмічною



Повторення стихів, півстихів і ґруп силябічних — се характеристична прикмета народної поезії взагалі. Дуже буйно розвинула ся отся форма стилїстична в поезії Словян, особливо-ж Українців і Великороссів. Шафранов у згаданій студії виводить усе богацтво пісенних форм в великоруській народній поезії від уживання повторень і паралєлїзму.

Сокальський[1]) доказує, що повторення півстиха, осібних фраз або й слів мають ту саму загальну фізіольоґічну основу, яка породила й паралєлїзм. Чувство настроєне на означений лад, — се результат материяльного руху в нервах, що по правам інерції старасєь удержати ся в своїм строю (релятивній скорости) та однаковій височині і переливає ся в материяльну правильність вираженя мисли в стихах. Анальоґічною появою з повторенями в тексті суть секвенції в мельодії.

„Таке внутрішне споріднене речень, слів і мотивів надає пісні єдність настрою, що підносить вражінє, яке вона викликує. А єдність настрою се загальний закон для творів усїх галузий штуки“[2]).

На внутрішну кристалїзацию пісенного стиха в укр. народній поезії найбільше могла вплинути така форма повторення, при якій другу половину або послїдну ґрупу силябічну одного стиха повторюєсь на початку слїдуючого; н. пр.:

Сив коник плавлет, вушком поводит.
Вушком поводит, бів камінь лупле,
Бів камінь лупле, церков мурує,
Церков мурує на штири вугли,
На штири вугли на трое дверців,
На трое дверців на дві віконці. і т. д.

Такі повторення подибаємо в кождій колядці чи щедрівці майже без виїмки. Коли-ж колядковий стих кінчить ся сталим каденціяльним продовженєм послїдного тону, то другий півстих, ставши при повторенню першою частию слїдуючого стиха переносить з собою до середини сего стиха каденціяльне продовженє музичної фрази і цезуру в тексті, що ділить колядковий стих на дві половині. Як-же се повторило ся в більшім числї стихів одної пісні,

[1]) Op. cit. ст. 242—3.
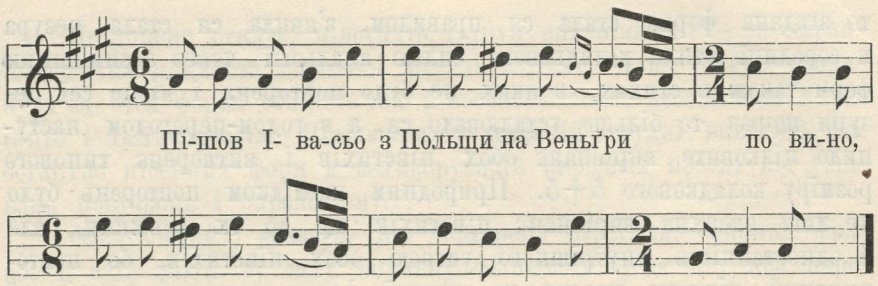
[2]) Замітна річ, що навіть в прозі українські оповідачі народні уживають сеї стилїстичної прикраси, повтаряючи послїдні слова одного реченя нвоа аьтку слїдуючого.

то згадана форма стала ся правилом, з'явила ся стала цезура в середині стиха колядкового силою анальогії через ассиміляцию форм також в стихах, в яких не було повторення і місце сеї цезури щораз то більше усталювало ся, а з годом-перегодом наступило цілковите вирівнанє обох півстихів і витворенє типового розміру колядкового 5+5. Природним наслідком повторень було не лиш зверхне вирівнанє півстихів що до їх довжини, але й одностайність внутрішного устрою обох півстихів, бо повторюваний півстих вносив до першої фрази мельодиї ритмічний устрій другої фрази. Таким способом через повторення колядкова форма приняла вигляд нерозривного ланцюха зложеного з кільців однакової величини і форми. Колядки і щедрівки визначають ся великою правильностию ритмічної будови власне длятого, що виступають в них повторення поряд із приспівками. Із колядок та обрядових пісень обговорений вище спосіб повторення перенїс ся на иньші роди народної поезиї, ведучи за собою поділ стиха на два коліна, на дві музикально-сінтактичні стопи.

Хоч двоколінний стих є домінуючою формою в народній поезиї Слован[1]), то уже в найдавнійшій верстві укр. народних пісень подибаємо також стих, зложений із трех ґруп силябічних, які відповідають трем фразам музичним, злученим респонзиями в одну цілість.

Триколінний стих витворив ся без сумніву під впливом рефрену. Коли пісню поділену первісно на сольо-спів і приспівки хору стане співати цілий хор, як тепер співають у нас обрядові пісні, то рефрен, злучений з двоколінним стихом творить разом вищу цілість троїстого складу. В вище наведеній колядці (ст. 55) властивий стих і рефрен становлять дві окремі части, лишень механічно злучені з собою; та пізнійше увійшов рефрен в тіснійшу звязь з властивим стихом, а се проявляє ся передовсім в мельодиї:

[1]) Двоколінний стих є в поезиї усіх народів первіснійший і більше уживаний як триколінний; на се маємо докази не лиш в літературах старинних (Індийців, Іранців, Греків, Римлян), але і в новійших. Старонїмецький аллітерацийний стих (Alliterationszeile) виказує також правильний поділ на два півстихи (Halbzeilen), що лучать ся з собою через аллітерацию. Двоколінний аллітерацийний стих з'являєсь також в старонорманській Едді і в анґльосаксонськім епосї. (Sievers, Altgermanische Metrik. Grundriss der germ. Philol. II. Strassburg 1905, c. 19, 33—34).



(Село Ваньковичі пов. Самбір, зап. Ф. К.)

Перший стих сеї строфи колядкової має в своїм складі три ґрупи силябічні 5+5+3. Два перші коліна, се властивий стих колядковий; трете коліно належить уже до присьпівки, — але змістом і мельодією воно тісно вяже ся із колядковим стихом, творячи із ним троїсту цілість. Зовсім анальоґічно уложені пісенні коліна в другім стисї строфи, що враз із послідним колїном першого стиха становлять сталу приспівку повторювану протягом усеї пісні. Та в дальших строфах між колядковим стихом і приспівкою нема вже тої льоґічної звязи, яка виступає в першій строфі:

Ци маєш Івась рідного батенька — по вино
Ой вино вино, де два квітоньки заквило.

В дальшім розвою триколїнного стиха сінтактична звязь розтягає ся і на трете коліно не лиш у першій строфі, але й протягом усеї пісні; се трете коліно перестає бути рефреном, а входить як інтеґральна часть в склад стиха. В декотрих стихах веснянкових трете коліно з'являєсь в двоякім характері, рефрену й інтеґральної части стиха:

Ой чия то | крута рута | в городоньку?
Марисина | крута рута | матусенько.
Чому-ж ти ї | не сполола, | Марисенько?
Бо я єї | не любила, | матусенько.
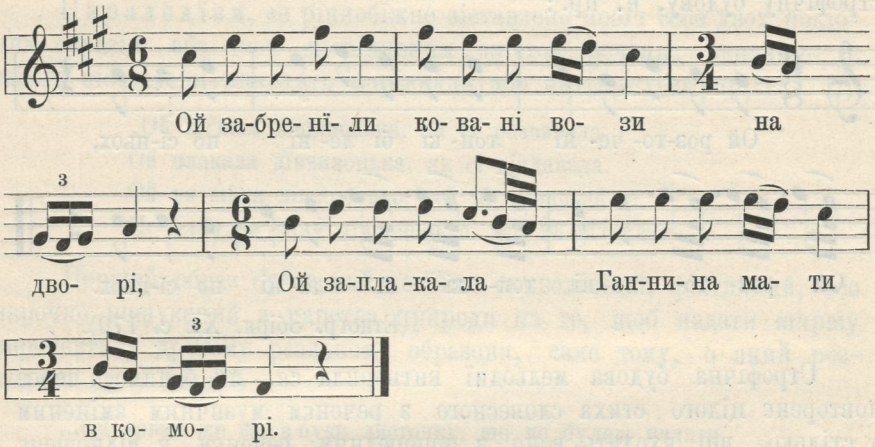
(с. Ваньковичі пов. Самбір, зап. Ф. К.)

На витворенє триколїнного стиха могли вплинути також повторення. Троїстий склад пісенного стиха з'являє ся насамперед в мельодиї, причім під трету фразу підходить повторенє першого або другого півстиха, а відтак витворюєсь осібна трета ґрупа силябічна.

Ой заквили | фіявочки | заквили,
Всї сьи гори | з долинами | закрили.
Ци слихав, | ци видав
Мою Галю | на торгу | на торгу?
А ми єї | слихали, | видали,
З собов ми ї | пояли | пояли.

(с. Ваньовичі пов. Самбір. зап. Ф. К.)

Відтак з'являєсь уже правильний триколїнний стих, яким зложене велике число старинних весїльних пісень, як н. пр.



Ой не плач не плач | моя матїнко | за мною,
Не заберу я | усього добра | з собою. і пр.
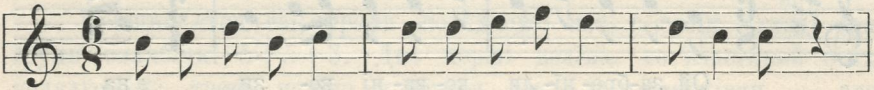
(„Наша Дума" Збірн. укр. пісень с. 10).

В будові кождого стиха переведено правильний поділ на три ґрупи силябічні: 5+5+3; поділ сей залежить від устрою мельодиї. Природний віддих при кінци кождої фрази музичної, яка виповнює один такт, витворює правильні цезури в тексті пісеннім. Кожда ґрупа силябічна, получена із фразою музичною становить заокруглену частину пісенного стиха: се неділима одиниця, т. зв. музикально-сінтактична стопа, якої внутрішна орґанізация залежить від ритму мельодиї. Ми пізнали одно- і двоколїнні стихи пісенні. Та музикально сінтактична стопа також сама про себе може творити стих. (Про всїлякі форми музикально-сінтактичних стіп та їх симетричний уклад в стихах і строфах пісенних буде мова в III і IV главі).

Доси говорили ми лиш про паратактичне зіставленє стихів

і відповідаючих їм речень музичних. Однакож така старинна форма пісенна, найчастійше уживана в колядках, заховала ся в малім розмірно числі пісень.

В головній масі укр. нар. пісень домінуючою є правильна строго переведена строфічна будова, що основуєсь на гіпотактичнім лученю двоколінних і триколінних стихів пісенних з собою. Що строфа скристалізувала ся насамперед в мельодиї, а відтак обняла й текст пісенний, — се доказує устрій декотрих колядок і весільних пісень, які в тексті заховують паратактичне зіставленє стихів, а в мельодиї при повтореню кождого стиха тексту виказують уже строфічну будову, н. пр.:



Ой роз-то- че- ні тон- кі бі ле- ні по сї-ньох,

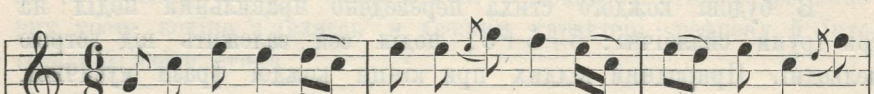


Ой роз- то- че- ні тон- кі бі- ле- ні по сї-ньох.

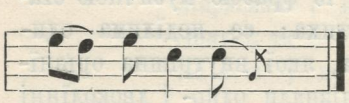
(Етноґр. Збірн. XI. с. 170).

Строфічна будова мельодиї витворила ся, як бачимо, через повторенє цілого стиха словесного з реченєм музичним зміненим о стілько, що входить воно з попередним реченєм в відношенє музичної респонзиї.

Строфічна будова в колядкових мельодиях творить ся також через полученє пісенного стиха із сталою приспівкою, що дорівнує колядковому стихови, або й перерастає його своїм розміром, н. пр.[1]):



Ци до- ма до- ма бі-лий мо- лод- че, Щедрий, добрий,



сьві- тий ве- чер.

Сидит він дома по конец стола
На нім шьипонька, як мак дрібонька,

[1]) Етноґр. Збірн. XI. с. 4.

Під впливом мельодиї, повторень і рефренів з'явилась відтак строфічна будова також в тексті пісеннім. Поява строфи в текстах народних пісень ішла рядом з розвоєм поетичної думки, котра немогла вже вигідно містити ся в коротких паратактично зіставлених реченях, але при заведеню гіпотактичного лученя речень в складні мусїла шукати для себе ширшої пісенної форми. На витворенє строфічної будови в текстах укр. народ. пісень вплинули також високо розвинені форми поетичного вислову, особливо повтореня і порівнаня, що їх можна спровадити до одної основної форми паралєлїзму.

Паралєлїзм, се рівнобіжне зіставленє побіч себе двох подібних образів, або двох споріднених змістом речень: звичайно із такого зіставленя виходить порівнанє або антітеза, на пр.[1]):

„Ой шуміла ліщинонька, як сї розвивала,
Ой плакала дївчинонька, як сї віддавала.
Ой не шуми ліщинонько, тей не розвивай сї,
Не плач не плач дївчинонько, тей не віддавай сї.

Перший образ буває найчастїйше символїчний, фіктивний, або нарочно вишуканий з царства природи на те, щоб надати ширшу перспективу другому реальному образови, саме тому, о який розходить ся у пісні[2]):

...Ой мовив же єс, з бука листочку, що не будеш падати,
Ой мовив же єс, ти мій батеньку, що мі не даш від хати.
...Ходит павонька по сїножати, крилонька розпустила,
Ходит молода по подвєреньку, косоньку розчесала[3]).

На паралєлїзм вказує тут також однаковий уклад слів в рівнобіжних рядках.

Рідше можна знайти в укр. народ. піснях приміри антітези паралєльних образів:

Лежит дївчина (bis) в матери в коморонцї,
А бідний жовняр (bis) в зелені дубровонцї.

[1]) Етноґр. Збірн. XI. с, 177.

[2]) Ось як пояснює Потебня такий порядок образів: „Як в поодинокім етимольоґічно яснім слові знак неминуче попереджає значінє, так і в розвиненім порівнаню первісний порядок образу і значіня остає той сам, а переставленє його (коли говорить ся спершу о предметї, а відтак о тім, з чим він порівнуєть ся) як всяка інверзия єсть пізнїйшим складом мисли". (Малорусс. народ. пѣсня по списку XVI в. ст. 18).

[3]) Етноґр. Збірн. XI. ст. 172.

Ой за дівчинов за молоденьков отець-матінка плаче,
Ой над жовняром над молоденьким чорненький ворон краче.
Ой за дівчинов за молоденьков дзвони сьи розщибали,
Ой за жовньиром за молоденьким лїси сьи розльигали[1]).

Та не все звязь між паралєльними членами єсть ясна і легко уловима: форма паралєлїзму так заволодїла укр. народною поезиєю, що витворила дуже буйну символїку, роз'ясненю якої присьвячена в значній части праця проф. А. Потебні: „Объясненія малорусскихъ и сродныхъ народныхъ пѣсень“[2]).

Паралєлїзм проявляє ся не лиш внутрішним спорідненєм мислий, але також розміщенєм слів по означеному пляну; в обох паралєльних членах бачимо зовсїм симетричний уклад слів навіть що до їх значіня лєксикального і сінтактичного[3]):

Закувала зазуленька на хатї на розї,
Заплакала дївчинонька в церкві на порозї.

---

[1]) Етноґр. Збірн. XI. ст. 158.

[2]) Сю тему обговорює Потебня також в иньших своїх працях, як: „Малорусская народная пѣсня по списку XVI в. текстъ и примѣчанія“. Воронежъ 1877. „О нѣкоторых символах в славянс. народ. поэз.“ 1860. Так улюблене особливо в укр. нар. піснях зачинанє (пісні) символом — замічає Потебня — се розмах дїланий думкою длятого, щоб перейти до предмету спершу недоступного (Малор. пѣсня ст. 18).

[3]) В фінських народних піснях-рунах виступає особлива відміна паралєлїзму, т. є. зіставленє двох сінонімічних рядків, з котрих другий є парафразою першого. Кождий стих замикає закінчену думку або заокруглену часть більшої думки, котра в найблизшім стисї буває повторена иньшими словами; такі повторення ідуть часто через більше як два стихи, часами не з'являють ся в довшім ряді стихів, то знов виступають навіть серед стиха. Отже уживанє паралєлїзму так як аллїтерації і риму єсть в рунах зовсїм свобідне. (Comparetti, Der Kalewala c. 31—2).

Н. пр.: Матїрка води все плавле
Та дочка повітря красна
По дрімливих хвилях моря,
По морській туманній площі.

Простяглись під нею води — Підвела над хвилї чоло
А над нею ясне небо — Почала творить створіння
На девятий рік нарештї — Утворять утвори стала
На десяте уже лїто — На хребтах прозорих моря,
З моря голову піднесла — На просторі вод безмежних.

Калевала, перекл. Тимченка (вид. У. Г. Вид. Спіл.) с. 12. Тимченко не заховує цезури по середині осьмискладового стиха, яку обсервують кращі нїмецькі переклади, тому-ж український переклад не зовсїм добре віддає пісенну форму ориґіналу.

Не куй не куй зазуленько, вже-с сї накувала,
Не плач не плач дівчинонько, вже-с сї наплакала.

(Етногр. Збір. XI. с. 177).

Сокальський добачує прояв паралєлїзму навіть в симетричнім укладї ґруп силябічних і в однаковім розміщеню наголосів в обох паралєльних членах[1]). „Надаючи симетричність устрою паралєлїзмам руський пісенний творець — говорить дальше С. — не тратить з ока і прінціпу ділення часу на рівні частки, і коли в одній ґрупі показуєсь нерівність, то вона вигладжуєсь в ґрупі вищого порядку або при співі“[2]). Оттак С. змішує паралєлїзм із проявами ритмічности Ідучи консеквентно тою дорогою С. причисляє паралєлїзм до ритмічних форм вираженя; в отсій формі „части не виказують строго означеного метричного устрою, як се було у Греків, але не менче проте грають ролю свого рода „вольного метра“, недїлимої одиниці, що стає основою ритмічного ґрупованя“[3]). Такий погляд треба назвати зовсїм невірним, бо форма паралєлїзму стрічаєсь нерідко також в прозових творах, в яких не може бути бесїди про ритм[4]). Не можна уважати за ритмічні одиниці паралєльних членів, котрі величиною дорівнюють стихам, (т. є. ґрупам ритмічних одиниць) або їх перерастають а притім зовсїм не мають стало означеного розміру[5]).

Коли-ж при паралєлїзмі що найменче два рівнобіжні рядки ґучать ся тїсно з собою не лиш що до змісту, але й що до звукової сторони і укладу слів, то нема сумнїву, що паралєлїзм передовсїм вплинув на витворенє строфічної будови в текстї укр. народ. пісень. Та вирівнюванє паралєльних членів що до розміру, їх рівномірний поділ на дрібнїйші одиниці — се вже прояви ритмічности, що виступають і незалежно від паралєлїзму.

Визначуванє ритмічних одиниць, їх лученє у менчі і більші ґрупи, та паралєлїзм думок проявляє ся в поетичній мові також зовнїшною, звуковою стороною.

Згідність звукова, що звязує менчі ритмічні одиниці у більші

---

[1]) Op. cit. ст. 241. [2]) Ibid. ст. 240. [3]) Ibid. ст. 238.

[4]) По висліданм Олесницкого („Риѳмъ и метръ въ ветхозавѣтной поэзіи“. Труды Кіев. духов. Академіи 1872, цитовано за Сокальським) паралєлїзм подибаємо також в прозових історичних книгах старого Завіта. Чимало стрічок з паралєльними членами набересь також в новозавітних евангелиях, писаних прозою.

[5]) Порівн. взори гебрайських псалмів, наведені P. Вестфалем, Allgemeine Metrik d. indogermanischen u. semitischen Völker. Berlin 1893, ст. 14—17.

цілости, виступає в троякій формі: як алліт̀ерация, ассонанция і наконечний або властивий рим.

Алліт̀ерация або початковий рим, т. є. рівнозвучність в початкових складах (Anlaut) римованих слів, стала домінуючою формою в старій поезиї нїмецькій, норманськїй і анґлїйськїй[1]).

Але і в українських народних піснях, особливо в колядках подибаємо нерідко алліт̀ерацийну форму, що лучить стихи або пісенні колїна, або й слова в обсягу одної ґрупи силябічної. Ся форма виступає побіч ассонанций і риму в полученю з повторенями і паралєлїзмом, як показують слїдуючі приміри:

...Єст межи ними, — єст один старший.
...Взяли шьипочки — поза крисочки,
Взьили шабельки — поза обельки,
Взьили рушнички — поза бочечки.
...Вірне служили — від молодости,
Від молодости — аж до старости.
Вже нам голови — аж посивіли,
Вже нам бороди — аж побілїли,
Та вже нас жони — не поприймают,
Та вже нас дїти — не попізнают. (Кольберґ Pokucie I. ч. 14),
...Ввійду до сїний — сїни сниют,
Ввійду до їжґьби — пани повстают,
Пани повстают — панну витают.
...Гой один каже: ци се попівна?
Я другий каже: ци се царівна?
Я Семен каже: це моя дочка.

---

[1]) Алліт̀ерацию називають нїмецькі теоретики Stabreim, (т. є. рим на початку стихів чи ґруп силябічних) в противенстві до наконечного риму Endreim. Із староґерманської доби переховало ся велике число памятників алліт̀ерацийної поезиї. Алліт̀ерация видвигає найсильнїйше акцентовані слова стиха; що два півстихи (Halbzeile) лучать ся через алліт̀ерацию в одну цїлість (Langzeile) (Sievers, Altgermanische Metrik. Grundriss der germ. Philol. II. 1905, ст. 13, 14). Протягом 9—11 ст. алліт̀ерация загинула яко поетична форма в нїмецькій літературі (Paul, Deutsche Metrik. ibid. с. 63). В Анґлії держить ся алліт̀ерация далеко довше побіч загально розповсюдженої форми риму, а в 14 ст. алліт̀ерацийний вірш доходить до розцьвіту. (Luick, Englische Metrik. ibid. 142). Осьмискладовий силябічний вірш фінської руни багатий на паралєлїзми і алліт̀ерацию. Та уживанє алліт̀ерациї в рунах зовсїм свобідне: подибають ся також стихи і без алліт̀ерациї. Паралєлїзм в сполученю з алліт̀ерациєю характеризує також староєврейську поезию.

...Як ласківочка — при нових сінех
Як макіночка — при дрібних ґітех,
Як соловейко — при лузї в тузї. (ibid. ч. 9).
.. Щіскєчко на двір — ґля худобочкі,
Здоровєчко в ґім — ґля челядочкі,
Ґля худобочкі — ґля рогової,
Ґля челядочкі — ґля домової.
Дай-же вам Боже — в гороґі зело,
В гороґі зело — в хакі весело,
В гороґі зїлє — в хакі весілє. (ibid. ч. 4).
...Бай по трубочцї — я в праві ручцї,
Я в Миколая — бай міґяная,
Я у Юрия — бай роговая,
Я в Пана Бога — бай золотая.
...Гой усї пташки — позаніміют,
Позаніміют, — позалїтают.
...Яж всї сї церькви — порозтваряют,
Я всї сї сьвічи — позажегают. (ibid. с. 7).
...Воротарю воротаречку,
Утвори-ж нам вороточка. (ibid. ч. 73).
...Дивіт сї ненько — ци хорошенько,
Дивіт сї люде — ци стройно буде.
...Там риболови — рибу ловили
Три риболовцї — всї три молодцї. (ibid. ч. 15).

Паралелїзм лучить ся дуже часто з повторенями і аллїтерацией, особливо в піснях весїльних:

Ай а з за гори з за високої — три зорі ясненькі,
А з за горища а з за другої — три сестрі рідненькі.
А єдна ішла, бервінок несла — бервінок на віночок,
А друга ішла, я чесник несла — а чесник до віночка,
А трета ішла, а шовк несла — а шовк до віночка. (ibid. ч. 149).
Гой як рубано — гуґіло,
Гой як спускано — шуміло. (ibid. ч. 214).

Бувас й так, що безпосередно по собі наступаючі слова лучать ся аллїтерацией:

...Я в тих наметах — стоя столове (ibid. ч. 14)
...Біль білила — личко мила, (ibid. ч. 46)
...Та не радь радочку з дївками (ibid. ч. 128)

...І на посаг посадити. (ibid. ч. 191).
...Лежели берви бервінковії (ibid. ч. 211)[1].

Під ассонанцією розуміємо недокладний рим, рівнозвучність у самозвуках без згідности співзвуків. Ассонанції подибають ся уже в клясичній поезиї Греків та Римлян, певно не шукані поетами, а уживані несьвідомо. В середновічних літературах ассонанції приготовляють появу докладного наконечного риму, що вимагає не лиш однозвучности самозвуків і співзвуків, але й однакового місця для наголосу в наконечних складах римованих слів. Наведені приміри колядкових стихів виказують часто уживану форму ассонанції побіч свобідного риму.

Вище старались ми виказати, що і в українській народній поезиї рим з'являєсь на ґрунті приготовленім довговіковим розвоєм ритмічних форм, особливо-ж ассонанціями і заведенєм одностайних каденцій в окінченях пісенних стихів з продовженєм послїдного або передпослїдного тону, як се бачили ми на піснях колядкових і весїльних, що ще не знають правильного риму.

Властива функция риму є зазначувати поділ метричної мови на рівномірні части. Отже рим з'являєсь передовсїм на кінци стихів. Стихи, які лучить правильний рим, стають ся уже вищою цїлостию, т. є. строфою, що стоїть понад одиницею стиха. В народній поезиї Словян римують ся звичайно що два стихи[2]).

В укр. нар. піснях стрічаємо три форми риму: найзвичайнїйший є двоскладовий (женський) рим, з наголосом на передпослїднім складі тих сінтактичних цїлостий, котрі лучать ся римом. Двоскладовий рим завдяки акцентуації укр. язика найбільше розширений в укр. нар. поезиї, почавши від старинних весїльних пісень (в котрих двоскладовий рим приняв ся під впливом типових каденцій мельодичних з продовженєм передпослїдного складу), аж до пісень найновійшої формації — шумок і коломийок.

В значній части укр. нар. пісень виступає друга форма риму з наголосом на послїднім складі римованих ґруп силябічних чи стихів, т. є. односкладовий (мужеський) рим.

Ой гук мати ру́к — Дївчино моя́
Де козаки йду́ть. — Напій ми коня́
Щасливая тая доріженька, — Не напою, бе ся бою,
Куда вони йду́ть. — Бо-м ще не твоя́.

[1]) На аллїтерацию в українських і в.-руських піснях звертає увагу Сокальський Р. Н. М. с. 238—40.

[2]) Таксамо і в нїмецькій народній поезиї. (Paul. op. cit. с. 117).

Такий рим, хоч і піддержаний мельодичними наголосами, мало в котрій пісні переведений консеквентно; за причиною, треба шукати в акцентуації укр. рус. язика. Проф. Огоновський замічає, що коли Українці залюбки наголошують послідний склад, то в галицько-руських говорах переважає наголос на передпослідному складі (Studien, ст. 234). Однакож тисячі примірів переконують нас, що так в галицько-руських як і в українських нар. піснях домінують двоскладові рими, власне тому, що мають основу в акцентуації язика.

Найрідше розмірно уживаний є в укр. нар. піснях трискладовий рим з наголосом на третім складі від кінця римованих цілостий сінтактичних, як пр.:

Ой у поли три криниченьки,
Любив козак три дівиченьки:
Чорнявую, ще біляву
Трету руду препогáную
Що чорнявую з душі люблю
На біляву залицяю ся
А з рудою препоганою
Хиба піду розпращáю ся.

В укр. народних піснях рими з'являють ся також в середині стиха, там, де є до того вище згадані услівя; се т. зв. внутрішні рими, що лучать з собою поодинокі ґрупи силябічні, звязуючи їх нераз із наконечним римом стиха, н. пр.:

А я гáю не рубáю через лїщинóньку,
А я дома не ночую через дівчинóньку.
Коло млúна ясенúна, явір похилúв сьи,
Як не озму, кого-м любив, не буду женúв сьи.
(Етноґр. Збір. XI. ст. 93, вірш. 719).

А дощ ідé роса падé на білу берéзу,
А я своúму миленькóму сорочку мережу. (Ibid. с. 99 в. 921)
Високо ти голýбочку з дуба воду пити,
Далеко ти мій любочку до мене ходити (Ibid. с. 97 в. 851)
Ходить сорóка коло потóка, тей краче,
Ходит миленький попід віконце, тей плаче. (Ibid. с. 124).

В українських народних піснях уживають ся залюбки рими і ассонанції навіть в рамах поодиноких ґруп силябічних і лучать безпосередно по собі наступаючі слова; се діє ся часто в обрядових піснях, особливо в колядках, н. пр.:

Та пустимо сї крайом Дунайом (Ibid. с. 1)
Де сї сушила? в стозї на розї. (Ibid. с. 5)
Третї си стали з кіньми під сїньми (Ibid. с, 5)
Де сї сушила? в лужку на шнурку
Де сї тачьила? в Львові на столї.
На тї паноньцї вінок зелїнок. (Ibid. с. 9)[1]).

Часом римують ся з собою два слова, утворені з того самого коріня, перше поєдинче, друге розширене приставкою:

Кличу покличу — на того цюру,
Скочу поскочу — за тими Турки. (Кольберґ Пок. І. ч. 8)
Май-Біг помай Біг ґречная панно. (ibid. ч. 9).

В уживаню риму заходить значна ріжниця межи новійшими історичними, лїричними й побутовими піснями, а старинними обрядовими.

Із висше наведених примірів могли ми переконати ся, що уживанє риму в обрядових піснях не є правильне, консеквентне, лишень зовсім свобідне: рим з'являєсь то в близших то в дальших відступах, лучить не лиш два, але й три окінченя з собою, часто минає кілька віршів, щоб знов показати ся навіть серед вірша; притім односкладовий рим мішаєсь з дво- і трискладовим, а докладний із недокладним. Такий свобідний рим, уживаний поруч із аллїтерацією, ассонанциями і паралєлїзмом характеризує звичайно первісний стан народної поезиї, коли вірші ще не вирівнялись, не приняли сталої форми (хоч укр. колядки і иньші обрядові пісні визначають ся сталим розміром стиха, який вказує уже на вищу фазу в розвою народної поезиї). Відповідно до того, як приходить до значіня метричний елємент, як кристалїзує ся стих, як з'являє ся плянове ґрупованє ритмічних частий, тратить вже свою нормуючу силу якість звуків і їх повторюванє; аллїтерация, паралєлїзм і ассонанциї з'являють ся в новійшій поезиї як пережитки старовини; остає лишень рим, але не сей свобідний, первісний, який виступає в колядках або в фінських рунах; в новійших фазах ритмічности рим підчиняє ся скомплїкованим метричним правилам, вяже ся з уґрупованєм пісенних колїн у строфи, служить до того, щоб виразнїйше зазначувати симетричний уклад ритмічних одиниць. Таку функцию сповняє рим також в новійшій верстві укр. народ. пісень, які вяжуть ся із найдавнїйшою верст-

[1]) Такий рим звісний також в нїмецькій поезиї під назвою. Schlagreim. (Paul. op. cit. с. 118).

вою цїлим рядом мішаних перехідних форм.

Заходить питанє, коли і під якими впливами з'явив ся рим в укр. народ. поезиї? Як пояснити собі нерівномірне уживанє сеї форми в старинних і новійших верствах укр. народ. поезиї? Звичайно випроваджують уживанє риму від впливу арабської і середновічної латинської поезиї; найскорше увели сю форму до літератури романські народи, Еспанці, Французи та Італійці. Під впливом середно-латинської церковної пісні та провансальської і північно-французької поезиї рим швидко запановує в літературі анґлійській[1]) (уже в X ст.) і нїмецькій (впроваджений уперве через Отфріда в творі Evangelienbuch[2]).

З романськими і ґерманськими впливами, а особливо з латинською гимнодиєю вяжуть звичайно розширенє риму в народній поезиї Словян. Однакож ритмічні основи словянських народних пісень, т. є. дво- і триколїнний стих та двостихова строфа виробили ся ще перед уведенєм правильного риму, як на се вказують старинні, особливо обрядові пісні великоруські, українські, болгарські і сербські, що в своїй будові обходять ся без риму, або виказують рим лиш як спорадичну, припадкову прикрасу.

Ось що говорить Ятїч про рим в народній поезиї Дальматинців: „Уживанє риму для піднесеня і скріпленя музикального ефекту видаєсь менї дїлом романського впливу. В народній словянській поезиї, що не заразилась єще романськими уподобанями, можна було обійтись без риму, не вчувалось його потреби". Ятїч виказує, що улюблений в сербо-хорватських народних піснях розмір стиха 6+6 виробив ся незалежно від латино-романського впливу[3]).

Пісні із правильним римом становлять затим новійшу верству в народній поезиї Словян. Однакож трудно допустити, щоб рим так швидко розширив ся і запанував в европейських літературах, коли-б не мав глубших причин в еволюциї новочасних язиків і в широко розповсюджених формах аллїтерациї і ассонанциї.

Замітна річ, що вже неримований аллїтерацийний стих, котрий по вислїдам Зіверса треба уважати за спільну староґерманську

---

[1]) K. Luick, Englische Metrik, Grundriss der germ. Philol. II. 142.

[2]) Schipper, Englische Metrik. ibid. c. 225. Очевидно, форма риму у Отфріда ще недокладна; пізнїйше доперва вироблюєсь і доходить до приблизної докладности при кінци 12 ст. (Paul, Deutsche Metrik. ibid. 107—110).

[3]) Размѣръ одинадцатислоговой. Извѣстія Имп. Акад. Наукъ 1896, I. кн. 3. с. 451.

форму одержує подекуди також особливу прикрасу через рівночасно виступаючий рим[1]).

Люїк підносить як дуже важний прояв, що в усій староанґлійській літературі побіч алліїтерації виступають початки риму; сей рим, хоч спершу невироблений і недокладний, дає почин до витвореня національного римового вірша[2]).

Форму Отфрідового стиха треба ставити у звязь не лиш із латинськими церковними гимнами, але також із народним співаним стихом, в якому попадали ся також спорадичні рими[3]). Впрочім не треба забувати, що й латинська церковна пісня навязує своєю формою до народної поезиї.

В фінських мітичних піснях — рунах, котрі уважає Компаретті за старші від великоруських биліїн, уживаний є також свобідний рим.

Алліїтерация, рим і ассонанциї з'являють ся також в поезиї таких народів, у яких поетичні форми стоять ще на перших ступнях розвою, н. пр. у альтайських Татар, західних Кирґізів, Каракирґізів, Уйґурів і иньших народів споріднених з Угро-Фіннами: у тих татарських племен розвій поезиї поступав натуральним способом зовсім незалежно від впливу народів, що мають літературу[4]).

До речі годить ся завважити, що алліїтерация, рим і ассонациї уживали ся ще перед віршем в поетичній прозї[5]). Сюди можна-б причислити римовані примівки, заклинаня, молитви[6]) і ритуальні промови, — „законні речі" (звязані з весільними обрядами); есть між ними й такі, що походять безперечно із глубокої старини. Отсї зразки поетичної прози нагадують подекуди своєю формою і дієсловними римами історичні думи.

Чи супроти всего того впровадженє риму до укр. народних пісень можна зводити виключно лишень до пізних латинсько-польських впливів? Коли доси привикли ми задовольняти ся зовсім певною відповідю в тій справі, то бачимо, що се будь що будь

---

[1]) Sievers, Altgermanische Metrik. Grundriss d. germ. Phil. II. c. 2.

[2]) Luick, Englische Metrik. ibid. c. 141—2.

[3]) По думцї Люїка інновация Отфріда лежить в тім, що він переніс сей стих із пісень на більший епічний твір, щоб через него витиснути сьвітські народні пісні. (ibid.). Певна річ, що бодай партиї свого твору призначував Отфрід до співаня. (Paul. op. cit. c. 53).

[4]) Dom. Comparetti, Der Kalewała ст. 33. [5]) Ibid.

[6]) Див. Гуцульські примівки. Етноґраф. Збірн. V. ч. 41—72. Жебрацькі молитви. ibid. c. 106—110.

іще питанє, яке вимагає докладнійшого прослїдженя.

Розвій української людової ритміки, як ми се в головних моментах зазначили, ішов від неправильної, речітативної форми до щораз то більшої правильности і одностайности в каденцияльних окінченях стихів, в їх розмірі і внутрішній кристалїзациї.

Приміри із похоронних заводів, весїльних пісень і дум привели ми як такі, що можуть в приближеню ілюструвати первісну форму стиха; (не було-ж нашим наміром із дум виводити правильні форми, як пізнїйші).

Правильна пісенна строфа із рівномірними стихами і симетрично розложеними пісенними колїнами з'являєсь уже в усїх обрядових піснях: колядках, щедрівках, веснянках, купальських, обжинкових і весїльних; а що розвій і розцьвіт гієратичної поезиї мусимо положити на добу перед розширенєм християнства на Руси, тож і виробленє згаданих форм відносимо до сеї доби. Та саме на час повільного розширюваня християнства на Руси припадає доба героїчних подвигів войовничих дружин, що й дали привід до витвореня богатого дружинного епосу, як на се вказують в.-руські билїни, українські колядки і знамените Слово о полку Ігоревім з виробленою вже формою поетичного стилю, із згадками про славного співака-поета Бояна, і цитатами з його-ж пісень.

Новійші досліди (особливо Житецького і Тиховського) доказують, що Слово зложено в тій самій формі, яка пізнїйше розвинула ся в козацькім епосї та в історичних думах. Епічні рецітациї могли заховати свобідну форму тому, що були призначені до виголошеня одним співаком; вони вимагали специяльного приготовленя, довгого вучуваня не лишень пісенних текстів, але й гри на інструментї, при якій були виголошувані; при тім давали широке поле до імпровізациї. Певна річ, що дружинний епос (так як і пізнїйші козацькі думи) плекав специяльний стан співаків-рапсодів, що були попередниками пізнїйших кобзарів-бандуристів. Як історичні думи були поезисю воївничих козаків, так і дружинний епос звязаний із военною верствою, із дружинами. Через те дружинний епос знайшов доступ до літератури і навіть духовні автори літописий стоять під його вплывом, виклинаючи рівночасно „бѣсовскія пѣнія", під якими треба розуміти передовсїм обрядові пісні простого люду.

Побіч епічного речітативу, плеканого дружинною верствою, розвивала ся хорова пісня простого люду із сталою мельодиєю та строго означеною будовою вірша і строфи. Пісня призначена для хору уже з натури річи скорше чи пізнїйше мусить прийняти

сталу форму, виказати сталий ритм, без чого може обходити ся свобідна рецітация, продукована одним співаком[1]).

Подібний прояв бачимо також в старонїмецькій і староанґлїйській поезиї, що побіч хорових пісень, виголошуваних у співі (Gesangsvortrag) розвинулась уже в дуже давних часах стихічна форма, призначена для проголошуваня одною особою (Einzelvortrag) і характеристичний для неї стиль. Отже єствувала побіч себе поезия строфічна і стихічна, співана і рецитована.

В добі розцьвіту староанґлїйської епічної поезиї епічно-стихічна форма а з нею і рецитация в противенстві до співу розвинулась до такої виключности, що тогочасна лїтература може лиш виказати твори сеї форми[2]).

Тут насуває ся ще одно важне питанє: коли розвій ритмічности в укр. нар. поезиї іде від безформного речітативу до щораз то більшої правильности і симетриї в будові вірша і строфи, то длячого-ж, чим старші пісні, тим правильнїйша бував їх будова, як замічають (незалежно від себе) Вольнер і Сокальський, що найдокладнїйше доси прослїдили основи словянської людової ритміки?

Сю позірну суперечність поясняємо ось яким способом: найстарші народні пісні — обрядові[3]), як раз ті, що від непамятних часів до нинїшного дня при сьвятах і обрядах співають ся виключно лишень хором[4]).

---

[1]) Значна ріжниця між деклямациєю і співом виступає в старогрецькій драмі, коли порівняємо форму діяльоґа із формою хорових партий, з їх правильними, симетрично збудованими строфами й антістрофами.

[2]) Sievers, Altgermanische Metrik. c. 5.

Зіверс уважає староґерманські стихи, котрі заховали ся в лїтературі, за рецитациї (Sprechverse) і відкидає a limine погляди Меллєра (Möller) і Гайслєра (Heusler), що старають ся накинути аллїтерацийному стихови означені такти і гладкі, одномірні тактові ряди (ibid. c. 6). До поглядів Зіверса прихилюєсь також Люїк. Нема сумнїву, що в староґерманській поезиї були пісні хорові, які мали сталу мельодию і рівнотактовий ритм. Однакож історичний староґерманський Stabreimvers, що і в староанґлїйській добі так часто приходить, з'являє усї прикмети рецитованого вірша. Але і в часї розвою епіки з рецитованим віршем не вимерли пісні із сталою мельодиєю, лишень що їх рідше списувано, бо епос був поезиєю висших станів, а коли оспівував християнські теми, притягав увагу письменного духовенства. До сьвітської лїрики церков відносила ся завсїгди ворожо. (Englische Metrik. c. 149—150).

[3]) Порівн. Ягїч, Історич. сьвідоцтва про співане і пісні словянс. народів. Правда 1878. II. c. 135.

[4]) Нема того звичаю, щоб один колядник заколядував під вікнами, або одна дївчина заспівала веснянки чи одна сваха завела весїльної: усї ті пісні получені з обрядами вимагають конечно участи більшого числа осіб.

Пісні-ж, призначені для хору, як ми се вище згадали, мусять визначувати ся строгою правильністю форми, що не лишала-б нічого до волї поодиноких співаків, бо інакше вони не зійшли-б ся у хоровому співі[1]). Через те й обрядові пісні, співані від давен давна хором і то з широким приноровленєм приспівок і повторень, визначують ся розмірно більшою правильністю як иньші роди пісень[2]), (хоч усяку народну пісню може співати хор так як співають пісні на вулиці, на вечерницях або й при роботі).

З другої-ж сторони неправильність форми, як зовсім вірно завважують Вольнер і Сокальський, проявляє ся в піснях, що підлягли впливови книжної версифікації і новійшої музики, а се вже не розвій в значіню зросту, лиш декаденция, видимий знак упадку народної творчости, що проявляє ся і в занедбуваню давної форми пісенної і в забуваню або перекручуваню давних текстів та псованю язика. На сей повільний упадок народної поезиї зложили ся у нас такі події, як обмеженє горожанських свобід простого люду, знищенє козацтва, зруйнованє Сїчи, заведенє кріпацтва і рекрутчини, вплив більших міст, фабрик, врешті шкіл і взагалї ширенє інтернаціональної культури, що нівелює народню словесність. Вона й загибає на наших очах, а її розцьвіт мусїв випередити усї вище згадані події і впливи. І справді: буйний зріст історичної пісні і думи вяже ся з козацькою добою; розбуджене політичне і духове житє укр. народу в тій добі давало богато імпульсів також до розвою лїричної поезиї, а оживлені взаємини із східними і західними народами певно причинили ся до розширеня мандрівних мотивів.

Через сильний підєм народного житя і свіжий приплив культурної струї із заходу в XVI—XVII ст. укр. народ. поезия того того часу збогачуєсь новим змістом, а певно й новими формами пісенними.

Та витворенє основ укр. людової ритміки треба віднести до раньшої доби, на яку припадає розцьвіт обрядової пісні. Взагалї годить ся тут зазначити, що в головній масї укр. народ. пісень форма старша від змісту. Справедливо замічає проф. В. Ягіч: „Зміст, то як листя, що в осени з деревини опадає а на весні

[1]) Очевидно не говоримо тут про виїмки, бо-ж і весільні та обжинкові обряди, а навіть веснянки допускають пісенні імпровізациї, які відтак підхоплює цїлий хор.

[2]) Драгоманов зазначує, що національна українська пісня більше сольова ніж хорова. (Исованє укр. народ. пісень. Збір. фільол. секциї Н. Т. ім. Шевченка т. III. с. 199).

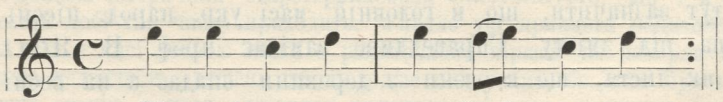
нове, але таке саме випускає“ [1]).

Що силябічний римований стих міг витворити ся у Словян в дуже ранню добу зовсім незалежно від латинсько-романських впливів, на се живий примір дає фінська народна поезия. Вона виробила лишень один розмір: осьмискладовий стих з трохаїчною сканзиєю (і з цезурою по середині, без якої рідко обходить ся стих фінської пісні-руни, як на се вказують кращі німецькі переводи, що вірно віддають форму рун[2]).

Така будова стиха завсїгди дуже правильна сходить ся з сінтактичним уґрупованєм слів в заокруглені льоґічні цїлости. Реченя може співак розтягати після вподоби, бо строфічна будова є зовсім чужа руновій поезиї. Компаретті кладе витворенє руни на віки X—XI; в часї шведського завойованя і християнїзованя краю (1151) руна дійшла уже до розцьвіту. По думцї Компаретті руна о много старша від биліни; годї припустити, щоб Фінни запозичили свій осьмискладовий стих у якого сусїдного народа, хоч ся форма звісна в народ. поезиї Ґерманцїв і Словян, яких культура від дуже давних часів впливала на фінську: руна що до змісту і форми є виключно фінським витвором і доси зберегла свою ориґінальність і повну незалежність[3]).

До сеї старинної рунової поезиї дуже близько підходять укр. колядки і щедрівки що до форми і поетичного стилю, виказуючи характеристичні повтореня, свобідне уживанє паралєлїзму, аллїтераціï, ассонанцiï і риму. Отсї елємснти прімітивного складу з'являють ся в фінських рунах так як і в укр. колядках поряд із сталою формою силябічного стиха, що є вже знаком зрілости в розвою ритмічности.

В переважній части колядок та щедрівок так як і в рунах думка не ограничена строфічною будовою. Декотрі щедрівки зложені осьмискладовим стихом, 4+4 (побіч 4-складових ґруп приходять і 5-складові) без приспівок в паратактичнім зіставленю, що зовсім нагадує пісенну форму руни:



[1]) Історич. съвідоцтва про співанє і пісні слов. народів. Правда 1878. II. с. 188.

[2]) Comparetti, Der Kalewala. с. 142—153.

[3]) Ibid. ст. 280—5, 32—36.

Добрим людем на сьвйтий вечер!
А ци дома ґречні сподарі?
Ой ми знаєм, що сподар дома,
Сидє собі конец стола.
На них шуба шубельова
А в тій шубці білі ручки і т. д.

(Кольберґ Pokucie I. ч. 38).

Як первісний ступень в розвою фінської народної пісні-руни приймає Компаретті поетичну прозу з визначуванєм подібности у звуках (аллітерация, ассонанциї, рим) і рівнобіжности в думках (паралєлїзм); така поетична проза єсть і доси у менче-культурних племен угрофінського походженя одинокою формою народної поезиї, яка не дійшла ще до виробленя, правильного стиха[1]). Таким способом фінська руна в розвою своєї форми ішла-б такою самою дорогою, яку ми зазначили і в укр. народ. поезиї.

Фінська руна переховала єще одну визначну черту, яка характеризує усяку щиро-народну поезию, що ще живе в повній силї, а навіть розвиває ся: вона дає народним співакам широке поле до імпровізациї[2]).

Сам спосіб співаня рун пособляє імпровізациї: два співаки сїдають побіч себе або проти себе, так що доторкають ся колїнами, тримають ся за руки, і хитаючись легко співають руну; перший або головний співак починає вірш, а в третім трохею впадає другий співак, і так співають два чи три послїдні склади разом.

---

[1]) Comparetti op. cit. ст. 33, 280—1.

[2]) Ось що говорить в сій справі Лєнрот, що перший зібрав фінські руни у великий епос Калевалу: Буває так, що при нагоді весїля, чи якого иньшого празника хтось почує нову пісню, яку й старає ся затямити. Коли-ж він її опісля заспіває при иньшій нагоді, перед новими слухачами, то тямить більше властивий зміст фабули, як докладне віддане її слово за словом. Місця, котрих собі докладно не пригадує, переповідає власними словами, часами виправляє те, що перед тим чув, а коли в той спосіб якась часть оповіданя меньшої ваги буде пропущена, то се уходить тим більше, що за се співак додасть щось нового до тексту. В такий самий спосіб поступає з піснею другий і третий слухач, і так пісня підлягає поволи змінам, але більше в поодиноких виразах і побічних річах, як у властивім змісті. Побіч такого способу народної традициї єсть і другий, що переховує пісню вірнійше з її давною формою вислову і її розвоєм: се та традиция, що переходить з ґенерациї на ґенерацию, з батька на сина". Так жила руна — говорить Компаретті, — так розвивала ся, так жиє вона й доси, стара й нова заразом, завсїгди та сама, і завсїгди змінювана (ibid. с. 64—5).

Потім другий повторює сам цілий стих, а перший має час подумати над слідуючим стихом: отсе й дає народним співакам добру нагоду до імпровізованя.

Коли в проголошуваню рун розділені й доси ролї двох співаків, то форма колядок обіймаючи властивий стих і рефрен вказує також на первісний двоїстий склад у хорі співаків. В декотрих колядках кождий стих із приспівкою повторюєть ся, лишень при повтореню зазначуєсь мала зміна в мельодиї; отся форма ще більше підходить до продукованя фінських рун. Можна здогадувати ся, що первісно один співак проголошував властивий стих, а хор співав рефрен і повторенє[1]). Хто записував укр. народні пісні безпосередно із уст народа, той міг завважити деяку свободу в передаваню пісенних текстів через співаків; однакож ся свобода має в порівнаню з традициєю фінських рун доволї тісні границї і далеко стоїть від імпровізациї.

Все-ж таки народному співакови, що опанував добре ритмічну форму і поетичний стиль народ. пісень, не трудно буває змінити пісню, або й додати дещо від себе; се впливає певно на ріжницю між кращими і гіршими, повними і невикінченими варіянтами одної і тої самої пісні.

Вольнер замічає, що в сербській народній поезиї слова не справляють співакови великої трудности, коли ходить о імпровізацию, тим більше, що мова сербських пісень не богато ріжнить ся від звичайної буденної бесіди.

---

[1]) В народній поезиї старинних Греків звісні були пісні співані ἐ ἀμοιβαίων, що визначувались теж двоїстим складом.

В українських веснянкових обрядах виступають і доси два хори, що виконують одну-ж ігру.

III.

Музикально-сінтактична стопа.

(Відношенє тактів музичних до ґруп силябічних. — Огляд найбільш уживаних форм музикально-сінтактичної стопи. — Пісенна акцентуация. — Аналіза пісенної строфи. — Порівнанє музикально-сінтактичних стіп із стопами старогрецької просодичної поезиї. — Спорідненє української людової ритміки із складочисловою версифікациєю давних Індийців та Іранців. — Акцентуаційний прінціп і складочисленє в старо-римській поезиї; сатурнійський стих. — Схожість в ритмічних основах середновічної латинської поезиї з українськими народними піснями).

Силябічну ґрупу, получену з відповідною фразою мельодиї зовемо пісенним колїном, або музикально-сінтактичною стопою. Визначуванє ґруп силябічних в тексті залежить від поділу мельодиї на фрази музичні, віддїлені від себе природним віддихом, павзою або спочинком, що приводить за собою цезуру серед стиха і сходить ся з сінтактичним уґрупованєм частий реченя, так, що витворені тим способом силябічні ґрупи мають значінє сінтактичних стіп.

Як результат довговікового розвою укр. людової ритміки з'являєсь витворенє ріжних форм музикально-сінтактичної стопи із сталим розміром і сталою внутрішною орґанїзациєю.

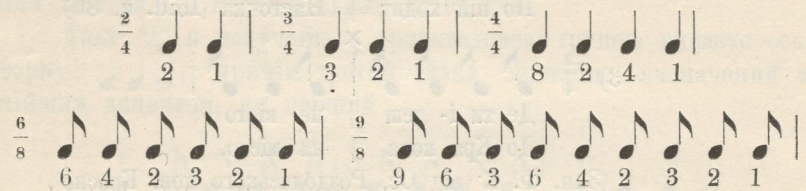
Найменча що до розміру є трискладова ґрупа. Один або два

склади, що з відповідною низкою тонів мельодиї становлять про себе окрему цілість, можна подибати хиба в приспівках, стало повторюваних при кождім стиху чи строфі. Найбільша одноцільна ґрупа, що відповідає одноцільній фразі мельодиї, єсть семискладова. Як рідкий виїмок стрічаємо часом одноцільну 8-складову ґрупу, що з'являєсь в стихах замість двох ґруп 4+4 або 5+3. Розмір ґруп силябічних обертаєсь затим меже 3-ма а 7-ма складами. Внутрішна орґанізация ґрупи силябічної залежить від ритмічного устрою відповідної фрази музичної. Мельодия показує також найкраще, чи ґрупа силябічна становить сама про себе стих, чи входить в склад двоколїнного або триколїнного стиха. Конець стиха є завсїгди зазначений в мельодиї будьто протяжностию тонів, будьто павзою, будьто відповідним фразованєм. Ґрупа уміщена на початку або в середині стиха відповідає звичайно одному тактови музичному; наконечна ґрупа стиха найчастійше визначена є протяжностию відповідної фрази музичної, що обіймає два або й три такти.

Та коли приноровленє тактової системи з математичною докладностию можливе хиба в інструментальній музиці, то на ділі продукованє всяких музичних творів, особливо вокальних, майже завсїгди получене з нарушуванєм математичної рівности тактів[1]); докладне визначуванє усіх сильних і слабих частий тактів, усіх першорядних і другорядних іктів ритмічних зводило-б музичну продукцию до автоматичного механізму. Як-же зважимо, що укр. народна музика розвинула ся майже виключно як вокальна, в полученю із поетичним словом, то й не подивуємо, що тактова система виплекана головно на інструментальній музиці в приноровленю до української пісенної мельодиї мусить підлягати певним модифікациям, які ідуть головно в двох напрямах. І так короткі розмірно мельодиї великого числа українських нар. пісень виказують у своїому складі полученє ріжнородних тактів. Причина такого мішаня тактів лежить у тїсній орґанічній звязи поезиї і музики в народній пісні; коли поетична думка зароджуєсь разом із музичною формою як одна цілість, то мельодия в першій строфі формує ся відповідно до слів, такти що до розміру нагинають ся до ґруп силябічних і їх положеня; (ми вже вище зазначили, що окінченя пісенних стихів визначують ся більшою протяжностию відповідних тонів мельодиї); се й потягає за собою мішанє ріжно-

[1]) Не говоримо тут про танкові і маршові мельодиї, що мають спеціяльне призначенє нормувати ритмічні рухи більшого гурту людий.

родних тактів. Отся нерозривна звязь мельодиї з поетичним словом впливає також на внутрішну орґанізацию тактів: звісна річ, що в сучасній тактовій системі найсильнїйший ікт ритмічний визначує завсїгди початок такту, відтак аж до самого кінця слабне сила акцентів, що чергують ся сильнїйші із слабшими, творячи неначе ломану лїнїю. Ось як з'ображують учені відношенє тактових частий до себе по силї акценту, означуючи цифрою 1. найслабший акцент:
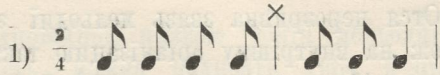


Таке визначуванє сильнїйших і слабших частий такту не єсть правилом в укр. народних пісньах, які дуже часто виказують зовсїм відвернений порядок в розміщеню ритмічних іктів; дуже часто всупереч тактовій системі найсильнїйший наголос паде на середину або конець такту; се дїє ся майже правильно в римових окінченях пісенних колїн.

Найвиразнїйше визначують ся ритмічні ікти в пісньах танкового характеру, що їх мельодиї укладають ся в такт $^2/_4$. Томуж при читаню текстів шумок і коломийок відчуваєть ся декуди трохаїчна сканзия, наголошуванє непаристих складів, хоч сего прояву неможна підносити до значіня необхідного правила, і зовсїм хибною єсть теза (подибувана навіть в граматиках укр. руської мови), будьто би коломийкові стихи построєні були трохеями: музикальна ритміка укр. народних пісень дуже значно ріжнить ся від того устрою, який надають віршам тонїчні стопи. Щоби се доказати, треба прослїдити звязь, яка заходить межи тактами музичними а ґрупами силябічними, межи іктами ритмічними та протяжностию і висотою тонів мельодиї, а граматичними наголосами тексту.
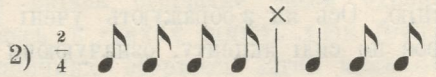
Отсе-ж викажемо, в яких комбінациях лучать ся поодинокі ґрупи силябічні з музичними тактами, творячи разом пісенні колїна, або музикально-сінтактичні стопи.

Трискладова ґрупа силябічна в полученю з тактом $^2/_4$ творить ось які форми музикально-сінтактичної стопи[1]):

[1]) Такт, о котрий саме розходить ся, означуємо лежачим хрестиком.

1) 

Ой на го- рі | там дерен,
Нема біль-ше | лиш оден.
(Кольберґ Pokucie II. ч. 36).

2) 

Вербо- ва я | дощеч- ка
По ній ходит | Насточка (Ibid. ч. 80).
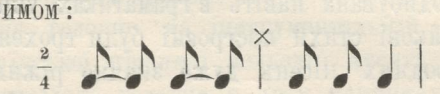
3) 

Де ти і- деш | не- вісто
До Кра- кова | на місто.
(Зап. Ф. К. від Ос. Роздольського пов. Кросно).

Першу форму (анапестичну) подибаємо часто в шумкових і коломийкових мельодіях, де вона витворюєсь через стягненє двох вісїмок в одну чвертку; на чвертці-ж і спочиває головний наголос, хоч вона лежить на слабій части такту:

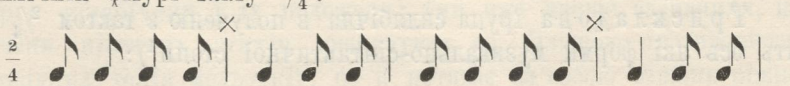
А я спю́, | менї снит сї
Моя душі | веселит сї
А я встала, | тей нема́,
Болит мене | голова́. (Етноґр. Збір. XI. с. 41).

При трохаїчній сканзиї, найзвичайнїйшій в укр. народних піснях, непаристі ґрупи, отже й 3-складові мають звичайно наголос на послїдному складї, причім стихи або й ґрупи лучать ся односкладовим римом:



Чом чом | не прийшов,
Як ще місяць | не зійшов,
Тодї тебе | принесло,
Як сонечко | ізійшло.
(Лисенко: 9 десяток ч. 9).

Рідше розмірно подибуємо 3-складову ґрупу, що відповідає дактилїчній фіґурі такту $^2/_4$:

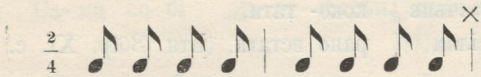


Ой дїв- чина горлиця, до ко- зака горнеть ся
(Сдлїчка: Собр. Малор. пѣс. II. ст. 33. Порівн. Лисенко 7 десяток ч. 9: Ой летїла | го́рлиця).
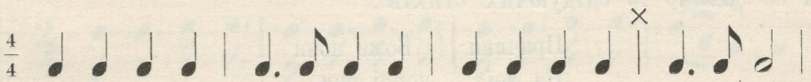
Така форма трискладової ґрупи з'являє ся часто в веснянках (Порів. Кольберґ Pokucie I. ст. 154—186).

Виїмково лишень стрічаємо в укр. народ. піснях трету сінкопову фіґуру із трискладовою ґрупою: звичайно се пісні чужого походженя або такі, що склали ся під чужими впливами мельодий угорських (чардаші), словацьких, польських (краковяки) або чеських. Найчастійше з'являєсь сінкопова фіґура в касарняних піснях, що визначують ся макаронічним, псованим язиком та порноґрафічним змістом[1]) і в лемківських співанках.

Такт $^4/_4$ в полученю з трискладовою ґрупою виказує ось яку форму: ♩ ♩ 𝅗𝅥, причім третий склад звичайно визначений сильнійшим акцентом, як перший:



Така-ж муз.-сінт. стопа з продовженєм першої чвертки:

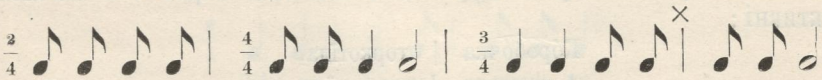


Часами акцент граматичний в суперечности до ритмічних іктів з'являєсь на передпослїдному складі:

Ой ходила | дівчинонька | по лузі,
Та носила | біле дитє | на руці.
Пішла вна сьи | до батенька | радити,
Та що-ж менї | з тим дитьитком | робити?
(Етноґр. Збір. XI. с. 134).
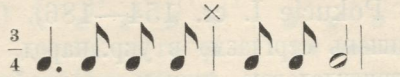
Бачимо, що граматичний наголос хитає ся тут між трема послїдними складами.

Трискладова ґрупа силяб. в полученю з тактом $^3/_4$ одержує слабший наголос на першім а сильнійший на третім складї; сей послїдний наголос становить основу односкладового риму, н. пр.:
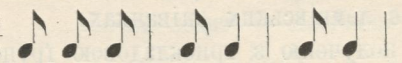


[1]) Зовсїм анальоґічна поява, як салдатські пісні на Україні.

Таксамо:



(Лисенко: 5. десят. ч. 3).

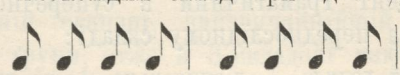
Подибаємо трискладову ґрупу також в полученю з тактом $^3/_8$, причім кождому складови відповідає $^1/_8$:



Сильний ікт ритмічний визначує перший склад 3-складової ґрупи, хоч тон, відповідаючий третому складови ґрупи своєю відносною висотою притягає до себе частїйше граматичний наголос, як се бачимо із слїдуючих стихів:

Причини | Боже ночи
На мої | чорні очи.

Чотироскладова ґрупа силябічна відповідає найчастїйше тактови $^2/_4$, причім на кождий склад припадає $^1/_8$:



(Етноґраф. Збір. XI. с. 45).
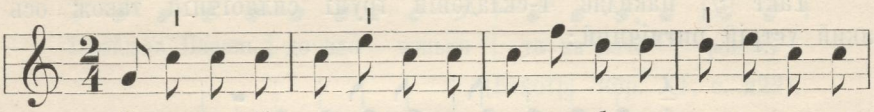
Ритм мельодиї, визначуючи перший і третий склад кождої ґрупи сильним іктом, потягає за собою неправильну акцентуацию слів (покі, ма́ла, ме́не, те́пер), а в довших словах побіч головного наголосу визначуєсь другий, побічний; нераз оба наголоси фіктивні:

Ко́робо́чка | торкотїла,
А я спати | не хотїла.

Можна замітити при співі, що ікт третої вісїмки буває сильнїйший від першого ікту: часто обі ґрупи стиха лучать ся з собою двоскладовим римом;
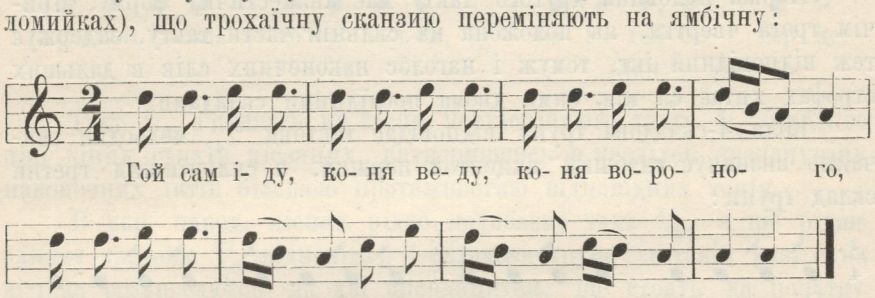
А в Мари́сї | білі пи́сї
Як не вййриш, | подиви́ сї
(Етноґр. Збір. XI. с. 77).

Незгідність ритмічних іктів з граматичними наголосами лагодить ся часто тим способом, що положене неакцентованих тонів на скалї видвигає їх супроти сусїдних акцентованих тонів, заводячи згоду межи наголосом мельодичним і граматичним:



Са-ма со-бі ди-ву-ю сьи, що з горба-тим ко-ха-ю сьи.
(Етноґр. Збір. XI. с. 196).
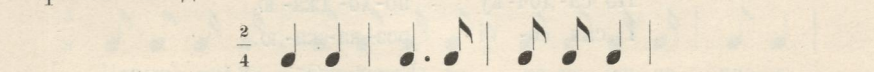
Таку саму службу сповняють сінкопи (уживані залюбки в коломийках), що трохаїчну сканзию переміняють на ямбічну:



Гой сам і-ду, ко-ня ве-ду, ко-ня во-ро-но- го,
Ни за-пи-рай во- ро-теч-ка, дїв- чи-но ни- бо-го.
(Кольберґ Pokucie II. ч. 68).

Бачимо з того, що навіть в піснях з танковим характером веде ся постійна борба межи абстрактним ритмом а непокірним словесним материялом, і що граматичні наголоси спроваджують часто в мельодиї ікти на слабші части такту.

Коли двом тактам $^2/_4$ відповідає одна 4-складова ґрупа, на кождий склад припадає $^1/_4$; ритмічні ікти визначують перший і третий склад:



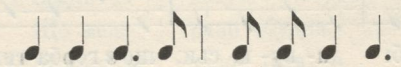
Та́м на го-рі кали-на
Там стоя- ла дївчина,
Цьвіт кали- ну ломала,
На ко- зака моргала.
(Етноґр. Збірн. XI. с. 287).

Подібний устрій ритмічний одержує 4-складова ґрупа в полученю з тактом $^4/_4$, причім ритм мельодиї визначує перший і третий склад ґрупи:



(Наша Дума ст. 36).

Такт $^4/_4$ накидає 4-складовій ґрупі силябічній також ось який устрій ритмічний:



(Лисенко 1. десят. ч. 2).

Перша половина другого такту має анапестичну форму, причім трета чвертка, як положена на сильній части такту, задержує теж відповідний ікт, томуж і наголос наконечних слів в дальших строфах хитає ся між сими двома послїдними складами.

Коли 4-складова ґрупа відповідає тактови $^3/_4$, мельодия звичайно визначує слабшим акцентом перший, а сильнїйшим третий склад ґрупи:
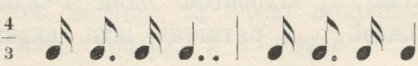


(Наша Дума с. 27.

Таксамо: Пливе чóвен | води пóвен.
Лисенко 7. дес. ч. 7. Таксамо 6. дес. ч. 2, 9. дес. ч. 1, 4).

Рідко стрічаємо при сій комбінациї инше розміщенє наголосів.

Подибаємо також ось яку відміну наведеної форми:
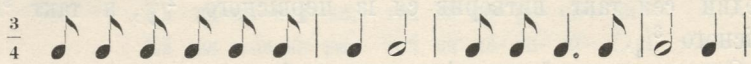


(Етноґр. Збір. XI. с. 283).

Отсї сінкопи, що суть радше проявом індивідуальної натури, відбитєм розмаху, завзяття і темпераменту не у всїх співаків однакового, незвичайно характеристичні особливо через те, що нарушують природний ритм мельодиї в суперечности до граматичних

наголосів тексту, який в читаню виказує радше трохаїчну сканзию.

Коли дві 4-складові ґрупи відповідають двом тактам $^3/_4$, то лишень в доволї рідких випадках цезура в тексті не сходить ся з границею межи тактами. Та порівнуючи варіянти пісень можна майже завсїгди віднайти первовзори, в яких подїл мельодиї на фрази зглядно такти сходить ся докладно з подїлом стиха на ґрупи, н. пр.:



(Етноґр. Збір. XI, с. 222).

Мабуть не помилимо ся, коли за старший і первіснїйший будемо уважати отсей варияит:

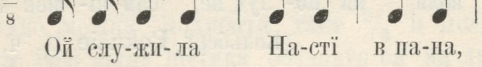


(ibid. с. 223).

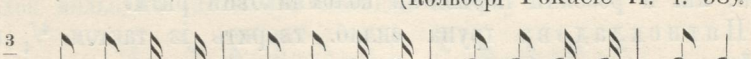
Такт $^3/_4$ з'являєсь на місци первіснїйшого такту $^2/_4$ особливо при кінци стихів пісенних, витворившись в наслїдок визначуваня наконечних іктів більшою протяжностию відповідних тонів.

В укр. народ. піснях рідко подибаємо такт $^3/_8$, а ще рідше одному тактови $^3/_8$ відповідає 4-складова ґрупа; в такім разї одна вісїмка роздроблюєсь на дві шіснайцятки, що стоять на початку або на кінци такту; в обох разах визначуєсь наголосом найчастїйше передпослїдний склад ґрупи.

Появу таких форм треба віднести до чужих впливів, іменно польських.



(Кольберґ Pokucie II. ч. 58).



(Ibid. ч. 73).

Се очевидно коломийковий розмір переведений на такт $^3/_8$ (може під впливом польської мазурки).

Два такти $^3/_8$ відповідають звичайно 4-скл. ґрупі, причім ритмічні ікти визначують сильно непаристі склади, як у висше наведеній пісні: „Бодай сі | когут знудив“.

Полученє 4-скл. ґрупи з тактом $^6/_8$ (зглядно $^3/_8+^3/_8$) з'являєсь в найновійших мельодиях і то мабуть під чужими впливами. Коли в старинних мельодиях колядкових і весільних такт $^6/_8$ з'являєсь давним, споконвічним, то нема сумніву, що в значнім числі укр. мельодий сей такт витворив ся із первісного $^2/_4$, а такт $^9/_8$ із первісного $^3/_4$.
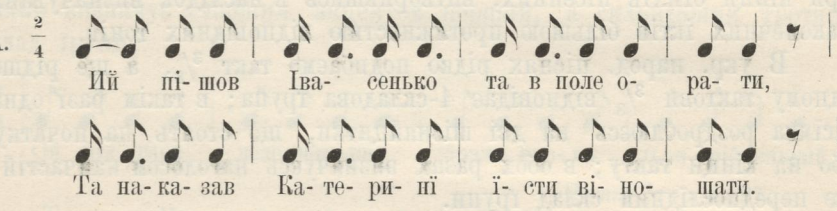
Основу до такої переміни дала улюблена в декотрих сторонах, особливо на прикарпатськім Підгірю форма сінкопи:
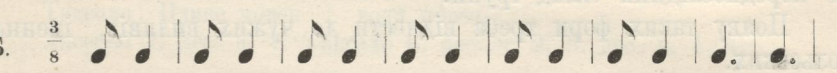


Чо- го пчо- ли не йдут в поле, чо- го не ро- ят ся,
Чом дівчата не любят ся, чом хлопців бо- ят ся.

(Від проф. Івасюка з Буковини зап. Ф. К.).

Таким способом коломийкова мельодия переходить врешті на такт $^6/_8$, (зглядно $^3/_8+^3/_8$), як се виказує зіставленє отсих двох варіянтів одної пісні:



Ий пі- шов Іва- сенько та в поле о- ра- ти,
Та на- ка- зав Ка- те- ри- ні ї- сти ві- но- шати.
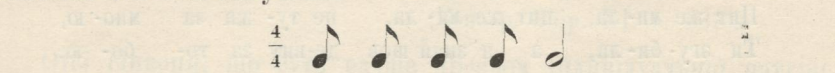


Пі- шов Василь тей о- ра- ти, пріо- рав до- ро- гу,
Випріг воли на по- луд не, сам пі- шов до до- му.

(Кольберґ Pokucie II. ч. 43 і 44).

Нема сумніву, що мельодия Б. витворила ся під впливом сінкоп, які й розбили первісний коломийковий ритм.

Пятискладова ґрупа силяб. творить із тактом $^4/_4$ найчастійше ось яке полученє:



По той бік го- ра,
По сей бік го- ра.

(Лисенко 6. дес. ч. 5).

Ритмічний наголос визначує непаристі склади, акцентуючи найсильнїйше пятий склад ґрупи, що припадає під трету чвертку. Пятискладові ґрупи з таким розміщенєм наголосів лучать ся односкладовим римом.

Подибаємо також ось яке зіставленє 5-скл. ґрупи з тактом $^4/_4$:



(Зап. Др. Ів. Колесса в с. Ходовичах Стрийського пов.).

Таксамо:

Óй ти дівчи́но | ти горда та пишна
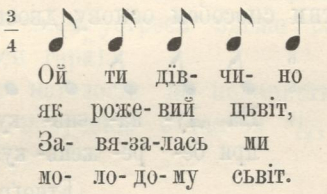
(Етноґр. Збір. XI. ст. 29).

Ґе́й ходит блу́дит | козак по долині

(Ibid ст. 279),

Ритмічні ікти визначують перший і четвертий склад ґрупи.

Пятискладова ґрупа в полученю з тактом $^3/_4$ одержує наголос на непаристих складах; найсильнїйший наголос спочиває на пятому складї і єсть підставою односкладового риму:
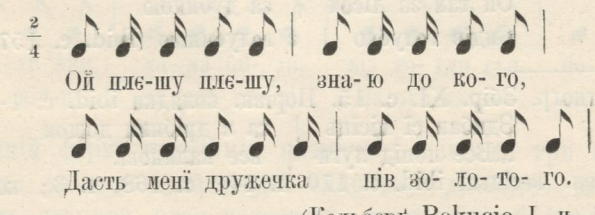


Таксамо:

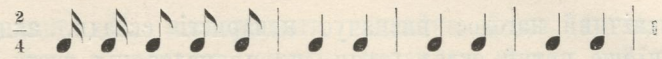
Óй бре мóре бре́, | си́п шинка́рко ще́.

(Лисенко 4. дес. ч. 1).

Доволї рідко можна подибати такт $^2/_4$ в полученю з 5-скл. ґрупою; в такім разї одна вісїмка розвязує ся на дві шіснайцятки; коли шіснайцятки стоять перед вісїмкою (в границях одного такту), наголос мельодич. визначує завсїгди вісїмку:

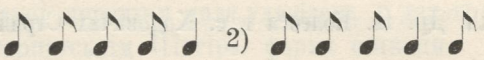


(Кольберґ Pokucie I. ч. 178).

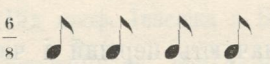


(Кольберґ Pokucie II. ч. 92).

Пятискладова ґрупа відповідає тактови $^{6}/_{8}$ найчастїйше в колядках, весїльних і приколискових піснях, причім ікт ритмічний паде на перший і четвертий склад. Що до внутрішної орґанізації такту $^{6}/_{8}$ можна виказати два взори:
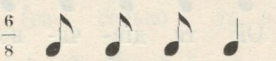


З першим взором лучить ся звичайно неправильне розміщенє наконечних наголосів ґрупи, коли визначенє мельодиєю третього або послїдного тону притягає до себе граматичний наголос в суперечности до ритмічного ікту; так буває найчастше в колядках:



[1])

Другий взорець визначує сильним іктом передпослїдний склад ґрупи, становлячи тим способом основу двоскладового риму:



(Етноґр. Збір. XI. с. 3).

Годить ся замітити, що в кождім такті другий ікт є сильнїйший від першого в суперечности до тактової системи. Отсю другу форму муз.-сінт. стопи в такті $^{6}/_{8}$ подибаємо часто в любовних піснях:

Ой знати зна́ти, | хто хого лю́бит
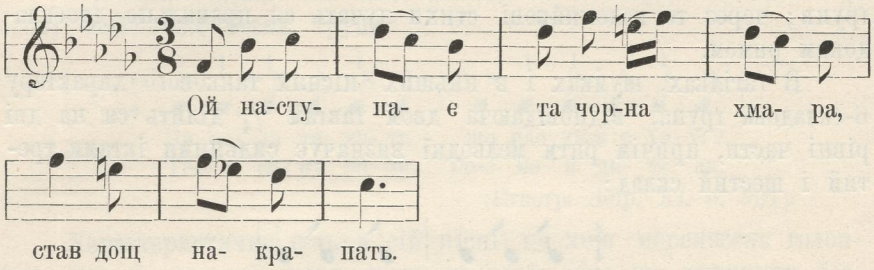
Таксамо:

Ой там за лíсом | за дубино́ю
Сидїв голубко | з голубиною (Ibid. с. 157).

---

[1]) Етноґр. Збір. XI. с. 15. Порівн. колядки ibid. с. 1—18; н. пр.:
Здибав сї мiсїць | та з дрібним дощом
...Все попід луги | все калинові.
Порівн. весїльні ibid. с. 170 ч. 14; с. 168, ч. 3; колискові ibid. с. 38—39.

Пятискладова ґрупа лучить ся деколи із двома або й трема тактами $^{3}/_{8}$. В збірниках укр. нар. пісень часто можна подибати такти $^{6}/_{8}$ і $^{9}/_{8}$ розложені на такт $^{3}/_{8}$. Такі такти лучать ся ґрупами по два і три у фрази музич., яким відповідають ґрупи тексту:

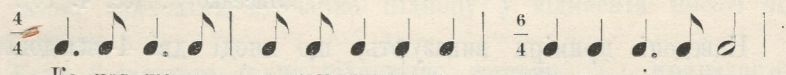


(Лисенко 4. дес. с. 1).

Ритмічний устрій першого і другого коліна пісенного подібний як при такті $^{6}/_{8}$; ікти паристих тактів домінують над непаристими, притягаючи до себе граматичні наголоси в окінченях фраз.

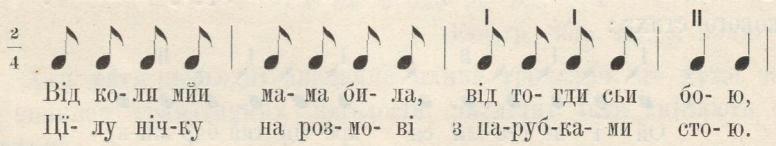
В третій ґрупі, що відповідає трем тактам, ритмічні ікти визначують непаристі склади, особливо послідний, римовий. (Така муз.-сінт. стопа нагадує своїм устроєм вище обговорену форму із трема іктами: а́ звідсе́ гора̏).

Таке-ж розміщенє наголосів на непаристих складах виказує 5-скл. ґрупа також в полученю з тактом $^{6}/_{4}$, що розпадаєсь на три части: $^{2}/_{4}+^{2}/_{4}+^{2}/_{4}$.



(Лисенко 5. дес. ч. 7. Такс. 3. дес. ч. 1).

Шестискладова ґрупа силяб. в коломийкових стихах відповідає двом тактам $^{2}/_{4}$:
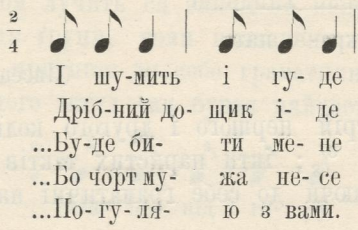


При такій формі ритмічній визначені є іктами три непаристі склади ґрупи: та коли два перші акценти відповідно до вимогів тексту можуть змінити своє положенє, то послідний ікт, що спо-
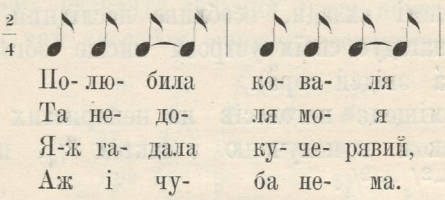
чиває на першій чвертці послїдного такту, завсїгди є непорушний; що до сили стоїть він до попередних іктів в такім самім відношеню, як чвертка до вісїмки що до протяжности.

Спондаїчна форма послїдного такту визначує постійне місце для граматичного наголосу на передпослїдному складї 6-складової ґрупи; через те коломийкові стихи лучать ся правильно двоскладовим римом.

В гагілках, шумках і в иньших піснях танкового характеру 6-складова ґрупа, відповідаюча двом тактам $^2/_4$ дїлить ся на дві рівні части, причім ритм мельодиї визначує сильними іктами третий і шестий склад:
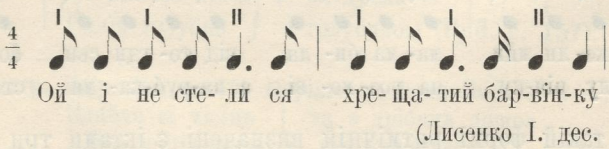


Такі-ж полученя:



(Лисенко 9. дес. ч. 10).

Наведені приміри виказують, що иноді дві 4-складові або й 3-складові ґрупи бувають в шумках заступлені одною 6-складовою ґрупою, яка відповідає двом тактам $^2/_4$ анапестичного укладу. Коліна такої форми лучать ся звичайно односкладовим римом. Такт $^4/_4$, якому відповідає 6-складова ґрупа пригадує уґрупованєм чверток і вісїмок та розміщенєм ритмічних іктів другу половину коломийкового стиха:



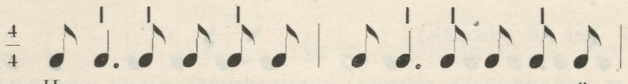
(Лисенко І. дес. ч. 5).

Ритм мельодиї як бачимо акцентує непаристі склади ґрупи, але найвиразнїйше визначує пятий склад, що припадає під трету

чвертку: якраз таке розміщенє наголосів незгідне із тактовою системою. Правильний наголос на передпослідних складах ґруп потягає за собою двоскладові рими:

Бо моя приго́да | козацькая вро́да.

Стрічаємо також ось яке розміщенє наголосів в такті $^4/_4$, якому відповідає 6-скл. ґрупа:

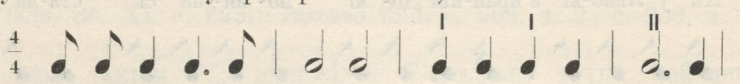


Ци ра- да ти ма- ти, що нас двоє в ха- ті?
Тобі-м си- ну ра- да, бо-с мо- я ди- ти- на.

(Етноґр. Збір. XI. с. 301).

Характеристичне єсть в сій пісні не лиш перенесенє головного ікту із сильної части такту на слабу (на що вплинули безперечно граматичні акценти), але й зіставленє двох акцентів побіч себе.

Шестискладова ґрупа лучить ся також з двома тактами $^4/_4$, виказуючи ось який устрій ритмічний[1]):



Та не- ма гірш ні- ко- му, як тій си- ро- ти- ні,
Ніхто не при- гор- не
при ли-хій го- ди- ні.

(Лисенко З. дес. ч. 8).

Ритмічні ікти визначують правильно непаристі склади 6-складової ґрупи; як же граматичний наголос розходить ся з ритмічним іктом, знаходить звичайно підпору у відносній висоті відповідного тону.

Коли 6-складова ґрупа відповідає тактови $^3/_4$, припадає на кождий склад одна вісімка:

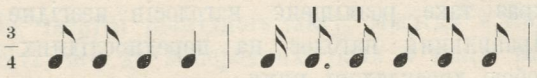


Ой мо- ло- да вдо-ва
Си- на й оже- ни- ла.

(Етноґр. Збір. XI. с. 299).

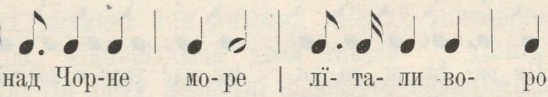
Хоч ритм мельодиї звичайно плине трохеями, то дуже часто під впливом граматичних наголосів ритмічні ікти зміняють своє положенє:

[1]) В першім такті з'являєсь знова зіставленє двох наголосів побіч себе, що визначують третий і четвертий склад ґрупи: так буває завсїгди, коли анапестична фіґура  занимає першу половину такту $^4/_4$.



(Етноґр. Збір. с. 293).

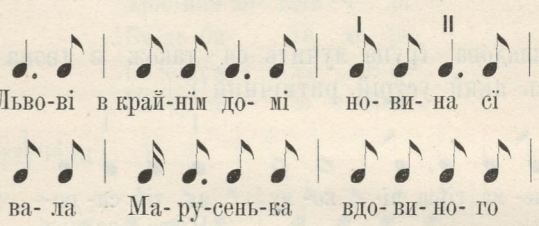
Шестискладова ґрупа, відповідаюча двом тактам $^{3}/_{4}$ творить ось які полученя:



(Етноґр. Збір. XI. с. 264. Такс. ibid. с. 241, ч. 3; с. 232, ч. 4).

Ритм мельодиї визначує іктами непаристі склади ґрупи.
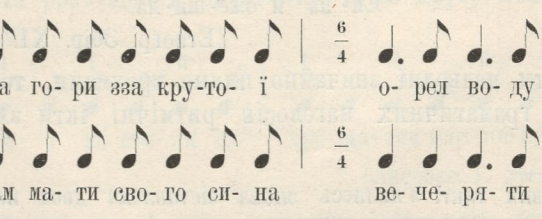
Получене 6-складової ґрупи з двома тактами $^{3}/_{4}$ особливо часто подибаємо при 14-складових стихах: 4+4+6.



(Етноґр. Збір. XI. с. 289).
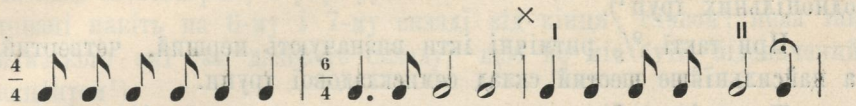
Сильний наголос спочиває на третому і пятому складї; найслабше визначений, іктом перший склад ґрупи. Бачимо, що оба стихи однакового складу, та мельодия першого укладає ся в такт $^{3}{}_{4}$, другого в такт $^{2}/_{4}$; притім насуваєть ся здогад, що друга форма первіснїйша і що з неї витворила ся перша форма через продовженє третої вісїмки у чвертку; сей прояв має основу у визначуваню сильнїйшим наголосом передпослїдного складу в ґрупах силябічних укр. народних пісень.

Шестискладова ґрупа з'являє ся також в полученю з тактом $^{6}/_{4}$, який виказує поділ на три рівні части:



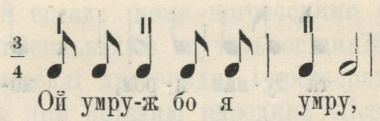
(Лисенко 8. дес. ч. 6. Такт $^{4}{}_{4}$ в першій половинї стиха виказує у своїому складї $^{2}/_{4}+^{2}/_{4}$ згідно з ґрупами силябічними 4+4).

Коли такт $^6/_4$ розпадаєсь на дві рівні части, тоді в кождій половині заходять такі-ж комбінації, як у такті $^3/_4$:
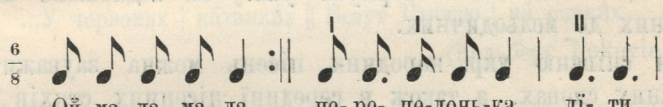


(Лисенко З. дес. ч. 5).

Семискладова ґрупа силяб. лучить ся звичайно з двома або й трема тактами. Коли двом тактам $^3/_4$ відповідає 7-складова ґрупа, сильнїйшими іктами визначені є третий і шестий склад ґрупи:



(Етн. Зб. XI. с. 223. Таксамо ibid. с. 203, ч. 2; с. 259, ч. 5. а).

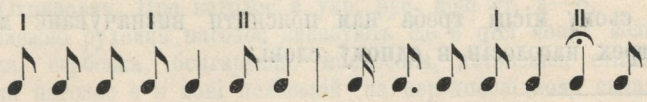
Двом тактам $^6/_8$ відповідає 7-складова ґрупа найчастїйше в приколискових мельодиях;



(Етноґр. Зб. XI. с. 38).

Хоча ритмічні ікти визначують перший, четвертий і шестий склад наконечної ґрупи, то граматичний наголос сходить ся правильно лишень на передпослїдному складї з ритмічним іктом, що є сильнїйший від попередних і потягає за собою двоскладові рими.

Рідко подибуваний такт $^9/_8$ лучить ся із 7-складовою ґрупою, з'являючи правильний подїл на три части $^3/_8+^3/_8+^3/_8$, причім першій третинї відповідає звичайно трискладова ґрупа, а другим двом чотироскладова:
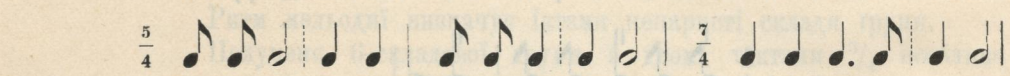


(Етноґр. Збір. XI. с. 175).

Однакож цезура в отсих семискладових стихах весільних пісень зміняє часто своє положенє так, що стихи роблять вражінє одноцїльних ґруп[1]).

При тактї $^{9}/_{8}$ ритмічні ікти визначують перший, четвертий, а найсильнїйше шестий склад семискладової ґрупи.

Такти $^{5}/_{4}$ і $^{7}/_{4}$ витворюють ся часто із тактів $^{4}/_{4}$ і $^{6}/_{4}$ через продовженє (tenuto) одної з чверток; згадані такти мають звичайно зложений характер, отже:

$^{5}/_{4} = {}^{2}/_{4} + {}^{3}/_{4}$ або $^{3}/_{4} + {}^{2}/_{4}$
$^{7}/_{4} = {}^{4}/_{4} + {}^{3}/_{4}$ або $^{3}/_{4} + {}^{4}/_{4}$



Та ту- ман я- ром та ту- ман я- ром, мо- роз до- ли- но-ю[2]).

Що до розміщеня ритмічних іктів заходять при тактах $^{5}/_{4}$ і $^{7}/_{4}$ такі самі комбінациї, як при тактах $^{2}/_{4}$, $^{4}/_{4}$ і $^{3}/_{4}$.

Отсе обговорили ми лиш найголовнїйші, і найбільш уживані форми муз.-сінтактичних стіп, не маючи спроможности вичерпати усего їх богацтва і ріжнородности в отсему короткому огляді. Годить ся ще в тій звязи звернути увагу на відношенє акцентів граматичних до мельодичних.

При співаню укр. народних пісень можна зауважити, що в римованих словах, а також в середині пісенних стихів з'являє ся під впливом мельодиї дуже часто хибне наголошуванє, як у висше наведеній весільній пісні:

вітро́ньку, личе́нько, оче́ньках, воло́ска, поголо́ска.

Та незгідність граматичного наголосу із мельодичним вигладжує ся у співі, затирає ся інтересом мельодиї так, що не разить нашого уха неправильне наголошуванє слів, як ко́зак, дївчи́на, чорнобрива́я, розмово́нька; такі неправильні наголоси, що загально вдомашнили ся в українських пісенних римах, доказують, що мельодия єсть у пісні домінуючим елємептом та що текст нагинає ся до мельодиї усюди, де лиш мельодия приняла неподвижні форми.

На сьому місцї треба нам пояснити визначуванє мельодиєю двох і трех наголосів в одному слові.

---

[1]) Порівн. весїльні ibid. c. 188, ч. 66; c. 167, ч. 1; c. 168, ч. 3.
[2]) Лисенко 8. дес. ч. 7.

Українсько-руський наголос є безмежно-рухомий, в ріжних словах має ріжне місце і паде на ріжні склади звукові і на ріжні частиці словотворні; в укр.-руській мові подибають ся слова акцентовані навіть на 6-му і 7-му складі від кінця; словом: нема так близького ані так далекого складу, щоб не міг бути відзначений акцентом[1]).

У словах більше як двоскладових учуваємо кромі головного ще й другорядні, слабші акценти, що можуть визначувати склади доголосні (коли попереджають склад з головним акцентом) або поголосні, (коли наступають по складі акцентованім); перші сильнійші, — другі слабші.

Найсильнійший з другорядних доголосних акцентів визначує перший доголосний склад; межі поголосними складами, коли їх є два або більше, найсильнійше звучить останній склад слова[2]).

Отсі слабші по силї другорядні і третьорядні акценти особливо сильно виступають при співаню народних пісень.

Про силу другорядних акцентів переконує нас найкраще зіставленє таких двох стихів, з котрих один кінчить ся двома або трема словами, а другий одним:

...Ти козаче | мо́лоди́й || Займи воли | до́ води́
...Отам отам | на́ ріцї || Любє Гандзю | пáничí
...У червоних | ка́танка́х || Везут Гандзю | на́ санка́х

(Кольберґ Pokucie III).

Бачимо, що відношенє другорядних акентів до першорядних в словах: мо́лодий, паничі, катанках є таке саме, як в осібних словах: до води, на ріцї, на санках.

Найчастійше з'являють ся отсі слабші акценти в три- чотиро- і пятискладових словах, що або творять самостійні ґрупи силябічні, або входять в склад більших ґруп, н. пр.:

...Сина димка | дробинками || А червона | ка́чільцьо́м
А нїхто сї так не любит, || Як нас двоє | з Ва́сильцьо́м.

(Етноґр. Збір. XI. с. 88).

---

[1]) Охримович, Про наголос в укр. рус. мові ст. 2—8.
Безмежно рухомий наголос виказують ще й отсї мови: великоруська, білоруська, сербська, болгарська, полабська, литовська, староіндийська. Нерухомий наголос є в мові польській (на передпослїдному складї) чеській (на першому складї) і французькій (на останньому складї слова).

[2]) Op. cit. ст. 8—10.

...Ой хто хоче | мо́лоде́нький | на сьвікі жити,
Най сї не дасть | ко́заче́нькам | ой підмовйити.
...Покинь мати | та гуляти, || Та будемо | ґа́здува́ти.
...Годї годї | вже орати || Ма́рия́нку | зби́ткува́ти.
...Та на минї | молоденькім | ку́черйки вют сї
...Ой щоби сї | во́роже́ньки | не здога́дува́ли
...Вікричьйла-м | на волики | цабе воли, цабе!

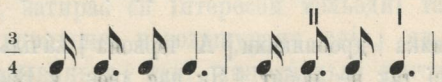
(Кольберґ Pokucie III).

...Ой надїхав | козак мо́лоде́нький,
Під ним заржав | колик во́роне́нький.

(Етноґр. Збір. XI).

...Ґосподаречку | тай Семе́ночку́
Ой підведи-ж ти | бай голо́вочку́
Я погляни-ж ти | я в кваті́рочку́
...Де вна їх прала | на край Ду́ная́
...Гой носї з собов | ба й по тру́бочцї
...Правє всеночне | за ґоспо́дарьй
...Правє службочку | за чельйдочку́
...Бувай здорова | ґо́споди́нечко
...Сїдлай ми коня | того мо́царя́.
...Одну ми раґість | срібний пе́рстене́ць,
Другу ми раґість | па́вяни́й вінец
Трету-ж ми раґість | зо́лоти́й шаєц.
...Як ягодочка | ґречна па́нночка́
Ґречна панночка | тай Мару́шечка́
...Яж сї паркани | по́розсипа́ли
Яж сї жидове | за́дивова́ли
...Чим би не чим би | пе́репрости́ти
...А жучиха | мо́лоде́нька || На нї сукнї | дзе́лене́нька.

(Кольберґ Pokucie I).
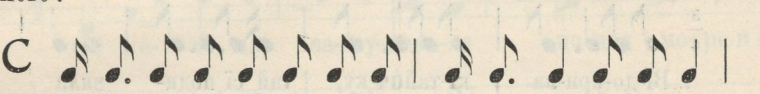


(Етноґр. Збір. XI. с. 39.

...А мій милий | невеличкий | лиш пе́лехате́нький
...Ой того я | хлопцьи любю | що в ка́пелюши́нї
...Ой забрала | вода лавки | тей пе́рекладо́чки.

(Етноґр. Збір. XI).

Головний наголос для відріжненя від побічного зазначуємо грубшим письмом, хоч у співі тая ріжниця дуже часто затирається а часами другорядні акценти бувають навіть сильнійше визначувані мельодиєю як головні.

Дуже рідко подибаємо в українських народних піснях 6- і 7-складові слова, хотяй 6- і 7-складові ґрупи дуже часто входять в склад українського пісенного стиха. В таких довших словах виступають звичайно доголосні і поголосні наголоси побіч головного:



Тво-ї дво-ри | му-ро-ва-ні | по-роз-ва-лю-ва-ні,
Тво-ї ко-нї | во-ро-ні-ї | по-роз-про-ду-ва-ні
Тво-ї во-зи | ко-ва-ні-ї | по-роз-та-чу-ва-ні
Тво-ї ку-фи | мід го-рів-ка | роз-пе-чьи-та-ні-ї
Тво-я че-лїдь | пре-ниш-на-я | по-роз-прав-лю-ва-на.

(В память вечерниць Т. Шевченка. Краків 1890. Пять лицарських пісень із рукоп. збірки Ів. Колесси).

Такі довші слова в звичайній мові мають свій ритм, який у пісні виступає ще виразнійше:

Бігме би-м тї | пе́рено́чува́ла
Коби я сї | зра́ди не́ боя́ла.

(Етноґр. Збір. XI).

Найчастійше однакож ритм мельодиї накидає 6-складовим словам свою акцентуацию, що зовсїм не сходить ся з граматичними наголосами, як в отсих коломийках:
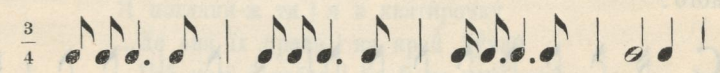
...Ой що-ж бо то | за зїлєчко | пе́рекоти́по́ле,
Ой що-ж бо то | за парубок | що бородов коле.
...Ой який ти | мій миленький | не́помйи́ркова́ний,
Моє личко | від неділї | не́поцьо́люва́не. Ibid.

Виминанє довших 6- і 7-складових слів в українській народній поезиї треба собі пояснити мабуть трудностию у годженю граматичних наголосів з мельодичними.

Часто навіть 4-складові слова носять на собі у піснях два ікти ритмічні — оба незгідні з граматичними наголосами; се діє ся особливо часто в здрібнїлих та в поетичних формах і висловах які в прозї приходять дуже рідко (або й зовсїм нї); через те не разить так незгідне з духом укр. акцентуациї наголошуванє тих слів у піснях, н. пр.:

Маю братчика | на о́женічку
Маю сестричку | на ві́дданє́чку

(Кольберґ Pokucie I.).
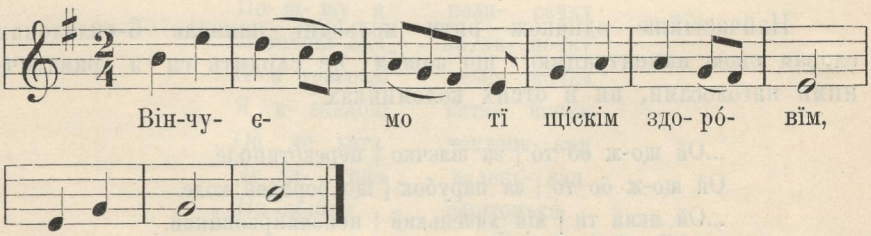


(В память вечерниць Т. Ш—ка).

...Поверни коньом | поверни сивим | на моє по́двєре́нько
...Здибав дівчино́ньку | бідну си́рито́ньку.

(Етноґр. Збір. XI.).
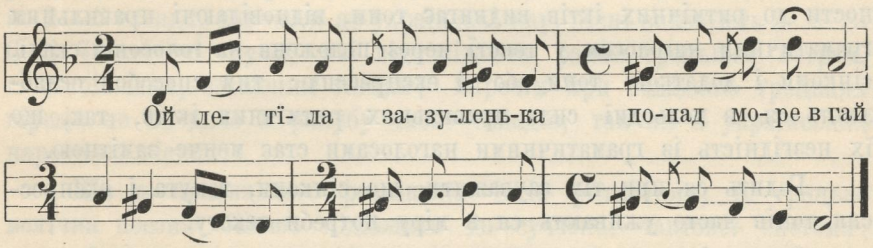
В піснях з повільним темпо мельодичний наголос визначує ся взагалї слабше; нераз поміж поодинокими тонами фрази, яким відповідають склади ґрупи силябічної зовсїм затирає ся ріжниця що до мельодичного наголосу. Та при співаню пісні, учуваємо неначе сильнїйші мельодичні наголоси на тонах, що відповідають акцентованим складам тексту: се тому, що наше ухо привикло в звичайній бесїдї учувати на тих складах акценти.



Щіскім здоровїм тай цúм рождествóм, гой дай Боже!
Тай цим рождеством цим новúм рóком „ „ „
Прибутком добрим, тай вікóм дóвгим „ „ „
Вінцем дзеленцем, крáщим мóлодцéм „ „ „

(Кольберґ Pokucie I. ч. 11).

З наведеного приміру бачимо, що розміщенє акцентів є в кождім рядку сеї колядки иньше. Пісні новійшої формациї виказують далеко правильнїйше розміщенє наголосів в окінченях пісенних стихів а в слїд за тим іде й консеквентне уживанє риму протягом усеї пісні, як показує отсей примір:



Плини плини, сиве пюрце, долїв за водов,
А я собі молоденька човном за тобов.
Приплинемо, сиве пюрце, на жовтий пісок,
А там собі засьпіваєм усїх сьпіванок.
Ой маю я срібний перстїнь, пущу по горі,
Ой маю я три сестрички в чужі сторонї.
Ой маю я три сестрички, а четвертий брат,
Скажу їх си закликати в яблінковий сад. і т. д.

(Етн. Зб. XI. ст. 156).

Словесна строфа сеї пісні складає ся із двох триколїнних стихів, получених односкладовим римом. Кождий стих обіймає дві чотироскладові і одну пятискладову ґрупу силябічну що містять разом 13 складів. Отсе схема словесної строфи:

$$2\ [4+4+5^{1}]^{1})$$

Кожда ґрупа силябічна відповідає осібній ґразї музичній, отже і строфа мельодична обіймає 6 колїн; вони укладають ся

[1]) Мала одинка над 5 означає положенє римового наголосу на першім складї від кінця.

в два гіпотактично получені реченя музичні, яким відповідають два стихи тексту. Отся схема ілюструє розмір і уклад фраз музичних мельодиї по тактам:

$$^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{4}/_{4}$$
$$^{3}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{4}/_{4}$$

Ритм мельодиї визначує непаристі склади в текстї, та дуже часто ритмічні ікти незгоджують ся з граматичними наголосами (у́ тихи́й) або накидають слову два наголоси, часом оба невластиві (за́зуле́нька). Отсю незгідність ритмічних іктів з граматичними наголосами лагодить мельодия тим способом, що в суперечности до ритмічних іктів видвигає тони, відповідаючі правильним граматичним наголосам у текстї через положенє на голосовій скалї, сінкопи і додаткові тони або й експрессию; тим способом ослаблюють ся в мельодиї сила правильних ритмічних іктів, так, що їх незгідність із граматичними наголосами стає менче замітною.

Годить ся при тім зауважити, що сінкопи, тенута і експрессия тонів часто уживають ся в міру потреби тексту.

Отсим і проявляєсь борба живого материяду словесного із абстрактним понятєм музичного такту. Один лишень римовий наголос в окінченях стихів сходить ся правильно з ритмічним іктом і каденцияльним продовженєм.

Коли порівняємо з собою силябічні ґрупи, що припадають під один такт мельодиї протягом усеї пісні, переконаємо ся, що мимо сталого ритму мельодиї виказують вони доволї ріжнородне розміщенє граматич. акцентів. Отже нема бесїди про тонїчні стопи в устрою пісенного тексту, хотяй мельодия потягає за собою і в словах змаганє до ритмічної сканзиї.

На основі аналїзи музикально-сінтактичних стіп у звязи з пісенною акцентуациєю, доходимо до висновку, що коліно пісенне т. є. такт музичний або ґрупа тактів в полученю з ґрупою силябічною не лиш що замикає собою скінчену фразу мельодичну і скінчене слово або й часть речення т. є. стопу сінтактичну, але має також свою строго означену внутрішну орґанізацию: стале розміщенє вартостий нотових з відповідними складами ґрупи силябічної і визначенє мельодиєю одного, двох а в довших ґрупах трех акцентів, що притягають до себе граматичні наголоси слів. А що музична форма анальоґічних колїн від першого до послїдного стиха пісні всюди однакова, то набирають вони значіня ритмічних стіп, з яких складає ся український пісенний стих. Отсї коліна пісенні

мають богато подібности до стіп грецької мелїчної поезиї, в якій таксамо кождий склад у віршу лучить ся із нотою означеної вартости, а ґрупа складів, т. є. стопа — із тактом музичним що виказує сталий порядок вартостий нотових і ритмічних іктів.

Та коли колїна українського стиха пісенного можна звати музикально-сінтактичними стопами і вони відділюють ся в текстї і мельодиї цезурою від сусїдних, — то грецька стопа не єсть заразом сінтактичною одиницею а границя меже стопами може перерізувати слово по середині.

Грецькі стопи також що до обєму є меньші: найбільш уживані стопи — трохеї, ямби, дактилї, анапести, спондеї містять по 2—3 склади, тимчасом як українські нар. пісні виказують 3- 4- 5- 6- і 7-складові ґрупи, які відповідають радше грецьким метрам, т. є. більшим, зложеним тактам; впрочім при складаню грецьких віршів не входило в рахубу число складів, так як в українських народних піснях.

Що до правильного розміщеня іктів ритмічних, то грецька мелїчна поезия більше підходить до сучасної тактової системи; в українських народних піснях ікти ритмічні нївелює часто сама мельодия, визначуючи граматичні, особливо римові наголоси протяжностию або відносною висотою відповідних тонів; сей мельодичний наголос пересуває часто точку тяжкости на конець пісенних колїн чи тактів — в суперечности до тактової системи.

Завдяки квантітативности самоголосів грецькі склади представляють собою вартости нотові одноморові і двоморові, а рівномірні ґрупи таких складів навіть відірвані від мельодиї заховують тактовий розмір. В українських народних піснях лишень мельодия надає ґрупам силябічним тактовий устрій, при чім ікти ритмічні чи взагалї мельодичні акценти притягають до себе граматичні наголоси. Та коли при співі одні і другі наголоси дуже часто не сходять ся з собою, то в текстах пісенних, відірваних від мельодиї, не бачимо правильного чергованя граматичних наголосів, або т. зв. тонїчних стіп, а коли вони й з'являють ся декуди в наслїдок згідности мельодичних і граматичних наголосів, то в кождім разї не становлять основи української народної ритміки.

Коли ґрупи силябічні в полученю з тактами мельодиї і виказують деяку анальоґію до грецьких стіп, — то розглянувши будову і склад пісенних колїн переконуємось, що з того погляду українська людова ритміка диспонує може навіть більшою ріжнородностию і богацтвом форм, як грецька метрика.

Українська народна пісня лучить у собі елєменти складочислової і акцентуацийної версифікації[1]), послугуючись притім невичерпаними засобами музикальної ритміки і мельодичного фразованя, від чого власне залежить внутрішна орґанізация пісенних колїн та їх симетричний уклад в стихи і строфи.

Уже Сокальський звернув увагу на близьку анальоґію, яка заходить між словянськими пісенними формами а складочисловою версифікациєю давних Індийців та Іранців.

Новійші досліди Р. Вестфаля над Ведами і Зендавестою[2]) можуть лишень потверджувати виводи Сокальського.

У Ведах, як і в словянських народних піснях, мельодия становила ритмічні рамці для словесної строфи, визначуючи двоколїнні і триколїнні низки ритмічні (коля): діметри і тріметри (які відповіднїйше буде називати просто стихами). Тріметри можуть бути каталєктичні в одну силябу. Та лиш послїдне колїно кождого стиха має означену просодию, т. є. сталий порядок довгих і коротких складів; в першій половинї діметру і в перших двох колїнах тріметру виступає лишень складочисловий прінціп. Колїна є чотироскладові, а лиш в кінци каталєктичного тріметру з'являєсь трискладове колїно.

Отсе три форми ведийських стихів:
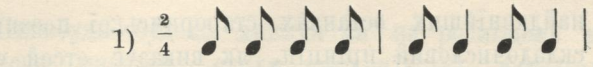
1, ... | ⏑ – ⏑ – (діметер)
2. . . . . | . . . . | ⏑ – ⏑ – (тріметер)
3. . . . . | . . . . | ⏑ – ⏑ (каталєкт. тріметер)

Кожде колїно пісенне віддїлене строгою цезурою від попереднього і слїдуючого. Навіть слова, що містять ся в поодиноких колїнах, творять про себе сінтактичні стопи. Абстрагуючи від просодичного закінченя стихів, хтож не догляне близького спорідненя висше наведених форм ведийського стиха із отсими стихами українських народних пісень:

---

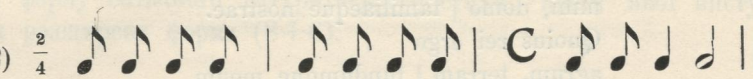
[1]) З одної сторони визначуваніе ґруп силябічних і стихів по числу складів, з другої тенденция до годженя ритмічних іктів з граматичними наголосами особливо при кінци стихів і рими.

[2]) Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischeu Völker auf Grundlage der vergleichenden Sprachwissenschaft. Berlin 1893, ст. 40—55.

1) 
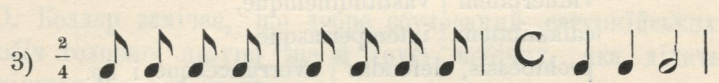
Вийди вийди, коструболоньку,
Стану з тобов до слюбоньку.

(Етногр. Збір. XI. с. 24).

2) 

Ой хо- ди- ла си- ва па- ва, по до- ли- ні.

(Ibid. с. 214, ч. 4).

3) 

Ой крикну- ли два ле- бе- дї на во- дї,
При-кли-ка- ли мо- ло-день-ку ід со- бі.

(Кольберґ Pokucie I. ч. 113).

Ведийська поезия таксамо як словянська народна пісня незнає стихічних метрів, які подибаємо в епосі і драматичнім діяльоту Греків, — лишень строфи. Р. Вестфаль розріжняє дві форми ведийських строф:

1) три-чотири-пять однородних стихів лучать ся в строфу;

2) ріжнородні стихи: діметри і тріметри лучать ся в строфу.

Іранська Авеста пізнїйшого походженя як Веди, єсть писана в більшій части прозою. Пісні Авести, дуже близько споріднені із ведийськими, виказують ті самі стихи і ті самі полученя стихів у строфи. Що до ритмічної будови вірші Авести підходять іще більше від ведийських до словянських народних пісень через те, що навіть в окінченях не виказують просодиї, а лиш складочисловий словий прінціп. Що до чергованя ритмічних іктів Вестфаль приймає для стихів Авести трохаїчну сканзию незалежну анї від квантітативности анї від наголосу граматичного.

Складочисловий прінціп проявляєсь також в староримській поезиї до виступленя Лівія Андроніка. По новійшим дослїдам учених (Вестфаль, Ґлєдіч, Келлєр і др.) версифікация давних італїйських народів була акцентуацийна; вона розвивала ся на тих самих основах, що й поезия давних Ґерманців.

Та уже в найдавнійших останках староримської поезиї проглядає виразно складочисловий прінціп, як виказує отсей уривок пісні-молитви до Марса, що її наводить Катон (De re rustica):

Mars pater, te precor
quaesoque uti sies | volens propitius
mihi, domo | familiaeque nostrae.
Quoius rei ergo
agrum, terram | fundumque meum
suovetaurilia | circumagi iussi,
uti tu morbos | visos invisosque,
viduertatem | vastitudinemque,
calamitatem | intemperiasque
prohibessis, defendas | averruncesque і пр.

Поділ на стихи і коля, який заводить Вестфаль[1]) на основі льоґічного складу речень, виказує переважно 5- і 6-складові стопи сінтактичні.

Доволї правильними, одномірними стопами сінтактичними злożена також отся пісня до Юпітера, наведена у Вестфаля[2]) за Катоном (De re rustica):

Iupiter Dapalis | quod tibi fieri | oportet in domo
familia mea | culignam vini dapi
eius rei ergo | macte illace dape | pollucenda esto.

Ще більшу правильність у складочисленю і розміщеню цезур виказує сатурнійський стих, у чім переконують нас отсї приміри[3]):

Fundit, fugat prosternit | maximas legiones.
Magnum numerum triumphat | hostibus devictis.
Ferunt pulcras creterras | aureas lepistas.
Novem Iovis concordes | filiae sorores.

Сатурнійський стих розпадає ся на два коля-півстихи; в кождім півстисї чотири ікти ритмічні визначують довгі склади[4]):

Summás opés qui régúm | régiás refrégit

[1]) Allgemeine Metrik c. 223.
[2]) Ibid. c. 225.
[3]) Ibid. c. 229. [4]) Ibid. c. 230.

Якнебудь будемо дивити ся на розміщенє ритмічних іктів — вище наведені стихи сатурнійські виказують правильний розмір, однакове число складів (13) з цезурою по семому складі (7+6).

Вище обговорений взір уважає Вестфаль за первісну, вульґарну форму співаного сатурнійського стиха, побіч якої виступає також розширена форма (8+6).

Turdis edacibus dolos | compares amicos.
consulto producit eum, | quo sit impudentior[3]).

О. Келлєр замічає, що добре збудований сатурнійських стих має побіч головної цезури ще й другу побічну, яка ділить перший півстих на дві части:

Dabunt malum ¦ Metelli ‖ Naevio poëtae.

По думці Ґлєдіча (Metrik der Griechen und Römer mit einem Anhang über die Musik der Griechen 1890) — ритм сатурнійського стиха не вяжеть ся квантітативностию складів; сатурнійський стих визначуєсь трохаїчним ритмом з чотирма іктами в кождім півстисї, що можуть по собі наступати неперегороджені неакцентованими складами[4]).

Dábunt málum Métellí | Naévió poétaé.
Eorum séctam séctuntúr | multi mórtálés.

Так понятий сатурнійський стих виказує велику схожість із нашим коломийковим стихом і підходить подекуди під ритмічну схему коломийкової мельодиї:



З виступленєм Лівія Андронїка приймає ся в римській поезиї квантітативна метрика Греків, але в часї упадку повертає римська поезия знов до акцентуаційної версифікації (що може

[3]) Ibid. c. 231.
[4]) Ibid. c. 233; таким способом повстають т. зв. асінартетичні стихи.

й удержувала ся в людовій римській поезиї силою давної традиції). Найбільш любленим розміром в римській людовій поезиї був трохаїчний тетраметер, в якім зложені були пісні жовнїрів, співані при триюмфальнім вході Цезаря (передані Светонїєм):

Urbani, servate uxores | moechum calvum adducimus.
Aurum in Gallia effutuisti—hic sumpsisti mutuum[1]).

Пісні жовнїрів з часів Авреліяна доказують, що римська поезия в тім часї дійсно не вяже ся вже квантітативностию складів, бо навіть короткий акцентований склад може виповняти сильну часть такту.

Mille mille mille | décollávimús,
únus hŏmo mille | décollávimùs.
. . . . . .
tántum víni hăbet némo,
quántum fúdit sánguinís[2]).

Отже есть то зовсїм певний факт, що людова пісня в західнім цїсарстві коло р. 300 була вже акцентуацийна. Учені поети і граматики не звертають на неї уваги; одна лишень галузь поетичної літератури закинула давні основи квантітативної метрики і звернулась до акцентуацийної людової поезиї, — а се гимнодия християнської церкви. На лад народних пісень зложені отсї строфи гимнів св. Амврозия;

Rex aetérne dŏminé
rerúm creátor ómniúm,
qui ĕras ánte saéculá
sempér cum pătre fíliús.

Apparêbit rĕpentiňa
dĭes mágna dŏminĭ
fúr obscúra vĕlut nócte
ímprovísos óccupáns[3]).

В отсих строфах побіч правильного розміщеня акцентів без огляду на квантітативність складів кидаєть ся в очи також склада-

[1]) Ibid. c. 234. [2]) Ibid. c. 235. [3]) Ibid. c. 237.

числовий прінціп, на який не звернув уваги Вестфаль. Стихи першої строфи визначають ся правильною цезурою по 5-му складі (з виїмкою першого стиха), виказуючи ось який склад: 5+3, подібно як в укр. народ. пісні:

Сьвіти місяцю | в вулицю,
А ти зірнице | в ворота,
Бо йде до слюбу | сирота[1]).

Ритмічна схема другої строфи 2 [4+4+4+3] така-ж, як в укр. нар. пісні:

Посїю я | пшениченьку, || посїю | два́ лани́,
І зберу я | пшениченьку, || та накладу | два́ стоги́[2]).

Несхожість ікту ритмічного з граматичним наголосом допускаєсь лиш в початку стиха (rerúm, sempér) — але згідність обох наголосів в окінченях стихів з'являєсь необхідним правилом і то не лиш в релїґійних гимнах складаних латинською мовою але також в середновічній поезиї романських народів (Еспанців, Французів, Італійців), що розвиваєсь також на основах акцентуацийної версифікациї.

Такий самий процес зовсім незалежно від західно-европейських впливів проявляєсь також в візантийській поезиї, що принявши акцентуацийну основу стає складочисловою; уже байки Бабрія виказують правильну згідність граматичного і ритмічного наголосу в окінченях стихів, хоч сей автор держить ся ще основ старинної метрики.

Отсе схема холїямбу, в якім Візантийці, закинувши квантітативний прінціп, складали дидактичні вірші:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ [3])

Акцентуацийна версифікация, заводячи згоду між ритмічними і граматичними наголосами в окінченях стихів, привела за собою витворенє риму, що попереджений ассонанциями з'явив ся насамперед в поезиї Еспанців.

---

[1]) Етноґр. Збір. XI. с. 176.
[2]) Кольберґ Pokucie II. ч. 109.
[3]) Вестфаль Allgem. Metrik с. 244.

Поява правильного риму в укр. народній поезиї належить також до пізнійшої фази в розвою ритмічности, як се бачимо на старинних колядках, що виказують свобідний рим.

Хоча ритмічні форми укр. народної поезиї розвивали ся до XVII ст. незалежно від західно-европейських впливів (о скільки се можна сконстатувати, мимо того в будові українських народних пісень і латинських середновічних гимнів релїгійних заходить майже буквальна схожість; викажемо се докладнійше в пятій главі сеї праці.

IV.

Огляд пісенних форм української народної поезії.
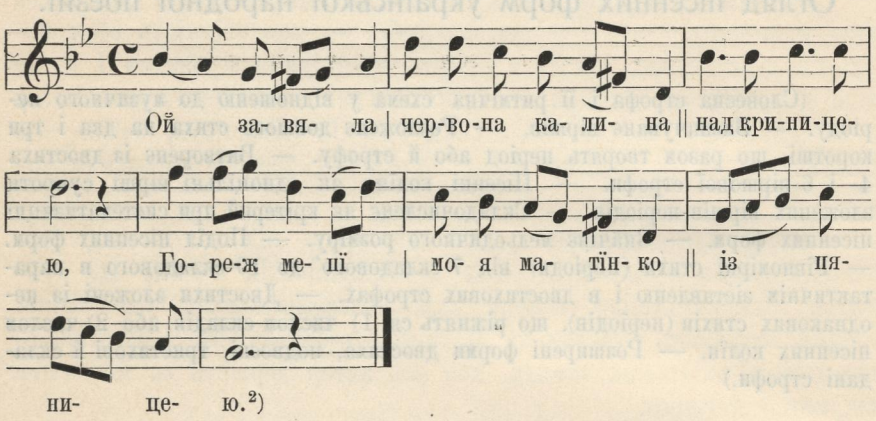
(Словесна строфа і її ритмічна схема у відношеню до музичного періоду. — Визначуване віршів. — Розложене довшого стиха на два і три коротші, що разом творять період або й строфу. — Витворене із двостиха 4- і 6-віршової строфи. — Пісенні коліна як одноцільні вірші супроти зложених віршів-періодів. — Складочисленє як крітерий при систематизації пісенних форм. — Значінє мельодичного розміру. — Поділ пісенних форм. — Рівномірні стихи (періоди) від 7-складового до 19-складового в паратактичнім зіставленю і в двостихових строфах. — Двостихи зложені із неоднакових стихів (періодів), що ріжнять ся 1) числом складів або 2) числом пісенних колін. — Розширені форми двостиха, подвоєні, тристихові й складані строфи.)

Строфою називано первісно поворот до початкової мельодиї, що повторюєсь протягом усеї пісні. Частина пісні, звана строфою, замикає в мельодиї і в тексті скінчену думку, заокруглену цілість. В народній поезиї мельодия має значінє сталої схеми ритмічної, сталої форми, в яку відливають ся слова усеї пісні, творячи однорідні, однаково збудовані строфи словесні. Строфа виказує затим стало повторювані відношеня що до протяжности і внутрішної орґанізациї пісенних колін, та їх симетричного укладу. Найзвичайнїйша і найдавнїйша форма строфи в укр. нар. поезиї, — се двостих, з якого розвинулись опісля иньші більш скомпліковані взори. Коли-ж в пісні повторюєсь коротка схема, що обіймає лиш один двоколінний або триколінний стих, повстає паратактичний уклад речень, що покривають ся із стихами; таку будову можемо нази-

вати стихічною в тім розуміню, що строфа і стих сходять ся в одно.[1])

Виходячи із заложеня, що в мельодиї народних пісень лежить ключ до зрозуміня людової ритміки, знаходимо в пісенній мельодиї також жерело й основу тої симетриї, з якою укладають ся силябічні ґрупи у більші цїлости, стихи-періоди і строфи.

Переважна часть мельодий укр. нар. пісень має в своїй основі форму правильного музичного періоду, що обіймає 8 тактів і складає ся з двох рівних частий (по 4 такти): попереднього і послїдуючого реченя (Vodersatz, Nachsatz). Обі части періоду входять з собою в відношенє музичної респонзиї і виказують в своїм устрою близьку анальоґію; кожде півреченє дїлить ся дальше на дві рівні відповідні собі двотактові ґрупи, в яких паристий такт відповідає непаристому:



Хоча нерівномірність тактів, так часто подибувана в укр. народ. піснях, нарушує подекуди сю строгу симетрию, всеж таки не трудно буває і в мельодиях з мішаними тактами дослїдити основну схему музич. періоду. Звідси й походить звичайний в укр. народ. піснях подїл строфи і стиха на дві зовсїм або приблизно рівні відповідні собі части.

---

[1]) Стихічною називають властиво таку будову віршеву, яку подибаємо в старогрецькім героїчнім епосї і в драматичнім діяльоґу, де сінтактичний уклад речень не сходить ся з будовою стихів; реченє може розтягати ся поза границї одного стиха, може й кінчити ся серед стиха.
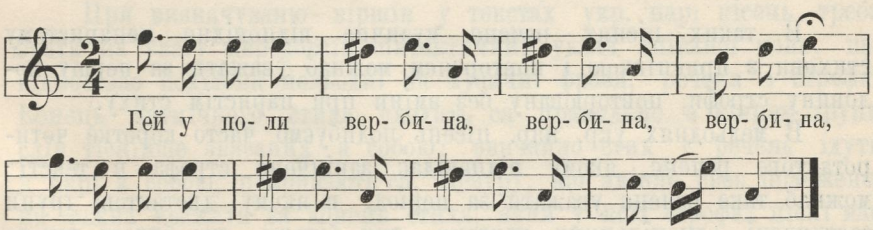
[2]) Лисенко: Зб. укр. піс. V. ст. 15.

Музичний період в своїх симетрично розложених частях покриває ся із словесною строфою і укладом ґруп силябічних. Обом половинам періоду відповідають два стихи-періоди словесної строфи; длятого й двостих є домінуючою формою строфи в укр. нар. піснях. Границя, що розмежовує двотактові ґрупи кождого півреченя музичного, розділює словесний стих на дві половині. Триколінні стихи-періоди ділять ся звичайно тим способом, що першим двом тактам півреченя музичного відповідають дві ґрупи силябічні, а послідним двом тактам відповідає наконечна ґрупа стиха, як у вище наведеним примірі.

При кінци стихів-періодів з'являє ся правильний рим, що сходить ся з окінченями обох половин музичного періоду. Рим причиняє ся взагалї до піднесеня музикальности поетичного слова і вказує дуже виразно на взаїмне відношенє (кореспонденцию) ритмічних частий до себе. Годить ся замітити, що відповідаючі собі части музичного періоду мають не лиш подібні окінченя, але взагалї в цілій своїй довжині визначують ся анальоґічною будовою, так, що рим, можнаб сказати, розтягає ся на цілу двотактову ґрупу, або й на цілий півперіод.[1]) Можна се помічати особливо на коломийкових і шумкових мельодиях, що виказують будову правильного музичного періоду.

Ми вже вище замітили, що строфова форма музичного періоду з'явила ся в мельодиї тоді, коли стихи тексту іще не лучили ся в строфи, лишень повторювали ся під обі части музичного періоду, на що знаходимо приміри в колядках і в весільних піснях. Відтак попри повторенях почали з'являти ся нові стихи, що лучили ся парами у строфи, підходячи під обі половині музичного періоду.
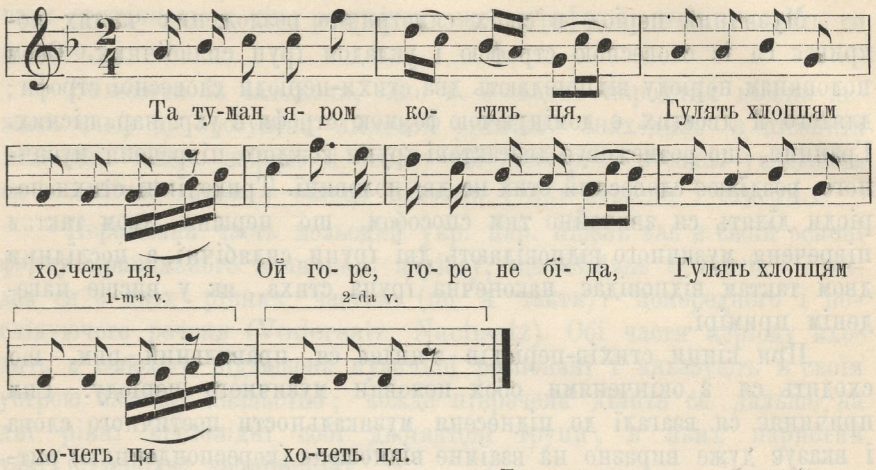
Появу повторень і приспівок дуже часто можна пояснити потребою виповненя симетричних частий в музичнім реченю, н. пр.:



(Етноґр. Збір. XI. с. 257).
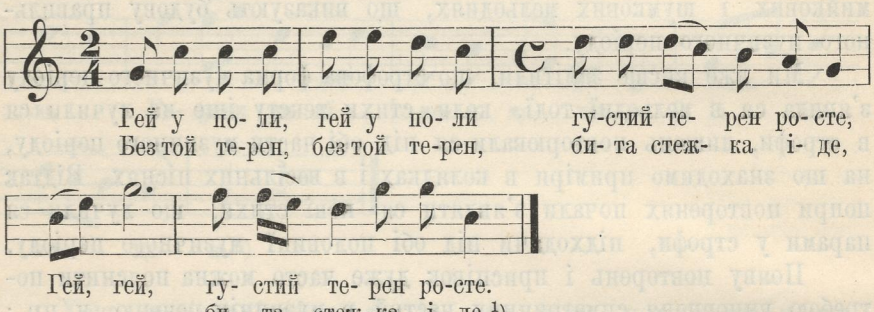
---

[1]) Dr. Hugo Riemann, Katechismus der Gesangskomposition. (Vokalmusik). Leipzig 1891. ст. 14—15.



(Лисенко 1. десяток ч. 10.)

Подибають ся також пісні, в яких мельодия обчислена лиш на один стих із приспівками, хоча в тексті виступає правильна двостихова строфа; такі мельодиї мабуть давнїйші від пісенних текстів, до яких вони належать:
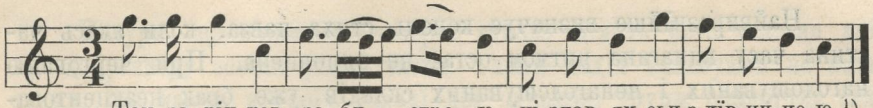


В таких піснях реченє музичне відповідне непаристому стихови з приспівкою і повторенєм можнаб уважати за першу половину строфи, повторювану без зміни при паристім стиху.

В мельодиях укр. нар. пісень подибуємо часто коротке чотиротактове реченє, якому відповідає закінчена строфа в тексті; можнаб таке реченє уважати за період, в якому двотактові ґрупи заступлені одноцільними тактами, тим більше, що будова такого реченя в укладі чотирох частий виказує симетриї 8-тактового музичного періоду:

---

[1]) Етн. Зб. XI. ст. 257. Так само ibid. ст. 148, 272, 276.



[1])

Ся коротка форма являє ся в полученю з двоколінними стихами, яких розмір виносить від 7 до 12 складів. Двостиховим строфам, зложеним із довших, особливо триколінних стихів, відповідає звичайно повний або й розширений через повторенє період музичний.

Попри обговорену строго-симетричну будову строфи стрічаємо в мельодиях укр. нар. пісень також всілякі відміни поданих взірців, що виказують вкороченє або розширенє осьмитактової схеми, троїстий склад в цілости строфи і в частях, взагалі асиметричні форми музичного періоду, які вимагають спеціяльного обговореня; та сей предмет належить вже до мельодики, тож будемо його трактувати на сьому місці лиш пригідно, о скільки дадуть до сего привід поодинокі пісенні форми.

Яку одиницю ритмічну належить розуміти під віршом? — на се питанє годі відповісти дефініцією, що допускалаб в усіх випадках одну безсумнівну інтерпретацию. Понятє вірша не завсїгди дасть ся ясно сформулувати. Вірш бодай в модерній поезиї може творити навіть односкладове слово, — отже пів стопи. В найбільшім обємі може вірш містити 8—10 стіп, отже при двоскладових стопах 16—20 складів.[2]) В довших стихах з'являють ся цезури, що ділять стих на дві і більше частий. Ті ґрупи тїсно сполучених з собою тактів означує Вестфаль, а за ним Шіппер терміном rhythmische Reihen — т. є. ритмічні рядки, що відповідають пісенним колїнам в ритміцї укр. нар. пісень. Коротші стихи сходять ся в одно з ритмічними рядками.

При визначуваню віршів у текстах укр. нар. пісень треба брати на увагу передовсїм сінтактичний уклад співаної мови, що відповідає поділови мельодиї на музичні фрази, реченя і строфи. Конець ритмічного стиха сходить ся правильно з кінцем ґрупи слів тїснїйше звязаних з собою; звичайно стих і реченє ідуть в парі з собою, покривають ся. Цезуру, що зміняє своє положенє, не можна уважати за конець стиха, який у всїх строфах пісні має стало означене місце.

---

[1]) Етн. Зб. XI. с, 155. Порівн. ibid. с. 153, 256, Лисенко Зб. у. п. II. ч. 37.
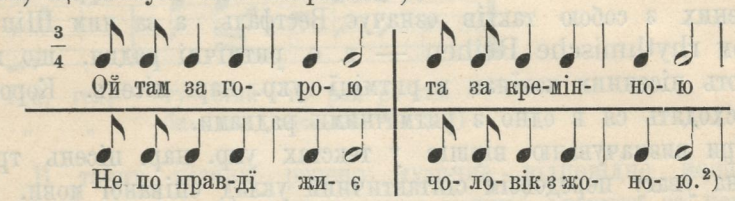
[2]) Schipper, Englische Metrik с. 182.

Найвиразнійше визначує конець стиха павза, коли якась частина часу вимагана ритмом остає не виповнена. При чергованю наголошуваних і ненаголошуваних складів уже брак неакцентованого складу вказує на конець стиха.

Отсі моменти особливо виразно виступають в мельодиї, де конець стиха зазначений звичайно протяжністю послїдних тонів, відповідаючих наконечним складам, або відповідним фразованєм, що вказує на природний віддих, спочинок чи інтерпункцию. Павза з'являєсь звичайно по середині музичного періоду і розмежовує реченє попередне від послїдуючого (Vordersatz, Nachsatz). В головній массї укр. нар. пісень (вийнявши хиба деякі старинні, особливо обрядові пісні), конець стиха зазначений також зовнїшною звуковою стороною, т. є правильним наконечним римом, що лучить стихи-періоди з собою; притім також в межах поодиноких стихів-періодів з'являєсь часто-густо т. зв. свобідний рим:

Зійшло сонїнько | за віконенько, || як тото срібне коло,
Вийди миленька, | вийди серденько, || промов до мене слово.
(Етн. Збір. XI. ст. 215.)

В строфовій будові подїл на стихи основуєсь на симетричнім відношеню й уґрупованю частий строфи. В переважнім числї укр. нар. пісень ота симетрия випливає із подїлу строфи у всїх єї частях на дві з огляду на виповнений мельодиєю час зовсїм рівні половинї. Отже коли попровадимо серединою демаркацийну лїнїю поперек чи поздовж строфи, вона розпадає ся на дві однакові части, що можуть себе накривати[1]):



1-ший період: Ой у поли озерце, | Там плавало відерце.
2-гий період: Соснові клепкі | а дубове денце | Не цураймо ся серце.[3])

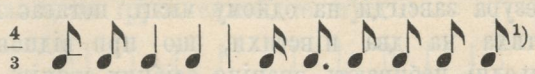
Розмір мельод.: $^{6}/_{4} + {}^{6}/_{4}$
$^{3}/_{4} + {}^{3}/_{4} + {}^{3}/_{4} + {}^{3}/_{4}$

[1]) З того погляду близьку анальоґію до симетричної будови пісенних строф виказують взори укр. орнаментики в різьбах на дереві, вишивках, ґерданах, килимах, писанках. Мабуть така схожість не припадкова.

[2]) Лисенко, Зб. у. п. V. ст. 15.

[3]) Ibid. II. ч. 25.

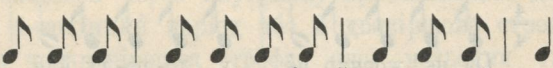
Цезура, що з'являєсь посеред стиха, ділить його теж на дві що до розміру зовсім рівні части. Такий поділ виказують не лиш стихи, що мають в своїм складі дві однакові ґрупи силябічні, (як в шумках 4+4, колядках 5+5, лірницьких 6+6) але також і такі стихи, що розпадають ся на дві нерівні ґрупи: 4+3, 4+6, н. пр.:



Ой за- цви-ла че- рем-ши- на з ріс-на,
Хо-дит ко-зак до дів- чи- ни с піз-на.

(Етн. Збір. XI. ст. 271.)

Поділ на дві рівні части виступає також в стихах, що містять по три ґрупи: 4+4+6, 4+4+4, 5+5+7, 4+4+5, н. пр.:

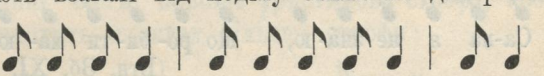


Лю- бі на- ші | о- гі- роч-ки || за- ви-вай- те сї,
А мо- ло- ді | мо-ло- дич-ки || же- ни-хай- те сї.

(Кольберґ, Pokucie, I. ч. 71.)

Очевидно, що цезура, яка розрізує пісенний стих по середині важнїйша; вона певно з'явила ся в стихах найперше, а відтак доперва з'явились побічні другорядні цезури, що ділять півстих теж на дві рівні половини.

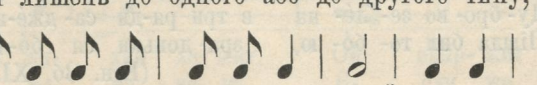
Рідше з'являєсь в триколїнних стихах такий устрій, що колїна пісенні стоять до себе в відношеню трех рівних частий, або що відступають взагалї від поділу стиха на дві рівні части:



Ой а що-ж то нам по но- вих сї-ньох па- ла- є.

(Етн. Збір. XI. с. 178.)

Однакож подибаємо в укр. нар. піснях дуже значне число віршів, в яких поділ на дві чи на три рівні части не переведений з математичною докладністю: такі вірші своїм устроєм зближають ся лишень до одного або до другого типу, н. пр.:



Ой чо-му-ж ти | мо- ло-день- ка || не ту- жиш.

(Кольберґ Pokucie I. ч. 128).

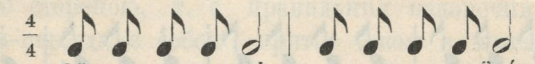
---

[1]) Щоб нотами не занимати надто богато місця, подаємо розмір мельодичний нотовими значками в одній лінії. Підписуючи два стихи під один рядок нот зазначуємо тотожність ритмічного устрою в обох половинах мельодії.
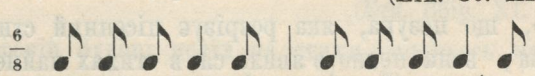
Хоч нема тут поділу стиха на дві рівні части, бо півстихи стоять до себе в відношеню 3 : 2, то все-ж таки цезура по 8-му складі вже тому, що зближена до середини стиха, набирає більшого значіня супроти першої цезури.[1])

Коли по середині довшого стиха протягом усеї пісні з'являєсь правильна цезура завсїгди на одному місці, потягає вона за собою розложенє стиха на два півстихи, що при відповіднім розмірі і устрою мельодиї набирають значіня осібних стихів, і часто-густо лучать ся з собою римом: се діє ся особливо тоді, коли оба півстихи рівні що до числа складів, і кінчать ся однаковою каденцією:

1) 5+5.



(Етн. Зб. XI. с. 120).



(Етн. Зб. XI. с. 158).

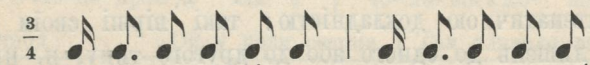
2) 6+6.



(Етн. Зб. XI. с. 135).



(Етн. Зб. XI. с. 241).

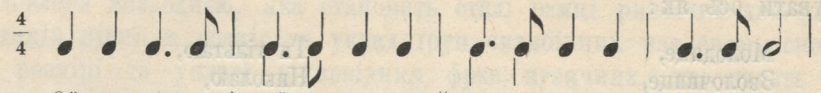


(Етн. Зб. XI. с. 73).

У всїх наведених примірах правильна цезура приводить за собою поділ довшого стиха на два коротші, що разом творять уже
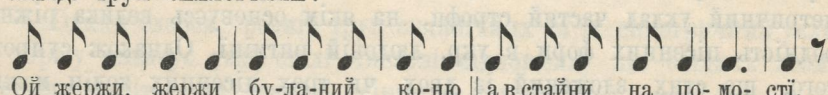
[1]) Щоби ґрафічним способом докладнїйше означувати відношенє між частями зложеного стиха або періоду, будемо для першостепенної цезури уживати значка ||, для другостепенної значка |.

двостихову строфу, а зглядно двоколінний період, який входить в склад довшої строфи. Таке получене двох півстихів у вищу цілість виступає особливо виразно, коли півстих доходить своїм розміром до семи або осьми складів і розпадаєсь на два коліна переділені сталою цезурою, так що кождому тактови музичного півречення відповідає одна ґрупа силяб. тексту:
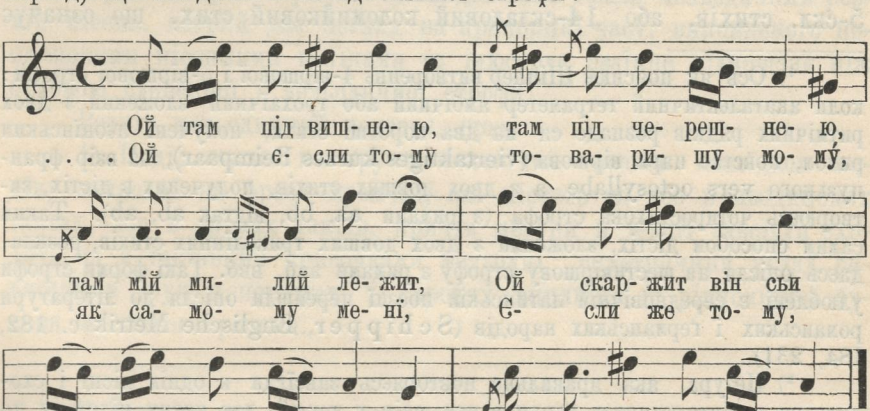


Ой що-ж бо то | тай за во-рон, || що по мо-рю | кра-ка- є,
Ой що-ж бо то | за бур- ла-ка, || що всїх бурлак | збі-ра- є?
(Лисенко 8. дес. ч. 8).

Таким способом через внутрішну кристалїзацию довшого стиха витворює ся 4-колінний період або й двовіршова строфа, а із дістіха повстає чотировіршова строфа, якої мельодия творить звичайно правильний музичний період. Притім пісенні стихи вирівнюють ся що до розміру в мельодиї, хоч не булоб такої рівности в складї ґруп силябічних:



Ой жержи, жержи | бу-ла-ний ко-ню || а в стайни на по-мо- стї,
А вби-то, вби-то | па-на сот- ни-ка || на ка-ли- но- вім мо- стї.
(Кольберґ Pokucie II. ч. 63).

Коли довший триколінний стих розділений цезурами на три приблизно рівні части, повстає тристихова строфа, або триколінний період, що входить в склад більшої строфи:



Ой там під виш-не-ю, там під че-реш- не-ю,
. . . . Ой є- сли то-му то-ва-ри-шу мо-му́,
там мій ми- лий ле-жит, Ой скар-жит він сьи
як са-мо- му ме-нї, Є- сли же то-му,
та на го- ло- вонь-ку, що го ду-же бо-лит.
що не зна-ю ко-му, то по-жаль сьи Бо-же їй.
(Етн. Зб. XI. ст. 148).

Отсе шестивіршова строфа витворена із двох триколїнних стихів-періодів.[1])

Коли-ж абстрагуючи від мельодиї не будемо зважати на пропорциї часу, виповненого поодинокими пісенними колїнами, можемо приймати кожду силябічну ґрупу, відграничену сталими цезурами, за осібний вірш.[2]) Отже коломийкову строфу можемо формувати ось як:

Молодице,
Зволочнице,
Тос нї зволочила,
Білим личком,
Як сонїчком,
Чорними очима.
(Кольб. Pokucie III. ч. 477).

Ти гільтаю,
Николаю,
Віведи мнї з гаю,
Я молода,
Як ягода,
Дороги ни знаю.
(Ibid. ч. 550).

Форми і внутрішню орґанїзацию пісенних колїн, тих одноцїльних віршів, обговорили ми в III. главі. Тепер же при систематизациї пісенних форм будемо мати на оцї передовсїм зложені вірші і періоди, щоб зазначувати комбінованє пісенних колїн і симетричний уклад частий строфи, на якім основуєсь велика ріжнородність пісенних форм в укр. людовій ритміці. Однакож супроти того, що стих зложений із двох чи трех пісенних колїн можна вже уважати за період, не будемо переводити строгої ріжниці між зложеними двоколїнними і триколїнними стихами а періодами, тим більше, що не хочемо вносити неясности і непорозуміня через нову термінольоґію, коли вже приняли ся такі терміни, як 10-складовий колядковий стих на означенє періоду, зложеного з двох 5-скл. стихів, або 14-складовий коломийковий стих, що означує

[1]) Ось як пояснює Шіппер витвореннє 4-віршової і 6-віршової строфи: коли акаталєктичний тетраметер ямбічний або трохаїчний зложений з двох ритмічних рядків розпаде ся на два коротші стихи, получені леонінським римом, повстає пара віршова (viertaktiges kurzes Reimpaar), на взір французького vers octosyllabe, а з двох довших стихів, получених в дістіх, витворюєсь чотиростихова строфа (з римами aa, bb, відтак ab, ab). Таким самим способом дістіх, зложений з двох довших триколїнних стихів, розкладаєсь опісля на шестивіршову строфу з римами ааб, ввб. Такі форми строфи улюблені в середновічній латинській поезиї перейшли опісля до літератури романських і ґерманських народів (Schipper, Englische Metrik c. 182, 184, 231).

[2]) Цезура, яка правильно повторяєсь завсїгди в однім місцї і сходить ся з сінтактичним уґрупованєм слів у тексті, дає певну підставу до того, щоб у нїй добачали ми конець вірша. На тій підставі можнаб і пентаметер уважати за період, зложений з двох віршів (Paul, Deutsche Metrik c. 43).

властиво період, зложений з 8-складового і 6-складового стиха, і т. д. Докладно можемо відріжнювати лишень одноцїльні стихи або колїна пісенні (ритмічні рядки) від зложених стихів-періодів.

Переводячи систематизацию ритмічних форм повинні-б ми оперти ся на тих пропорциях в укладї пісенних колїн, які дає мельодия, тим більше, що ритмічна будова пісенного тексту обусловлена мельодиєю, яка становить сталі рамцї ритмічні для усїх стихів пісні, а розмір та уклад ґруп силябічних має свою основу в розмірі та укладї відповідних фраз музичних, що лучать ся в мельодичну строфу. Однакож пісенні тексти навіть відірвані від мельодиї самі про себе виказують дуже строго і консеквентно переведену ритмічну схему що до числа складів, симетричного укладу ґруп силябічних і розміщеня наконечних наголосів. Що більше: ритмічна схема тексту не змінює ся навіть тодї, коли мельодия в дечім змінить ся; так н. пр. вірш 4+4+6 підходить в коломийках під такт $^2/_4$; однакож в побутових піснях тая сама схема укладає ся в такт $^6/_8$, $^3/_4$, перші дві ґрупи в такт $^2/_4$, а послїдна в такт $^3/_4$ і т. д.

Одним словом, розмір ґруп силябічних та їх симетричний уклад в віршу виказує такі сталі числові відношеня, які остають незміненими навіть при деяких змінах в мельодиї.[1])

Складочисленє, як зверхний прояв рівномірности анальоґічних пісенних колїн і їх плянового укладу у висші цїлости, стихи, періоди і строфи, — можемо затим приняти за головний крітерий при систематизациї пісенних форм.

Однакож треба при тім узгляднювати також мельодичний розмір пісень, котрий дає погляд на пропорцiї часу, виповненого поодинокими пісенними колїнами та ілюструє взаїмне відношенє між будовою словесної і мельодичної строфи.

Розмір мельодичний доказує, що:

1) Поділ стиха на ґрупи силябічні являєсь наслїдком поділу мельодиї на фрази музичні, які містять ся або в поодиноких тактах, або в ґрупах тактів, причім цезури в текстї завсїгди сходять ся з тактовими крисочками мельодиї; симетричний уклад силябічних ґруп в періодах і строфах випливає із рівномірної будови музичного реченя.

---

[1]) Через те укр. народ. версифікацию можнаб уважати в певній мірі за складочислову, хоч ся назва, як справедливо застерігає ся Сокальський, занадто вузка, бо численє складів в ґрупах і стихах не творить одинокої основи укр. народ. ритміки.

2) Нерівности в розмірі ґруп силябічних і стихів звичайно вирівнюють ся в мельодиї.

3) Фрази музичні, відповідні наконечним ґрупам стихів-періодів, бувають в двоє продовжені в прирівнаню до попереднїх.

4) Деякотрі розміри стиха і мельодиї вяжуть ся тїсно із змістом пісень, являючись типовими формами для сеї або тої категориї пісень.[1])

Врештї розмір мельодичний виказує велику ріжнородність пісенних форм навіть у піснях, що мають однакову схему ритмічну для тексту.[2])

Щоб при обговорюваню ритмічних форм укр. нар. пісень оминути непотрібне повторюване, задержуємо ось який порядок:

А. Рівномірні дво-, три- і чотироколїнні стихи-періоди в паратактичнім зіставленю (тип а) і в двостихових строфах (тип б).

Б. Двостихові строфи зложені з неоднакових стихів (періодів), причім

І. оба стихи з однаковим числом колїн ріжнять ся числом складів (тип в), або

ІІ. оба стихи ріжнять ся числом колїн; найчастїйше буває перший стих двоколїнний, другий триколїнний (тип г).

В. Розширені форми двостиха, подвоєні, тристихові і складані строфи; в отсій категориї розріжняємо кілька типових форм, що їх обговоримо на своїому місцї.

При величезнім богацтві ритмічних форм в укр. нар. поезиї найбільша маса пісень виказує строфу, зложену з двох стихів (періодів). Така строфа являє ся в кількадесятьох відмінах, з котрих кожда заступлена великим числом пісень.

А. Рівномірні дво- три- і чотироколїнні стихи (періоди) в паратактичнім зіставленю і в двостихових строфах (типи а, б).

1.

Семискладовий стих, — се безперечно одна з найстарших пісенних форм в укр. нар. поезиї, що виступає в великій

---

[1]) Розмір 5+5 для колядок, 5+5+7 для весільних пісень і колисанок, 4+4+6 для коломийок, 4+4 для шумок, 4+3 і 3+4 для обжинкових і весїльних пісень.

[2]) Длятого при схемах ритмічних будемо зазначувати бодай розмір тактів мельодиї; повну мельодию подаємо лишень при найбільш типових розмірах пісенних.

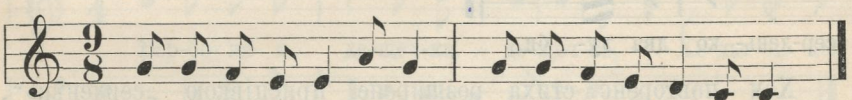
части обрядових пісень: весільних, обжинкових, веснянок і в инших старинних піснях.

Семискладовий стих в строфових полученях, се характеристична типова, форма весільних пісень. З огляду на місце цезури по середині виказує семискладовий весільний стих три головні відміни: 4+3 (се найбільш розповсюднена форма), 3+4 і 5+2 (найменче уживана форма). Та не богато набересь таких пісень весільних, в яких одна із наведених відмін булаб в протягу усеї пісні консеквентно переведена. Найчастійше дві перші форми уживають ся в суміш, а в декотрих піснях виступають усї три форми, так, що семискладовий стих, немаючи сталого місця цезури, робить вражінє одноцільної силябічної ґрупи. Причина сего прояву лежить у свобідній, подекуди розтяжимій формі весільних мельодий, що не легко укладають ся в музичні такти; в великій части весільних мельодий з тактом $^3/_8$ що три такти творять одноцільну музичну фразу, яка відповідає цілому стихови як у висше наведеній обжинковій мельодиї (ст. 47).[1])

Поруч із семискладовими стихами стрічають ся у весільних піснях також осьмискладові і шестискладові стихи, що підходять під ту саму мельодию.

У весільних і обжинкових піснях та в декотрих веснянках стрічаємо найчастійше ось які взори строфи, зложеної із семискладових стихів без сталої цезури:

1. 2[3+4², або 4+3², або 5+2²], на пр. весільна[2]):



Да-ла не-віст-ка | балець На локоть, | тей на палець,
Ой да-ла-ж во-на | да-ла, Бо-дай здо- ро- ва | бу-ла.
Ой із то- го | ста-ночку Вшию си | кахта- ноч-ку,
Що ї бу-ду | вгор-та-ти, Все бу-ду | об-зи- ра- ти.

Стихи лучать ся тут правильним двоскладовим римом: та обрядові пісні нерідко обходять ся зовсім без риму.

2. $\left[\begin{matrix}(4+3 \text{ або } 3+4 \text{ або } 5+2) \text{ bis} \\ 4+3 \text{ або } 3+4 \text{ або } 5+2\end{matrix}\right]$, на пр. весільна[3]):

---

[1]) Так само Етн. Зб. XI. с. 167 ч. 1, ст. 168 ч. 67.

[2]) Ibid. ст. 188 ч. 66 і 67. Так само веснянки: Кольберґ Pok. I. ч. 77, II. ч. 489. Етн. Зб. ч. 10.

[3]) Етноґр. Збір. XI. с. 167 ч. 1. Так само весільні ibid: с. 168 ч. 2, с. 174 ч. 23 і 24, с. 178 ч. 38, с. 179 ч. 40. і 39 (правильно
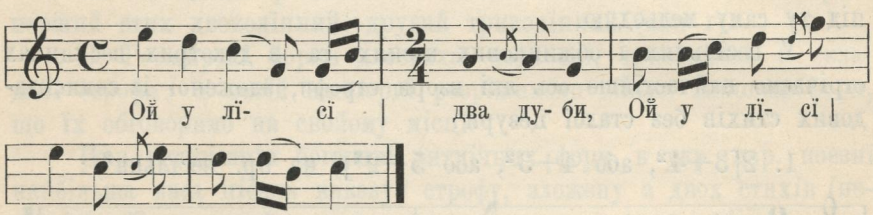
Благослови | бате́ньку (b.)
Віночок | й увива́ти;
Ой а батенько | мо́вит (b.)
Ней Господь | благосло́вит.
Ой тей Божая | Ма́ти (b.)
Віночок | й увива́ти.
З христьичого | бирвіно́чку (b.)
Любому дитьито́чку.

(Мельодия на стор. 47).

Висше наведені форми пісенні, в яких семискладовий стих не виявляє ще сталого і консеквентно переведеного поділу на ґрупи силябічні, можнаб уважати не без підстави за старші і первіснійші, тим більше, що вони подибають ся майже виключно лише в обрядових піснях.

Отсе-ж подамо короткий огляд тих форм пісенних, що виказують семискладовий стих із сталим місцем цезури по середині, отже: а) 4+3, б) 3+4).

В паратактичнім зіставленю стрічаємо семискладовий стих 4+3 дуже рідко і то в полученю з приспівками і повторенями, котрі разом із пісенним стихом творять строфу; на пр.[1]):



Хоч повторенє стиха розширене приспівкою „серденько“, то в мельодиї обі половинї строфи зовсїм вирівнюють ся своїм розміром.[2]) (Строфову будову в текстї виказує варіянт сеї пісні заміщений у Кольберґа Пок. II. ч. 421:

5+2), с. 180 ч. 44 і 45, с. 181 ч. 47, с. 186 ч. 64, с. 190, ч. 71—3, с. 179 ч. 39. Кольберґ Пок. I. ч. 156, 195, 251. Так само обжинкові Етноґр. Збірн. XI. с. 31 ч. 1, 2, 3, с. 32 ч. 4, 6. 7, 8, 9, с. 33 ч. 10.

[1]) Етноґ. Збір. XI. с 281.

[2]) Варіянти тої самої пісні виказують також инъші фасони строфи:

Там на горі | калина (bis)
Там на горі, | серденько, | калина (b.)
Уга | калина (b.) (Етн. Збір. XI. с. 287.)

Текст сеї пісні читаний без приспівок і повторень робить вражінє строфової будови тому, що стихи парами лучать ся змістом і римом. Так само:
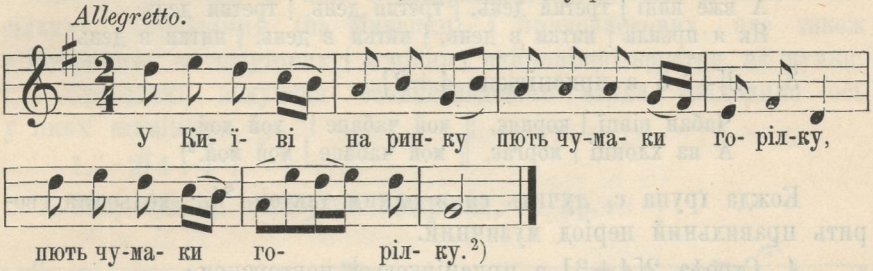
Ой на горі | два дуби,
Схилили ся | серденько | до купи.
Схилили ся | два дуби,
На них сидьи | серденько | голуби.)

Семискладовий стих 4+3 у строфових полученях виказує ось які взори:

1. 2[4+3[1]] з повторенєм першого або другого стиха:

Ой журавлю | журавлю (bis)
Скажи менї | всю правду.
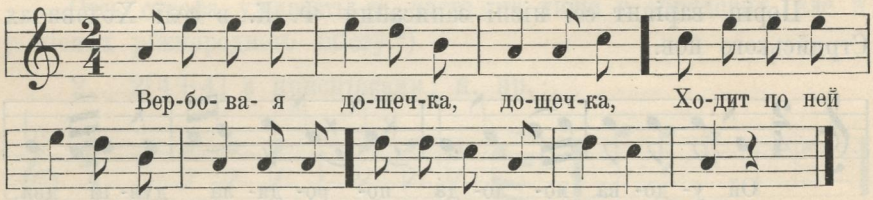
(Лисенко: Зб. укр. п. VI. ч. 21.)[1])



(Лисенко II. ч. 18: пісня про кровосумішку).

Рими одно- і дво-складові.

2. 2[4+3] з двократним або й трикратним повторенєм трискладової ґрупи в обох стихах; форму сю подибаємо часто у веснянках:



(Кольб. Pok. I. ч. 61.)

Замітна в сїй пісні рівність усїх трех частий мельодиї що до розміру; рими три- і дво-складові.

Так само:

Кольб. Pok. II. ч. 128. У тих варіянтах разить невгідність граматичного наголосу з мельодичним в наконечних складах стихів. Рими переважно односкладові.

[1]) Вар.: Кольберґ Р. II. ч. 360. Така-ж схема ритмічна: Лисенко: З. у. п. V. ч. 35.

[2]) Така-ж строфа словесна: Етн. Зб. XI. ст. 143. Кольберґ Р. II. ч. 36 і 374.

А вже весна | й оскресла, | й оскресла,
Щось вона нам | принесла, | принесла.[1])

Кожда ґрупа силябічна відповідає одному тактови $^2/_4$; рими три- і дво-складові. Таку-ж будову в тексті і мельодиї заховує значне число веснянок (Кольберґ II. I. ч. 55, 57, 63, 69, 76, 80) і деякі пісні новорічні (ibid. I. 28; побіч стиха 4+3 також 5+3).

Подібну будову в тексті і правильний період муз. в мельодиї виказують декотрі шумки[2]):

А вже нині | третий день, | третий день, | третий день,
Як я прьила | нитки в день, | нитки в день, | нитки в день.

3. 2[4+3 з приспівкою 4+2]:

Чабан вівці | корняє, || мой чабане | мой мой,
А на хлопці | моргає, || мой чабане | мой мой.[3])
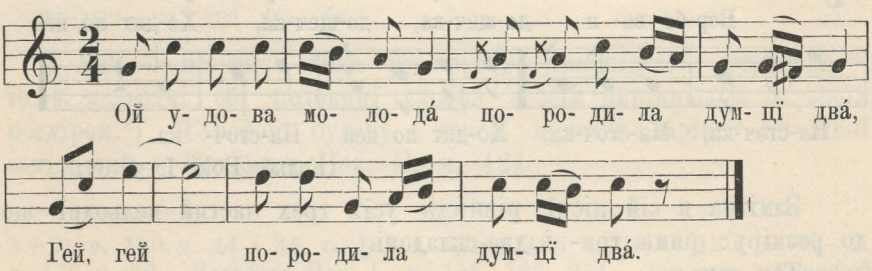
Кожда ґрупа с. лучить ся з одним тактом $^2/_4$; мельодия творить правильний період музичний.

4. Строфа 2[4+3] з приспівкою і повторенєм:

Гей у поли | (там) дере́н,
Нема більше | лиш єде́н.
Гей гей га!
Нема більше | лиш єде́н.

А з під того | дерена́,
Вийшла вдова | молода́.
Гей гей га!
Вийшла вдова молода́.[4])

Порів. варіянт сеї пісні записаний Ф. К. в селі Ходовичах Стрийського пов.:



Рідше стрічаємо 7-складовий стих з правильною цезурою по 3-му складі: 2[3+4]:

---

[1]) Етн. Збір. XI. ст. 28 ч. 7.
[2]) Ibid. с. 46 ч. 8, Порівн. Етн. Зб. XI. с. 257 ч. 3, 4 а, б.
[3]) Кольб. II. II. ч. 478.
[4]) Ibid. II. ч. 35 (се пісня про кровосумішку).

Місіцю | пароженьку,
Сьвіти нам | дороженьку.
Щоби ми | не зблудили,
Доріжки | не згубили.
(Етн. Зб. XI. с. 176, так само с. 175 ч. 28).
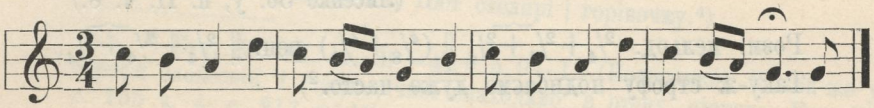
2.

Осьмискладовий стих 4+4 належить теж до найстариннійших а заразом найбільш розповсюджених форм пісенних, і подибає ся часто не лиш в щедрівках, веснянках, в піснях весільних, новорічних (на Маланки) і приколискових, але також в історичних та побутових і в піснях найновіщої верстви, як шумки.

Строфічні полученя осьмискладового стиха знаходимо ось у яких відмінах:

1. 2[4+4²]

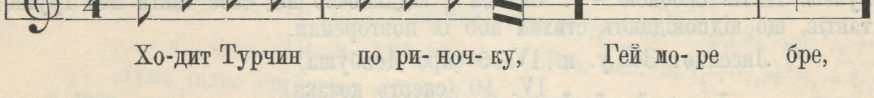
Таку будову виказують щедрівки, н. пр.:



Ой на рі- ці на Ар- да- ні, Там Пречи-ста во- ду бра-ла,
Сво- є ди- тя по- ви- ва- ла, В ко-ли-соч-ці ко- ли- са- ла.[1])

Отся строфа уживаєть ся часто не лише в обрядових, але й у піснях ріжнородного змісту.[2])

2. 2[4+4] з приспівками; н. пр.:



Хо-дит Турчин по ри- ноч- ку, Гей мо- ре бре,

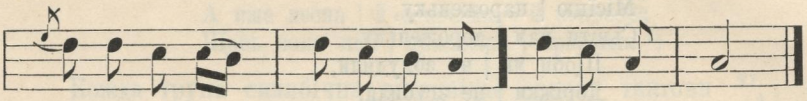
---

[1]) Кольберґ Pok. I. ч. 42. Таксамо иньші щедрівки: ibid. I. ч. 41, 43, 45, 46. Етн. Збірн. XI. ст. 25:

Ой соколе | соколóньку,
Не вий гнізда | на дубóньку.

Розмір мельод. — як у висше наведеній щедрівці; рими двоскладові згідно з мельодич. наголосом; таксамо в новорічних: Кольберґ P. I. ч. 36, 30, 34, 37. Строфу 1. стрічаємо також в веснянках: Етн. Зб. XI. с. 23 ч. 1—2.

[2]) Лисенко З. у. п. V. ч, 17. } (що два такти $^3/_8$ відповідають
Кольберґ P. II. ч. 102. } одній ґрупі силябічній).
Лисенко VI. ч. 2. Кольберґ P. II. ч. 26, 336, 392, 393, 399.



Тай тор-гу- є вер- мі-ноч-ку, Сер-це мо- є!

Кольберґ Pok. II. 29 (пісня про кровосумішку), так само ibid. II ч. 30 і 31.]

Приспівки надають основній строфі 2[4+4] всїлякі фасони; н. пр.:

Ой їхала Катери́на
Штирма воли із Жули́на.
Катеринцю моя́, чорнобривцю моя́!

Схема ритм. $\left[\begin{matrix}2(4+4^2)\\(6^1+6^1)\ \text{пр.}\end{matrix}\right]$ Розмір мельод.[1] $\left[\begin{matrix}2(^2/_4+^2/_4)\\(^4/_4+^4/_4)\end{matrix}\right]$

3. *α.* 2[4+4] з повторенєм першого стиха, на пр.:

Ой не пугай | пугаченьку (b.)
В зеленому | байраченьку.
(Лисенко Зб. у, п. II. ч. 8.)

Розм. мельод. $^2/_4+\overset{\frown}{^2/_4+^2/_4}$ || $(^4/_8+^4/_8)$ реп. || $^2/_4+\overset{\frown}{^2/_4+^2/_4}$.

Таку-ж строфу подибаємо дуже часто.[2])

β. 2[+4²] з повторенєм другого стиха:

---

[1]) Попри схему ритмічну, що ілюструє склад ґруп силябічних, їх розложенє в стихах і строфах та розміщенє наконечних (римових) наголосів, будемо подавати усюди також розмір мельодичний, з причин вияснених на ст. 76. Порядок тактів такий сам як порядок ґруп у тексті, тому-ж легко викомбінувати, котрий такт відповідає котрій ґрупі. Коли-ж одна ґрупа відповідає двом, трем тактам, зазначуємо се ґрафічним способом через полученє тактів скобкою ⁀. Знаком || відділюємо від себе такти або ґрупи тактів, що відповідають стихам або їх повтореням.

[2]) Лисенко: Зб. у. п. IV. 5 (про Довбуша)
„ „ „ „ IV. 10 (смерть козака)
„ „ „ „ VI. 16.
„ „ „ „ VI. 5 (про кровосумішку).
Розм. мел. $3(^4/_4+\underbrace{^3/_4+^3/_4})$.

Етн. Збір. XI. ст. 272 ч. 17.
„ „ „ „ 297 ч. 7 (баляда про злу свекруху).
(Розм. мел. в обох висше наведених піснях:
$^2/_4+^4/_4$ || $^2/_4+^2/_4$ || $^2/_4+^2/_4$)
Кольберґ, Pok. I. 143 (весїльна) Роз. мел. $3(\underbrace{^2/_4+^2/_4+^2/_4})$
„ „ II. 58 Розл. мел. $3(\underbrace{^3/_8+^3/_8+^3/_8})$
„ „ II. 419, 420, Роз. мел. $3(\underbrace{^3/_8+^3/_8}+^3/_8+\underbrace{^3/_8+^3/_8})$.

Повішу я | колисочку
В темнім лїсї | на липочку (b.)[1]).

Розм. мел. $3(^3/_4+^3/_4)$.

γ. 2[4+4²] з повторенєм першого і другого стиха:

Щось у лїсї | зашуміло (b.)
Сосна з вітром | говорила (b.)[2])

Роз. мел. $2(^2/_4+^2/_4+^2/_4) \parallel 2(^2/_4+^2/_4+^2/_4+^2/_4)$.

4. 2[4+4²] з приспівками і повторенями:

Ревуть води, | шумлять лози
Козакові | при дорозї
Гей! || Козакові | при дорозї.[3])

Розм. мел. $2(^4/_4+^4/_4) \parallel ^4/_4+^4/_4+^4/_4$.

Ой у містї | на риночку
Пют столярі | горівочку
Гея гей! || Пют столярі | горівочку.[4])

---

[1]) Етн. Зб. XI. ст. 39—42 ч. 5, 9—15 (Колисанки). Такий-же устрій строфи словесної і мельодичної знаходимо в отсих піснях: Етн. Зб. XI. с. 155 ч. 4, с. 217 ч. 10, с. 219 ч. 12, с. 268 ч. 14.

Строфа 3. β. з ріжнородним розміром мельод.:
Лисенко: Зб. у. п. V. ч. 3. Роз. мел. $^6/_8+^6/_8 \parallel ^6/_8+^5/_8 \parallel ^6/_8+^6/_8$.
Етн. Збір. XI. ст. 74 ч. 4. Роз. мел. $^2/_4+^2/_4 \parallel ^2/_4+^4/_4 \parallel ^2/_4+^2/_4$.
„ „ „ „ 240 ч. 2. „ „ $3(^2/_4+^4/_4)$.
„ „ „ „ 256 ч. 1. „ „ $3(^3/_4+^4/_4)$.
Кольберґ, Pok. I. ч. 209. Роз. мел. $3(^2/_4+^2/_4+^2/_4)$.
„ „ II. ч. 216.
„ „ II. ч. 225. Роз. мел. $3(^2/_4+^2/_4+^2/_4)$.
„ „ II. ч. 372 (шумки). Роз. м. $^2/_4+^2/_4+^2/_4 \parallel 2(^2/_4+^2/_4+^2/_4)$.
„ „ III. ч. 113 (танкова). Роз. мел. $3(^2/_4+^2/_4+^2/_4+^2/_4)$.

Дуже рідко стрічаємо в суміш із строфами α або β строфу зложену з трех стихів 4+4:

Їдуть ляшки | на три шляшки,
Ґранатирі | на чотирі,
А Москалї | гору вкрили. Кольберґ Pok. II. ч. 414.

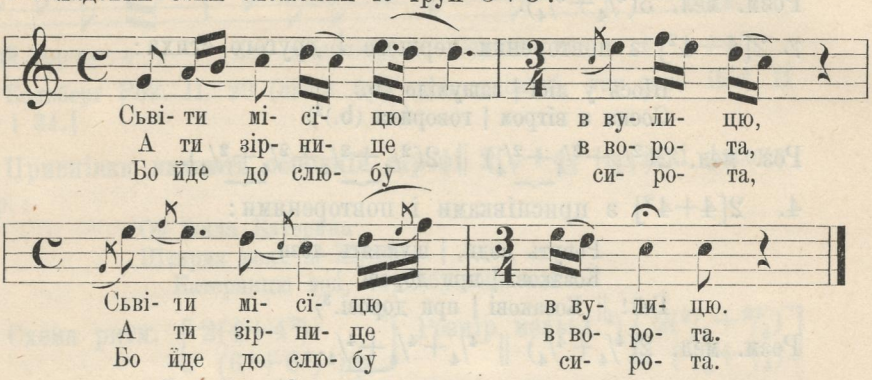
[2]) Лисенко: З. у. п. II. ч. 23. Така-ж строфа:
Лисенко: З. у. п. IV. 34. Роз. мел. $^5/_4 \parallel ^5/_4 \parallel ^7/_4 \parallel ^5/_4$.
Кольберґ, Pok. II, 452 „ „ $4(^3/_8+^3/_8+^3/_8)$.
„ „ II, 18, 17 „ „ $4(^2/_4+^2/_4+^2/_4)$.

[3]) Лисенко: З. у. п. IV. ч. 18

[4]) Кольберґ, II, ч. 25. Таксамо вар. ibid. ч. 24. Порівн. Етн. Зб. XI. с. 87 ч. 1. (і вар. у Кольберґа Pok. II. ч. 470). Етн. Зб. XI. с. 84 ч. 1, і с. 227 ч. 1 а.

Розм. мел. $2(^2/_4+^2/_4) \parallel {}^2/_4$ (пр.) $+{}^2/_4+{}^2/_4$.

Доволї рідко і то лишень між весїльними піснями подибаємо 8-складовий стих зложений із ґруп 5+3:



(Етн. Зб. XI. ст. 176. Таксамо Кольберґ II. I. ч. 145.)

3.

Девятискладовий стих стрічаємо найчастїйше в весїльних піснях, н. пр.:

а) Схема ритм. 2[3+3+3]

Летїла | зазулька | понад сад,
Просила | молоду | на посад.
Що-ж тобі | зазуленько | до того,
До мого | посаду | любого?
Є в мене | матїнка | до того,
До мого | посаду | любого.[1])

В декотрих піснях весїльних сего типу дві перші ґрупи силябічні зливають ся в одну шестискладову або пятискладову ґрупу, н. пр. ibid. весїльна ч. 33:

Ой дїлїм сї водо | по правдї,
Щоби нам не було | по кривдї.
Ой на тобі водо | плавиню,
Менї молодому | книгиню.

Таксамо ibid. весїльні ч. 37, 60, 74, 48; про жіночу неволю ibid. с. 228 ч. 3 друга строфа:

Стих 6+3 з повторенєм послїдної ґрупи:

Ой мої ноженьки | білїї | білїї,
Кому-ж ви будете | милїї | милїї?

[1]) Етн. Зб. XI. ст. 169 ч. 13. Таксамо ibid. Весїльні п. ч. 15, 16, 18, 19, 22, 28, 52, 56, 50.

Роз. мел. $^3/_4+^2/_4+^3/_4$ || $^4/_4+^2/_4+^2/_4$. Порівн. Лисенко З. у. п. IV. ч. 10.

Головонько моя бідная
В мене матінка не рідная.
Посилає мене молоду
В глуху нічку з відром по воду.

б) Рідше можна подибати девятискладовий стих, зложений із двох груп, що лиш одним складом ріжнять ся від себе: 5+4 або 4+5, н. пр.:

Ой три сестриці | жалібниці
У поход брата | виряжали.
(Лисенко З. у. п. VI. ч. 15).

Сх. рит. 2[5+4]. Роз. мел. 3[$^3/_4+^3/_4+^3/_4+^3/_4$]. Порівн. Кольберґ Pok. I. ч. 193 (весільна).

4.

Десятискладовий стих (період). В українських народних піснях являють ся дві типові форми десятискладового стиха відповідно до того, чи цезура ділить сей стих на дві половині: а) 5+5, чи на дві групи, що ріжнять ся від себе двома складами: б) 4+6, дуже рідко 6+4.

Перша відміна 10-складового стиха — се вельми старинна форма, у якій зложені з малими виїмками усі колядки, і в великій части щедрівки, сї без сумніву найстарші останки давної обрядової поезиї. Колядки й щедрівки заховують розмір 5+5 з незвичайною правильністю, так, що рідко, можна-б сказати виїмково побіч груп пятискладових стрічаємо чотиро- або шести-складові. Стихи колядок і щедрівок зіставлені побіч себе паратактично; в переважній части колядок і щедрівок нема правильного риму; місцями лишень виступає т. зв. свобідний рим при кінці або і в середині стихів. Кождому стихови відповідають в мельодиї дві фрази музичні; такі двоколїнні мельодиї самі про себе надто короткі, булиб при повтореню із усїми стихами пісні дуже монотонні, як би не приспівки, що являють ся сталою прикрасою колядкових і щедрівкових стихів. Одноколїнна приспівка (як пр. „Гей дай Боже“, „Ой лелїя“), яку творить одна група силябічна з відповідною фразою музичною — лучить лишень поодинокі паратактичні пісенні стихи з собою, становлячи звичайно перехід від низького реґістру голосової скалї до високих тонів. Двоколїнні, триколїнні і чотироколїнні приспівки, дорівнюючи властивому стихови коляд-

ковому чи щедрівковому, або й переростаючи його своїм розміром, творять разом із пісенним стихом закінчену строфу. Колядки і щедрівки без приспівок належать до рідких виїмків.[1])
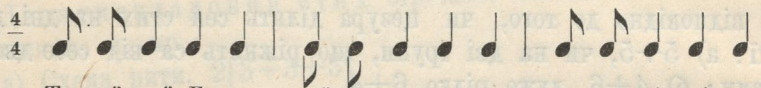
Відповідно до уживаня коротших чи довших приспівок, які в полученю з колядковими й щедрівковими стихами дають три-чотиро- пяти- і шести-колїнні цїлости строфові, розріжняємо ось які типові форми колядок і щедрівок:

1. $\underbrace{5^{3-1}+5^{3-1}}_{\text{стих}}+4^2$ (приспівка)

Гой ци так тепер, | як було з давна? | Гой дай Боже!
Як було з давна, | я з первовіка, „ „ „
(Кольберґ, Pok. I. ч. 4. Мельодия на ст. 98.)

Зовсїм такий самий розмір стиха і мельодиї виявляє дуже богато колядок, н. пр.: Кольберґ, Pok. I. ч. 5—19.[2])

В декотрих колядках одноколїнна приспівка поставлена перед пісенним стихом; такі колядки ріжнять ся своїм складом хиба лишень у першому і послїдному стихові від висше обговореного типу:



Та гой дай Боже! в лїс- ку в лїс-ку на жов-тім піску
„ „ „ „ Ро-сте де-рев- це тон-ке ви- со-ке.[3])

Такт $^4/_4$ в колядках взагалї мало уживаний.

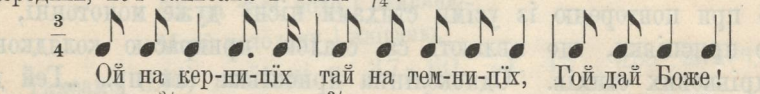
В колядках сего типу рідко можна подибати правильний рим, бо місце наголосу ґраматичного в наконечних складах ґруп не усталене.

2. $\begin{bmatrix} 5^2+5^2 \\ \text{пр. } (4^2+4^2) \end{bmatrix}$

---

[1]) На пр. Кольберґ Pok. I. ч. 20.

[2]) Мельодия колядок ч. 16—19 в сути річи нїчим не ріжнить ся від попередних, хоч записана в такті $^3/_4$:



Ой на кер-ни-цїх тай на тем-ни-цїх, Гой дай Боже!

Получене такту $^2/_4$ з тактом $^3/_4$ виказує мельодия колядки 22; ось єї розмір:

$\overbrace{{}^2/_4+{}^2/_4+{}^2/_4}+\overbrace{{}^2/_4+{}^2/_4+{}^2/_4}+{}^3/_4$ (присп.).

В сїй колядцї побіч ґруп 5-складових подибаємо також ґрупи 4-скл. а навіть 3-складові.

[3]) Кольберґ I ч. 24. Таксамо ibid. ч. 25.

На Дунаєньку | при береженьку, || Щедрий вечір, | сьвітий вечір.
Там всї сьвітії | воду сьвітили, || „ „ „ „ [1])

Така-ж строфа дуже улюблена в укр. колядках, як показують отсї приміри:

Плила дівчина | мором Дунайом
Дунаю море, | Рузуню зоре! (присп.)
(Етн. Зб. XI. ст. 20.)

Мила дівчина | білі рученьки
На Дунаєньку | при береженьку. (присп.).
(Етн. Зб. XI. с. 18.)

Там за горою | за камінною
Де дзвін дзвонит, | місіць сходит. (присп.)
(Етн. Зб. XI. с. 18.)
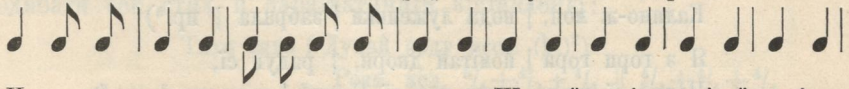
В колядках і щедрівках сего типу приспівка творить із стихом пісенним дуже симетричну чотироколінну строфу, причім чотироскладовим, инодї й трискладовим ґрупам приспівки відповідають такти $^{6}/_{8}$, так як і пятискладовим ґрупам стиха: бачимо отже, що мельодия через дїленє часу на рівні части вигладжує ріжниці в розмірі ґруп силябічних. Мельодичний наголос дуже виразно визначує передпослїдний склад кождої ґрупи силябічної, через те у колядках і щедрівках сего типу подибаємо часто правильний двоскладовий рим, що лучить або ґрупи одного стиха, або й стихи з собою.[2])

3. $\begin{bmatrix} 5+5 \\ (4+5+4)\ \text{присп.} \end{bmatrix}$

---

[1]) Етноґр. Збір. XI. с. 3 ч. 5 а. (Мельод. на ст. 60). Так само ibid. Колядки ч. 4, 6, 8, 5 б, 14, 27, 28, 29, 30.
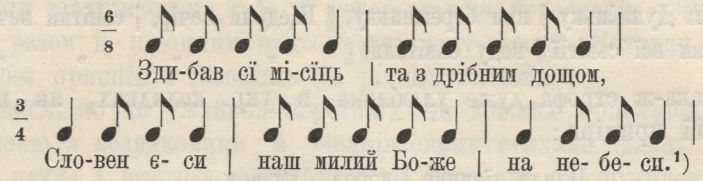
[2]) Такий-же склад словесної строфи виказує отся щедрівка:



Ци до-ма до-ма гос- по- да- реньку, Щедрий вечір, сьвітий вечір.
Че-ляд-ка ка-же, що нема го до-ма, „ „ „ „

Етн. Зб. XI. с. 11, таксамо ibid. ст. 16 ч. 19. Побіч стихів 5+5 приходять в сих щедрівках стихи 5+6. В иньших піснях подибаємо чотироколінну строфу, витворену із десятискладового стиха пісенного в полученю з приспівкою і повторенєм, н. пр.:

Ой у містечку | я в Берестечку
Гай гай дун дун дун | я в Берестечку.
(Кольберґ Pok. II. ч. 23. Баляда про зведенє й утопленє Хаюнї).
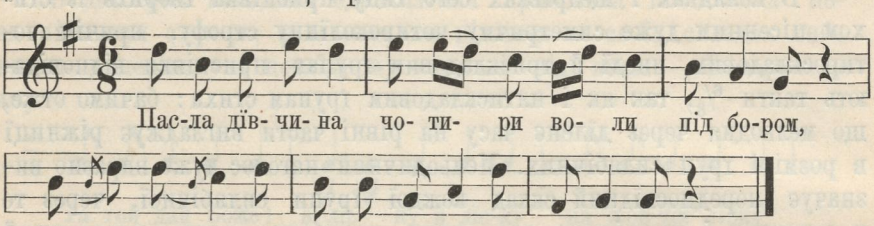


У сїй колядцї наголос граматичний по найбільшій части не сходить ся з мельодичним, що вимагає акцентованя послїдних складів.

4. 2[5+5+4 (пр.)] Роз. мел. 2[$^6/_8$+$^6/_8$+$^6/_8$]

Ой загиївав сї | син на батенька | Гей дай Боже! (2 р.)[2])

Отся 6-колїнна строфа витворюєсь через повторенє цїлого стиха й приспівки з малою модифікациєю першої фрази в мельодиї.

5. [5^2+5^2 { 3^2 / 5^2+5^2 3^2 } пр.]



В отсїй строфі чотироколїнна приспівка своїм розміром у двоє переростає пісенний стих, і становить неначе богату раму, в якій являють ся усї стихи щедрівки. Отсе-ж одна з найбільш улюблених форм щедрівок на Підгірю, як показують отсї приміри:

В мого батенька | красна дївонька, { ягода,
Ой ягодонька, | красна дївонька | в батенька { пр.[4])

По конець моста | коршмонька стойит, { калино,
Калино-ж моя, | вода луженьки | забрала { пр.[5])

Я з гори гори | йомітай двори, { радуй сї,
Радуй сї земле, | син нам сї Божий | народив { пр.[6])

Ой попід гору | дві зазуленьки { ячмінь жнут,
А трета Ганусї | понад береги | льон бере { пр.[7])

---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 2 ч. 2 і 3. [2]) Ibid. с. 8; таксамо ibid. ч. 13.
[3]) Ibid. ст. 19. [4]) Ibid. с. 5, таксамо с. 13 ч. 16 а.
[5]) Ibid. с. 6 ч. 7 б, в. [6]) Ibid. с. 8, таксамо с. 9 ч. 12.
[7]) Ibid. с. 15.

Гей у садочку | виноградочку { зелена,
Зелена яблінь | червоні ябка | зродила. { пр.[1])
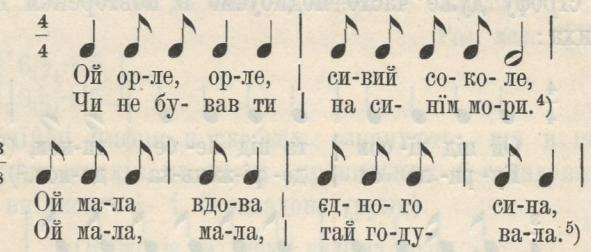
Прала дівчина | шовкові хусти { на леду,
На леду леду | на студениці | в керници { пр.[2])

Там на горонці | в нові коршмонці { там грали,
Там грали Віряни | на золотії | цимбали { пр.[3])

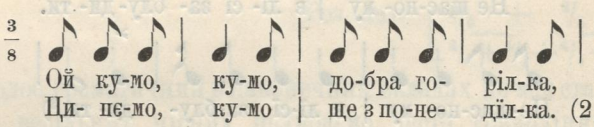
В значнім числі щедрівок сего типу наголос граматичний в наконечних складах силябічних ґруп не сходить ся з мельодичним наголосом, а через те нема правильного риму.

Доволі часто являють ся строфові сполученя 10-складового стиха 5+5 без приспівок в історичних і побутових піснях:

2[5+5]



Строфа 2[5+5] з повторенєм другого стиха:



Другий тип 10-складового стиха, який творять ґрупи 4+6, се характеристична ґорма сербського епосу лицарського; ся відміна 10-складового стиха і в укр. нар. піснях дуже широко розповсюджена, особливо в піснях епічного характеру. Рідко можна подибати сей стих в паратактичнім зіставленю:

Тихо тихо | Дунай воду несе. (b.)[7])
Розм. мел. $^6/_4+^4/_4+^4/_4$ || $^4/_4+^4/_4+^4/_4$

---

[1]) Ibid. c. 16. [2]) Ibid. c. 20. [3]) Ibid. c. 20.

[4]) Така-ж строфа: Лисенко, Зб. у. п. I. ч. 2, V. ч. 11, IV. ч. 24. Кольберґ Pokucie II. ч. 193.
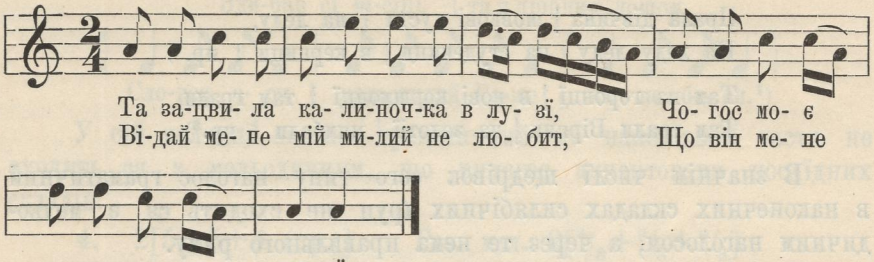
[5]) Ibid. II. ч. 49. Таксамо ibid. ч. 254, 210, 211.

[6]) Лисенко: З. у. п. V. ч. 40. VI. ч. 29. Таксамо: Етн. Зб. ст. 294 ч. 5, ст. 233 ч. 5, 6, 7. (Побіч 5-скл. ґруп стрічаємо також 6-складові.)

[7]) Лисенко З. у. п. III. ч. 26.
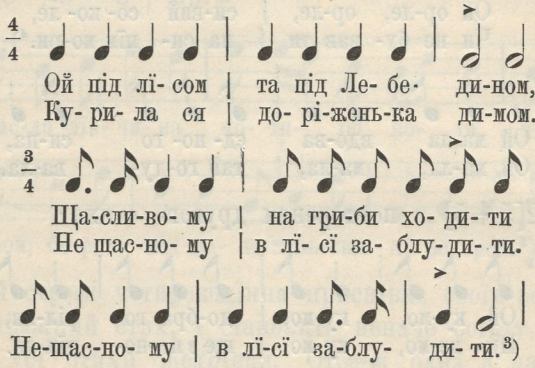
В строфових сполученях творить стих 4+6 ось які взори:

2[4+6²]



(Кольберґ Pok. II. ч. 207.)[1])

Таку строфу дуже часто подибуємо в повторенєм першого або другого стиха:



Стих 4+6 з повторенями і приспівками:

А у мене | увесь рід богатий,
Сюди туди | он куди (присп.) | увесь рід богатий. (b.)

Роз. мел. $2(^2/_4+^2/_4+^2/_4+^2/_4) \parallel (^2/_4+^2/_4+^2/_4+^2/_4)$.
пр.

Дуже рідко являє ся в укр. народних піснях десятискладовий стих з першою 6-скл., а другою 4-складовою ґрупою:

---

[1]) Порівн. Лисенко З. у. п. III. ч. 15, V. ч. 8, 29, 31, II. ч. 17. Етн. Зб. XI. ст. 137 ч. 5 а, ст. 280 ч. 27, ст. 265 ч. 12. Кольберґ Pok. II. ч. 329, 404, 115, 116, 117, 238, 396, 402. 205, 206, 118, 239.

[2]) Лисенко З. у. п. V. ч. 4. Така-ж строфа ibid. ч. 5, I. ч. 6.

[3]) Лисенко З. у. п. IV. ч. 31. Така-ж строфа ibid. I. ч. 35, III. 28, Етн. Зб. XI. с. 271 ч. 16, с. 274, ч. 20, с. 295 ч. 6.

Ой виорю нивку | широкую.
Та посію хмелю | високого.[1])

Роз. мел. $2[{}^{4}/_{4}+{}^{4}/_{4}]$.

Годить ся зауважити, що строфові сполученя 10-скл. стиха зложеного з паристих ґруп 4+6 і 6+4, виказують правильне розміщенє наголосу на передпослїднім складї.

5.

Одинацятискладовий стих (період) являєсь в укр. нар. піснях ось у яких відмінах:

а) $2[5+6^{2}]$

Ой ти дївчино, | ти гордая пишна,
Чом ти до мене | з вечера не вийшла?[2])

Роз. мел. $2[{}^{4}/_{4}+{}^{4}/_{4}]$.

б) $\begin{bmatrix} 6_{(7)}+5 \\ 6_{(5)}+5 \end{bmatrix}$
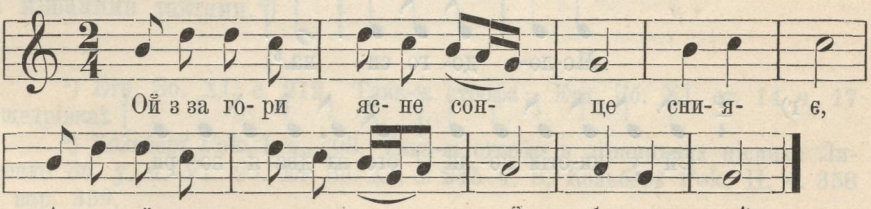
(Дрібнїйші цифри в скобках означують, що в першій половинї декотрих стихів на місцї правильних 6-складових ґруп являють ся виїмково 6- і 5-складові ґрупи).

Ой що із за гори | вилїтав сокіл,
Та вилїтав сокіл, | а за ним орел.[3])

Роз. мел. $\begin{bmatrix} {}^{6}/_{4} + {}^{6}/_{4} \\ \overbrace{{}^{4}/_{4}+{}^{4}/_{4}}+\overbrace{{}^{4}/_{4}+{}^{4}/_{4}} \end{bmatrix}$

(Наголос граматичний в наконечних складах не має сталого місця).

в) В весільних піснях подибаємо часто триколїнний 11-скл. стих: 4+4+3



(Кольберґ II. I. ч. 157.)

---

[1]) Лисенко З. у. п. VI. 18.

[2]) Етн. Зб. XI. ст. 181. Таксамо Кольб. Pok. II. ч. 136 з повторенєм другого стиха. Такий-же стих: Етн. Зб. XI. с. 237 ч. 10, с. 279 ч. 26. Варіянт сеї пісні зложений в розмірі $4+6^{2}$: Етн. Зб. XI. с. 280 ч. 27.

[3]) Лисенко З. у. п. VI. ч. 3. Така-ж строфа: Кольберґ Pok. II. ч. 99.

[4]) Таксамо: Кольберґ Pok. I. ч. 113, 128, 134, 109.

Таксамо:

А чому-ж ти | Гандзуненько || не тужиш?
Вже другий раз | дівочкою || не будеш.[1])

Декотрі пісні весільні, зложені отсим стихом, мають сталий заспів: „Наші молода | як калиночка“, або „Лежьили берви | бервінковії“.[2]) Сим розміром зложені також иньші пісні:
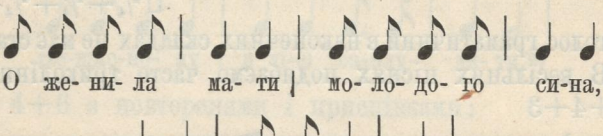


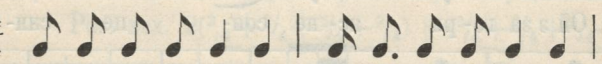
6.

Дванацятискладовий стих-період. Одною з найбільш розповсюджених форм укр. нар. поезиї єсть 12-скл. стих з цезурою по середині, що ділить його на дві рівні половиці 6+6. Таким стихом зложена велика часть лірницьких пісень, баляд і взагалі пісень мандрівних, що вказувалоб на чуже походженє сеї форми. (Стих 6+6 улюблений особливо в народній поезиї західних Славян).

В паратактичнім зіставленю творить сей стих з повторенями і приспівками ось які взори:
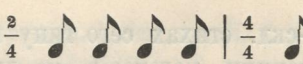
а) Ци рада ти мати, | що нас двоє в хатї, (2 р.)[4])

б) 

г) 

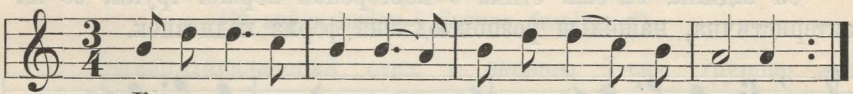
---

[1]) Ibid. I. ч. 181, таксамо 192.
[2]) Ibid. I. ч. 248, 213.
[3]) Ет. Зб. XI. ч. 134. Така-ж стофа: Кольберґ Pok. II. ч. 113, 348. Лисенко I. ч. 4.
[4]) Етн. Зб. XI. с. 301.
[5]) Кольберґ Pok. II. ч. 45. Така-ж строфа ibid. ч. 46, 226. Етн. Зб. XI. с. 73, ibid. с. 139 ч. 6. З приспівкою „Гей“: Лисенко IV. ч. 36, Кольберґ, Pok. II. ч. 194.



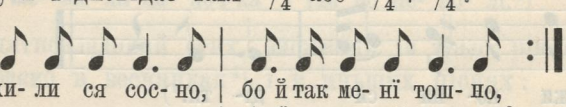
Дванацятискладовий стих 6+6 являєсь найчастійше в двостиховім полученю:

2[6+6]. Така строфа, зложена із чотирох 6-скл. ґруп — се типова форма ліричьких пісень:

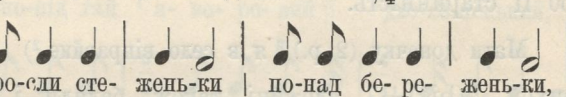


Таку саму строфу подибуємо дуже часто в укр. піснях всіляного змісту.

Кождій ґрупі відповідає такт $^4/_4$ або $^2/_4+^2/_4$:



Кождій ґрупі відповідають два такти $^3/_4$:



Строфа 2[6+6²] з'являєсь часто в полученю з ріжнородними і мішаними тактами.[5])

---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 212. Така-ж строфа: Етн. Зб. XI. ст. 14 ч. 17 (щедрівка).

[2]) Кольберґ Pok. I. ч. 108. Така-ж строфа в ліричьких піснях: Лисенко Зб. у. п. VI. 20. Ет. Зб. XI. с. 245 ч. 8. Кольберґ Pok. II. ч. 358 і вар. 359.

[3]) Лисенко З. у. п. II. ч. 37. Таксамо: Ibid. IV. ч. 20, ч. 37, Ет. Зб. с. 290 ч. 2 а, с. 130, ч. 22, с. 135 ч. 3. Кольберґ Pok. II. ч. 110, 411, 474. З повторенєм другого стиха: Лисенко І. ч. 32, Кольберґ Pok. II. 221, 435, Етн. Зб. XI. с. 155 ч. 3, ibid. с. 273 ч. 19, с. 290 ч. 2 а, б, с. 302 ч. 11.
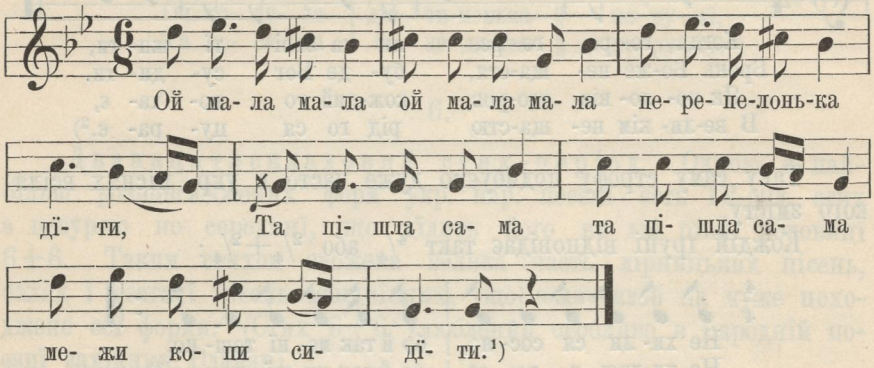
[4]) Етн. Зб. XI. ст. 247. Лисенко З. у. п. IV ч. 26. Таксамо ibid. IV. ч. 35, Ет. Зб. XI. ст. 74 ч. 3. З повторенєм другого стиха: Кольберґ Pok. II. ч. 56, 328.

[5]) Лисенко З. у. п. III. ч. 17, V. ч. 20, вар. 2, VI. ч. 8, ч. 13,

Замітна річ, що в 12-скл. стихах сего типу подибаємо усюди правильне розміщенє наконечних наголосів на другім складі від кінця, що й потягає за собою правильні рими.

б) До старинних форм пісенних належить 12-скл. стих, зложений з двох ґруп силябічних, які ріжнять ся від себе двома складами: 5+7.

Ся відміна 12-скл. стиха з повторенєм першої ґрупи, се характеристична, найбільш розповсюджена форма колисанок.



Форму сю подибаємо також в піснях весїльних, що й сьвідчить про її старинність.

Мати донечку (2 р.) ‖ я в село віправйие.[2])

Стихом 5(bis)+7 зложені також баляди і любовні пісні, співані під колисанкову мельодию:

Ой два нас, два нас (2 р.) || товаришеньку, два нас,
Та вийди вийди (2 р.) || трета дївчино до нас.[3])

В декотрих піснях сего типу місто повтореня першої 5-скл. ґрупи стрічаємо другу таку-ж ґрупу, через що являють ся 17-складові стихи (5+5+7²) поруч із 12-складовими (5(bis)+7²) н. пр.:

ч. 17, ч. 33, Етн. Зб. XI. с. 280 ч. 28. Кольберґ Pok. II. ч. 64, 105, 474. З повторенєм другого стиха: Лисенко З. у. п. IV, ч. 27, V. ч. 22. Етн. Зб. XI. с. 299 ч. 9. Кольберґ Pok. II. ч. 47.

[1]) Етн. Зб. XI. ст. 38 ч. 3. Таксамо ibid. ст. 37 колисанки 1, 2, 4, 17, 20.

[2]) Етн. Зб. XI. с. 173. Таксамо ibid. ст. 189 ч. 68.

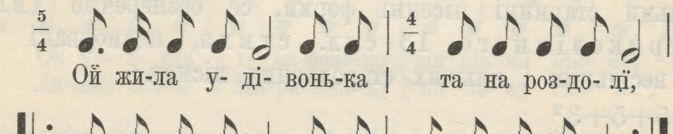
[3]) Етн. Зб. XI. с. 123 ч. 10. Розм. мельод. — як у вище наведеній колисанцї. Таксамо Ет. Зб. XI. ст. 135 ч. 2, с. 205 ч. 5, с. 230 ч. 6, с. 243 ч. 5, с. 303 ч. 12.

Піют куроньки, | піют другії, || а я в дівчини сиджу,
Від дівчини йду (2 р.) || дороженьки не виджу.
Прийшов до дому (2 р.) || тей взьив сї визувати,
Учула мати, | ненька старенька, || тей взьила нарікати.[1])
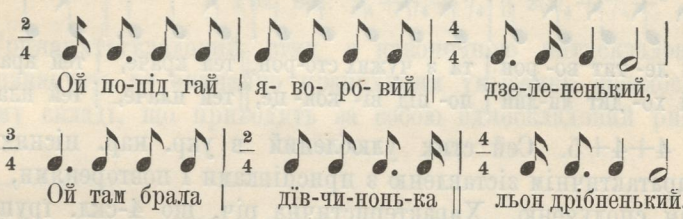
Рідше подибуємо стих 5+7 без повторення першої ґрупи:

Ой зійди зійди | зіронько вечірная,
Ой вийди вийди | дівчино безрідная[2]).

Дванацятискладовий стих з першою 7-скл. ґрупою являється в укр. нар. піснях лишень спорадично:

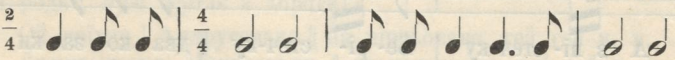


в) Дванацятискладовий стих, зложений із трьох рівних ґруп: 4+4+4 подибаємо в веснянках[4]) і в иньших піснях:



7.

Тринацятискладовий стих-період являється в укр. нар. піснях ось у яких відмінах: а) 6+7[2]



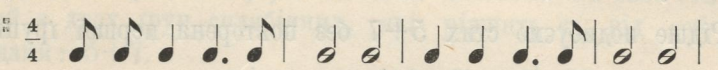
---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 128. Таксамо ibid. ст. 128 ч. 17 а. в; ст. 85 ч. 3; ст. 129 ч. 18.
[2]) Лисенко З. у. п. VI. ч. 34. Така-ж строфа ibid. ч. 32.
[3]) Лисенко З. у. п. VI. ч. 14.
[4]) Етн. Зб. XI. ст. 27 ч. 6.
[5]) Етн. Зб. XI. ст. 163. Таксамо ibid. ст. 214 ч. 4.

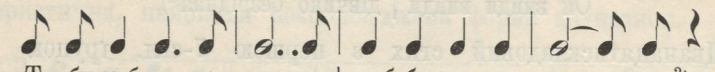


Ой там у- ді-вонь- ка | та пше-ни-чень-ку сї- є.[1])

б) 7+6[2]



Та ко-либ ма- ти зна-ла, | що то за до- са- да,
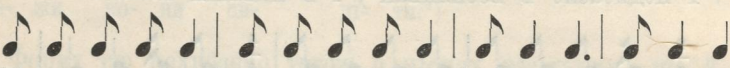


То бу-лаб о же- ни-ла, | щоб бу-ла од- ра- да.[2])

Вельми старинні пісенні форми, се безперечно дві відміни триколїнного 13-скл. стиха, подибувані у веснянках, весїльних і иньших стародавних піснях:

в) 5+5+3[2]
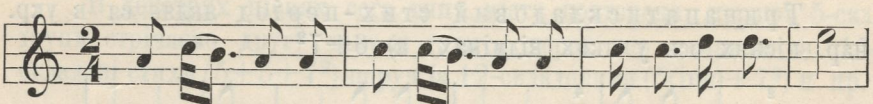
На загуменю | там колопенька | стояла.[3])

З повторенєм послїдної ґрупи (для виповненя правильного музичного періоду):



Ой ле- тит во- рон | та з чужих сто-рон, || тей краче, | тей краче,
Ай хо- дит ми-лий | по- під ві- кон- це, || тей плаче, | тей плаче.[4])

г) 4+4+5. Сей стих улюблений в укр. нар. піснях являє ся в паратактичнім зіставленю з приспівками і повторенями, і в дістіхічнім сполученю. Характеристична річ, що 4-скл. ґрупи правильно лучать ся з тактом $^2/_4$ в мельодиї, а 5-скл. ґрупи з тактом $^4/_4$ або $^2/_4+^2/_4$, через що обі половинї стиха зовсїм вирівнюють ся в мельодиї:



А в мі- стеч-ку | Бе- рі- стеч-ку || два ко- за- ки пют,
Жи- ді- воч-ку | Ха- ї- моч-ку || тай під-мо- вя- ют,

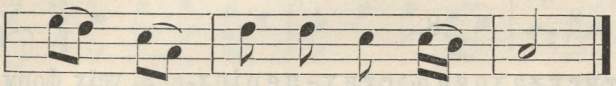
---

[1]) Лисенко З. у. п. IV. ч. 21. Такий самий стих: ibid. I. ч. 23. V. ч. 13. Етн. Зб. XI. ст. 224 ч. 17.

[2]) Лисенко З. у. п. IV. ч. 22.
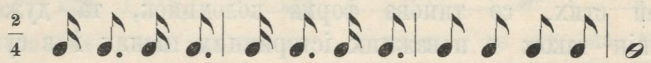
[3]) Етн. Зб. XI. ст. 194. Таксамо весїльні: ibid. ст. 170 ч. 14; 178 ч. 36.

[4]) Етн. Зб. XI. с. 124.
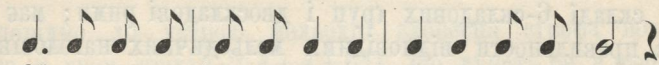


гий, гий, два ко- за- ки пют.
„ „ ой під- мо- вя- ют.[1])

Двостих:



Ой мо- ло- да | бод-на- рів-но, || щос на- ро- би- ла,
Всї дї-воч-ки | я в ві-ночках, || а тис згу- би- ла.[2])



Ой по- ї- хав | І- ва-сень-ко || сім рік на вій- ну,
Ли-шив сво-ю | Ма-ри-сень-ку || на ма- му сво- ю.[3])

Впрочім являє ся стих 4+4+5 в сполученю з ріжнородними тактами:

Ой у полї | билиночка || колихаєть ся,
А в шиночку | вдовин сину || напиваєть ся (2 р.).
Роз. мел. $^6/_4+^4/_4+^4/_4$ || $2(^4/_4+^4/_4+^{4'}/_4)$.[4])

Тринацятискладовий стих з наконечною пятискладовою ґрупою визначуєть ся звичайно правильним уміщенєм наголосу на послїдному складї, що приводить за собою односкладовий рим.

---

[1]) Кольберґ Pok. II. ч. 22. Таксамо ibid. II. ч. 21, ч. 123, ч. 124, ч. 370. Етн. Зб. с. 276 ч. 22 (старинні мотиви: пусканє вінків на воду, порівнанє смерти новобранця з весїлєм):

Ішло дївчьи | ішло дївчьи || попід городец гей, гей, п. г.
Та нарвала | та нарвала || рути на вінец, гей гей, р. н. в.

Таксамо ibid. с. 148 ч. 1; ст. 298 ч. 8. (Міґрацийний мотив: жінка вмирає при родах, муж вертає з дороги):

Ой поїхав | Андрусенько || на вірльованє, гей гей н. в.
Лишив свою | Марисеньку, || як мальованє, гей гей я. м.

(Порівн. варіянт: Кольберґ Pok. II. ч. 41.)

[2]) Кольберґ, Pokucie II. ч. 240. Така-ж строфа ibid. II. ч. 367, 368 (варіянт: Етн. Зб. XI. ст. 156.) Лисенко: З. у. п. III. ч. 38. Кольберґ Pok. I. ч. 71 (Ґаґілка).

[3]) Кольберґ Pok. II. ч. 41,42. Що до мельодиї — сей варіянт треба уважати за пізнїйший в порівнаню з висше наведеним (Етн. Зб. XI. с. 298 ч. 8) в тактї $^2/_4$. Така-ж строфа і розм. мел. Лисенко З. у. п. II. ч. 20.
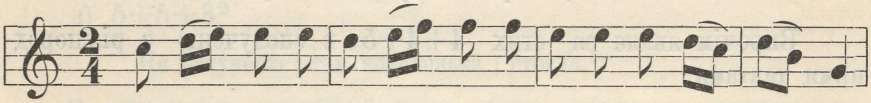
[4]) Лисенко З. у п. III. ч. 15. Така-ж строфа ibid. IV. ч. 5, 6 б.

8.

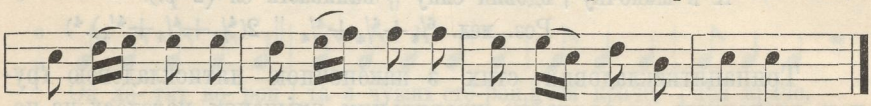
Чотирнацятискладовий стих-період. З усіх форм пісенних найчастїйше подибуємо в укр. нар. піснях триколїнний 14-скл. стих

4 + 4 + 6.

Отсей стих, се типова форма коломийок, та дуже часто являєсь він також в поважних історичних піснях і в сумовитих балядах. Характеристичною цїхою для всїх пісень зложених сим стихом є правильне розміщенє граматичних наголосів на передпослїдному складї 6-складових ґруп і двоскладові рими; має се свою основу в правильности відповідних мельодичних наголосів. Отсе й примір пісенної форми коломийкової:
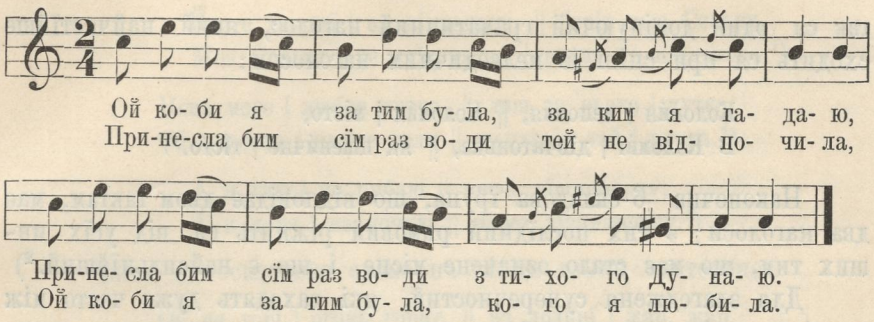


Пі- сла- ла мйи мо- я ма- ти в лїс го-ріш-ки рва- ти,
Бо- дай же ти лї-щи- нонь-ко на́- рік не зро- ди- ла,



Та ви- со- ка лї- щи- нонь-ка, не мож до-сьи- га- ти.
Я го- ріш-ків не на- рва- ла, ме- не ма- ти би- ла.

(Етногр. Збір. XI. с. 65. ч. 14; слова с. 52. вірш 61.)

Будова коломийкової строфи визначуєсь строгою симетрією і правильністю в ритмічнім устрою мельодиї і тексту. Всї коломийкові мельодиї заховують правильно такт $^2/_4$, а співають ся в швиденькім темпі (Allegretto). Мельодия коломийки творить правильний період музичний; півреченя ріжнять ся від себе звичайно лишень двома послїдними тактами. Буває й так, що три перші такти варіюють один мотив і мають однакову грясть фіґуративну. В кождім півреченю такти лучать ся парами в тїснїйші цїлости: друга пара тактів єсть найчастїйше або буквальним повторенєм першої, або секвенциєю в відворотнім напрямі, а друге півреченє повторенєм першого із малою зміною в послїднім такті. Перше півреченє найчастїйше кінчить ся на домінантї або на секундї, друге на тонїцї. Етн. Зб. с. 62 ч. 4, 5, 6, 9, 11, 12, 13, 14, 24, 30, 34, 41. Обі половиці періоду стоять до себе в відношеню музичної респонзиї; перша має звичайно характер запитаня, друга відповіди.



(Етн. Зб. XI. с. 103 вірш 1097.)

Відповідно до устрою мельодиї словесна строфа коломийки складає ся з двох стихів $2[4+4+6^2]$, що лучать ся з собою двоскладовим римом; сей рим визначує ся тим сильнїйше, що двом наконечним складам стихів відповідають в мельодиї четверкú, а всїм иньшим складам вісїмкú. Кождий стих поділений двома цезурами на три части: дві перші чотироскладові ґрупи, що відповідають двом тактам, мельодиї становлять першу половину пісенного стиха; другу його половину творить третя ґрупа, шестискладова, що відповідає другій парі тактів. Ся ґрупа ділить ся часами на дві 4+2, так що крисочка тактова сходить ся з цезурою в тексті — та двоскладові ґрупи подибають ся взагалї рідко, а ще рідше помічаємо консеквенцию в їх уживаню; се можливе лише в коломийках при їх уривчастій формі:

Вигоріла | Коломия, || лишили сї | ільми,
Ой любко ма | солоденька, || тож за тобов | жьúль ми.
Коломийку | запаливши, || Коломийка | гóрит,
За красною | дівчиною || аж ми серце | бóлит.[1])

В переважній части коломийок послїдна 6-скл. ґрупа одноцїльна, хоча їй відповідає фраза музична, що виявляє правильно поділ на два такти.

Такт $^2/_4$ при живім танковім темпі коломийок розміщує сильні ікти в мельодиї і накидає текстови трохаїчну сканзию, та се не потягає за собою правильного розміщеня граматичних наголосів серед стиха, а при читаню коломийкових текстів не помічаємо правильних тонїчних стіп; натомісь зауважуємо, що в кождій ґрупі складів, що відповідає одному коломийковому тактови, видви-

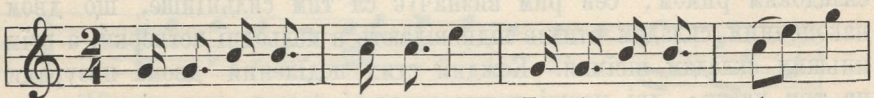
[1]) Кольберґ Pok. III. ч. 6, 9.

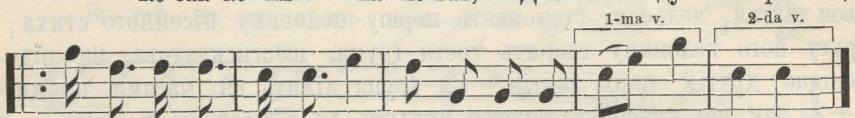
гає ся один домінуючий граматичний наголос, який найчастійше сходить ся при співі із мельодичним наголосом:

Коломи́я | непоми́я, || Коломи́я | мі́сто,
В Коломи́ї | дівча́тонька, || як пшени́чне | тї́сто.[1])

Наконечна 6-складова ґрупа, що відповідає двом тактам, має два наголоси; з тих послїдний римовий ріжнить ся від усїх инших тим, що має стало означене місце, і що є найсильнїйший.[2])

Для злагодженя суперечностий, які заходять дуже часто між ритмічними іктами мельодиї а граматичними наголосами тексту, уживають ся улюблені в коломийкових мельодиях сінкопи. Та часто сінкопи стають лиш висловом індивідуального темпераменту, завзятя чи бравури; в тійсамій мельодиї один співак уживає їх, другий нї:





[3])

Римом лучать ся не лиш стихи, але й ґрупи силябічні серед стихів:

Ой учера | я з вечера || комора горіла,
Приїдь, приїдь, | мій миленький, || бо-м сї розболїла.
Ой на яку | розболочку? || тай на головочку,
Приїдь, приїдь, | мій миленький, || хоть на годиночку.[4])
Нима цьвіту | по всїм сьвіту || понад ожиночку,
Нима минї | милїщого || понад дружиночку.[5])

---

[1]) Кольберґ Pok. III. ч. 1.

[2]) Проф. Огоновський замічає, що головні наголоси спочивають на третьому складі першої половини і на пятому складі другої половини коломийкового стиха. Слабший наголос визначує семий склад першого і другий склад другого півстиха (Studien ст. 224).

Ой висо́ко соколо́нько || до не́ба лїта́ти,
Ой дале́ко козаче́ньку || до о́сенї жда́ти.

[3]) Кольберґ Pok. II. ч. 28. Такі-ж сінкопи: ibid. III. ч. 47, 88, 109, 173. Етн. Зб. XI. Коломийки ч. 18, 19, 21, 22, 23, 26, 27, 32, 33.

[4]) Кольберґ Pok. III. ч. 29.

[5]) Ibid. III. ч. 36.

Йдете хлопці | на підпеньки, || беріт мою Сеньку,
Моя Сенька | не слїпенька, || видит де підпенька.[1])

Нема мого | любка тутка, || лиш за нього | чутка,
Ой виросла | цирис село || шьильвія тей | рутка.[2])

А я гаю | не рубаю || через лїщиноньку,
А я дома | не ночую || через дївчиноньку.[3])

Часто односкладове слово на кінци стиха повторене:

Ой на горі | огонь горит, || на долині | жар, жар,
Як я піду | до Іспаса, || комусь буде | жаль, жаль.

Їде козак | з України, || в підківочки | дзень, дзень,
За ним за ним | дївчинонька, || як в біленький | день, день.[4])

Також в середині і на початку стиха уживають ся повторення одного-двох складів або й цїлих ґруп силябічних для виповненя розміру:

Сухий дубе, | сухий дубе, || нїчо з тьа не буде,
Ой а з мене | березочки || колясочка буде.[5])

Ой гину я, | гину, гину, || тай ни за такими,
За такими | як я сама, || тай за біленькими.[6])

Та дрібненька | коломийка, || дрібненька, дрібненька,
Просила мі | приходити || любка солоденька.[7])

В першій половині коломийкового стиха подибаємо побіч чотироскладових ґруп також трискладові; в такім разї з'являють ся при співі анапестичні фіґури ♪ ♪ 𝅗𝅥 через стягненє двох вісїмок в одну чвертку, що припадає завсїгди на другу (слабу) половину такту:

Ой то в мене | чоловік, || як греччьина | паска,
Тогди я му | їсти да́м, || коли моя ласка.[8])

---

[1]) Етн. Зб. XI. ст. 53 вірш 93.
[2]) Ibid. ст. 150 вірш 1827.
[3]) Ibid. ст. 209 вірш 2183.
[4]) Кольб. Рок. III. ч. 52, 56.
[5]) Ibid. III. ч. 62.
[6]) Ibid. III. ч. 82.
[7]) Ibid. III. ч. 103.
[8]) Етн. Зб. XI. ст. 200 вірш 2073.

Не тепе́р, | не тепе́р || на гриби ходити,
В осени́, | в осени́, || як будут родити.

Не з мішко́м, | не з мішко́м, || але з коробочков,
Не сама́, | не сама́, || але з парубочком.[1])

Попід са́д | попід са́д || та попід тополю,
Відведіт мйи | до домоньку, || бо сьи сама бою.[2])

Ой ішла я | попід лїс, || найшла-м козарика,
Дурна-м була, | що-м не йшла́, || сватав мйи музика.[3])

Кромі стереотипової строфи коломийкової 2[4+4+6²] творить коломийковий стих через повторення і приспівки ще ось які строфічні полученя:

Повій вітре | повій вітре || по високій горі,
по високій горі,
Та розчісуй | кучерики || по моїй голові,
по моїй голові.[4])

Вчора була | неділенька, || нині понеділок,
Запросила | Марисенька || косити барвінок.
Ось біда | не дума
Котру любю, | все кума. } 2 р. (приспівка).[5])

Етноґрафічні збірки з Покутя й Поділя виказують незвичайне богацтво коломийок. Покійний др. Іван Колесса зібрав в однім лишень селї Ходовичах Стрийського повіту 2508 коломийкових віршів[6]).

Збірник Кольберґа „Pokucie“ містить у трех томах звиж 3000 коломийкових віршів.[7])

---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 53 вірш 89.
[2]) Ibid. с. 56 в. 225.
[3]) Ibid. с. 57 в. 245.
[4]) Кольберґ Pok. II. ч. 141.
[5]) Ibid. II. ч. 188.
[6]) Етн. Зб. XI. стор.: 60—62, 78—84, 92—117, 133, 140—1, 143—7, 150—3, 159—162, 199—202, 208—210, 225—7. 230—1, 238—9, 246, 251—6; мельодиї коломийкові стор 62—72.
[7]) I. т. число: 215, 217, 221, 235, 239.
II. т. число: 158—160, 163—184, 187, 189—192, 197—8, 200—3, 212—215, 66—70, 73, 76, 77, 80—82, 91—94, 95—98, 129—135, 137, 139, 140, 145—7, 149—152, 224, 229, 230, 232—4, 236, 242, 249, 257, 269, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 300, 305, 307, 309, 310, 317, 326, 334, 337, 338, 356, 381,

Кромі того коломийковий склад мають і на коломийкову нуту співають ся також довші пісні оповідаючі, звичайно гумористичного змісту (н. пр. про морковяного Ляшка: Кольб. II. I. 51) і локального характеру; подибають ся між ними також пісні з балядовим закроєм (Кольб. Р. II. ч. 237) і уривки та перерібки звісних довших пісень, що розбиті на коломийкові строфи, тратять свій одноцільний характер.[1])

Коломийки ріжнять ся від усіх иньших народних пісень своєю уривчастою, фраґментаричною формою: два стихи получені в строфу замикають скінчений образ, обрисовують коротко але ясно душевний настрій, і творять про себе замкнену цілість. Часто дві-три і більше строф коломийкових лучить ся змістом в одну пісню. Та в лученю строф коломийкових лишає ся широка, майже необмежена свобода співакови.

Можна догадувати ся, що вітчиною коломийок в теперішнім розуміню сеї форми єсть Покутє, і що коломийка стоїть у звязи із назвою міста Коломиї,[2]) як польський краковяк і Краків. Отсе походженє назви, як і фраґментарична форма споріднює коломийки з краковяками.[3]) Та не виключена можливість, що пісенна форма коломийки старша від самої назви.

Коломийка, се танкова пісня, і такий характер заховала вона ще й доси сполучаючи поетичне слово, музику і танець в одну цілість. Се промовляло б якраз за старинністю сеї форми пісенної неменче, як і розмір 14-складового стиха 4+4+6 подибуваний в наших давних співанниках. Тут годить ся ще згадати, що ні в одній категоріи пісень старинна форма паралєлізму не є так широко уживана, як саме в коломийках. В типовій строфі коломийковій перший стих подає звичайно образок з природи, другий з'ображує настрій чоловіка, причім заходить між обома паралєльними членами

383, 387, 390, 391, 409, 428 а, б, 429, 430, 439, 443, 444, 446, 447, 449—451, 453—455, 475, 476, 479, 480, 481, 483, 485, 486.

III. т. число: 1—24, 26—41, 47—112, 117—123, 144—149, 151—164, 173—185, 209—241, 245—258, 262—277, 301—327, 331—426, 431—436, 462—512, 525—587, 592—721.

[1]) Кольберґ Pok. II. чч.: 244, 253, 255, 256, 314, 315, 345, 346, 350, 351, 352, 361, 364, 377, 378, 379, 380, 389, 408, 410, 431, 436, 440, 445, 457 (про панщину, таксамо 458, 459), 461, 162, 190, 204.

[2]) Богато коломийок навязує таки до міста Коломиї: Кольберґ Р. III. ст. 10—11.

[3]) Строфа краковяка побудована із двох 12-складових двоколінних стихів 2[6+6²]. Мельодия держить ся в такті $^2/_4$ з улюбленими сінкопами ♪♩♪.

тота тїсна звязь, що в природї і в житю людськім дїє ся щось подібного:

Який листок | дзелененький, || упаде тай гниє,
Який любко | молоденький, || не по правдї жиє.

Та коломийок, котрих зміст вказував би на їх старинність, не доводилось нам подибати, бо коломийки уже з природи річи не могли стати обрядовими анї історичними піснями задля своєї уривчастої форми; що найбільше стрічаємо в коломийках згадки про козаків і про не так-то дуже давні часи панщиняні:

Ой ти пане отамане, прошу тьи на пиво,
Не бий мою дївчиноньку, як вийде на жниво.

Отамане молоденький, буду ти казати,
Не бий мою дївчиноньку, як вийде вйизати.

Бодай тобі наш паноньку вигоріли лани,
Ой який ти сам недобрий, такі отамани.[1])

Головну массу коломийок, що визначують ся справдї артистичним викінченєм у тексті і мельодиї і співають ся скрізь в однаковій незміненій формі зложено мабуть в добі розцьвіту народної творчости т. є. за часів козаччини. Та коли уже в XIX. в. проявив ся упадок на полї укр. нар. поезиї псованєм, забуванєм і понехуванєм давних пісень, особливо обрядового й історичного змісту,[2]) і застоєм у поетичній продукциї, то коломийки являють ся може одинокою галузею пісенної творчости, що без перестанку зростає і збогачуєть ся новим змістом.

Коротка і вироблена форма коломийок надаєсь, як не мож краще, до принагідних імпровізаций, які можна почути на вечерницях, весїлях та при жнивах, коли то сїльські гострухи дотинають собі взаїмно або висьмівають парубків. Через те велика часть новіщих коломийок має характер льокальний:

А звідки ти, пане брате, чи не з Коломиї?
Чи-с не видїв, чи-с не бачив дївчини Марії?

А звідки ти пане брате, чи не з Городенки?
Чи-с не видїв, чи-с не чував дївчини Оленки?[3])

---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 93 в. 70—5.

[2]) Виказує се Драгоманів в розвідцї „Про псоване українських народних пісень". Збір. філ. секциї Н. Т. ім. Шевч. т. II.

[3]) Кольберґ Pok. III. ч. 21, 23.

Ой піду я до Вербіжа або до Мишина,
Ой чей же мі там полюбит хороша дівчина.

Ой був же я у Мишині, не пив-єм горівки,
Не видів я у Мишині хорошої дівки.

І прийшов я до Іспаса, напив-єм сьи пива,
Та чи мала, чи велика, то все чорнобрива.[1])

Та назви місцевостий не все сьвідчать про льокальний характер коломийок: такі назви зміняють ся відповідно до околиці, так як назви городів у колядках, гагілках та обжинкових піснях. За доказ нехай послужать отсї коломийки, зовсїм тотожні із висше наведеними:

Ой піду я до Стриганець, напю ся горівки,
Не видів я тей в Стриганцьох хорошої дівки.

Ой піду я до Ходович, тей напю сьи пива,
Ци велика, ци маленька, а все чорнобрива.[2])

Оттак можемо коломийки зачислити до найновіщої верстви пісенної, хоч своїм коренем сягають вони безперечно давнїйших часів.

Коломийки дають образ народного житя, що так скажемо, в поперечнім перекрою; вони підпадають найбільше під розряди пісень з особистого і родинного житя, та зображують се житє в цілій його ширині, як то кажуть, від колиски до гробової дошки, втискаючи ся завдяки своїй фраґментаричній формі у найменчі подробиці будденщини, які не можуть знайти місця в довших піснях, та віддаючи одночасно найдрібнїйші відтїнки чувства і настрою. Найбільша масса коломийок оспівує любов в усяких її стадиях та періпетиях.
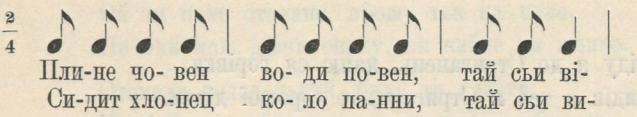
Треба дивувати ся, як коломийкова мельодия, не зміняючи в нїчім свого основного строю, приймає то сумний, то веселий характер; раз навіває безмежний сум і мелянхолію — другий раз дише силою, енерґією і веселостию молодого житя; оттому то коломийкова форма надає ся однаково до переданя траґічних і веселих моментів народного житя. Через висше обговорені прикмети стали коломийки під нинїшну пору найбільш розширеною і справді домінуючою формою пісенною на Підгірю й Поділю; характеристична річ, що на Україні коломийка мало розповсюджена, а подекуди

[1]) Кольберґ Pok. III. ч. 47—49.
[2]) Етн. Зб. XI. с. 83 в. 631.

ледво чи й звісна; коломийки, які знаходимо у Лисенкових збірниках (як у VII. Десятку), передані з Галичини.
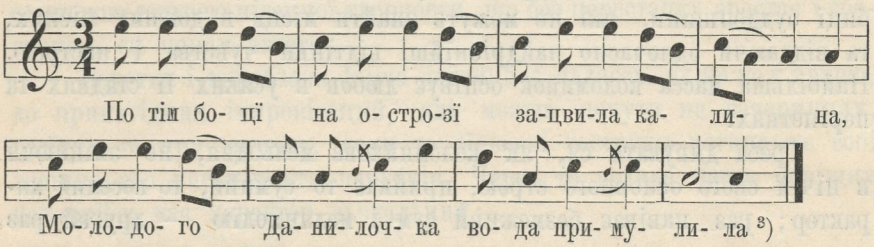
В Галичині коломийки випирають, приглушують, ба й нівелюють давні пісні оповідаючого змісту. Довша пісня переведена через коломийкову мельодию скоро тратить одноцільність, розбиває ся на відірвані строфи, що лучать ся з такою-ж свободою, як у коломийках.

Дуже близько підходять до коломийок иньші танкові пісні, що заховують коломийковий склад стиха 4+4+6, та мають дещо відмінну ритміку в мельодиї; так н. пр. в двох послїдних тактах пісенного стиха виступає анапестична фіґура ♪♪♩:



Коломийковий склад стиха і таку-ж ритміку мельодиї подибаємо дуже часто в історичних і побутових піснях: Лисенко З. у. п. I. ч. 12, (Про Залїзняка) I. ч. 31 (Дощик). Етн. Зб. XI. с. 240 ч. 1, с. 119 ч. 4, с. 236 ч. 8, с. 264 ч. 11, с. 286 ч. 32. Кольберґ Pok. II. ч. 9, 44, 55.[2])

Мельодиї значної части укр. нар. пісень, зложених триколїнним 14-складовим стихом, укладають ся в такт $^3/_4$ творячи форму правильного музичного періоду; на першу і другу ґрупу припадає по одному тактови, а трета 6-складова ґрупа відповідає двом тактам мельодиї:



[1]) Кольберґ Pok. II. ч. 71 (козачок). Граматичні наголоси в окінченях стихів майже правильно не сходять ся з мельодичними.

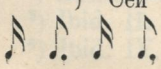
[2]) Перший стих пісенний кінчить ся сінкопою ♪♩♪.

[3]) Кольберґ Pok. II. ч. 62. Такий-же уклад в тексті і мельодиї: Лисенко Зб. у. п. I. ч. 24, 30, II. ч. 38 (з повторенєм 6-скл. ґрупи другого стиха) II. ч. 4, (Про зруйнованє Сїчи) II. ч. 6 (Ой не гаразд Запорожцї) III. ч. 5 (про Бондарівну) V. ч. 15, VI. ч. 28, VI. ч. 35; Етн. Зб. XI. ст. 164 ч. 3 (кождому стихови відповідає строфа в мельодиї), ст. 218 ч. 11, ст. 262 ч. 7, ст. 293 ч. 4. Кольб. Pok. ч. 62.

Чотирнацятискладовий триколінний стих частійш від усіх инших розмірів подибаємо в укр. піснях, яких мельодиї виказують ріжнородні такти; при тім дивувати ся треба незвичайній симетрії, з якою укладають ся пісенні коліна в більші строфічні цілости, як се показує отсей перегляд:

Лисенко З. у. п. II. ч. 31. Розм. мел. $2[{}^{5}/_{4}\ (={}^{2}/_{4}+{}^{3}/_{4})+{}^{5}/_{4}]$.
„ „ „ „ II. ч. 35. „ „ $2[{}^{6}/_{4}\ (={}^{2}/_{4}+{}^{4}/_{4})+{}^{5}/_{4}]$.
„ „ „ „ III. ч. 34. „ „ ${}^{4}/_{4}+{}^{4}/_{4}+{}^{6}/_{4} \parallel {}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}$.
„ „ „ „ IV. ч. 9. } „ „ ${}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}+{}^{5}/_{4} \parallel {}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}$.
„ „ „ „ VI. ч. 24. }
Етн. Зб. XI. с. 249 ч. 2 „ „ $2[{}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}+{}^{4}/_{4}]$.
„ „ „ „ 288 ч. 1 а. „ „ ${}^{4}/_{4}+{}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4} \parallel {}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}+({}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4})$b.
(З повторенем 6-скл. ґрупи другого стиха.)
Лисенко З. у. п. IV. ч. 1. Розм. мел. $2[{}^{4}/_{4}+{}^{4}/_{4}+{}^{4}/_{4}+{}^{4}/_{4}]$.
„ „ „ „ III. ч. 24. „ „ $2[{}^{5}/_{4}+{}^{5}/_{4}+{}^{3}/_{4}]$.
„ „ „ „ IV. ч. 19. } „ „ $2[{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}]$.
„ „ „ „ IV. ч. 33. }
Кольберґ Pok. II. 50 а, б. „ „ $2[{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}]$.
Лис. З. у. п. V. ч. 12. Розм. мел. ${}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4} \parallel ({}^{3}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4})$реп.
${}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}$.
(З повторенем 6-скл. ґрупи першого стиха).
Лисенко З. у. п. III. ч. 20. Роз. мел. ${}^{3}/_{4}+{}^{4}/_{4}+{}^{6}/_{4}$ (bis) $\parallel ({}^{3}/_{4}+{}^{4}/_{4}+{}^{6}/_{4})$ bis.
(З повторенем 6-скл. ґрупи першого стиха і цілого другого стиха).
Етн. Зб. XI. с. 272 ч. 18
„ „ „ „ 287 ч. 33 б. } Роз. мел. ${}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{4}/_{4} \parallel {}^{4}/_{4}$(присп.) $\parallel {}^{4}/_{4}$(реп.).
Кольберґ Pok II. ч. 424
(Кождому стихови відповідає строфа в мельодиї.)
Кольберґ Pok. II. ч. 1, 2 (про Саву), 10, 13, 43; ibid. I. ч. 138 (весільна), ibid. II. ч. 4. 5 (Боднарівна), 6—8 — виказують ось який розмір мельод. $2[{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}]$.[1])
Кольб. Pok. II. ч. 60. Роз. мел. $2[{}^{6}/_{8}+{}^{6}/_{8}+{}^{6}/_{8}+{}^{6}/_{8}]$.
„ „ „ „ 84. „ „ $2[{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}+{}^{3}/_{8}]$.
Строфа 2[4+4+6] в полученю з ріжнородними тактами: Лисенко I. ч. 9, IV. ч. 14, V. ч. 21, 28, 32, VI. ч. 27, 30, Етн. Зб. с. 222 ч. 14, с. 286 ч. 33 а, с. 289 ч. 1 в.

---

[1]) Сей розмір витворив ся із такту ${}^{2}/_{4}$ змінепого сінкопами;


Лише спорадично являє ся серед укр. нар. пісень 14-скл. стих, що має такий самий склад ґруп як коломийковий стих, лише у відверненім порядку: 6+4+4[2]:
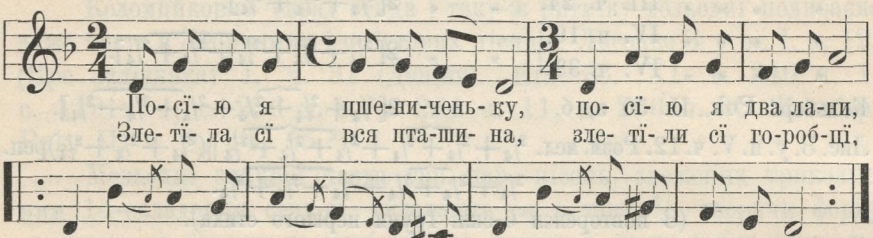
Ой перепеличка, | ой і мала | невели́чка
А мала | невели́чка
По полю лїтає | і комиш | прогорта́є,
А комиш | прогорта́є.

(В другім півстиху побіч ґруп 4+4 подибаємо також 5+3 і 4+3.)

9.

Пятнацятискладовий стих-період являє ся найчастїйше в чотириколїнному складї:

а) 4+4+4+3



[1])

Така-ж строфа:

Анї спати | нї дрімати, ‖ нї сон ми сї | не бере,
Пішов би я | до дївчини, ‖ сам не знаю, | де жиє.[2])

Я всї сади | процвитают, ‖ тей червона | калина,
Ей, а в садї | сидьит пташки, ‖ на калннї | соловя.[3])

У піснях сего складу мельодичний наголос вимагає акцентованя наконечних складів у стихах. В сих піснях являє ся консеквентно переведений поділ стиха на 4 ґрупи, що відповідають чотиром тактам музичного півреченя; тії фрази, лучать ся парами

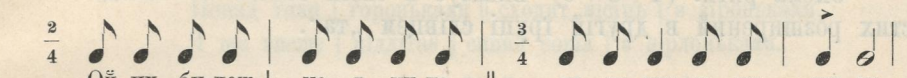
---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 243. Порів. варіянт: Кольб. Pok. II. ч. 108. Така-ж строфа словесна: Кольберґ Pok. II. ч. 109:
Гей ти зоро | вечірная, ‖ що ти так сьи | спізняєш,
Ти мій милий | чорнобривий, ‖ куди ти сьи | збираєш?

[2]) Кольберґ Pok. II. ч. 106.

[3]) Етн. Зб. XI. ст. 123.

в дві цілости, яким відповідають два півстихи. Єсть богато пісень сего типу, в яких півстихи не виявляють сталої кристалїзациї на менчі ґрупи, лише творять більші одноцільні семискладові і осьмискладові ґрупи:



[1])

В першім півстиху виступає поділ на дві ґрупи 4+4, другий півстих становить одноцільну 7-скл. ґрупу, так як цезура не має сталого місця (4+3, 3+4, 5+2). Схема рит. 2[4+4+7²]. Подібний склад:

Ой що первá | доріженька || тай од дому до Дону,
А другая | доріженька || та у чистеє ноле.[2])

Ой запив | козак запив, || ой та запив | загуляв ся,
А його | кінь вороний || та на станї | застояв ся.[3])

Розм. мел. $^3/_4\widetilde{+}^4/_4+^4/_4\widetilde{+}^4/_4 \parallel {}^4/_4\widetilde{+}^4/_4+^4/_4\widetilde{+}^4/_4$.

В отсій пісні оба півстихи виступають то як суцільні ґрупи, то переділені цезурою, в розміщеню якої нема послїдовности. Перший півстих ділить вона раз на ґрупи 4+3, другий раз на 3+4. В другім півстиху являють ся попри ґрупах 4+4, 4+5, 5+3 також ґрупи 3+4 і 4+3.

В наведених піснях замітний правильний двоскладовий рим.

б) В другій відмінї виступає 15-скл. стих-період в триколїннім складї: $5^2+5^2+5^1$

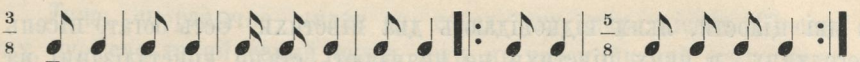
Ой наступа́ла | та чорна хма́ра || став дощ накрапа́ть,
Ой там збіра́лась | бідна голо́та | до корчми гуля́ть.[4])

Се розмір розширений із основного 13-складового стиха (4+4+5), як показують дальші строфи:

Ой напяли | козаченьки | червоний намет,
Та пють вони | горілочку, | ще й солодкий мед.

---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 259.
[2]) Лисенко З. у. п. V. ч. 18 (2-го строфа).
[3]) Ibid. II. ч. 26.
[4]) Ibid. IV. ч. 6 а.



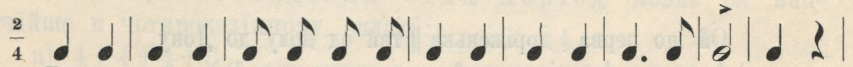
Бе- ру во- ду та з пе-ре- бро-ду, не ви- бе- ру до дна,
Жи-ла в батька та не год не два, не зга- да-ю до- бра.[1])

Схема ритм. (4+5+6) виказує в своїй основі 14-складовий стих розширений в другій ґрупі слівцем „та".

9.

Шіснацятискладовий стих-період подибуваний доволі рідко являє ся в отсих відмінах:

а) 2[4+6+6²] (се мабуть розширена в другій ґрупі схема 14-складового стиха).



Роз- ви-вай ся а ти су-хий ду-бе, завтра мо- роз бу- де,
У- бп-рай ся мо- ло- дий ко- за-че, завтра по-ход бу- де.
(Лисенко Зб. у. п. I. ч. 11.)

Анальоґічну будову стиха, хоч не у всіх строфах консеквентно переведену має отся пісня:

Гей козаки, | превражії сини, || що ви наробили,
Повен курінь | козаків набито, || коний погубили.
(Лисенко Зб. у. п. IV. ч. 2.)

Схема рит. 2[4 (рідко 5) + 6 (рід. 5, 4) + 6²].

б) 2[5(рідко 4)+5(рідко 6)+6²]

А нема цьвіту | найповнїшого || над ту маковóчку,
Да нема-ж роду | найвірнїшого || над ту матїнóчку.
(Лисенко Зб. у. п. II. ч. 33.)

Розм. мел. 2[$^5/_4+^5/_4+^5/_4+^3/_4$].

в) 2[4+5+7²]

Мати моя | та рідненькая, || нагулявсь я довóлї,
Визволь мене | моя матїнко || да із цеї неволї.
(Лисенко З. у. п. VI. ч. 10.)

Роз. мел. $^3/_4+^5/_4+^3/_4+^3/_4$ || $^5/_4+^5/_4+^5/_4+^2/_4$.

г) Частїйше являє ся 16-скл. стих-період зложений із чотирох колїн: 4+4+4+4², що лучать ся парами в два півстихи.

[1]) Лисенко З. у. п. V. ч. 30.

В піснях сего типу виступають півстихи також як суцільні 8-скл. або 7-скл. ґрупи так, що розмір сего стиха-періоду хитає ся між 14—16 складами; мельодия виказує звичайно будову правильного муз. періоду.

Понад тими | гороньками || сходит місяць | з зіроньками,
Я ще висше | підлїтає || сивий сокіл | з вірлоньками.

Ой летит же він летит, || тей крилоньками блудит,
Ой як тяжко | на серденьку, || як хто кого | вєрне любит.[1])

Така-ж строфа:

Ей у поли | край дороги || стойит камінь | маймуровий,
На тім на тім | камененьку || стойит хлопец | чорнобровий.

Ей стойит же він стойит || тей думку си думає,
З великого | закохані || тей розлука буває.[2])

Правильні рими при кінци стихів-періодів виказують також, що наведені строфи треба уважати за двостихи. Рідко являють ся строфи сего покрою без наконечних римів:

Ой в городї | на ростоцї || пють, гуляють | Запорожцї,
Лиш між їми | один не пє || запорозький отаман.[3])

Схема рит. $2[4+4+4+4^2(3^2)]$. Роз. мел. $^2/_4+^2/_4+\overbrace{^2/_4+^2/_4}+^2/_4$
$\overbrace{^2/_4+^2/_4}+^2/_4+^2/_4+\overbrace{^2/_4+^2/_4}+\overbrace{^2/_4+^2/_3}$

10.

Сїмнацятискладовий стих-період. Одною з найбільш улюблених і без сумніву старинних форм весільних пісень є

а) триколїнний 17-скл. стих-період зложений з двох 5-складових ґруп і одної 7-складової: $5+5+7^2$

Слала зіронька | до місїченька || ще вчора із вечора. (2 р.)[4])

Пісні сего типу виказують строфову будову в мельодиї і паратактичне зіставленє стихів словесних повторюваних у співі, длятого рідко подибаємо в сих піснях римованє стихів, хоч наголос граматичний спочиває правильно на передпослїдному складї кождого стиха, так як сему складови відповідає тон мельодиї продовжений ферматою. Замітні ассонанциї в середині стихів:

---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 118 ч. 2 а, таксамо ibid. ст. 136 ч. 4.
[2]) Ibid. с. 130 ч. 23 а, таксамо с. 118 ч. 1.
[3]) Лисенко З. у. п. IV. ч. 7.
[4]) Етн. Зб. XI. с. 168.

Стів не встелений, двір не вметений, родина не спрошена.
Ой післала вна сив соколонька в країну по родину
Сив зазуленьку в сиру земленьку по рідну матіноньку.[1])

В декотрих стихах на місці другої ґрупи силябічної подибуємо повторенє першої:

Гей рад-же би я | гей рад-же би я || до тебе повернути,
Бо я би ті рад | бо я би ті рад || за жіночку узьити.[2])

Таку-ж будову стиха і мельодиї мають отсі весільні пісні: Етн. Зб, с. 176 ч. 29, 30, с. 185 ч. 57, 58, 59.
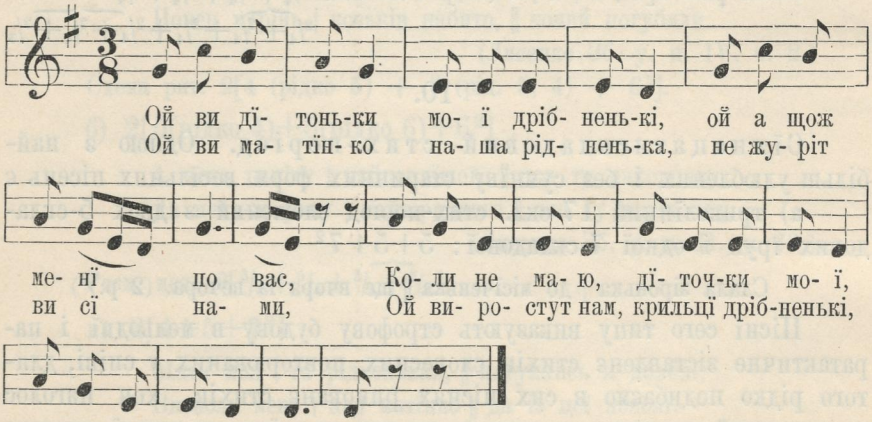
В весільних піснях виступає 17-скл. стих а. також в строфових полученях:

2[5+5+7]

Приступи ненько, | приступи любко || до тисового стола,
Викупи ненько, | викупи любко || віночок від жіночок.[3])

Розм. мел. 2[$\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{3}{4}+\frac{3}{4}$].

Другою характеристичною формою, в якій виступає 17-скл. стих а. є колисанкова мельодия, що своїм розміром і складом дуже близько підходить до висше обговореного типу весільних пісень:



[1]) Етн. Зб. XI. с. 172 ч. 20. Такі-ж ассонанциї ibid. с. 185 ч. 57. Не копай грьидки, не сади рутки, нікому підливати.
[2]) Етн. Зб. XI. с. 168 ч. 3.
[3]) Кольберґ Pok. I. ч. 115. Таксамо Етн. Зб. XI. с. 194 ч. 88.
[4]) Кольб. Pok. II. ч. 362.

В сій формі лучать ся 17-скл. стихи парами у строфи з правильним двоскладовим римом.

Під колискову мельодию сего типу співають також богато пісень любовних, історичних і баляд:
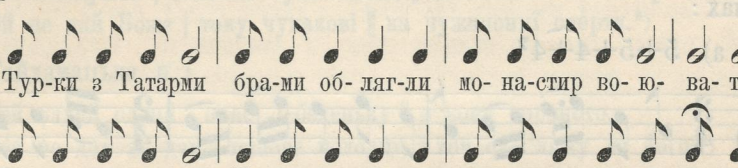
Чому-с не прийшов | тей не приїхав || докіль я ти писала,
Ци-с коньи не мав, | дороги-с не знав, || матусї не зволяла?[1])

Побіч стиха 5+5+7 стрічаємо стих 5(bis)+7 в піснях співаних під тусаму колисанкову мельодию: Етн. Зб. XI. с. 131 ч. 23 б; с. 133; с. 157 ч. 7; с. 215 ч. 6, 7; с. 216 ч. 8; с. 158 ч. 9; с. 238 ч. 1.

Будову мельодиї зовсїм ідентичну з висше наведеною приколисковою строфою можна подибати в піснях всїлякого змісту:

Зажурила сї (2) || бідная удовонька,
Що не скошена | не згромаджена || зелена отавонька.[2])

Богато пісень виказує 17-скл. стих 5+5+7 при ріжнороднім розмірі мельодиї:



б) В декотрих піснях історичного змісту являєсь 17-скл. триколїнний стих-період ось якої форми: 4+6+7[1]

Збірайте ся | панове молодцї || та все народ молодиї,
Тай підемо | панове молодцї || у той лїсок Лебединий.[4])

Мельодия творить правильний період музичний: 2[4/4+4/4+4/4+4/4].

---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 125. Таксамо ibid. с. 128 ч. 17 а; с. 229 ч. 19, 20; с. 157 ч. 6; с. 261 ч. 6 а; с. 219 ч. 5; с. 208 ч. 10; с. 215 ч. 5; Кольберґ Pok. II. ч. 63 (історична: про убитє сотника), 303, 304.

[2]) Етн. Зб. XI. с. 242. Таксамо: Кольберґ Pok. II. ч. 120, 121 (про підмову дівчини мандруючими козаками і про двобій) ч. 363 (сиріт-ська) Лисонко З. у. п. V. ч. 14. 2. вар.

[3]) Лисенко З. у. п. I. ч. 1 (про облогу Почаївського монастиря Турками); така-ж строфа: ibid. II. ч. 19 (з повторенєм 7-скл. ґрупи); III. ч. 31; IV. ч. 17; Кольберґ Pok. I. ч. 107 (пісня книжного походженя, співана при мерци).

[4]) Лисенко З. у. п. II. ч. 13 (ґайдамацька). Така-ж строфа ibid. III. ч. 2 (про Ничая; замітний є правильний двоскладовий рим).

В сій пісні стрічають ся також стихи 4+4+7. Наголос граматичний часто не сходить ся з наголосом мельодичним — через те нема правильного риму, таксамо, як і в слідуючій пісні:

в) 2⌈6+6+5⌉

Забілїли снїги, | заболїло тїло, ‖ ще й головонька,
Нїхто не заплаче | по білому тїлу ‖ по бурлацькому.[1])

г) Небогато набереть ся таких пісень, що в них виступає 17-скл. стих-період зложений із чотирох колїн: 4+4+4+5
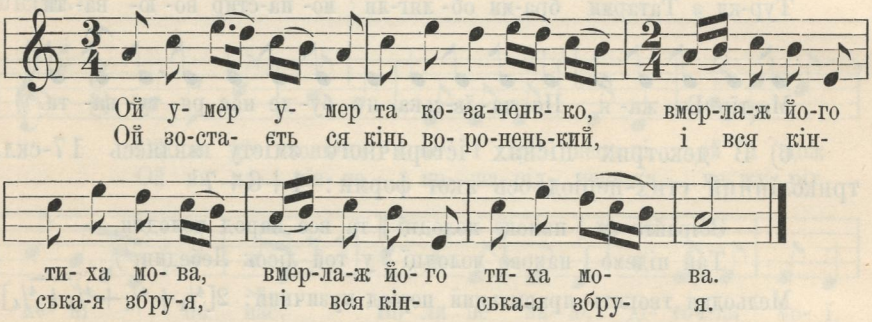
Ой крикнула | лебедонька ‖ ізза хвилї | вирина́ючи,
Заспівали | козаченьки ‖ з за лиману | виступа́ючи.[2]).

Отся пісня визначуєть ся рідкими трискладовими римами.

12.

Вісїмнацятискладовий стих-період належить до меньше розповсюджених розмірів пісенних і являє ся ось у яких формах:

а) 5+5+4+4[2]



Та ще й скрипочка | з барвіночка, ‖ струни з зеленої ру́ти,
Як заграє-ж він | та у Київі, ‖ в Батурині голос чу́тен.[3])

Другий півстих або ділить ся цезурою на дві чотироскла-

---

[1]) Лисенко З. у. п. II. ч. 15 (з повторенєм 7-скл. ґрупи).
[2]) Лисенко З. у. п. II. ч. 9. Такий-же склад стиха і зовсїм подібний характер та розмір мельодиї має отся пісня:

Горе менї | на чужинї, ‖ зовуть мене | заволо́кою,
Кажуть менї | Дунай брести, ‖ Дунай-річку | ще й глибо́кую.

(Лисенко З. у. п II. ч. 39.)
[3]) Лисенко З. у. п. V. ч. 37 вар. 1. і таксамо 2. вар.

дові ґрупи, що відповідають двом фразам мельодиї, або виступає як одноцїльна ґрупа часами семискладова.

Така-ж строфа словесна:

Ой зійди, зійди | ясен місяцю, || як млиновеє ко́ло,
Ой вийди, вийди, | серце дївчино, || та промов до мене сло́во.[1])

Мельодия в формі правильного періоду музич. з повторенєм другого півреченя: $3[^3/_4 + ^3/_4 + \overset{\frown}{^3/_4 + ^3/_4}]$

Гей не дивуйте | добриї люде, || що на Вкраїні повста́ло,
Там за Дашевим | під Сорокою || множество Ляхів пропало.[2])

В сїй пісні другий півстих являєсь правильно як одноцїльна ґрупа.

В мельодиї правильний період музич. з повторенєм другого півреченя: $3[\overset{\frown}{^2/_4 + ^2/_4} + \overset{\frown}{^2/_4 + ^2/_4} + \overset{\frown}{^2/_4 + ^2/_4 + ^2/_4 + ^2/_4}]$.

б) $5+6+7^2$. Чумацька п.:

Ой занедужав | славний чумаченько, || та либонь хоче вме́рти,
Ой не дай Боже | тому чумакові || на чужинонцї сме́рти.[3])

Гайдамацька п.:

Гей оддай оддай | пане Лебеденьку || а коня вороно́го,
Гей не дам не дам | панове молодцї, || хоч сам ляжу за його.[4])

Правильний період музич. в мельодиї: $2[^4/_4 + ^4/_4 + \overset{\frown}{^4/_4 + ^4/_4}]$.

Побіч семискладових ґруп подибають ся в сїй пісні також 8-складові.

Така-ж строфа словесна:

Ой із суботи | та на неділеньку, || та стала сї темна ніч,
Ой полинула | сива голубонька || від див голуба вприч.
(Етн. Зб. XI. ст. 205.)

Розм. мел. $2[^4/_4 + ^4/_4 + ^6/_4]$.

В окінченях стихів наголос граматичний часто не сходить ся з наголосом мельодичним, що вимагає акцентованя послїдного складу.
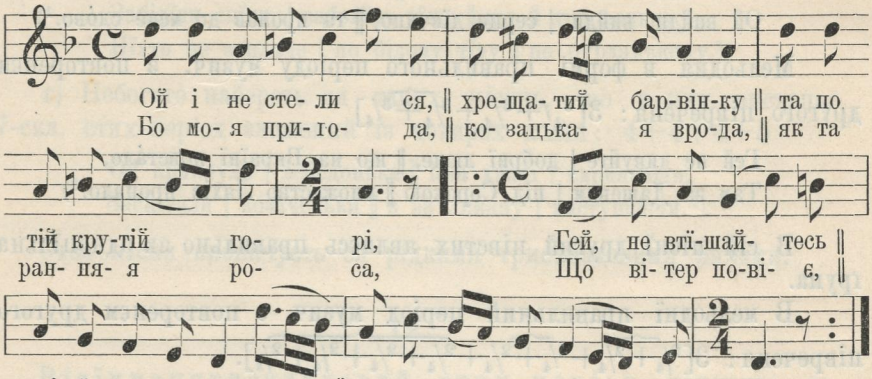
---

[1]) Лисенко З. у. п. V. ч. 34.
[2]) Ibid. I. ч. 13.
[3]) Ibid. III. ч. 7. 3-та строфа.
[4]) Ibid VI. ч. 1. 3-та строфа.
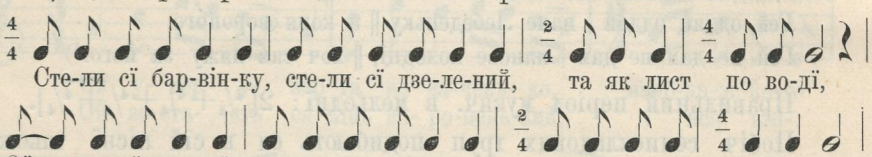
13.

Девятнайцятискладовий стих-період стрічає ся доволї рідко, виступаючи ось у яких формах:

а) 6+6+7.



Галицький варіянт сеї пісні з'являє поділ стиха на 3 6-складові ґрупи; (на 10 стихів лиш 2 кінчить ся 7-складовою ґрупою) за те розмір мельодиї в обох варіянтах майже тотожний:



б) 5+6+4+4[2].

Ой іди сину, | іди дитиночко ‖ тай на тоту | новобра́нку,
Ой коли-ж тї сї | маю сподївати, ‖ ци з вечері, | ци з пора́нку.
Ой сподїй мі сї | моя матїночко, ‖ сподїй мі сї | тей за гостї,
Ой як виросте | трава зелененька ‖ я в сьвітлонцї | на помостї.[3])

Розм. мел. 2[4/4+4/4+2/4+2/4].

18-складові і 19-складові стихи-періоди, подибувані в розмірно невеликім числї пісень не виказують уже сеї правильности у своїм складї, що коротші стихи; найголовнїйшою причиною сего є безперечно значна довжина самих стихів і обємистість ґруп, що

[1]) Лисенко З. у. п. І. ч. 15.
[2]) Етн. Зб. XI. с. 126 ч. 15.
[3]) Ibid. с. 268 ч. 15 (2. строфа).

входять в їх склад; хоча сї стихи виявляють правильний поділ звичайно на три коліна, то анальоґічні ґрупи в поодиноких стихах ріжнять ся від себе одним-двома складами так, що нераз неможливо буває підтягнути пісню під категорию із строго означеним числом складів, яке хитає ся між 17—20.

Такий склад мають переважно пісні історичні (і то записані на Україні), що подекуди близько підходять до історичних дум, а також деякі чумацькі пісні. Та сї незначні ріжниці в розмірі ґруп силябічних вирівнюють ся мельодиєю, як се найкраще ілюструють схеми розміру мельодичного. На пр. Лисенко З. у. п. II. ч. 1. (Про Палія й Мазепу):

Ой пише, пише | та гетьман Мазепа ‖ та до Палія листи:
Ой приїдь, приїдь | Палію Семене ‖ та на бенкет до мене.

Сх. ритм. 2[5(рідше 4)+6+7²(рідше 4+4²)].
Роз. мел. 2[⁴/₄+⁴/₄+⁶/₄].

Лисенко З. у. п. I. 14. (чумацька):

Ой косить хазяїн | та на сїножати ‖ аж крівавий піт лле́ть ся,
Ой лежить чумак | в холодку під возом, ‖ та з хазяїна сьміє́ть ся.

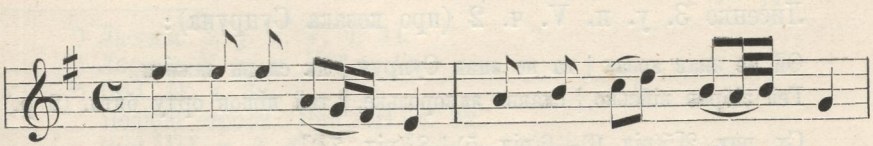
Сх. рит. 2[5(рідше 6)+6(рід. 5, 7)+7²(рід. 8²)].
Роз. мел. 2[²/₄+²/₄+²/₄+²/₄+²/₄+²/₄+²/₄+²/₄].

Лисенко З. у. п. II. ч. 10 (чумацька):

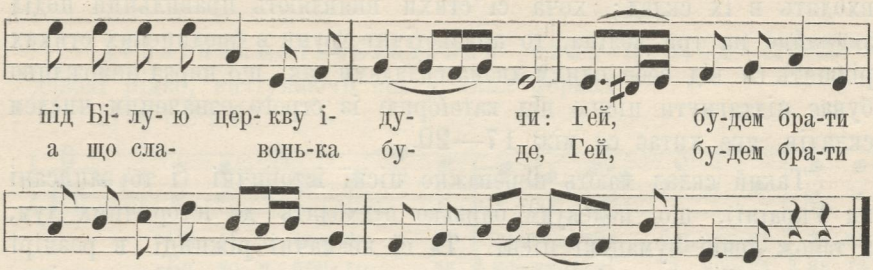
Гей з за гори | та із за кручі, ‖ та риплять вози йду́чи,
Попереду | та чумаченько ‖ та вигукую́чи.

Сх. рит. 2[5(рідше 4)+6(рід. 5, 4)+7²(рід. 8²)].
Роз. мел. ⁵/₄+⁶/₄+⁵/₄+³/₄
⁵/₄+⁵/₄+⁵/₄+³/₄.

Лисенко З. у. п. II. ч. 2. (Про Швачку):



Ой хва- лив ся та ко- зак Швач- ка
Гей ка- зав є си ко- зак Бод- на-рен- ко



Лисенко З. у. п. II, ч. 5 (Про Харка):

Ой їхав Ха́рко | та із Жаботи́на, ‖ меду й горілки напи́в ся,
Ой він свое́му | коню булано́му ‖ та на гривоньку схили́в ся. (2 р.)

Сх. рит. 2[5(рід. 6, 4)+6(рід. 5, 4, 3, 2)+8²(рід. 7, 9)].
Роз. мел. $^4/_4\frown{+}{}^4/_4+{}^4/_4\frown{+}{}^4/_4+{}^4/_4\frown{+}{}^4/_4\frown{+}{}^4/_4$
(„ „ „ „ „ „ $^2/_4$) 2 р.

Лисенко З. у. п. IV, ч. 12 (гайдамацька):

Ой у Київі | тай на городищі ‖ та на тихому за́мку,
Ой седить, седить | козак у неволі ‖ за Усталю коха́нку (2 р.).

Сх. ритм. 2[5(рідше 4, 6)+ 6(рід. 5)+7(рід. 8)]
В мельодиї правильний період музичний з повторенєм другого півречення: $3[^4/_4+{}^4/_4+{}^4/_4\frown{+}{}^4/_4]$.

Лисенко З. у. п. IV. ч. 13 (чумацька):

Гей у степу, степу | в степу криниченька, ‖ гей там вода прибува́є,
Гей там чумак, | чумак молоденький ‖ сірі воли напуває. (2 р.)

Сх. рит. 2[6(рідше 5, 4)+6(рід. 5)+7²(рід. 4+4²).
Розм. мел. як висше.

Лисенко З. у. п. V. ч. 2 (про козака Супруна):

Ой не знав козак | та не знав Супрун ‖ як слави зажи́ти,
Гей зібрав військо | славне запорозьке, ‖ тай пішов орду би́ти. (2 р.)

Сх. рит. 2[5(рід. 6)+6(рід. 5)+8²(рід. 7²)].
Роз. мел. як висше.

Лисенко З. у. п. III. ч. 1. (про Калнишевського):

Ой полети галко, | ой полети чорна || да й на Січ риби їсти,
Ой принеси Галко, | ой принеси чорна || від кошового вісти.

Сх. рит. $\left[\begin{matrix}6+6+7^2\\6+6+7^2\text{(рідше }6^2)\end{matrix}\right]$

Правильний період музич. в мельодії: $2[{}^2/_4+{}^2/_4+{}^2/_4+{}^2/_4]$.

Характеристична річ, що усі висше наведені пісні мають не лиш зовсім подібну будову строф словесних, але по більшій части також однаковий розмір мельодиї.

Б. Двостихи зложені з неоднакових стихів-періодів.

1. Оба стихи-періоди мають однакове число пісенних колін, але ріжнять ся числом складів **(тип в)**; ріжниця буває невелика (на один- два- три склади) і найчастійше вирівнуєсь в мельодиї (як показують нижше наведені приміри) так, що строфу **в** можнаб звати лишень модифікацією строфи **б**. Такі строфи можна поділити на дві категориї відповідно до того, чи перший стих коротший, чи довший від другого. Замітна річ, що в укр. народ. піснях далеко більше розширені строфи другої категориї.

Перейдім до примірів:

Перший стих 8-складовий, другий 9-складовий виказує отся пісня:

Під горою | деркач де́ре
А мене мамо | аж жаль бе́ре (2. р.).[1])

Роз. мел. 3 $[{}^2/_4+{}^2/_4]$.

Перший стих 8-скл., другий 10-складовий:

У неділю | поза сіллю (за селом)
Ой там поляченьки | нють гуляють (2. р.)[2])

Роз. мел. 3 $[{}^6/_4+{}^6/_4]$,

Така-ж строфа:
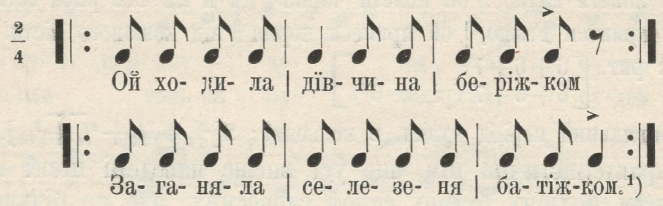
Ой я в батька | єдиниця,
Полюбила Гриця | чорнобривця. (2 р.)[3])

Роз. мел. 3 $[{}^3/_4+{}^3/_4]$.

---

[1]) Лисенко З. у. п. V. ч. 34.
[2]) Лисенко З. у. п. VI. ч. 11.
[3]) Ibid. II. ч. 32.
Подібні строфи: Ibid. III. ч. 32.
Ibid. III. ч. 3. б.
4-та строфа: Покинь Байдо | байдувати,
Сватай мою дочку, | та йди царювати. (2 р.)

Перший стих 10-складовий, другий 11-складовий:



Побіч односкладових римів подибаємо в сій пісні також двоскладові в суперечности до ритмічних іктів мельодиї.

Перший стих 10 скл., другий 12-скл.:

Ох і бачить ся, | лїсок не висок
Я-ж там походила, | заблудила була. (2 р.)[2])
Роз. мел. 3 [$^5/_4+^6/_4$].

Перший стих 10-скл., другий 11-скл.:

Чоловіче мій | дружино моя́,
Та завіз ти мене, | де роду нема́.[3])
Роз. мел. 2 [$^3/_2+^3/_2$]

Перший стих 14-скл., другий 15-скл.:

Ой ще не сьвіт, | ой ще не сьвіт, || ой ще не сьвіта́є,
А вже Гнатко | з Кравчиною || кониченьки сїдла́є.[4])

Єсть се лиш модифікация строфи зложеної з двох рівних 14-скл. стихів, — однакож продовженє другого стиха на 15 складів переведене незвичайно консеквентно протягом усеї пісні з виїмкою одної лиш строфи на загальне число строф 9.

Подібна схема ритм.:

Ой мала я | два садочки, || ні один не цвите,
Ой маю я | два женихи || та ні один не ходе. (2 р.[5]))

---

[1]) Лисенко З. у. п. II. ч. 24.
[2]) Лисенко З. у. п. III. ч. 16.
[3]) Ibid. VI. ч. 7. Такаж строфа з двоскладовим римом: Кольберґ Pok. I. ч. 178.
[4]) Ibid. I. ч. 7.
[5]) Лисенко З. у. п. IV. ч. 32.

Перший стих 16-скл., другий 17-скл.:

Калиночка | та малиночка, ‖ чом не рано | зацвила,
Гей, та не в ту пору | та не в те время ‖ мати сина | зродила.[1])

Перший стих 16-скл., другий 18-скл.:

Ой одчепись | лиха доле, ‖ ти од мене | одчепи́ ся,
Піди собі | в зеленії трави, ‖ тай там собі | зачепи́ ся.[2])

Перший стих 18-скл., другий 19-скл.:

Ой прибудь, прибудь | хоч коня добудь ‖ не лугами | берега́ми,
Гей любили ся | та не побрали ся ‖ за лихими | ворога́ми.[3])

Менче знайдесь примірів на строфи, в яких перший стих довший від другого одним двома чи трема складами при однаковім числі коліи в обох стихах, н. пр.:

Перший стих 10-скл., другий 9-скл.:

Гей головонько-ж | моя бідная
В мене мати | тай не рідная.[4])

Сх. р. $\begin{bmatrix} 5+5^3 \\ 4\ (рідше\ 5)+5^3 \end{bmatrix}$ Роз. мел. $\begin{matrix} \overbrace{{}^3/_4+{}^3/_1}+\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4} \\ {}^3/_4 \quad +\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4} \end{matrix}$

Замітні в сій пісні трискладові рими.

Перший стих 13-скл., (з характеристичною приспівкою „гей“ по середині), другий 10-скл.:

Ой у лузі лузі ‖ гей, ‖ ходять волики в плузі,
А за ними | козаченько в тузі.[5])

Сх. р. $\begin{bmatrix} 6+1\ (пр.)+7 \\ 4 \quad +6 \end{bmatrix}$ Роз. мел. $\begin{bmatrix} {}^6/_4+{}^2/_1\ (пр.)+{}^6/_4 \\ {}^7/_8+{}^6/_4 \end{bmatrix}$

Перший стих 14-скл., другий 13 (або й 12-скл.):

Ой у полі | ой у полі | та у Баришпо́лі,
Там сиділи | три козаченьки | у невóлі.[6])

---

[1]) Ibid. V. ч. 14 а. Що два такти $^3/_8$ відповідають одній ґрупі силябічній. Другий стих розширений односкладовою приспівкою „гей“, якій відповідає надмірний такт $^3/_8$.

[2]) Ibid. IV. ч. 25. (2 строфа).
Така-ж схема рит.: ibid. I. ч. 16.

[3]) Лисенко З. у. п. V. ч. 27.

[4]) Лисенко З. у. п. V. 10. 2. вар.

[5]) Ibid. III. ч. 29.

[6]) Ibid. I. ч. 8.

Перший стих 14 скл., другий 15-скл.:

Та й за тучами | громовими ‖ сонечко не схóдить,
За вражими | ворогами ‖ мій милий не хóдить.[1])

Сх. р. $\begin{bmatrix} 5+4+6^2 \\ 4+4+6^2 \end{bmatrix}$ Роз. мел. $^5/_4+^6/_4+^4/_4+^5/_4$ $^5/_4+^5/_4+^5/_4+^2/_4$

Виступає в сій пісні відміна 14-скл. стиха, що протягом усеї пісні консеквентно розширена на 15 складів слівцем „та“.

Такаж схема рит.:

Та малїсїньке | соловятко ‖ по деревцю вéть ся
Дурна дївка | нерозумна ‖ за козаком бéть ся.[2])

Перший стих 18-скл., другий 17-скл.:

Ой там під вишнею, ‖ там під черешнею, ‖ там мій милий лежить,
Ой скаржит він сьи ‖ та на головоньку, ‖ що го дуже болить.[3])
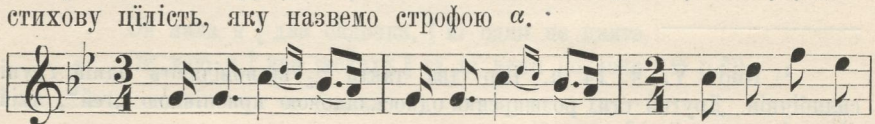
Сх. р, $\begin{bmatrix} 6+6+6^1 \\ 5+6+6^1 \end{bmatrix}$

2.

Строфи зложені із двох неоднакових стихів-періодів, що ріжнять ся числом колїн: перший стих двоколїнний, другий триколїнний (**тип г.**).

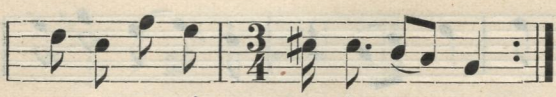
Серед укр. нар. пісень найбільш розповсюджена така строфа сего типу, якої перший стих має двоколїнний, а другий триколїнний склад. Найчастїйше перший стих зложений із двох однакових ґруп 4-5-6-7-складових, а другий триколїнний стих має у свойому складі дві чотироскладові ґрупи на початку, і наконечну ґрупу таку, що рівняєть ся половинї першого стиха, н. пр.: $\begin{bmatrix} 5+5 \\ 4+4+5 \end{bmatrix}$

Прототипом такої форми можнаб уважати двостихову чотириколїнну строфу, якої третє колїно дійшовши до розміру 6-7-8 складів розпадає ся на дві части. Отсе строфа, зложена із самих чотироскладових ґруп, получених по вище поданому пляну у двостихову цїлість, яку назвемо строфою α.



Ї- хав ко- зак з У-кра- ї- ни, та по-вер-нув
Ти дїв- чи- но, ти мо- ло- да, та не дай сї
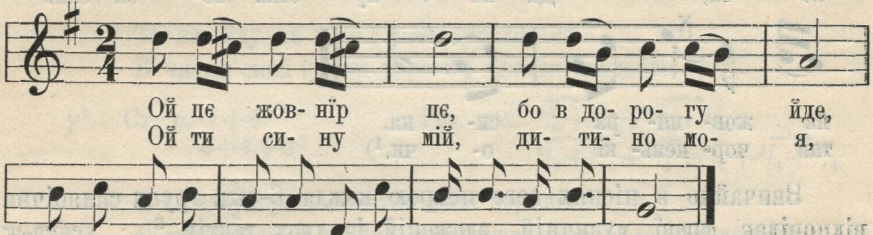
[1]) Лисенко З. у. п. III. ч. 19.
[2]) Ibid. V. ч. 33.
[3]) Ет Зб. XI. с. 148. 2 а.



на по-двє- рі до дів- чи- ни.
на здра-дочку, бо тьи шко- да.[1])

В мельодиї таких пісень проявляє ся тенденция вирівняти розмір обох стихів пісенних.

β) Двоколїнний 10-скл. стих творить з триколїнним 13-скл. стихом ось яке получене строфічне:



Ой пє жов- нїр пє, бо в до- ро- гу йде,
Ой ти си- ну мій, ди- ти- но мо- я,
За ним, за ним є- го нень-ка сльо-зонька- ми лле.
Не пий, не пий го-рі- лоч- ки в не-дї- лю з ра- ня.[2])

Розміром мельодичним, як бачимо, оба стихи вирівнюють ся. Схема *β*) з'являєсь також в отсих відмінах:

Ой знати знати, | в кого є дочки:
Втоптані | стежечки | через садочки[3])

Сх. рит. $\begin{bmatrix} 5+5^2 \\ 3+3+5^2 \end{bmatrix}$

Ой відсїль гора | а відсїль друга,
(Ой) поміж тими | крутими горами | сходила зоря.[4])

Сх. рит. $\begin{bmatrix} 5^1+5^1 \\ 4\ (5)+6+5^1 \end{bmatrix}$ Роз. мел. $\begin{matrix} {}^4/_4+{}^4/_4 \\ {}^4/_4+{}^4/_4+{}^4/_4+{}^4/_4 \end{matrix}$

γ) Строфа зложена з двоколїнного 12-складового і триколїнного 14-сладового стиха належить до найбільш люблених форм пісенних в укр. нар. поезиї; визначуєсь вона строго-симетричним укладом у тексті і мельодиї.
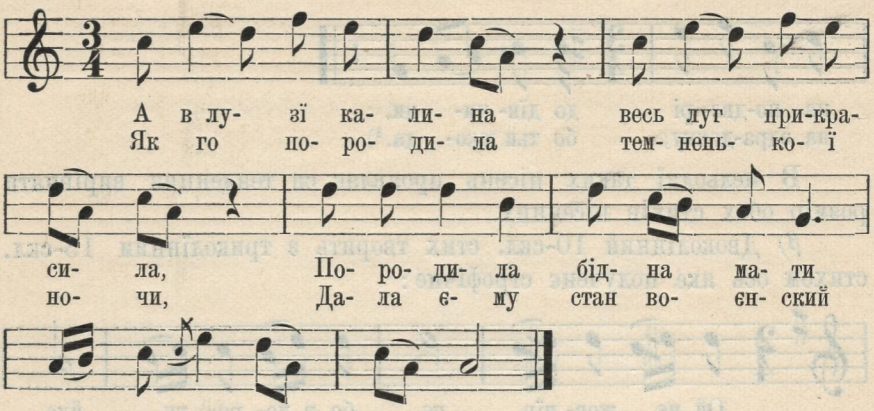
---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 139. Такаж схема рит.:
Лисенко З, у. п. V. ч. 34: Деркач дере | під горою
А у мене | женишина | під полою.
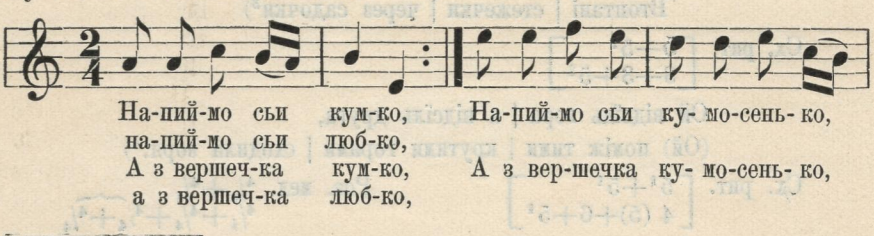
[2]) Кольберґ Pok. ч. 385. Порівн. вариянт: Ет. Зб. XI. 263. Така-ж схема ритм: ibid. с. 231. ч. 1. (і вар: Кольберґ Pok. II. ч. 441.) с. 120. ч. 6. (і вар.: Кольберґ Pok. II. ч. 89.) Кольберґ Pok. II. ч. 464.

[3]) Лисенко 2. десяток. Таксамо: Кольберґ Pok. II. ч. 144. Подібно: Е. З. XI. с. 174. ч. 25.

[4]) Лисенко З. у. п. V. ч. 24. вар. 1. і 2.



Звичайно в піснях сего покрою кожда 6-скл. ґрупа силябічна відповідає фразї музичній, зложеній із двох тактів $^3/_4$; усяка-ж ґрупа 4-складова відповідає одному тактови $^3/_4$, так, що оба тії колїна пісенні разом дорівнують розміром другій половинї стиха; при мішаних тактах ріжниця меже обома половицями стиха звичайно буває невелика. Така-ж строфа в такті $^2/_4$ єсть звичайною формою шуточних і танкових пісень.



---

[1]) Кольберґ Pok. II. ч. 406. Таку саму будову в тексті і подібну в мельодиї виказують отсї пісні: Лисенко Зб. У. п. I. ч, 18., III. ч. 22; V. ч. 6; I. ч. 22. (варіянт ibid. ч. 21. виказує зміну основного розміру). Е. З. XI. с. 7. ч. 9. (коляда книжного походженя; таксамо вар. у Кольберґа Pok. I. с. 115 ч. 21); с. 132. ч. 24; с. 165. ч. 4; с. 232. ч. 4; с. 241. ч. 3; с. 263. ч. 9; с. 264. ч. 10; Ibid. II. ч. 220 і 405.

Такий самий уклад мельодиї в такті $^3/_8$: Кольберґ Pok. II. ч. 426.

Такти $^3/_4$ мішані з иньшими тактами:

Лисенко З. у. п. IV. ч. 28: $^3/_4\widehat{+^3/_4}+^3/_4\widehat{+^3/_4}+^3/_4\widehat{+^3/_4} \parallel {}^5/_8+^3/_4+^3/_4\widehat{+^3/_4}$

Лисенко З. у. п. III. ч. 8: $^3/_4\widehat{+^3/_4}+^3/_4\widehat{+^3/_4}+^3/_4\widehat{+^3/_4} \parallel (^3/_4+^7/_8+^3/_4\widehat{+^3/_4})$ 2 р.

Лисенко З. у. п. III. ч. 18: $^3/_4\widehat{+^3/_4}+^3/_4\widehat{+^3/_4}+^3/_4\widehat{+^3/_4} \parallel {}^4/_4\widehat{+^4/_4}+^4/_4\widehat{+^4/_4}$

Етн. З. с. 227. ч, 23. $^4/_4\widehat{+^4/_4}+^4/_4\widehat{+^4/_4}+^4/_4\widehat{+^4/_4} \parallel {}^3/_4+^3/_4+^3/_4\widehat{+^3/_4}$



си- ва- я го- луб-ко.
си- ва- я го- луб-ко.[1])

Схема ритмічна γ. з'являєсь також в піснях, яких мельодиї укладають ся в ріжнородні такти, заховуючи завсїгди дуже симетричний уклад частий.[2])

Подибаємо ще ось які відміни схеми γ:

Та на біду на горе ‖ козак уроди́в ся,
В чистім полї | край дороги ‖ ляшкам знадоби́в ся.[3])

γ^1. Сх. р. $7+6^2$ / $4+4+6^2$ Роз. мел. $\overbrace{{}^5/_4+{}^3/_4}+\overbrace{{}^3/_4+{}^5/_4}$ / $\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4}+\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4}+\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4}$

Моя мамунцуно, | сватав мене перший.
А той перший | та був несогирший, ‖ та було йти мати.[4])

γ^2. Сх. рит. $\begin{bmatrix} 6+6^2 \\ 4^2+6^2+6^2 \end{bmatrix}$ Роз. мел. ${}^4/_4+\overbrace{{}^4/_4+{}^4/_4}$ / ${}^4/_4+{}^4/_4+\overbrace{{}^4/_4+{}^4/_4}$

Ох і горе горе, | гей, ‖ нещаслива доле,
Ізорала | Марусенька ‖ мислоньками поле.[5])

γ^3. Сх. рит. $\begin{bmatrix} 6^1+1\text{ (пр.)}+6^2 \\ 4+4 \qquad +6^2 \end{bmatrix}$ Роз. мел. $\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4}+\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4}$ / ${}^3/_4+{}^3/_4+\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4}$

б). Двоколїнний 14-скл. стих в полученю із трикольїнним 15-складовим дає ось яку цїлість строфічну:

Ой ти місяцю зоре ‖ та сьвіти на все по́ле,
Там десь моя | миленькая ‖ та пшениченьку по́ле.[6])

---

[1]) Кольберґ Pok. II. ч. 437. Таксамо ч. 438. III. ч. 449, II. ч. 327 і 223. Етн. Зб. XI. с. 121. ч. 8 а. і б.
Лисенко З. у, п. II. ч. 21.

[2]) Ibid. III. ч. 9. і 12.

[3]) Лисенко З. у. п. IV. ч. 8.

[4]) Е. З. XI. с. 165. ч. 5.

[5]) Лисенко З. у. п. I. ч. 10.

[6]) Лисенко З. у, п. II. ч. 32. Такаж схема ритмічна:
Ibid. III. ч. 11. Роз. мел. ${}^6/_4+{}^6/_4$ ‖ ${}^6/_4(={}^3/_4+{}^3/_4)+{}^6/_4$.
Ibid. III. ч. 36. Роз. мел. $\overbrace{{}^2/_4+{}^2/_4}+{}^2/_4+\overbrace{{}^2/_4+{}^2/_4}$ ‖ ${}^2/_4+{}^2/_4+\overbrace{{}^2/_4+{}^2/_4}$
Ibid. IV. ч, 30. Роз. мел. $\overbrace{{}^2/_4+{}^2/_4}+{}^2/_4+{}^2/_4+\overbrace{{}^2/_4+{}^2/_4}+{}^2/_4$ ‖ ${}^3/_4+{}^3/_4+\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4}$

Сх. р. $\begin{bmatrix} 7^2+7^2 \\ 4+4+7^2 \end{bmatrix}$ Роз. мел. $\begin{matrix} {}^6/_4+{}^6/_4 \\ {}^4/_4+{}^4/_4+{}^6/_4 \end{matrix}$

Та строфи δ. частїйше підлягають змінам через те, що 7-складові ґрупи (особливо коли відповідають тактам $^2/_4$ і $^4/_4$) розширюють ся до 8 складів і розкладають ся на чотироскладові ґрупи, 4+4.

Часто подибаємо в укр. нар. піснях строфи, в яких перший двоколїнний і другий триколїнний стих мають зовсїм довільний склад без захованя пропорций вище обговореного типу, та в тих піснях найчастїйше можна сконстатувати перерібку основних взорів α, β, γ, δ. На пр.:

Ой хмелю-ж мій хмелю, ‖ де-ж ти зїмував?
Зїмував я | у темному лузі, ‖ тай не розвивавсь.[1])

Сх. р. $\begin{bmatrix} 6+5^1 \\ 4+6+5^1 \end{bmatrix}$ Роз. мел. $\begin{matrix} {}^5/_4+{}^6/_4 \\ {}^5/_4+({}^2/_4+{}^3/_4)+{}^5/_4 \end{matrix}$

Основна схема сеї пісні змінена, як на се вказує правильна будова в строфах галицького варіянта типу γ:

Сину що ти робиш, | що по ночах ходиш,
Молодії | дївчаточка | з розумоньку зводиш.

Другий примір:

Ой учора орав ‖ і сьогодня орав,
Гей хто-ж тобі, | моє серденько, ‖ воли поганяв? (в.)[2])

Сх. рит. $\begin{bmatrix} 6+6^1 \\ 4+5+5^1 \end{bmatrix}$ Роз. мел. $^3/_4+{}^3/_4$ ‖ $({}^4/_4(={}^2/_4+{}^2/_4)+{}^4/_4)$ 2 р.

Се також змінена форма звісної пісні:

А звідти гора, ‖ звідси другая,
Межи тими | гороньками ‖ ясная зоря.

що виказує правильну строфу β.

Як в строфах одної і тої самої пісні можуть виступати по черзї взори α, β, γ, показує отсей примір

α: Дївчино моя, ‖ ти-ж моя мати,
Дай же менї | вечеряти ‖ хоч серед хати. (в.)

β: Дївчино (ти) моя, ‖ ти-ж моя кохана,
Куплю тобі | черевички ‖ в Прилуцї на Йвана.

---

[1]) Ibid. III. ч. 13.
[2]) Ibid. I. ч. 33.
[3]) Ibid. VI. ч. 40.

δ: Ой в Прилуці купував ‖ в Пирятині підкував,
А в Лохвиці | дівчинонці ‖ на ніженьки надівав.

В мельодії правильний період музичний:

$$\overbrace{{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}}+{}^{2}/_{4}+\overbrace{{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}}\ \|\ {}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}+\overbrace{{}^{2}/_{4}+{}^{2}/_{4}}$$

Рідко лиш можна в укр. нар. піснях подибати строфи, в яких перший стих має дво-колїнний, другий чотиро-колїнний склад:

Ой на горі горі ‖ там церковця стояла.
Ой там ой там | дівчинонька ‖ силуваний | слюбок брала.[1])

Сх. рит. $\begin{bmatrix} 6+7^{2} \\ 4+4+4+4^{2} \end{bmatrix}$ Роз. мел. $\begin{matrix} {}^{4}/_{4}+\overbrace{{}^{4}/_{4}+{}^{4}/_{4}} \\ {}^{2}/_{4}+{}^{3}/_{4}+{}^{2}/_{4}+{}^{5}/_{4} \end{matrix}$

Таксамо лишень спорадично приходять строфи з першим триколїнним і другим чотиро-колїнним стихом-періодом:

Та бодай тая | степовая ‖ могила запала,
Де я вчора | жито жала, ‖ вчора вечір | утеряла.[2])

Сх. рит. $\begin{bmatrix} 5+4+6^{2} \\ 4+4+4+4^{2} \end{bmatrix}$

В. Розширені форми двостиха, подвоєні, тристихові і складані строфи.

Часто подибаємо основну схему строфи *δ*. розширену тим способом, що на початку другого стиха замість 4-складових ґруп виступають 5- і 6-складові, н. пр.:

Я в понедїлок рано ‖ пішов Івась орати,
Тей наказував | Марисуненьку ‖ обідець віношати.[3])

Сх. рит. $\begin{bmatrix} 7+7^{2} \\ 5+5+7^{2} \end{bmatrix}$

Оба стихи вирівнюють ся розміром мельодії, що приймає форму правильного музич. періоду:

$$\overbrace{{}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}}+{}^{3}/_{4}+\overbrace{{}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}}$$
$${}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}+\overbrace{{}^{3}/_{4}+{}^{3}/_{4}}$$

Така-ж схема ритмічна з малими відмінами:
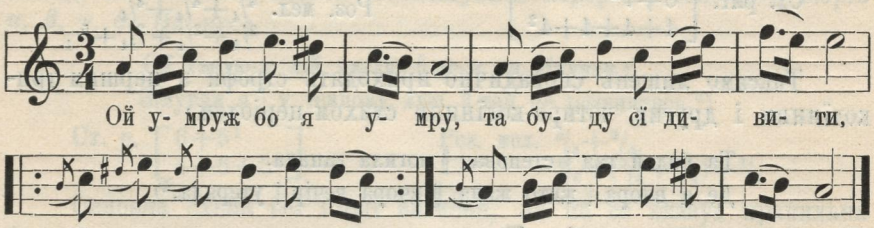
---

[1]) Ет. Зб. XI. с. 210.
[2]) Лисенко З. у. п. I. ч. 28.
[3]) Етн. Зб. XI. с. 206. Такасама будова строфи і розмір мельодії ibid. с. 232. ч. 3.
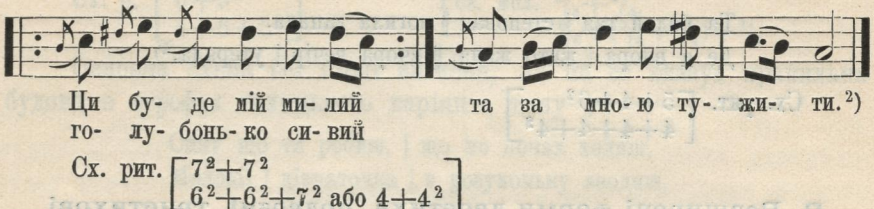
Я ще кури не піли || кажуть люде день білий.
Ой вийди вийди | молода дівчино || поговори зо мною.[1])

Сх. р. $\begin{bmatrix} 7^2 \text{ або } (4+3^2) & + & 7^2 \text{ або } (4+3^2) \\ 5+6 & + & 7^2 \text{ або } (4+3^2) \end{bmatrix}$

Роз. мел. $\overset{\frown}{2/4+4/4}+\overset{\frown}{2/4+4/4}$
$4/4+4/4+\overset{\frown}{2/4+4/4}$

Таким способом витворилась 5-віршева строфа **типу ґ**, зберігаючи в обох періодах пропорції типу **г** з наконечними римами, а в мельодиї схему музичного періоду:





Сх. рит. $\begin{bmatrix} 7^2+7^2 \\ 6^2+6^2+7^2 \text{ або } 4+4^2 \end{bmatrix}$

Така-ж схема ритмічна і розмір мельодичний являє ся в отсих строфах:

1. На вишенцї стояла, | на черешеньку впала.
Три роки ходила, | парубка любила,
Ой коби я | була знала.[3])

2. Ой шумять луги шумять, | ой тей лїс дзелененький,
Не любила мила | свого миленького,
Хоть який був | молоденький.[4])

3. Я приходжу до сїний, | всї вечірити сїли.
Я моя миленька, | любка солоденька
До вечері не сїдає.[5])

Подібний уклад строфи:

---

[1]) Ibid. с. 125.
[2]) Ibid. XI. с. 223.
[3]) Ibid. с. 203.
[4]) Ibid. с. 207. Український вариянт сеї пісні (Лисенко Зб. у. п. VI. ч. 9) виказує такусаму основну схему, та вже не визначує ся тою строгою правильностию.
[5]) Етн. Зб. XI. с. 275.

Приїхали свати | до нашої хати,
Тай хотіли | мене молоденьку
За нелюбонька дати.[1])

Сх. рит. $\begin{bmatrix} 6^2+6^2 \\ 4+6+7^2 \text{ (або } 4+4^2) \end{bmatrix}$ Роз. мел. $\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4}+\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4}$
$\overbrace{{}^3/_4+{}^6/_4}+\overbrace{{}^3/_4+{}^3/_4}$

В усіх піснях сего типу замітні двоскладові рими, що правильно лучать періоди а часто також колїна пісенні з собою.
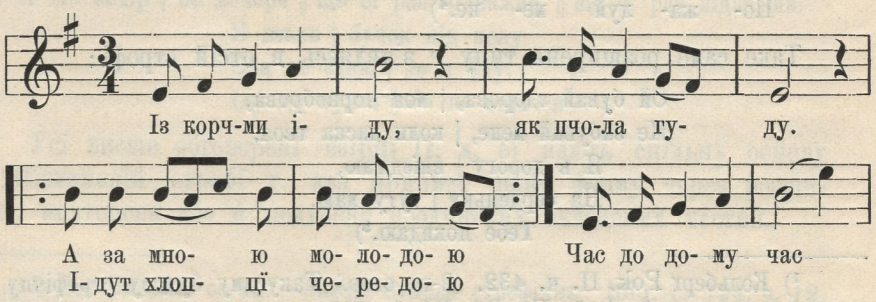
Перші два колїна другого періоду підходять найчастійше під однакову мельодию. Наконечна ґрупа співає ся звичайно під мотив першого колїна пісенної строфи. На місці одноцїльної 7-складової ґрупи являють ся на кінцї строфи часто дві 4-складові ґрупи.

Другий триколїнний період у строфі типу **г** може розширити ся також через повторенє двох пэрших ґруп (під одну мельодию), що в такім разї творять про себе окрему цїлість, супроти послїдного колїна;

Ой гук мати гу́к | (та там) де жовняри пют.
Та весола | (тая) уличенька, (2 р.)
Куда они йдут.[2])
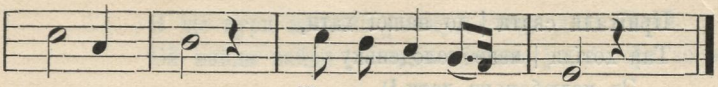
Сх. рит. $\begin{bmatrix} 5^1+5^1 \\ (4+4) \text{ bis} + 5^1 \end{bmatrix}$

Такий устрій строфи приготовив появу нового взору, бо коли місце повторенї двох чотиро-складових ґруп виповнив новий стих такого самого складу являєсь нова розширена ґорма строфи г, яка ріжнить ся від строфи ґ тим, що на місці третого і четвертого одноцїльного колїна виступають два зложені осьмискладові вірші (4+4); послїдне колїно буває звичайно повторене (**тип д.**):



[1]) Ibid. с. 211.

[2] Кольберґ Pok. II. ч. 90. Зазначені скобками слова — се відступленя від головного взору *β*. (тип г) який строго видержують кращі варияпти сеї пісні.
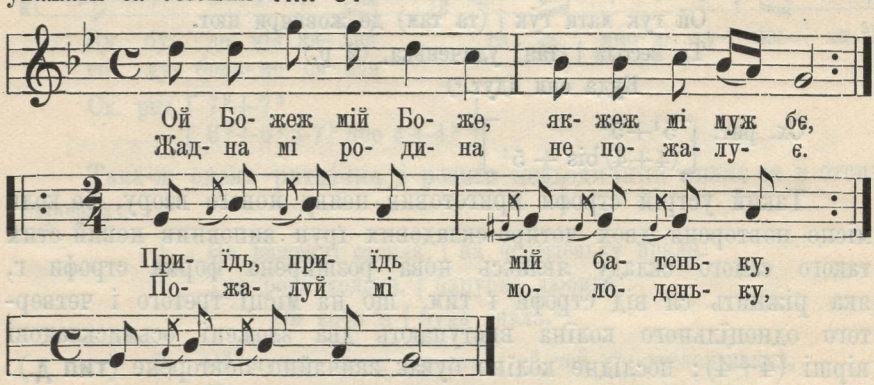


Подібні строфи:

1. Іду сокочу, | спатоньки хочу. | спатоньки хочу.
Ой склоню я | головоньку
На свекрову | постівоньку
Чей я собі всну. (2 р.)[2])

2. Дбай мати дба́й, | та замуж мене да́й.
Та не дай мене | за пяничéнька,
Бо спаде краса | з мого личéнька,
То буде роду жа́ль.[3])

Через подвоєнє першого двоколїнного вірша в строфі д творить ся ось яка доволї скомплїкована цїлість строфова, яку можнаб' уважати за осібний **тип е:**



Таке саме розширенє типу г з'являєсь в отсій строфі:

Ой бувай здорова, | моя чорноброва,
Не забувай мене, | коли ласка твоя.
Я в дорогу | виїзджаю,
На серденьку | тугу маю,
Тебе покидаю.[5])

---

[1]) Кольберґ Pok. II. ч. 432. (2-га стор.) Такусаму будову строфічну викавує вириянт сеї пісні: Ет. Зб. XI. с. 183.
[2]) Ет. Зб. XI. с. 204.
[3]) Кольберґ Pok. II. ч. 87. 88.
[4]) Ет. Зб. XI. с. 220.
[5]) Лисенко З. у. п. V: ч. 26.

Галицький варіянт сеї пісні виказує подвоєнє усіх складових частий схеми г (взорець γ):

Бувай ми здорова, | ти дівчино мо́я,
Не забувай о мні, | коли ласка тво́я.
На Вкраїну | виїзджа́ю,
На серденьку | тугу ма́ю,
З тобов розстаю сї, | на Бога здаю сї. (2 р.)[1])

Близьку анальотію до висше обговорених форм знаходимо в отсих строфах:

1. Ой добрая | годинонька була,
Як матуся | свого сина била.
А він її | сумирив ся,
Низько в ноги поклонив ся,
Прости-ж, прости, | матусенько моя.[2])

2. Нехай же нас | Бог ратує,
Що наш батько | не статкує.
Бере Йвана | і Демяна,
Петра Гриця, | і Степана,
Максима, Семена, | ще й Терешка.[3])

3. Ой на гору | козак воду носить,
Дівчинонька | козаченька просить:
Козаченьку, | мій соболю,
Возьми мене | із собою,
Помандрую | я з тобою.[4])

4. А я хлопец | такий був, || своє житє важив, || своє житє важив
Я що вечір | по вечери || ще сї раз відважив, || ще сї раз відважив.
Я взьив | бучок під полу
Сам не знаю | де я йду.
Іду до чужої || бо не маю свої.[5])

Усї висше обговорені взірцї (ґ, д, е) мають спільну основу в двостиховій строфі г, яка приймає нову форму через розширенє, повторенє або й подвоєнє поодиноких складових частий.
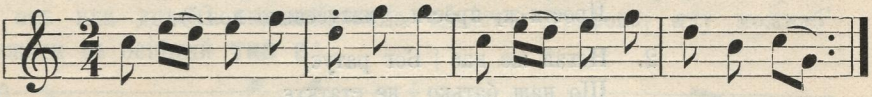
---

[1]) Ет. Зб. XI. с. 141. Такаж будова строфічна: Ibid. с. 124. ч. 12. Лисенко З. у. п. III. ч. 35.
[2]) Лисенко З. у. п. IV, ч. 23.
[3]) Ibid. III. ч. 40. (Пісня ремісницка про цехмайстра Куперяна).
[4]) Ibid. I. ч. 26.
[5]) Етн. Зб. XI. с. 84. ч. 2.

Осібний взір виказують строфи, зложені із двох пар віршів, неначе із двох меньших двостихових строф, причім або усї вірші рівномірні (**тип є.**), або вірші першої пари ріжнять ся своїм складом і розміром від віршів другої пари (**тип ж**).

Найчастїйше лучать ся парами в такі 4-віршові строфи короткі 7- і 8-складові вірші.

Строфа, зложена з двох 7-складових віршів, занадто коротка, щоб сама про себе могла остояти ся, т. є. щоб могла своїм розміром виповнити музичне реченє; тому-ж являєсь вона завсїгди в полученю з повторенями і приспівками, або в здвоєній формі, так що дві пари 7-складових віршів получені в більшу строфу виповнюють разом музичний період, як н. пр. в шумках і козачках, що виказують ось яку форму:

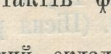
4[4+3¹]



Ой не хо- ди у го- рох, Та не лю- би ра-зом двох,
Лю- би ме- не єд- ну- ю, Ко-ли я тї ші-ну- ю.[1])

Буквальне повторенє одної чотиротактової мельодиї в обох половинах музичного періоду виказує виразно, що виступає тут полученє двох коротких двовіршових строф в більшу цїлість; се бачимо також по римах аа бб, які найчастїйше стрічаємо в шумках; римованє навхрест аб аб приходить взагалї рідко в укр. народних піснях.

Шумкою називають коротку, скочну пісню веселого, жартливого змісту. Хоч бувають шумки зложені із кількох строф, то взагалї рідко вяжуть ся шумкові строфи в більші цїлости: шумки найчастїйше співають ся на виривки по одній, по дві строфи, так як і коломийки. Дуже часто складають шумки (і коломийки), ще й тепер принагідно дотепні сїльські гострухи. Мельодиї шумок скочні, держать ся завсїгди в тактї $^2/_4$. Шумку легко можна впізнати по жартливім змістї, уривчастій формі, скочній мельодиї, і типовім розмірі: 4+3¹ що витворив ся з 8-складового стиха 4+4 через вкороченє послїдної ґрупи о один склад.

Мельодична строфа шумки творить правильний період музичний, причім кождій ґрупі силябічній відповідає один такт $^2/_4$: Характеристичні закінченя кождої пари тактів фіґурою  або

[1]) Етн. Зб. XI. ст. 88. Такий самий склад стиха і мельодиї ibid ст. 232. ч. 2 Кольберґ Pokucie II. ч. 335, 258 (журавель-танок).
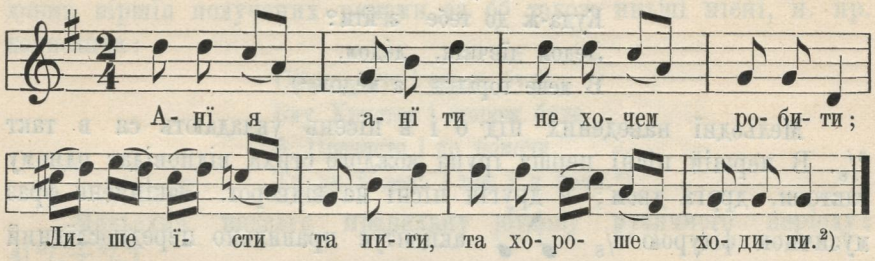
 визначують акцентами послїдні склади стихів. Та подибають ся між шумками закінченя пісенних стихів фіґурою  , що лучить ся із двоскладовим римом, на пр.:

Ой хмарить ся дощ бу́де
Признаю ся вам лю́де,
Через свою свавóлю,
Попала ся в невóлю. } 2 р.[1])

В шумках приходить також семискладовий стих 3+4, на пр.:

Ой люби́ | козаче́ньку
Поможи́ | тобі Бóже,
Ой цїлу́й | моє се́рце,
Поки сóн | тебе зможе. [Лисенко II. 27.]

Від шумки не ріжнить ся ритмічною формою козак, (бо-ж се радше назва танка а не пісні), н. пр.:



Побіч 7-складових і 8-складових стихів, що є типовими формами шумок і козачків, стрічаємо в сих піснях часто 6-складовий стих, що витворюєсь із основного 8-складового через вкороченє першої і другої ґрупи о один склад:

Дївчино, | чия ти?
Ходи д' менї | гуляти.
Не питай ти | чия я,
Гуляй ти́, | буду і я.[3])

У сїне́х | над двермй
Хто-ж д менї | поверне́?
А поверне | попів Гриць
На макітру | варени́ць.[4])

Строфу, зложену з двох пар семискладових стихів, що в мельодиї виповняють звичайно правильний музич. період, знаходимо

---

[1]) Лисенко З. у. п. VI. ч. 22. Таксамо Ibid: VI. ч. 19, 39, IV. ч. 39. (Перший стих: 2+3).
[2]) ibid. III. ч. 451.
[3]) Кольберґ Pok. III. ч. 194.
[4]) Ibid. III. 427, таксамо ч. 591.

також в иньших побутових піснях, на пр.:

а). 4[4+3]

Стала нам сї | новина
Кличут вийта | до двора,
Стали раду | радити,
Тай до бранки | ловити } 2 р.[1])

Побіч римів односкладових, згідних з наголосами мельодичними, приходять в сій пісні також двоскладові рими,

б. 4[3+4]
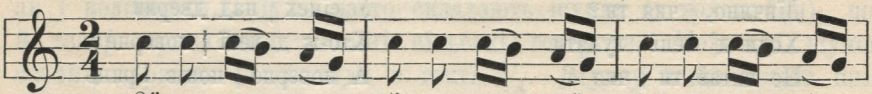
Бодай сї когут зну́див,
Що мене рано збу́див,
Як зачав кокота́ти,
Мусїлам рано вста́ти.[2])

в. 4[5+2] (рідко подибуваний взорець),

Гой ти Джурило, го́й ти
Куда-ж до тебе зі́йти?
Ледом дївчата, ле́дом,
В мене горілка з ме́дом.[2])
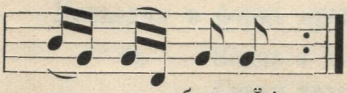
Мельодиї наведених під б і в пісень укладають ся в такт $^3/_8$. В першій пісні перша ґрупа кождого стиха відповідає одному тактови, друга двом; в другій пісні на відворот. Закінченє ґраз музичною фіґурою $^3/_8$ ♪ ♩ акцентує правильно передпослїдний склад стиха.

Через зложенє двох пар 8-складових віршів 4+4 в одну цїлість творить ся строфа 4 [4+4[2]] (з римами аа бб), що в полученю з правильним періодом музичним в такті $^2/_4$ з'являєсь типовою ґормою шумки.



[1]) Кольберґ Pok. II. ч. 375 і 376.
[2]) Етн. Зб. XI. ст. 73.
[3]) Кольберґ Pok. II. ч. 259. а. б. (танкова). Таксамо весїльна ibid. I. ч. 171:

Вий сї віночку гла́дко
Як винноє я́бко
Ми підем межe люде
Наші славонька бу́де.



чор- но- бри-вий!
тан- цу- ва- ла.[1])

Та побіч осьмискладового стиха являє ся в шумках часто також семискладовий, (що повстає через вкороченє другої або першої ґрупи о один склад), або й шестискладовий стих, коли чотироскладові ґрупи заступлені трискладовими. В такім разї мельодия набирає дуже виразної сканзиї через фіґури:  або  , на пр:

Гуляй гуляй | кобис мі́г,
Та не жьилуй | мойих ні́г
Мої ноги | пасталє́нї
Замітают | як шьилє́нї[2])

Кромі шумок з'являють строфу зложену з двох пар 8-складових віршів получених римами аа бб також иньші пісні, н. пр. колисанка:

Спало дитє | спати буде,
Єму Христос | сторож буде.
А Пречиста | до помочи,
Та як у день | так і в ночи.[3])

Мельодия виказує правильну будову музичного періоду: $4[^6/_8+^6/_8]$

Рідше можна подибати 4-віршові строфи типу є зложені парами із віршів, яких розмір перерастає 8 складів, н. пр.:

а). 4[4+5]

Чи ти менї серденько ми́ла
Чи ти менї що причини́ла
Чи ти менї любощів да́ла,
Чи ти мене причарува́ла?[4])

---

[1]) Кольберґ Pok. I. ч. 224. Така-ж строфа і розмір мельодичний: Ibid. II. ч. 282., III. ч. 138, 280, 285, 328, 438. Етн. Зб. XI. ст. 45. ч. 17, ст. 47, ч. 10, с. 75. ч. 3, 4, 6, 7.

[2]) Етн. Зб. XI. с. 77. ч. 8. Таксамо ibid. с. 75. ч. 1. 2, с. 88. ч. 2, с. 77, ч. 10, с. 198. ч. 11, с. 196. ч. 1—2, с. 202. ч. 1. Лисенко: Зб. у. п. II. ч. 40.

[3]) Етн. Зб. XI. с. 44. ч. 18. Така-ж строфа: Кольберґ Pokucie II. ч. 28. а, 53, 100, 101, 155.

[4]) Лисенко Зб. у. п. VI. ч. 38.

Роз. мельод.: 4 [$^{2}/_{4}+^{2}/_{4}+^{2}/_{4}$]

б). 4 [5+5]

Через річеньку | через биструю
Подай рученьку, | подай другую.
Ой вийди вийди, | подай рученьку,
Ней не стою тут | цїлу нїченьку[1])

Мельодия творить правильний період музич.: 4 [$^{3}/_{4}+^{3}/_{4}$]

в). 4 [6+6]

Уже трета нічка, | як ти мене зводиш,
Казалась ми прийти, | сама не приходиш.
Сама не приходиш, | коня не віводиш,
Мене молодого | з розумоньку зводиш.[2])

Мельодия в формі правильного періоду музич.: 4 [$^{3}/_{4}+^{3}/_{4}$]

г), 4 [4+4+6]

Далась мене моя мати за Дунай, за Дунай,
Тепер собі моя мати подумай, подумай,
Дунаю не перебути анї пребродити,
Не буду-ж тя, моя мати, во віки видїти.[3])

Чотиривіршову строфу типу ж зложену з двох пар віршів неоднакового складу і розміру подибаємо в ось яких відмінах:

а) А у новій | сьвітлонці
При тисовім | столонці
Там голубка вє,
Милий милу бє[4])

Мельодия творить правильний період музич.: 4 [$^{2}/_{4}+^{2}/_{4}$]

Подібна строфа:

Ой на горі | ясенец,
Під ясїнцем | боднарец,
Обручики струже,
Тонесенкі дуже.[5])

---

[1]) Етн. Зб. XI. с. 90.
[2]) Ibid. с. 90. ч. 7.
[3]) Кольберґ Pokucie II. ч. 316. Таксамо ibid. ч. 386,
[4]) Кольберґ Pokucie II. ч. 330.
[5]) Ibid. ч. 228.

Мельодия в формі правильного періоду музич.: 4 [$^2/_4+^2/_4$]

б). Зїздив я коника, ¦ зїздив вороно́го
Скажи мила правду, | ци буде що з то́го?
Ой ци буде (мила) | ой ци нї,
Скажи серце правду | ти мені.[1])

Мельодия творить правильний період музич.: 4 [$^3/_4+^3/_4$]

в). Ой казала | менї ма́ти,
Щоби хлопців | не коха́ти,
А я собі | не зважала ‖ на матчину волю,
Тепер мушу | нарікати ‖ на нещасну долю.[2])

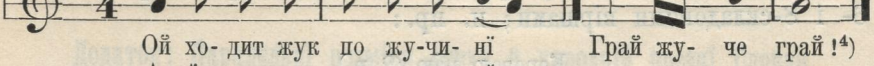
Сх. рит. [2 (4+4) / 2 (4+4+6)] Роз. мел. 2 ($^2/_4+^2/_4$) 2 ($^2/_4+^2/_4+^2/_4+^2/_4$)

г). Питала сї | мати до́чки,
Ци садила | огіро́чки
Ой садила | підлива́ла,
Що неділї | візира́ла
Мої любі | огірочки, | роди́ть сї,
Ци великі, | ци маленькі, | не рвіт сї.[3])

Сх. рит. [4 (4+4²) / 2 (4+4+5)] Роз. мел. 4 ($^2/_4+^2/_4$) 2 ($^2/_4+^2/_4+^4/_4$)

Наведені під в і г пісні виказують в мельодиї получене двох речень музичних в одну цїлість.

Не так часто стрічаємо строфи троїстого складу, зложені із трех стихів пісенних, (**тип и**) як н. пр. в отсій веснянцї:



Ой хо- дит жук по жу-чи- нї Грай жу- че грай![4])
А дїв- чи- на по ка-ли- нї

Отсе характеристичні ириэнаки сеї форми пісенної: два перші верші двоколїнного складу співають ся під однакову мельодию, причім кожда ґрупа відповідає одному тактови $^2/_4$; послїдний вірш становить чотироскладова приспівка, яка відповідає двом тактам мельодиї, так що усї три части пісенної строфи що до розміру

[1]) Етн. Зб. XI. с. 162.
[2]) Кольберґ Pok. II. ч. 223,
[3]) Ет. Зб. XI. с. 29.
[4]) Кольберґ Pok. I. ч. 67. Такий сам уклад в тексті і мельодиї має також веснянка ч. 70.

мельодиї між собою зовсім рівні. Два перші вірші лучать ся правильно двоскладовим римом; послідний вірш має характер сталої приспівки протягом усеї пісні. В декотрих варіантах пісні про жучка при кінци першого і другого стиха з'являє ся трискладова ґрупа:

Ой ходить жук | по жуках.
А дівчина | по руках,
Грай жуче грай![1])

Отся основна схема з'являє ся також в розширеній формі:

Плету плету | плетеницю
А на хлопців | шибеницю
На дівочки | віночки
З зеленої | руточки
Грай жуче грай![2])

Подібну трискладову строфу, як в пісні про „жучка", подибуємо також в піснях, що виказують колядкові мотиви, з тою ріжницею, що третий вірш (також з характером приспівки) зложений з двох 4-складових ґруп:

По сім боці | Дунаю
Не далеко | від краю
Молод козак | потапає.[3]) (приспівка).

Роз. мел. 3 $[^2/_4+^2/_4]$

В весільних піснях подибаємо також більші цілости строфові без стало означеної схеми ритмічної; се т. зв. тіради, в склад яких входять 7-складові вірші (без сталої цезури) перемішані із 6- і 8-складовими віршами; н. пр.:

Короваю ра́ю (2 р.)
А в ши́ч зазира́ю,
Ци красно помаще́но,
Ци файно загнїчено.
А ци є тут мі́сце
Коровайови сі́сти.[4])

[1]) Ibid. I. ч. 74. Таксамо ч. 64. Подібний уклад Ет. Зб. XI. с. 31.
[2]) Ibid. I. ч. 54. (веснянка). Подібний уклад Ет. Зб. XI. с, 28. ч. 7, і с. 25. ч. 3.
[3]) Етн. Зб. XI. с. 278.
[4]) Кольберґ Pok. I. ч. 144.

Кождому стихови відповідають три такти $^3/_8$ в мельодиї. Що два стихи лучать ся двоскладовим римом, а всї разом творять більшу цїлість (тіраду).[1])

Осібний тип виявляють тії пісні весїльні, що починають ся сталим заспівом, спільним більшому числу пісень, як н. пр.:

Наші молода | як калинонька (заспів)
Ми до пана їдéмо, (2 р.)
І колачі несéмо,
На пани молодії,
На коні цуґовії.[2])

Кождому семискладовому стихови відповідають три такти $^3/_8$ в мельодиї. Таксамо:[3])

Лежьили берви | бервінковії (заспів)
Ангели воду носї, (2 р.)
Свиту Пречисту просї:
Свита Пречиста мати,
Ходи до нас до хати (2 р.)
Весїлє зачинати (2 р.).

Взагалї в весїльних піснях подибаємо часто зовсїм свобідні полученя чотирох, пяти і більше семискладовох стихів у строфові цїлости без стало означеної схеми, котра повторювалаб ся у більшому числї пісень (як н. пр.: Кольберґ Pokucie I. ч. 190), се т. зв. тіради, яких не знаходимо в иньших категоріях укр. народ. пісень.

Додаток: Паралєльні розміри стиха в народній поезиї Словян.

Народні пісні усїх Словян мають в своїм ритмічнім устрою спільні основи і деякі характеристичні признаки, що й дало привід Сокальському признавати осібний пісенний стиль словянський.[4])

---

[1]) Таку саму форму з характеристичним повторенєм першого стиха виказують отсї пісні весїльні: Кольберґ Pokucie I. ч. 112, 147, 252.

[2]) Ibid. I. ч. 247.

[3]) Ibid. I. ч. 211.

[4]) Русс. народ. музыка ст. 365—6. Підставу до такого висновка знаходить Сокальский не лиш у ритміцї, але також у мельодиці словянських (головно в.-руських і українських) народних пісень.

Уже з поданого у вступній частині огляду наукових праць про українську, великоруську і сербську людову ритміку могли ми переконати ся о близькім спорідненю словянських народних пісень що до форми стиха.

Слідячи за історичним розвоєм української людової ритміки у звязи із постороннїми впливами доходимо до висновка, що подібности в будові стиха і строфи між словянськими народними піснями і латинськими церковними гимнами неможна пояснювати односторонно повною залежностию словянських людових пісень від латинських взірців, бо пісенна форма словянської народної поезиї далеко старша від доволї пізних західних впливів. Ми склонюємось до думки, що в людовій поезиї Словян незалежно від латинських взірців витворив ся прінціп музикально-сінтактичної стопи, типові розміри стиха, двостихова строфа, визначуване акцентом окінчень сінтактичних цілостий, а може навіть і рим. Та мимо наміченої спільности в ритмічних основах пісні поодиноких народів словяньских виказують значні ріжниці не лиш в ритмічнім, але також в мельодичнім устрою. Обговорюване сих ріжниць лежить поза рамцями нинїшної розправи.

На сьому місці годить ся лишень зауважити, що ідучи із сходу на захід стрічаємо в словянських народних піснях щораз то більшу правильність ритмічної будови; отсе степенованє слїдне навіть в українських піснях, коли порівняємо галицькі варіянти із наддніпрянськими. Притім уживанє риму не у всїх народів словянських однакове: коли велика часть сербських, болгарських і великоруських народ. пісень обходить ся без правильного риму, то в польських і в переважній части українських народних пісень рим лучить не лиш стих, але й ґрупи силябічні в рамах одного стиха.

Не хотячи обтяжувати тексту отсеї розвідки паралєлями із пісень иньших народів словянських, подаємо отсе коротке зіставленє паралєльних розмірів, що може облегчить перегляд важнїйших пісенних форм словянської народної поезиї; притім очевидно не претендуємо на повноту і докладність.

А. Великоруські пісні. За основу отсих помічень беремо „Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсенъ составленный М. Балакиревымъ“ з 1869. р. Балакірев намагав ся приложити до в.-руських народних мельодий тактову систему з захованєм сильних і слабих частий тактів, та першорядних і другорядних іктів ритмічних, і через те в його збірнику аж надто часто цезури в тексті пісеннім не сходять ся із тактовими границями. Тимчасом в переважній части великоруських пісень (таксамо як і в українських) мельодия становить ритмічні рамці для тексту, отже від укладу фраз музичних залежить уклад і розмір ґруп силябічних, а цезури в тексті сходять ся з границями фраз в мельодиї. І справдї: коли
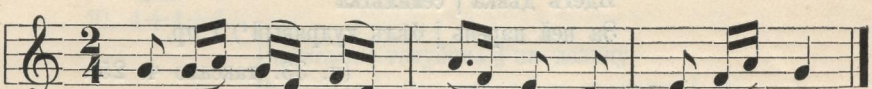
з поглядом на се правило укладаємо в такти музичні мельодиї із збірки Балакірева, абстрагуючи лишень від такого розміщеня іктів ритмічних, щоб конечно найсильнїйший акцент визначав завсїгди початок такту, — переконуємось, що в.-руські народні пісні виказують теж симетричний уклад пісенних колїн у згоді з фразованєм мельодиї. Годить ся лишень замітити, що число складів в ґрупах силябічних в.-руських пісень не єсть так строго означене, як в українських піснях: се т. зв. розтяжимі стопи сінтактичні.

Обрядові в.-руські пісні дуже близько підходять до українських своєю правильною будовою ритмічною.

Новійші пісні, особливо салдатські, визначують ся неправильностию та нерівномірностию ґруп силябічних так, що нераз буває трудно означити їх розмір (чч. 18. 23); притім цезури в тексті пісеннім часто не сходять ся з границями фраз музичних в мельодиї.

В збірнику Балакірева знаходимо ось які розміри пісенні:

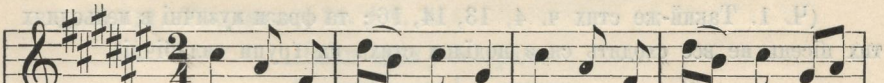
1). 4+3.
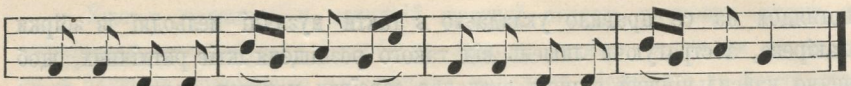


А мы землю | парили | п. і пр.
А мы просо | сѣяли | с. і пр.

(Ч. 8., такий же стих ч. 9.)

Значне число в.-руских народних пісень (чч. 2, 5, 11, 15, 17, 29, 35) виказує побіч стиха 4+3 семискладові стихи без сталої цезури по серединї, так, що треба їх уважати за одноцїльні семискладові ґрупи силябічні. Такі стихи перемішані у згаданих піснях із 6- та 8-складовими одноцїльними і двоколїнними стихами (3+3, 4+4). Мельодиї усїх вище намічених пісень укладають ся в такт $^2/_4$ [1]) і визначують ся живим темпо; кождому стихови відповідають два такти, а коли стих розпадає ся на дві части, тоді кожда ґрупа силябічна відповідає одному тактови. Як бачимо — отсї пісні своїм укладом близько споріднені із нашими шумками, з тою хиба ріжницею, що шумки мають правильнїйший розмір. Отсе примір такої пісні із мішаними 7- 6- і 8-складовими стихами (ч, 5):



[1]) З виїмкою ч. 35; ся мельодия записана в такті $^4/_4$, який при означенім темпі „скоро“ можна уважати за alla breve.



А что въ те-бѣ | во- ды нѣтъ, А что въ те-бѣ | во- ды нѣтъ?

Конь воду | выпивалъ,
Грязь копытомъ | выбивалъ.
Нашего хозяина
Дома не случилося.
Уѣхалъ то | нашъ хозяинъ
Во Казань городъ гулять,
Казанскихъ | дѣвушекъ
Дѣвокъ дѣвокъ | выбирать. і пр.

2). 4+4.

Какъ по лугу | по лужечку,
По крутому | бережечку,
Идетъ дѣвка | семилѣтка
За ней парень | бѣлъ кудрявый[1]) і пр.
(ч. 33. таксамо ч. 25).

3). 5+3.

Какъ во городѣ | царевна
Какъ во городѣ | младая
Середи кругу | стояла,
Дорогимъ ключемъ | бренчала. і пр.
(ч. 31.).

4). 4+5.

Какъ по морю | морю синему
Плыла лебедь | съ лебедятами
Со малыми | со ребятами. і пр.
(ч. 3. таксамо ч. 21.).

5). 5 (рідше 4 або 6)+5 (рідше 4, 6.).

Не было вѣтру | вдругъ навянуло,
Не ждала гостей | вдругъ наѣхали.
Полонъ домъ | вороныхъ коней,
Полны горницы | молодыхъ гостей і пр.

(Ч. 1. Такий-же стих ч. 4, 13, 14, 16; та фрази музичні в мельодиях тих пісень не все сходять ся з поділом стиха на ґрупи силябічні).

---

[1]) Порівн. український варіянт сеї пісні в тімсамім розмірі:

Ей Романе, Романочку
Задам тобі | загадочку:
А що росте | без коріньи
А що горит | без палїньи? і пр.
(Етн. Зб. XI. ст. 121.).

6). 4 (рідше 5, 6)+6 (рід. 5, 4).

Ой утушка | моя луговая
Молодушка | моя молодая.

(ч. 24).

7). $\overset{\frown}{4+3}$ (рідше 2, 4)+3 (рід. 4, 5).

Сидитъ наша | гостинька || выше всѣхъ,
А держитъ головушку || ниже всѣхъ,
А думаетъ | думушку || крѣпче всѣхъ. (ч. 12).

8). 6 (рідше 5)+5.

Ужъ ты поле мое | поле чистое,
Ты раздолье мое | ты широкое.
Посреди то поля | частъ рокитовъ кустъ,
Подъ кустомъ то лежитъ | тѣло бѣлое.

(ч. 27. таксамо ч. 28).

9). $\overset{\frown}{4+4}+4$.

Вылетала | голубина || на долину
Выроняла | сизы перья || на травину. і пр.

(ч. 34).
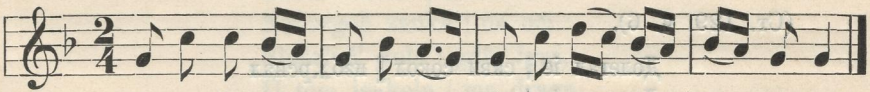
10). 4+4+5.

Калинушка | съ малинушкой || лазоревый цвѣтъ,
Веселая | бесѣдушка || гдѣ миленький пьетъ. і пр.

(ч. 32. таксамо ч. 30).

Б. Болгарські пісні. Перегляд ритмічних форм болгарських народних пісень подаємо на основі збірки „Народни пѣсни съ мелодии“ заміщеної в „Сборнику за народни умотворения, наука и книжнина изд. Министерство на народного просвѣщение кн. XIII. София 1896. Книжовенъ отдѣлъ“, с. 108—136.

1). 4+3.



Ка-рам-фи-льо | фильфи-льо, А- ли зна- иш | па- мет-виш?

Ч. 11. Таксамо ч. 14. і ч. 4.:

Пиіан идам | от града
Стретиф мома | в ливада.

2). 4+4.

Шѫтѫлѫ и | тѫнкѫ Нéдѫ
Тѫнкѫ Нéдѫ | бьáлѫ Нéдѫ

Іит сѫ ра́и | ду буіна́ри
Зѫгу́би си | ѫлтѫн гирда́н.

(Ст. 134. ч. 15. Такий-же стих ч. 13, 7; с. 122. ч. 6, с. 123. ч. 10, с. 132. ч. 11, с. 133. ч. 12. і 13).

3). 5+3.

Зѫлиби Стуіа́н | Тудоркѫ,
Либи іѫ Стуіан | лѫгѫ іѫ,
Дуде іѫ у тьах | зѫведи,
Дуде іѫ Стуіан | излѫгѫ і пр.

(Ст. 130. ч. 7; такий-же вірш ст. 131. ч. 9, с. 126, ч. 1, с. 128. ч. 5, с. 136. ч. 18, с. 126. ч. 1, с. 136. ч. 18).

Ст. 125. ч. 13:

Никнало дѫрво | сред море
Пушчило дѫрво | кореіне.
Кореіне му се | стребрени
Гренськите му се | іалдѫзи. і пр.

4). 5+5.

Ветер ми веит | гора се леит,
Момето викат: | „леле ми студит!“

Ч. 16. Такий-же стих ст. 127. ч. 3; ст. 134. ч. 14.

5). 4+6.

Гьуль, девоіко, | под гьуль ми заспала!
Ветер веит, | а гьуль ми се ронит.

(Ч. 12. Такий-же розмір с. 120. ч. 3; с. 123. ч. 8).

6). 4+4+3.

О шурѫт сѫ | іу ф Цариград || прудава,
А ци минчо | іут Тѫрнову || купува.

(Ст. 129. ч. 6).

Долетал іе | сиви сокол || избѫрснал
Долетал іе | сиви сокол || на пирга.

(Ст. 169. ч. 3. Такий-же стих: ст. 129, ч, 6; ст. 135. ч. 16).

7). 6+6.

Коіа ми іе звезда | наірано ранила,
Таіа ми іе звезда | воіводова слуга.
Како заслугала, | тако задремала;
Кѫде задремнла, | тука се турила.

(Ч. 7. Такий-же стих: ст. 123. ч. 9; ст. 124. ч. 11; ст. 126. ч. 2; ст. 132. ч. 10).

8). 4+4+5.

Просто стоит | малв о моме || и му се молит,
Девоіка му | стржмен джржит || и му се молит.

Ч. 5. (2-га строфа) Такий-же розмір Сборн. кн XIV. ч. 10.

В. Сербські пісні. Користуємось збірником Ф. Кугача: Južnoslovjenske narodne popievke. Загреб 1878—81.

1). 4+3,

Šetal se je | Miko mlad
Gore dole | nuz Belgrad
Njega gledi | Jelena
Plemenita | gospoja.

(Kuhač. III. ч. 839. Таксамо ч. 838, 840, 938, 939, 941. 985, 988, 992).

2). 4+4.

Konj junaka | ostavio
Na zlu mjestu | u Kosovu;
Junak konju | besedio:
Oj konjiću, | dobro moje!
Zašto mene | ti ostavi
Na zlu mjestu | u Kosovu?
|: Šta je tebi | dodijalo? :|

(Kuhač III. ч. 801. Таксамо ч.; 802, 803, 810, 814, 816, 817. 818, 835, 877, 878, 880, 883, 884, 922. 923, 924, 946).

3) 5+3.

Koliko noćce | noćas bi
Ne vrgoh sanka | na oči.
Slušajuć' kolo | gdje igra,
U tom je kolu | ma draga.
(III. ч. 834. Таксамо 876, 960, 961).

4). 4+5.

Dobar večer | dušo ljubljena,
Evo sada | prva godina,
Kako nosim | ljubav do tebe;
Ne dieli se | dušo od mene. (III. 913).

5). 5+5.

Bolan mi leži | Kara Mustafa
(Присп:) Bre dji dji deli | Kara Mustafa.
Bolan mi leži, | hoće da umre,
Kraj njega sedi | tanka Stojanka,
Kraj njega sedi, | tiho besedi.

(III. ч. 865. Таксамо 864, 863, 928).

6). 4+6.

Majka Maru | preko mora zwala:
„Jesi l' Mare | to rube oprala?“
„„Nisam majko, | jošte ni počela.““
„Mare kćeri, | ta što si činila?“

(III. ч. 827. Таксамо 805, 811, 829, 830, 831, 833, 836, 837, 841, 857, 892, 906, 920, 929, 968).

7). 5+6.

Jankova majka | rano jutro stala,
Majka je Janka | na put odpravljala.
Stal se je Janko | s tremi Turčinami
Prvi mu veli | beži Janko v goru.

(III. 935, 937).

8). 4+4+3.

Devojčica | smilje brala | vu bašći
Vu bašći je | javor-drevo | visoko.

(III. 911, 914, 915, 919).

9). 6+6.

Zaspala devojka | drenku na korenku
Nju mi soko budi: | „Ustani devojko!
Sunce obasjalo, | lice potavnilo.“

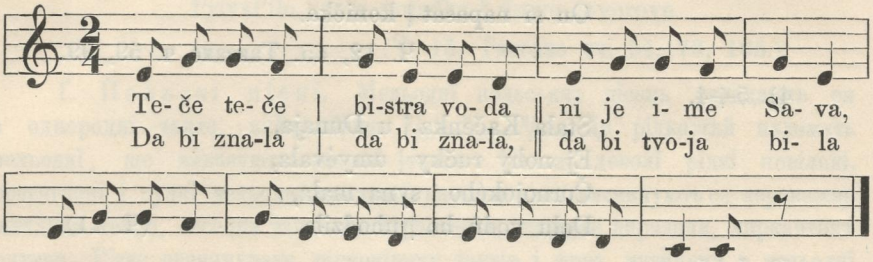
(III. ч. 821. Таксамо 824, 832, 842, 858, 860, 894, 895, 896, 934, 949, 951, 967, 969).

10). 4+4+5.

Devojčica | rože brala, || na njih zaspala,
Kraj nje išel | mladi junak, || ki ju izbudi.
Dej se stani | devojčica, || lepa devojka,
Rože su ti | povehnule, || kaj si nabrala.

(III. ч. 846, 807, 808, 845, 847, 851, 853, 854, 868, 870, 871, 897, 899, 900).

11). 4+4+6.



(III. 886., таксамо 891. Порівн. 887, 888, 893).

Ся пісня виказує такусаму форму як наша коломийка; се моглоб наводити думку про занесенє сего розміру на Русь мандрівними сербськими музикантами-співаками, що по сьвідоцтву польських письменників XVII. ст. доходили при кінці XVI. і в початках XVII. ст. до Польщі і України;[1]) однакож такий погляд не підпертий доказовим матеріялом остає поки-що гіпотезою.

Г. Моравські пісні. Характеристичні розміри моравських народних пісень подаємо по збірнику Фр. Бартоша: „Narodni písně moravské v nově nasbírani. Ve sbirku upravil František Bartoš, po stránce hudební poředal Leoš Janáčèk.“ Прага 1901. (Накладом Чеської Акад. Наук.).

1). 4+3.

ч. 9.

Ženył by sa | Janko rád,
Nedała mu | stará mat.
Dziewečka mu | zvol'iła,
Sama za nym | chodziła.

(Ч. 9. Таксамо ч, 36, 14, 67, 97, 100.).

A v ponděli | na vóterý
Byl syneček | zarmócený
Přišla k nemu | jeho matka,
Donesla mu | v klíně jabka.

Ч. 10. в.; такий-же стих: чч. 10. 21, 23, 39 a, b, 44, 46, 60, 70, 71, 78, 84, 93, 103 a.

3). 5+3.

Išła Andul'ka | na trávu
Do vinohradu | do sadu

[1]) Фамінцин, Домра и сродные ей музыкальные иструменты с. 152.

Išla našla tam | Janička
On si napasat | konička.

Ч. 12, 45. Таксамо ч. 59, 99.

4). 5+4.

Stała Kačenka | u Dunaja,
Ej nohy ručky | umyévała,
Čornojokého | syna mała,
Dołu vodú ho | uhodziła. (Ч. 41).

5). 5+5.

Mezi horama | l'ipka zel'ená
Zabili Janka | misto jel'eňa.

(Ч. 26. Таксамо: чч. 36 a, b, 38).

6). 4+6.

Co sa stało | v moravskéj kraiině
A to jiště | v městečku Lanžhotě?
Prišeł si zet' | k otci po penize
A však nešéł | chudak odtád' více. (Ч. 54).

6). 6+6.

U téj Biłéj hory | jasný oheň hoří;
U ŭho šest zbojnickú | sedmy porúbaný. (Ч. 69).

Сей розмір найбільш розповсюджений, і можна сказати, домінуючий в моравських народ. піснях, як доказують отсї приміри із збірника Бартоша: чч. 13, 16, 17, 18, 20, 29, 31, 32 a, 33, 34, 35, 40, 42, 48 a, b, 50, 53, 57, 63, 64, 65, 68, 72, 75, 79, 88, 102. і пр.

Ч, 13.: Co sa stało v městě | v městě Hodoníně
Utopił sa šohaj, | jak sam brodił koně.

8). 4+4+6.

Co si mysliš | moja miła || se mnú učiniti,
Snad' si myslíš | své panenstvi || se mnu proměniti?

(Ч. 100).

9). 4+4+7 (або 4+3).

Pod'tě sa vy | moja mamko || pod'tě sa vy podivat'
Jak mňa němá | srdco bolét' || ked ju vidim | z iným stat'.

(Ч. 6. (2-га стр.); такс. ч. 74.).

10). Строфа 6+6
4+4+6.
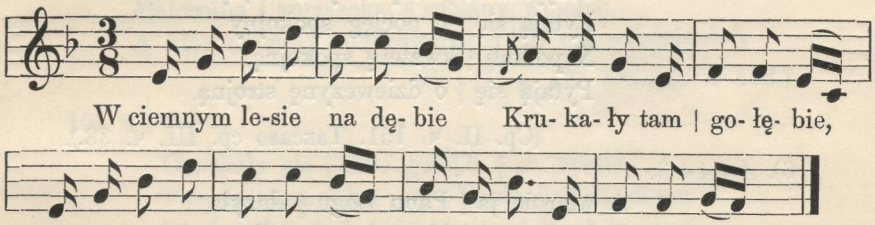
Co sa stało v nove | na vysokéj hore
Prival'iło | tam vojačka || drevo javorove.

(Ч. 15. Таксамо чч. 51, 73, 105.).

Ґ. Польскі пісні. Мельодиї польських пісень укладають ся в однородні такти, найчастійше $^3/_8$, $^3/_4$, $^2/_4$. До рідкостий належать мельодиї, що виказують мішані такти. Також доволї рідкі повільні, розтягнені і сумні мельодиї; польскі народні пісні визначують ся переважно швидким темпо, веселим танковим характером, та дуже виразним, маркантним ритмом. Різке визначуване рівномірних тактів і фраз музичних в мельодиї потягає за собою таку-ж правильність в розмірі і укладі ґруп силябічних. Цезури тексту правильно сходять ся з границями тактів і фраз музичних.

Характеристичні розміри польських народних пісень подаємо отсе на основі знаменитого збірника Оскара Кольберґа: „Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusta, zabawy, pieśni, muzyka i tańce.“ Серия II. Сандомірське. Варшава 1865. Серия III. і IV. Куяви. Варшава 1867.

1). 4+3.



A wołałam: | dyziu dyż,
Nie przyjeżdżaj | Jasiu dziś.
A przyjedź że | w niedzielę,
Łóżeczko ci | wyścielę.

(Сер. IV. ч. 149.).

Семискладовий стих без сталої цезури в обжинк. піснях:

Od zielonego gaju
Ta się żniwiarze | walą.
Niesą wianek ze | złota,
Żniwiareczek robota.

(Сер. II. ч. 202.).

2). 4+4.

Jaworowe | stoły macie,
A nie rychło | zasiadacie.

Jaworowe | a nie nowe
U Kasieni | są gotowe.

(Сер. II. ч. 20. Таксамо 44, 182, 185, 195.).

3). 5+3.

Lepsa ja sobie | nizli ty,
Bo mam fartusek | wysyty.
Oj a któż ci go | wysywał,
Kiéj ja u ciebie | nie bywał?

(Ср. II. ч, 123. Таксамо 129, 146.).

4). 5+5.

Oj słońce słońce | słońce gorące,
Pasła dziewczyna | wołki na łące.
Przyjechał do nij | na białym koniu:
Zajmij Kasieniu | wołki do domu.

(Ср. II. ч. 164. Таксамо ср. III. ч. 55.).

5). 4+6.

Przyjechali | desperacy z wojny,
Pytają się | o nocleg spokojny
Napotkali | kwaterę spokojną,
Pytają się | o dziewczynę strojną.

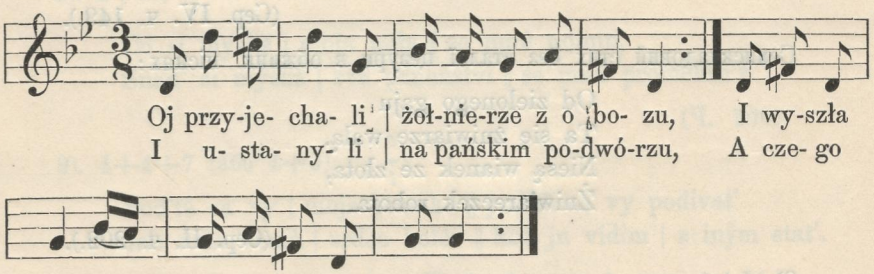
(Ср. II. ч. 151. Таксамо ср. III. ч. 33.).

6). 4+4+3.

A wiernie ja | Panu Bogu || służyła
A kiedy ja | jabłonecke || sadziła.
Jużci moji | jabłonecce || rok mija,
Juz sie moja | jabłonecka || ozwija.
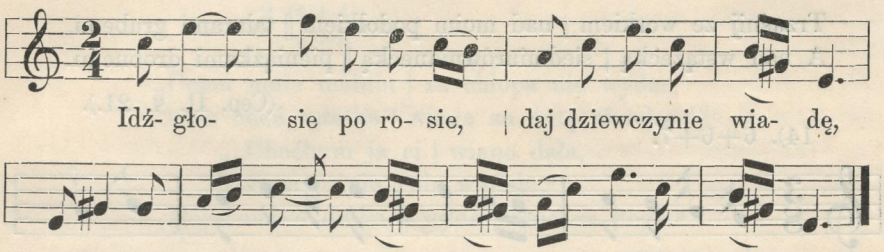
(Ср. II. ч. 51. Таксамо ч. 48, 45, 66, 103, 149. ср. III. ч. 94.).

7), 5+6.



(Ср. III. ч. 31.).

8). 6+6.



(Краковяк).

Nic mnie tu nie bawi, | nic mi tu miłego,
Kiedy ja tu niemam | kochania mojego.

(Пор. II. ч. 166. Так само ч. 165.).

9). 4+4+5.

Z tamtej strony | jeziorecka || jedzie Jasio mój,
Malowana | kolasecka || pod siodełkiem koń.
Malowana | kolasecka, || ruciany wieniec,
A któż ci mnie | odprowadzi, || jak nie młodzieniec.

(Ср. II. ч. 47. Таксамо ч. 152.).

10). 5+5+3.

Ozleciały się | siwe gołębie || po błoniu,
Pozganiaj ze ich | moja Kasieniu || do domu
Oj duś duś duś duś | siwe gołębie || do sieni,
Mam ci ja dla was | jarą psenickę || w kiesieni.

(Ср. II. ч. 43.).

11). 4+4+6.

Kole lasa | kole lasa || goniła zająca,
Ukąsił ją | w palec mały || jaze do boląca.
Kole lasa | kole lasa || ctery woły gnała,
Niewiedziała | i nieznała, || komu wianek dała.

(Ср. II. ч. 68. Таксамо ч. 62, 39, 160.).

12). 5+5+7.

Oj jedzie jedzie | Jasiń nadobny || po zielonej dąbrowie,
I ozpuscił se | trusie piórecko || konikowi po głowie.
Porównaj Boze | góry z dołami, || niech będzie równiusieńko,
Przyprowadź Boze | moje kochanie || w niedzielę raniusieńko.
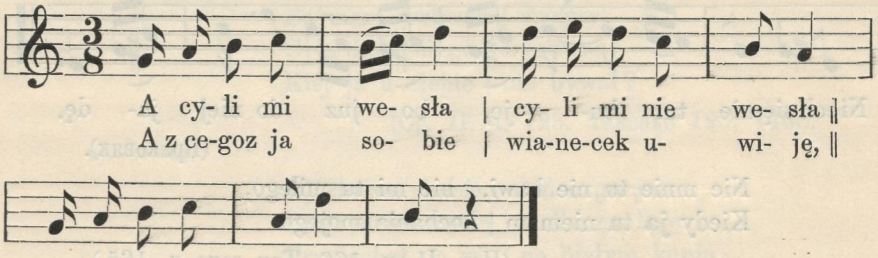
(Ср. II. ч. 9. Таксамо ч. 46., 53.).

13). 5+6+7

Trzaśnij ze workiem | nad moim podołkiem || talarami grubemi,
A nad wstążecką | siedmiurównianecką || pieniązkami drobnemi.

(Сер. II. ч. 21.).

14). 6+6+7.



(Ср. II. ч. 3. Так само ч, 10, 41, 49, 55.).

15). Строфа: 5 + 5
4+4+5

Sèrzy się sèrzy | bèlica po wsi,
Oj wygnała | Scepanowa | samego ze wsi.

(Ср. II. ч. 136. Так само ч. 144.).

16). Строфа: 2 (5+6)
2 (4+4)
5

A wsiadaj na wóz | moje kochanie,
Da cóz ci nada | twoje płakanie?
Oj nie nada | nie pomoze
Stoją konie | stoją wozy
Juz zaprzęzone.

(Ср. II. ч. 42.).

17). Строфа: 2 (5+3)
2 (4+3)
3

Hej wesołuchu | cy ty spis,
Co mego głosu | nie słysys?
Ja ci dała | trzy grose
Zebyś mi grał | po trosę,
Bez objad.

(Ср. II. ч. 63.).

18). Строфа: 2 (6+6)
2 (4+4)
6+6

„Cemu mnie matulu | za chłopa nie wydas,
Cemu choć ostatka | wiana za mną nie das?“
„„Choćbym ja ci | wiano dała,
Tobym ja cię | nie wydała,““
„Moja matko droga, | wydaj mnie za kogo.“

(Ср. II. ч. 173.).

В польських народних піснях приходять часто довші, зложені з ріжнородних стихів строфи, яких зразки навели ми вище (ч. 16—18). Такі строфи подибувані також в українських колядах і народних піснях з'являлись у нас мабуть під польським впливом; що декотрі з укр. пісень сего типу — дословні переводи або перерібки польських взірців, на се вказує також їх язик, як се бачимо із слїдуючого зіставленя:

1.

Siadaj że siadaj | moje kochanie,
Nie pomoże | twoje płakanie
Nic płakanie | nie pomoże
Stoją konie | w ślubnym wozie
Wszyscy czekają.

2.

Nie będę jeszcze z wamy siadała,
Bo'm się z matulom nie pożegnała
Ostanj z Bogiem miła matko,
Wychowałaś ci mnie gładko
Ostaj że z Bogiem.

3.

Siadaj że siadaj i t. d.

4.

Nie będę jeszcze z wamy siadała,
Bo'm się z tatulem nie pożegnała.
Ostaj z Bogiem miły ojcze,
Bolały cię na mnie oczy,
Ostaj że z Bogiem.

5.

Siadaj że siadaj i t. d.

1.

Гей сядай сядай | кохані моє,
Ніц ти не поможе | плакані твоє.
Плакані ти | не поможе
Штири коні | а два вози
До закладані.

2.

Ой давно би я с тобов сїдала,
Ще-м свому батенку не дьикувала.
Дьикую ти, мій батеньку,
Ховав-єс мі молоденьку,
Тепер не будеш.

3.

Ой сядай сядай і пр.

4.

Ой давно-ж би я с тобов сїдала,
Ще-м свої матїнцї не дьикувала.
Дьикуюти моя матко,
Кохалас мі барзо гладко,
Тепер не будеш.

5.

Ой сядай сядай і пр.

6.

Nie będę jeszcze z wamy siadała,
Bo'm się i z siostrom nie pożegnała.
Ostaj z Bogiem miła siostro,
Bywałaś ci na mnie ostro,
Ostaj że z Bogiem. ect.

О. Кольберґ: Люд. сер. III. Куяви. ч. 27.

6.

Ой давно-ж би я с тобов сїдала,
Ще-м свої сестрици не дьикувала.
Дьикую ти моя сьостро,
Кохалас мі барзо остро,
Тепер не будеш. і пр.[1])

Етноґр. Зб. XI. с. 183. (Галицько-русь. народ. пісні з села Ходович стрийського повіту).

[1]) Порівнане українських народних пісень з польськими показує, що на західних границях українсько-руської етноґрафічної території відбувала ся довгі віки жива ендозмоза літературних впливів; спеціяльна студия в сьому напрямі моглаб прояснити також мандрівку ритмічних форм.

V.

Відношенє української людової ритміки до книжної версифікації.

(Поетична форма дружинно-лицарської поезиї в зіставленю з формою билїн, духовних стихів і дум. — Греко-словянська теория версифікацийна. — Вірші вільного розміру. — Розвій правильного силябічного стиха в книжній поезиї середної доби. — Співанники з першої половини XVIII ст.; строфові форми релїґійних пісень. — Давнина й ориґінальність силябічного стиха в укр. народній поезиї. — Найдавнїйші записи укр. народних пісень. — Старинність 12-складового розміру (6 + 6) в народній поезиї Сербо-Хорватів. — Звідки взяла ся форма укр. народних дум. — Елєменти укр. народної поезиї і ритміки в пісенній і віршевій літературі XVII й XVIII ст. — Тонїзация силябічного стиха).

Лишаєсь нам до обговореня питанє, що можемо сказати про форму української народної поезиї на основі писаних жерел та памятників з найдавнїйшої і середної доби.

Загально уважають „Слово о полку Игоревѣ“ за найдавнїйший памятник дружинної поезиї, що й написаний був під безпосереднім впливом народних пісень. Усе найважнїйше, що доси писано про віршову будову „Слова о п. И.“ — зібране в статї Ю. Тиховського („Прозою или стихами написано Слово о полку

Игоревѣ?")[1]), до якої докинув свої поміченя д-р І. Франко в розвідці „Слово о Лазаревѣ воскресеніи"[2]).

Коли які думки, видвигнені богатою літературою сего предмету справді причиняють ся до розясненя і зрозуміня поетичної форми „Слова о п. И.", то таке значінє має безперечно вказанє на близьку анальоґію сего памятника дружинно-лицарської поезиї із козацькими думами, підперте дослїдами Максимовича, Антоновича і Драгоманова[3]), Буслаєва, В. Ягіча, Житецького і Тиховського.

Тиховський розкладає „Слово" на вірші подібні до віршів історичних дум, опираючись на тій засаді, що в „Слові" таксамо як і в думах не вірш стїсняє, звязує думку, а думка вповнї опановує вірш, кермує розміром[4]). — Сего висказу не назвемо повною неґацією віршового розміру, як се робить д-р І. Франко, впевняючи, що на основі вище наведеного правила можна б усяку прозу, навіть наукову, розложити на вірші: поминувши сінтактичний склад староєврейської поезиї з роскішною формою паралєлїзму вкажемо на те, що Шафранов, не можучи дошукати ся в великоруських народних піснях правильних віршів, признає за ними також лишень стилїстичну основу; а чейже форму в. руських народних пісень не назвемо прозовою.

До всякого місця „Слова" можна віднайти анальоґічні по розміру стихи в укр. думах, як виказують зіставлені Тиховським паралєлї (op. cit. ст. 14—17). З того виводить Тиховський доказ, що цїле „Слово" від початку до кінця писане стихом і то розміром дум. „Коли-ж укр. думи зложені стихами, а не прозою, про що нїхто не сумнївається, то стихами-ж написане і Слово". (op. cit. ст. 19).

Справедливо замічає др. І. Франко, що памятники дружинно-лицарської поезиї як „Слово о п. И." співались, отже „для пізнаня їх віршованя не вистає один сінтаксіс, але треба звернути увагу також на їх музикальну форму". — Та як раз про музичну форму „Слова" можемо робити хиба лиш менче або більше правдоподібні здогади по близшим і дальшим анальоґіям. З тих найближ-

[1]) Кіевская Старина 1893, жовтень.

[2]) Записки Н. Т. ім. Шевченка т. XXXV—VI. с. 1—37.

[3]) У вступі до „Историч. пѣсенъ малорусс. нар." названо Слово „южноруською думою XII. в. що не має лишень риму новїйшої укр. думи". Такий-же погляд висловлює Ягіч в розв. „Gradja za historiju slov. narod. poezije". Zagreb, 1876 ст. 70.

[4]) Op. cit. с. 25. „Каждый стихъ по возможности долженъ заканчивать мысль, или по крайней мѣрѣ перерывать ся на естественномъ расчленении мысли. Результатъ — неравенство стиховъ" ibid. с. 12.

шою остаєсь таки анальогія з історичними думами. Досліди Срезневського, Потебні, а за ним Сокальського, Фамінцина і д-ра Ол. Колесси виказали, що в основі української так як і великоруської народної ритміки лежить прінціп сінтактично-музикальної стопи, причім сінтактична цілість буває заразом музикальною цілостию або єдностию чи то стопою.

Отсей прінціп дуже влучно пристосовує д-р І. Франко до пояснення поетичної форми не лиш „Слова о п. Игоревѣ“ але й Слова о Лазаревѣ воскресеніи“ [1]) і иньших памятників староруської поезиї, з яких переховали ся хиба малі окрухи, як: відривок „Слова о Романі Волинськім“ поміщений у Волинській літописі під р. 1201, „Слово о погыбели руския земля“, памятник з XIII ст., уступ Київської скороченої літописі про побіду кн. Острожського над Москвичами під Оршею 1515 р. Однакож притім не треба забувати, що муз.-сінтактична стопа укр. народних пісень із строго означеним числом складів і сталою внутрішною орґанізациєю ріжнить ся значно від т. зв. розтяжимої муз.-сінтактичної стопи без сталої форми, яка приходить в памятниках дружинно-лицарської поезиї і в думах.

В київській скороченій літописі читаємо під р. 1515 в кінци оповіданя про побіду під Оршею над Москвою слїдуючі рядки:

„Великославному господарю королю Жикгимонту Казимировичу
буди честь и слава на вѣки,
побѣдившему недруга своего
великого князя Василія Московского.
А гетману его вдатному князю Константину Острозскому
дай Боже здоровье и щастье вперед лѣпшее.
Как нынѣ побил силу великую Московскую,
абы так побивал силную рать Татарскую.“

Як живо нагадує сей уступ своїм поетичним складом не лиш звісне закінченє Слова о п. Игоревѣ, але й славословія козацьких дум [2]).

---

[1]) Сей памятник відносить д-р Франко теж до князівсько-дружинної доби, приймаючи за найбільш правдоподібний час його написаня конець XIII або початок XIV. в. Перетц признає се „Слово“ за памятник, що без сумніву походить з XII—XIII в. (Изслѣдованія и матеріалы“ т. III. с. 3.)

[2]) „Здоров — кажуть — здоров Кішко Самійлу,
Гетьмане запорозський!
Не згинув єси у неволі,
Не згинеш із нами козаками по волі!“

По словам д-ра Франка в кінци лїтописного оповіданя про битву нід Оршею „сходять ся разом закінченє старої дружинної поезиї з новою формою укр. народної творчости — козацькими думами“ (op. cit. ст. 17). Та форма дум, як бачимо уже в XVI ст. не була нова: вона-ж зародила ся далеко ранче і проглядає зовсїм виразно в памятниках дружинно-лицарської поезиї.

Справедливо замічає Тиховський, що хоч три віки дїлять Слово о п. И. від дум, о скілько можна з певною правдоподібностию говорити про час їх появленя, мимо того поетичний стиль раз вироблений під впливом звісних житєвих умов не загинув у слїдуючих поколїнях. Ті самі „трудныя повѣсти“ о великій борбі на українських степах гомоніли по прежньому в південній Руси і складались вони в тімсамім дусї і тонї і тимсамим розміром, що і в XII. ст. (op. cit. ст. 20). Можливість і природність захованя стилю і розміру пісенного дружинної поезиї протягом столїть пояснюють учені (Житецький, Тиховський) постійностию розміру народних пісень взагалї, а особливо лїтописними даними, котрі доказують, що дружинний епос дїйсно не переставав розвивати ся в тімсамім напрямі.

Дієсловні рими так часто уживані в думах не становлять основної ріжницї між думами а памятниками лицарсько-дружинної поезиї, тим більше, що і в „Слові о п. Игоревѣ“ подибають ся подекуди рими:

Ту ся копиемъ приламати,
Ту ся саблямъ потручяти...
Чрѣна земля подъ копыты
Костьми была посѣяна
А кровию польяна...
Что ми шумить
Что ми звенить...

„Утверди Боже люду царського
Народу христіянського
Війська Запорозського Донського
З сїєю черню Днїпровою Низовою
На многая лїта до кінця віка!“
„Дай Боже, козаки промовляли,
За гетьмана молодого
Жити, як за старого,
Хлїба солї його вживати,
Города Турецькі плїндровати!“

Два солнца померкоста,
Оба багряная стлъпа погасоста...
Коли соколъ въ мытѣхъ бываетъ,
Высоко птицъ възбиваетъ...
(Цитовано по виданю Ом. Огоновського.)

До ряду памятників споріднених формою із „Словом о п. Игоровѣ“ зачислює Перетц також „Шестидневъ“ Ґеорґія Нізіда переведений 1385 р. Димитрієм Зоґрафом і „Задонщину“, що навіть змістом дуже близько підходить до нашого „Слова“[1]), та декотрі уступи з 1-шої Псковської і 4-тої Новгородської літописі. Перетц вказує на близьку анальоґію усіх тих староруських памятників з великоруськими билінами, і силкує ся виказати, що стара південно-руська поезия дум і народних пісень до появи польського впливу і греко-словянської теориї була по формі тотожна з великоруською. Отся єдність доходить до послідних літ XVI ст.[2])

По дослідам Голохвастова[3]), на котрих опирає ся теж Сокальський[4]), билінний стих обіймає звичайно 13 складів, що ґрупують ся у 3 стопи сінтактичні. Отсе звичайна схема билінного стиха: 5+4+4. При ритмічнім читаню або співаню билін ритмічні ікти визначують 3-й, 7-й і 11-й склад стиха, н. пр.:

Когда бу́дешь ты | на ма́тушкѣ | свято́й Руси
Да й буде́ш когда | у кня́зя | у Влади́міра.

Часто граматичні наголоси не згоджують ся з ритмічними іктами. Ґрупи силябічні билінного стиха не замикають завсїгди стало означеного числа складів: се розтяжимі стопи, що містять найменче 2—3, найбільше 6—7 складів.

Такій свобідній формі билінного стиха відповідає також мельодия, що має подекуди характер речітативу: се мішанина мельодичних фраз із говором-рецітацією, подібно як у церковних напівах.

Однакож частійше з'являє ся в билінах доволї правильний двоколінний стих, як се доказують приміри, наведені в розправі Ѳ. Е. Корша, що на основі мельодиї ділить билінний стих на два півстихи.[5])
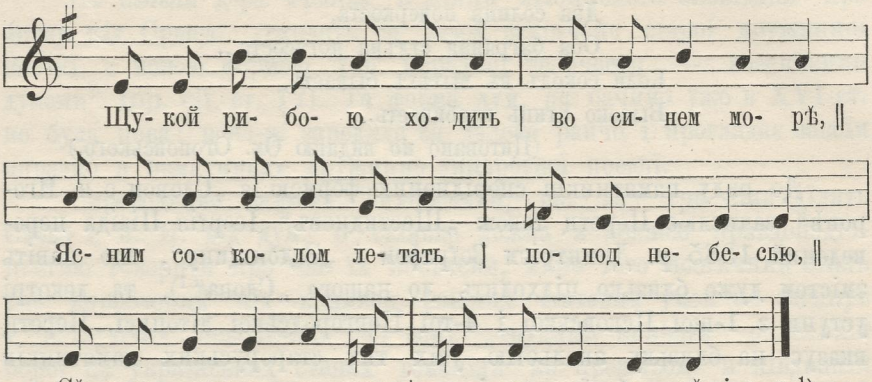
---

[1]) Изслѣдованія и матеріалы“ III. с. 5.

[2]) Ibid. III. с. 15. Ми побачимо, що між памятниками дружинної поезиї а билінами, заходить значна ріжниця що до форми стиха подібно, як між істор. думами а лїрич. піснями.

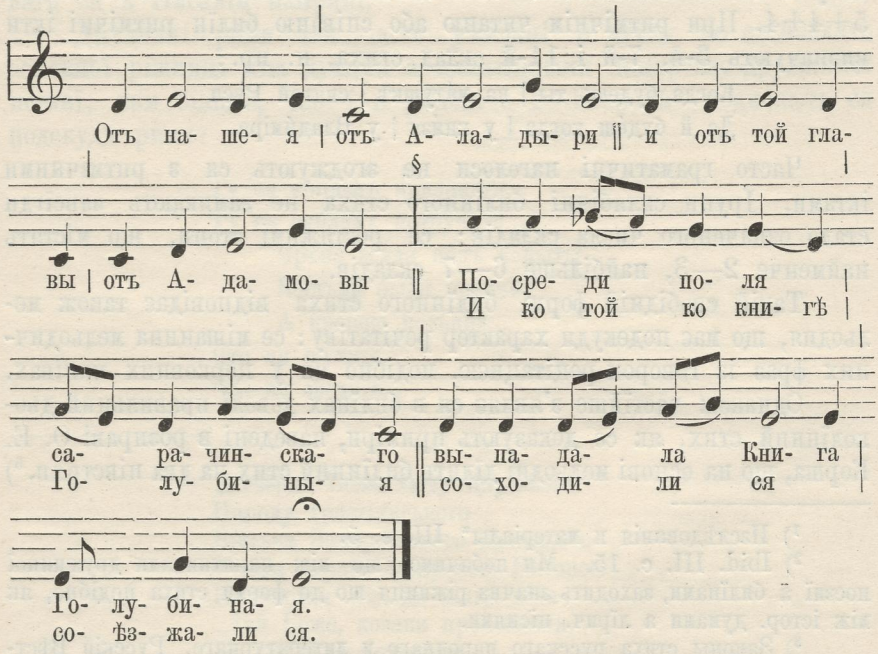
[3]) Законы стиха русскаго народнаго и литературнаго. Русскій Вѣстникъ. 1881. Декабрь.

[4]) Русская народная музыка с. 274—77.

[5]) „О русскомъ народномъ стихосложеніи. I. Былины.“ Извѣстія отд. русс. яз. и словесн. Имп. Акад. Наукъ 1896, т. I. с. 39.



Подібною рэцітацією з розтяжимою мельодією незастиглою в сталі контури єсть також пісня про „Книгу Голубиную“[2]), що виказує також двоколінний стих найчастше 5+5, як у колядках. Пісня про „Книгу Голубиную“ підходить змістом подекуди до християнізованих колядок, що мають апокріфічну закраску.



[1]) Годить ся зауважити, що Корш переводить поправки в тексті цитованої билїни по свойому розуміню.

[2]) Заміщена в збірнику Безсонова „Калѣки перехожіе“ III. с. 1.

И сорокъ царей | со царевичамъ
И сорокъ князей | со князевичамъ
Ко тому царю | ко премудрому
Ко Давыду | ко Евсевичу.[1])

Стих 5 + 5, типовий для колядок, стрічаємо часто також в билїнах:

Зелена вина | въ полтора ведра...
Середи двора | княженецкого...
Онъ обернется | яснымъ соколомъ...
Уйми ти свое | чадо милое...
Гой еси душа | красна дѣвица...[2])

Коли зважимо, що первісною вітчиною билїн була (правдоподібно) південна Русь, як на те вказує їх зміст і час повстання в ранній добі княжого періоду, то спорідненє розміру билїнного з колядковим не будемо уважати за припадкове. Однакож памятники дружинної поезиї не виказують навіть тої приблизної правильности розміру, яка проглядає в билїнах і духовних стихах.

Хоч як близько стоїть „Слово о полку Игоревѣ“ і иньші анальоґічні памятники до народної поезиї, не треба забувати, що се твори книжної словесности, а не народні пісні. Яка була форма народної поезиї в дотатарській добі, можна-б пояснити хиба лиш на основі найдавнїйших її памятників, якими є безперечно билїни, похоронні заводи, козацькі думи, та обрядові пісні: колядки, щедрівки, веснянки, обжинкові і весїльні пісні. По ритмічній будові обрядових пісень можемо догадувати ся, що вже в старинній добі побіч свобідної форми дружинної поезиї, плеканої головно висшою верствою, були у нас пісні із сталим розміром та із сталою внутрішною орґанїзациєю сінтактично-музикальної стопи, хоч може і без великої ріжноманїтности пісенних фасонів; тут належить передовсїм обрядова поезия, культивована простим народом. Так було і в середній добі, що побіч свобідних рапсодий в козацькім епосї розвивала ся буйно лїрична пісня із строго означеною формою.

Греко-словянські граматики з кінця XVI ст. і початку XVII ст., як *Ἀδελφότης* (з 1591 р.), граматика Лаврентия Зизанія (з 1596 р.), Мел. Смотрицького (з 1619 р.) протиставлять силябічній версифі-

---

[1]) Порфирьевъ відносить стихи о „Голубиной Книгѣ“ до перших віків християнства на Руси. (Исторія русской словесности ч. I. с. 304.)

[2]) Наведено за Коршем op. cit.

кації латинсько-польської школи теорию грецької метрики, основану на довгих і коротких складах. Та версифікацийні правила сих граматик, не знаходячи основи в язиковому материялї, мали лишень теоретичне значінє, і самі автори граматик, подаючи з трудом уковані приміри ямбічних, трохаїчних, дактилїчних і иньших віршів користувались притім всякими можливими виїмками і полекшами.

Греко-словянська теория уступає врештї під напором силябічної версифікациї. Уже в послїдній четвертинї XVI. ст. з'являють ся два типи літературних віршів:

1. неритмічні вірші, щось в родї римованої прози з переважно дїєсловними римами, як н. пр. чотиростих на герб Львова, заміщений в Адельфотесї 1591:

Знаменіе тезоименитаго князя Лва град сей маетъ.
Егоже имя по всей европіи россійскій родъ знаетъ.
В митрополіи киевогалицкой славно пребываетъ.
Егоже вся окрестная страна обогащаетъ.

[Перетц: Изслѣд. и матер. I. с. 6.]

Такі-ж вірші Герасима Смотрицького в Острожській біблії з 1581 р., Лаврентия Зизанія в його-ж граматиці з 1596 р.[1]), вірші в брошурі: „Ламентъ домоу княжатъ острозскихъ“ 1603 р., Транквілїона Ставровецького в творі „Перло многоцѣнное“ 1646; ся форма розвинула ся в літературі мабуть із римованої прози під впливом укр. народних дум.

2. Силябічний вірш виказує стале число складів, стале місце для одної або й двох цезур і двоскладові рими, що лучать не лиш вірші, але й ґрупи силябічні в границях одного вірша. Як найдавнїйші зразки силябічного стиха звісні в українській літературі слїдуючі памятники:

А. Римші: „Хронольоґія“ з 1581, похвальна ода на герб Льва Сапіги надрукована в Статутї литовськім 1588 р.[2]), і вірші на герб Скуминів, заміщені при Апостолї з 1591 р.

Розмір $7+6^2$ був в тім часї найбільш уживаний і з'явив ся у нас мабуть за польським впливом.

---

[1]) Граматіка писма всѣх научает,
Чтырма частми латве уразумляет і т. д.

[2]) Въсе можем своим окомъ, | лацно обачы́ти,
Долъжиню и широкость, | шнуром назначы́ти.
И чоловека можемъ | познати по тва́ри
Если в собе не маетъ | лишнее прива́ры.

В польській літературі доховали ся уже з кінця XIV ст. і перших десятків XV ст. церковні пісні, зложені доволї правильним силябічним стихом. В піснях того часу найбільш уживаний 8-складовий стих з цезурою по середині 4+4[1]). Польські релїґійні пісні з XV ст. виказують також вироблені иньші розміри стиха, н. пр.: 4+3[2]), 6+6[3]), і що особливо важне, розмір 7+6, з правильною цезурою в першім півстиху (4+3), н. пр.:

Pysze pawel | aposztoł ‖ w epystolye yawne,
Ysz rozdawasz | komu kczesz, ‖ szwoye dary pewnye;
Dawasz zdrowye | roszkoszne, ‖ komu gyedno raczysz,
Y rozumu | przymnazasz, ‖ kyedy thy czasz baczysz.

(„Hymn o Duchu św.“[4]) — один з найкращих творів, які видала польська релїґійна поезия XV ст.).

Тринайцятискладовий стих 4 + 3 + 6, подибуваний звичайно в віршах призначених до співу, ріжнить ся правильним розложенєм першого півстиха на дві ґрупи силяб. 4 + 3 від 13-складового стиха неспіваних творів, в яких перший півстих виказує найчастїйше одноцїльну 7-складову ґрупу.

Характеристична річ, що найдавнїйші польські релїґійні пісні з першої половини XV ст. є в переважній части переводами з чеських первовзорів[5]).

Польські поети XVI в. розпоряжають уже значною ріжнородностию віршових розмірів. Латинсько-польські граматики XVII в. обговорюють ось які віршові форми:

13-складовий стих 7 + 6
11-складовий стих 5 + 6
} найбільш уживані розміри[6]).

[1]) M. Bobowski, Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI w. Rozprawy Akad. Umiejętn. wydz. filolog. serya II. t. IV. Kraków, 1893, ст. 36, 75, 76, 81, 96, 99. Порівн. пісню: „Ach můg smutku. | ma żalosti“ яку Ст. Добржицкий відносить до XIV в. Studya nad średniowiecz. piśmennictwem polskiem. Kraków, 1901, ст. 4.

[2]) Bobowski op. cit. ст. 50, 79.

[3]) Ibid. ст. 67.

[4]) Bobowski op. cit. ст. 94. Порівн. „Pieśń o męce Pańskiej“ з XV в. що виказує теж розмір 7+6 з доволї правильною цезурою в першім півстиху 4+3 або 3+4, ibid. ст. 83.

[5]) Ibid. ст. 13, Dobrzycki op. cit. ст. 14.

[6]) В розправі „Хмельнищина 1648—1649 років у сучасних віршах“ (Записки Н. Т. ім. Шевченка 1898 кн. III і IV с. 1—112) цитує д-р Франко із рідких друків і рукописів множество польських віршів, що відносять ся до Хмельнищини; попри домінуючих розмірах 7+6 і 5+6 дуже рідко можна подибати серед поданого материялу иньшу будову вірша, н. пр. 4+4,

10-скл. стих 5+5 (як в укр. колядках)
9-скл. стих 5+4
8-скл. стих 5+3 (як в укр. весільних піснях)
14-скл. стих 4+4+6 (як в коломийках):

Ten zaś cały | zbiór niemały, ‖ który opisano,
Ku ozdobie | służy Tobie ‖ Prześwietna Dyano[1]).

(Характеристична річ, що групи силябічні в границях одного стиха римують ся таксамо, як буває і в укр. народ. піснях.)

Правила латинсько-польських піїтик витиснули швидко в південній Руси греко-словянську теорию версифікацийну, і в 20-тих роках XVII в. більшість південно-руських стихотворців пише правильні силябічні вірші[2]).

І так розміром 7 + 6 зложені вірші Кассияна Саковича на погріб П. Конашевича Сагайдачного з 1622 р.[3]), привіт Могилі „*Εὐχαριστήριον* албо вдячность“ з 1632, вірші на герб Замойських в „Тріодіонї“ 1631 р., на герб Могили в Евхольоґіонї 1646.[4])

Розміром 6+6 (подекуди 7+6) зложені вірші „Упадок сатани і Ада“ і „На Ирода“, видані Перетцом по рукопису з початку XVII в.[5]):

Ты мрачное княжа, | сатано лукавый,
Трепещи оного, | иже тя поправый.

Розмір віршовий 4 + 3 + 6 подибаємо в інтермедиях Ґаватовича (1619) побіч 8-складового стиха подекуди з неусталеним місцем цезури:

Ой матйонко | матйонко! ‖ тепер же ми лїхо!
Чи біс, чи лїх | чоловік ‖ управіл мене тихо.
В то нестєсте | велїке ‖ щоб убоство своє
Потолк в нивоч | обротил ‖ те горщочкі моє![6])

(Сей вірш своєю будовою живо нагадує коломийковий розмір.)

---

[1]) Перетц: Изслѣд. и матер. I. гл. 4.
[2]) Ibid. I. c. 12.
[3]) „Историч. пѣсни“ Антонович-Драгоманов т. II с. 127—133.
[4]) Ом. Огоновський: Історія літератури I с. 268, 278, 281.
[5]) Op. cit. I. 83.
[6]) Збірник фільольоґічної секциї Наук. Тов. ім. Шевченка I. Розвідки Драгоманова с. 179.

Чи жартуєш | з мене собі?
Наробівши, | та не знаєш?
Горщкісь украл, | та питаєш,
Из сукману, | тась и здрадил
Мене в торгу: | котась всадзїл[1]).

Одинацятискладовим стихом 5+6 (з деякими відступленями від основної схеми) зложені строфи „Ляменту о прыгодѣ нещасно(и) мещан острозских“ з 1636 р.:

„Едын мещанин | обрался зухвалый
А для едного | вшитки винны зостали,
Же ся на посла | панъского замѣрылъ
Спад го ударилъ“.

(Уривки із сего памятника подає Житецький в „Мысляхъ о нар. малор. думахъ“ ст. 118—120).

В половині XVII в. з'являєсь в книжних віршах (мабуть під впливом народних пісень) розмір 5+5+7, яким написана „Duma kozacka o Beresteckiem zwycięstwie“ 1651 р.[2])

Семискладовим стихом з неусталеним місцем цезури зложена „Pieśń Ruska o Chmielnickim Bogdanie, Buntowniku kozackim“, яку треба віднести до часів Хмельнищини:

Wysypał się Hmel z mycha,
Narobył Lachom licha,
Pokazał Im rozumy,
Wywernoł ditcze dumy[3]).

Стих 4+4(або 3)+6 хоч не всюди правильний виказує сатирична вірша з XVII в. на попів, що кінчить ся отсею строфою:

Da nie budu, | nie budu, || do korczmy chodyty,
Budu za was | y za sebe || Bohu se mołyty[4]).

---

[1]) Ibid. c. 178.
Осьмискладовий стих з'являєсь також в „Дѣйствіи на страсти Христовы списанномъ“ з 1686 р.:
Огъ отмѣна | сего свѣта
Вреди зѣло | без отвѣта;
Нынѣ мнится | вся желати,
Утро тщится | смерт задати. Перетц. Op. cit. III. c. 19.
[2]) Ibid. I. c. 94.
[3]) Ibid. I. c. 103.
[4]) Ibid. I. c. 107.

Бачимо з наведених примірів, що силябічний вірш приймається в українській книжній поезії (головно через латинсько-польські впливи) уже в послідних десятках XVI в., а в першій половині XVII в. стає загально уживаним.

Як сильний був вплив польських силябічних віршів на українську книжну поезію XVII—XVII в., виказують південно-руські переводи коляд, псальмів і віршів, які Перетц в названій праці зводить з польськими первовзорами, як н. пр. вірша про суєту мирську по рукописи з кінця XVII в. в розмірі 5+5+5:

Есть прелесть в свѣтѣ
як в полном цвѣтѣ
ты ту остави
Возлюбленная
дуже грѣшная
от злоб воспряни.

Jest zdrada w świecie
jak w polnym kwiecie
więc porzucić
Duszo kochana
grzechem zmazana
czas się ocucić.[1])

Таким же переводом з польського була вірша видана по рукопису з кінця XVII в. в розмірі $6+6^2$:

Почто мир гордит ся | во временнѣ славѣ,
его же блаженство | мимо ходить явѣ.[2])

Як перевід з польської пісні Affekt do Pana Jezusa — наводить Перетц віршу з початку XVII в. в розмірі $6+6^2$ $4+4+6^2$

Имамъ азъ своего ‖ ісуса моего
не творил бо | есмь благаго ‖ любве ради его.[3])

По польським взірцям написана теж „Рнѳмотворная Псалтиръ“ Симеона Полоцького з 1680 р. розміром 5+6:

Хотяй спасенно | дни своя прежити,
свободенъ оумомъ | отъ печалей быти,
Да тщится псалмы | по вся дни читати
во славу Богу | или воспѣвати.[4])

Силябічні вірші релігійного змісту складав також Лазар Баранович (по польським взірцям), Лавр. Величковський, Варл. Ясінський, Дм. Ростовський.

---

[1]) Перетц, op. cit. I. c. 132.
[2]) Ibid. I. c. 151.
[3]) Ibid. I. c, 157; такимсамим розміром зложена псальма з початку XVIII в., ibid. c. 161.
[4]) Псальми Полоцького були положені на музику царським дяком Вас. Титовим. Перетц, op. cit. I. c. 204.

В протягу XVII в. форма силябічних віршів стає всевладною в укр.-руській літературі і достигає кульмінаційної точки в своїм розвою. В южноруських збірниках віршів, псальмів, кантів і пісень з початку XVIII в. бачимо уже велику ріжнородність і богатство ритмічних форм може неменче, як і в нинїшних збірниках народних пісень.

Силябічним стихом писані містерії і траґедо-комедиї (13-скл. стихом 7 + 5), як Мудрость предвѣчная з 1703 р., Владимір з 1705 р., Іосифъ Патріархъ з 1708 р., Милость Божія з 1728 р., Комическое дѣйствіе з 1736 р., Воскресеніе мертвыхъ 1747 р., інтермедиї (н. пр. Г. Конїського, М. Довгалевського)[1]), канти вертепної драми, різдвяні і пасхальні вірші. — Силябічні вірші складають бурсаки і професори київської академії, як Теофан Прокопович[2]), сьвітські люди і духовники-монахи, як Климентій Зіновіїв[3]). Правильний силябічний стих царить в співанниках того часу. Одним словом: на основі силябічної версифікациї зростає

---

[1]) Отсе для приміру вірші з інтерлюдий Довгалевського:

а) 4+4(або 3)+6:

Чомъ цыганко | не прядешъ? || бо не вмию прясты.
Изъ-за гаю | выглядаю, || щобъ сорочку вкрасти.

(Сей відривок приведений Житецьким по рукопису Києво-Михайлівського монастиря (№ 1710) з 1736 р. Мысли о нар. мал. думахъ ст. 104.)

Будова тих стихів така-ж як і в нинїшних коломийках, значно ріжнить ся складом від слїдуючого розміру:

б) 7+6:

Эгей! Коли б впять, як була | козацкая слава
Що б роспустилась всюди | як пѣрами пава,
И щоб зацвѣла знову | як рожа у лѣтѣ,
Якъ Богъ позволитъ побрать | турецкіи дѣти, і пр. (ibid. c. 110.)

в) 6+6

4+3+6:

Будь ласкавъ козаче, | визволь з сего лиха,
Якъ пріидешъ | до мене, || дамъ вовса пол мѣха. (ibid. c. 109.)

г) 4+4:

Пойду знову | на Сѣчъ-мати.
Пойду доли | внизъ шукати. (ibid. c. 110.)

[2]) В. Н. Перетц: Малорусс. вирши и пѣсни въ записяхъ XVI—XVIII вв. Извѣстія Отдѣл. русс. языки и словесности Имп. Акад. Наукъ, 1899, том IV. кн. 4. с. 1257—1260.

[3]) Н. пр. Котрый мовятъ человікъ | добре випива́етъ,
теды такому Панъ Богъ | на пиво даваетъ.
Хочай то и такъ правятъ, | же пиво не диво,
еднакъ добре, гди зтроха | горло промочило.

Основа, южно-русс. литературно-ученый вѣстникъ 1861, янв. с. 172.

богата пісенна і віршева література що з кінцем XVII і початком XVIII в. збогачує ся також новим змістом.

Коли в старших памятниках української книжної поезиї з XVI—XVII в. побіч релігійних змагань замітна патріотична тенденция до звеличуваня народних діячів і героїв, оборонців православія і народности, чим пояснює ся замітний панегіричний тон епіграм і присьвят ріжним магнатам руським і литовським, то в початках XVIII в. з'являє ся в українській віршевій літературі сатиричний елемент, признаваний також правилами піітики[1]); за сьвіжий прояв треба уважати також еротичну лірику, що являєсь в літературі не без впливу народних пісень; також що до язика по словам Перетца „шкільна поезия з початком XVIII в. тратить ступнево свою старословянську оболочку і все більше і більше зближає ся до народної української річи. Шкільні поети радо послугують ся народною символікою, обробляючи її на клясичний лад і в своїх стихотворах лучать і вказівки теориї і зростаючий вплив простонародної річи і поезиї[2]). В книжній поезиї початку XVIII в. являють ся незнані, а бодай мало розповсюджені перед тим фрівольні вірші і пісні що вказують язиком і формою на польський вплив.

Велике богацтво віршевої і пісенної літератури виказують особливо рукописні співанники з першої половини XVIII в., що були в тім часі дуже розповсюджені і так сказати б „модні". Тії збірники дають повний образ пісенних і віршевих форм XVII—XVIII в. і є мірилом тодішного літературного образованя, смаку і уподобань читаючої верстви. Серед співанників першої половини XVIII в. подибаємо:

1) збірники релігійних пісень або псальмів і віршів (серед яких часами заплутаєть ся кілька сьвітських пісень) — се неначе прототипи Богогласника.

2) мішані збірники пісень релігійного і сьвітського змісту.

3) збірки пісень і віршів сьвітського характеру, декотрі із значною примішкою народних пісень.

Із 12-ти збірників пісень і віршів описаних Перетцом в „Историко-литературныхъ изслѣдованіяхъ и матеріялахъ" на особлившу увагу заслугує збірник псальмів і кантів описаний по рукопису Імператорської Академії Наук № (16, 6. 29) з років

---

[1]) Перетц, op. cit. I. c. 421—2.

[2]) Ibid. c. 422.

1729—1730[1]) (містить всего 5 сьвітських пісень на загальне число 100; можна б затім сей збірник причислити до першої ґрупи.) Збірник Віленської Публичної Бібліотеки № 233 (15) описаний по рукопису з початку XVIII в. і 1740 рр.[2]) — се дуже богата збірка, і містить „изъ древныхъ пѣснописцевъ или пѣснопойничищъ выписанныя“ пісні різдвяні, о страшнім суді, великопістні, воскресні, Богородичні, пісні сьвятим і иньші релїґійні пісні. До третої категорії співанників можна б причислити збірник віршів і штучних пісень описаний по рукописи Імператорської Публичної Бібліотеки O. XIV. № 11.

Найвизначнїйшим з поміж знаних доси збірників мішаного, напів духовного і напів сьвітського характеру єсть безперечно співанник виданий проф. Грушевським в Записках Наук. Тов. ім. Шевченка том XV, XVII. Співанник сей зложений з двох частий: одна датована роком 1718, друга 1727. Укладач співанника, Русин із східної Галичини, був мабуть дяком бакалярем, так як сам зміст співанника і деякі написи вказують на школу і школярську сферу.

„З складових частий збірника — по словах проф. Грушевського[3]) — перша власно має особливий інтерес для своєї ріжнородности. Ся мішанина побожних співів і фрівольних, часом дуже вільних віршиків, народних пісень і книжних композиций, віршів руських і польських, відгомону сучасної полїтичної лїтератури і веселих, безпретензийних жартів, дає нам як рідко повний і цїкавий образок інтересів духовних і лїтературних тогочасного письменного чоловіка.“ Попсована форма декотрих віршів показує на те, що довго блукали вони по сьвіту, заким увійшли до співанника, „а се примушує час їх написаня посунути значно назад, принаймні на кількадесять лїт перед XVIII в.“[4])

Хоч як цїнні збірники, описані Перетцом, то не все можна користати з того опису для прослїдженя пісенних форм, бо Перетц подає лиш один або два перші рядки пісні, що не вистарчає до пізнаня пісенної будови особливо, коли строфа обіймає кілька стихів, як се буває найчастїйше в релїґійних піснях. Хотячи подати бодай короткий огляд пісенних форм уживаних в южноруських збірниках з початку XVIII в., користуємо ся збіркою

[1]) Op. cit. I. ч. 2. с. 5—11.
[2]) Ibid. I. ч. 2. с. 12—34.
[3]) Записки XV. с. 5.
[4]) Ibid. с. 8.

проф. Грушевського[1]) і вельми цінним матеріялом з праці Перетца: „Малорусскія пѣсни извлеченныя изъ рукоп. XVIII в.“[2])

2 [4 + 4²]

Ісус Христос | всего свѣта
Царъ пад цари | вѣчне лѣта!
Груш. XV. таксамо ibid. LV, LVI, LXVI, LXXV, LXXVIII.

3 [4 + 4²]

Даждъ ми слово | слове бо́жій
Славити крестъ | твое ло́же
Нехай твоя | моцъ помо́же!
Груш. XVI.

2 [4 + 4]
[4 + 6] приспівка.

Отецъ свишше | призивает
Синъ матери | руку дает
О дѣвице, | твое успеніе.
Груш. XXVII.

2 [4 + 4]
2 [4 + 6]

Юже декрет | подписует
Пилат вирок | юж сказует
На смерть (2 р.) | крижовуют Агнца,
Тебе, тебе, | всего свѣта творца.
Груш. LVII, порівн. XLI.

3 [4 + 4]
5 + 6 + 3 } приспівка.
8 + 5 }

Істочниче | благодати,
О Іліе | в небо взятий
Презъ ангеловъ | двохъ крилатих,
Іліе славній, | Іліе, великий | пророче.
Пред пришествіем предтече, | Іліе славній!
Груш. XLII.

---

[1]) Ось що говоритъ про збірку проф. Грушевського Перетц, який мав в богатій Імператорській Публичній Бібліотеці яких 20 збірників з XVIII в. під рукою: „Относительно свѣтской поэзіи пѣсенъ и любовныхъ виршъ намъ приходится искать матеріала въ первоисточникахъ, среди которыхъ видное мѣсто занимаютъ сборники Грушевскаго и Акад. Наукъ“ № (16. 6. 29). Изслѣд. и матер. I. с. 212.

[2]) Op. cit. I. ч. 2. с. 171—190.

4 [4 + 4]
7 (присп.)

Дѣво мати | преблагая, ‖ тисъ царице | небесная!
Рачъ намъ ласку | свою дати, ‖ бисмо могли | отримати.
О всепѣтая мати! (2 р.)

Груш. LIII.

4 [5^2 + 5^2]

Не плачъ Рахíиль, | зря чада цѣли,
Не увядáютъ, | но процвитáютъ (2 р.)
Волніе крúни | в новой святúни,
Ко Богу и сúну | мѣшъ причúну. (2 р.)

Груш. IX. таксамо ibid. XXV.

2 [5 + 5]
6 (присп.)

Даст нам в покою | весело жити
И со ангели | его хвалити
Звѣзда пресвѣтлая. (2 р.)

Груш. LXV.

2 [5 + 5 (рід. 6)]
2 [4 + 4]

Бо там тож будеш | и преизбудеш!
Крикъ и воланя | на грѣшніе люде...
Там не будет | поратунку
Кромѣ плачу | и фрасунку.

Груш. XXXIII.

2 [4 + 6]
3 [4 + 6 (рід. 5)] присп.

Кто прибѣгнетъ | ко храму твоему
Той одержитъ | в(о) небѣ корону
Іерарховъ | Христовъ Николае,
Ми до тебе | вси прибѣгаем,
А на помощъ | тебе призиваемъ! (2 р.)

Груш. XXXVII.

5 + 6

Радуй ся радость | твою воспѣваемъ,
Такъ горкій смутокъ | мой осоложаемъ,
Радуй ся Дѣво, | Дѣво волаемъ.

Груш. XXVII, таксамо ibid. XXXV, XXXVIII, LIX.

2 [5 + 6]
5 (bis) + 6
6 (bis) + 6

Отвѣщай Дѣво: | мужа аз не знаю,
Како се будетъ, | недоумѣваю.
Архангелъ паки (2 р.) | Гавріилъ вѣщаетъ,
Стояще пред Богомъ (2 р.) | ей отвѣщаваетъ.

Груш. XXXIV.

2 [5 + 6]
3 [5 + 5] присп.

Во Вефлеомѣ | велия новина,
Чистая панна | сина породила.
Христос родися | Бог воплоти ся,
Ангели спѣваютъ: | Царя витают
Поклон отдают: | Христос роди ся!

Груш. LXI.

2 [6 + 6]

Нескверна, неблазна, | чистая госпоже,
Нетлѣнна яви ся | мнѣ, красная роже.
Раждалас Ісуса | през Духа святаго,
На руках держалас | всѣх содержащаго,

Груш. XL.

2 [4 ⁀ 3 + 5]

От утробы дѣвыя | Богъ произийде,
Вселитися на землю | от небесь прійде. (2 р.)

Груш. LXIX.

2 [7 (рідше 8) + 6]

О треблаженное древо, | на немже цар слави
Распятся за нас грѣшних | и стер врагом глави. (2 р.)

Груш. XXXIX. Таксамо LI, LII.

2 [4 + 4 + 5 (рідше 6)]

Ісусе мой | пренайсладшій || и творче свѣта,
Еще хоча | мало пожди || моего отвѣта! (2 р.)

Груш. LXXVII.

4 [5 (рід. 6) + 4 + 4 (рід. 5, 3)]

Богомъ избранная | мати дѣво | отроковице,
Дѣвством похвала | пречистая | владичице! (2 р.)

Во молодомъ вѣку | видиш мою | своеволю
В тяжкомъ упадку | въ грѣховъ моих | неволю.

Груш. XLIII.

2 [4 + 4 + 6]
Обрѣте ю | в дому своем ‖ на тронѣ сидящу.
Нѣ празную | нѣ лежащу ‖ тилко книгу чтящу. (2 р.).

Груш. LXXII.

2 [5 + 5 + 7]
Роже слѣчная, | дѣво чистая, ‖ вдячне пахучая!
Подай нам руку, | не дай на муку, ‖ матко милосердная!

Груш. XXIX. Таксамо LXXXI.

6 + 6
4 + 4 + 6
Радуй ся Цари́це ‖ наша заступни́це
Небесного | пелѣкана ‖ Маткоюсъ назва́нна!

Груш. XVII.

6 + 6
4 + 3 + 6
Але я на тое ‖ нѣчого не дбаю
О покутѣ | не мышлю ‖ анѣ теж ся каю (2 р.)

Груш. LXXVI.

2 [7 + 6]
2 [3 + 3 + 6]
Помисли человѣче | презгоркій час смерти
Же не на вѣки жити | потреба умерти (2 р.)
О горе, | слез море | от очию злиймо,
Фрасунокъ | за трунок | во уста улиймо (2 р.).

Груш. XXXVI.

2 [5 + 6]
2 [5 + 5 + 5]
К тебѣ божая | мати прибѣгаемъ,
Ратуй нас панно, | ратуй, погибаемъ!
Буд помощниця, | естес цариця, | бось от Ливана,
Трикрот нам царство | і на моцарство | до неба званно.

Груш. XXX.

3 [6 + 6]
5
Ликуй днесь Сионе, | возиграйте гори,
Согласѣт ся труби, | надъ аггелскіе хори,

Красно процвитайте, | весь мир наполняйте,
Кедри ливански. (2 р.)

Груш. LXXIII.

3 [5 + 6]
5

Богородице, | вѣрнимъ оборона,
Оуповающымъ | на тебе корона,
Спаси нас от бѣдъ | мати преблагая,
дѣво святая! (2 р.)

Груш. LIV, таксамо LVIII, LXII.

2 [4 + 6^2]
2 [4 + 4^2]
4

Весели ся | красная пусти́ни
Радуйте ся | ангельскія си́ли
Пророкъ в тебѣ пребива́етъ
Котрій людемъ повѣда́етъ
Покайте ся!

Груш. VIII.

2 [3 + 6]
2 [4 + 4]
4

Ой хто хто | Николая любитъ,
Ой хто хто | Николаю служитъ,
Тому святій | Николае
На всякій час | помагае,
Николае!

Груш. XXXII.

2 [3 + 6]
2 [4 + 3]
3

Предвѣчній | родился под лѣти,
Хотячи | землю просвѣтити,
Да нас от тмы | возведе
И ко свѣту | приведе
О мрачній. (2 р.)

Груш. LXX.

2 [4 + 3 + 5]
2 [4 + 4]
5

От востока | восія | звѣзда ясная,
И повстанетъ | человѣкъ | от Израѣля,

Валаамъ то | пророковал,
Ясну звѣзду | показовал
днес восияетъ. (2 р.)

Груш. LXIII.

2 [5 + 5]
6 + 6
3

Аггельскій царю, | предвѣчній Боже,
Добръ твоихъ язикъ | зрещи не може,
Терпѣлъ за насъ муки | от жидовской руки
безвинне. (2 р.)

Груш. LXXI.

2 [4 + 4^2(5)]
2 [6^2 + 6^2]
2 [4 + 5]
5

Ко ней бо кто | прибѣгает
А на помощ | ей призивает
Той будетъ збавленій | от вѣчной геенни
И всякого студа | в день божого суда,
Не взалкает | но возискает
Нескончону | в небѣ корону
во горнем мѣстѣ.

Груш. XXXI.

Сей перегляд невеликого впрочім числа псальмів виказує значне богацтво форм, уживаних в піснях духовного змісту[1]). Отсе найбільш улюблені розміри стиха: 4 + 4, 5 + 5, 5 + 6, 6 + 6, 7 + 6, 7 + 7, 4 + 4 + 6, 4 + 4 + 5, 5 + 5 + 7 — судячи не лиш по збірці проф. Грушевського але й по описам збірників поданим в названій праці Перетца т. I. ч. 2.

Склад стихів пісенних такий же як і в нинішних українських народних піснях. Рими, майже виключно двоскладові, лучать не лиш стихи, але частійше як в народних піснях, групи в межах одного стиха. За те в лученю стихів у строфи церковна пісня значно ріжнить ся від народної головно тим, що виказує тенденцию до будованя довгих а часто доволї скомпліковаих цілостий строфових з повторенями і довгими нераз на кілька віршів приспів-

[1]) Пісні незаведені до сего огляду виказують неправильну, очевидно попсовану будову строфи, так, що годї її напевно угадати.

ками. Такі-ж довженні строфи і акростихи характеризують також візант. гимнодию. Сей властивий церковним пісням стиль в будові пісенних строф розвинув ся дуже буйно; в Почаївськім Богогласнику[1]) розмірно не богато знайдемо пісень зложених двостихами, за те не рідко можна подибати строфи зложені з 8, 9, 10 і більше стихів з „краєгранесієм“ і таким множеством двоскладових римів, якого не подибаємо в народних піснях н. пр. ч. 1, 2, 3, 4, 14, 24 (2-га строфа):

Вси Патріарси | и вси пророцы
Ликъ Богоотецъ | с ними Отроцы
Торжествуйте, | купно весь свѣте
Ты оуступай, | ветхій завѣте:
Новый з неба, | єго треба
Было давно, | Нинѣ явно
Настаетъ, | Богъ даетъ.
Ґди з ємпиру | В радость миру
Отецъ сына | нам єдина
Низпослалъ | Даровалъ.

Таке пересадне уживанє римів знаходить свою основу і в пііітиках з першої половини XVIII ст. Г. Конїський радить уживати римів не лиш в кінці кождого півстиха, але каже лучити римом також дві перші ґрупи триколїнного стиха; ось примір такого стиха:

Чиста птица | голубица || таков нрав имѣетъ:
Буде мѣсто | гдѣ нечисто || тамо не почіетъ,
Но гдѣ травы | и дубравы || и сѣнь есть отъ зноя,
То прилично | то обично || мѣсто ей покоя.[2])

Подібні взірці знаходимо в польських пііітиках з XVII ст. В народних піснях, як висше показано, найбільше уживана строфа — се двостих або один стих з повторенєм або приспівкою — звичайно недовгою. Мельодия пісенна укладає ся найчастїйше в форму періоду музичного; розширені форми періоду, як і полученя двох періодів у строфу подибуємо також, але богато рідше.

Деякі типи довших скомпліковапих строф могли перейти із церковних до народних пісень: єсть пісні народні, що не лиш формою але часто-густо змістом і язиком показують на книжне, часом польське походженє, як пісні: Гей сядай, сядай коханє моє[3]),

[1]) Користуємо ся виданєм з р. 1805.
[2]) Перетц, op. cit. III, ст. 33.
[3]) Етн. Зб. XI, с. 183.

Зїздив я коника[1]), Бувай ми здорова ти дівчино моя[2]), Широкеє болонячко вода заляла[3]).

Сьвітські вірші і пісні XVII—XVIII ст. своєю формою і змістом стоять далеко ближше до української людової поезиї, як релїґійні псальми. Їх розміри віршеві такі-ж як в народних піснях, і така-ж переважно двостихова будова строф. Коли-ж з'являють ся і в сьвітських піснях під впливом церковної і латинсько-польської поезиї довші, скомбіновані з усїляких віршів строфи, то вони в усякім разї не так розповсюджені, як в церковних піснях.

В якім же відношеню, спитаємо, остає форма української народної поезиї до богатої літератури віршів і пісень XVII—XVIII ст., до польської книжної поезиї і латинських взірців?

На се питанє старає ся відповісти проф. Перетц в своїх працях: „Историко-литературныя изслѣдованія и матеріалы“ т. I, „Изъ исторіи русской пѣсни“ і т. III, „Изъ исторіи развитія русской поэзіи XVIII ст.“, і доходить ось до яких висновків:

1) Південно-руська книжна поезия XVII—XVIII ст. являєсь продуктом західного польського впливу як що до форми, так також і що до змісту (I, с. 419).

2) Меже формою малоруських дум і віршів в стилю Острожської біблії 1581 і „Перла“ Транквілліона заходить таке споріднене, вказуюче на ґенетичну зависимість (дум від віршів), як меже сучасною малоруською піснею і правильними силябічними віршами XVII—XVIII столїтя“ (I, ст. 80).

„Силябічний стих через школу перейшов в народ“ (III, с. 423); „народний стих перейняв від шкільного рівномірність що до числа складів і рим“. (III, с. 15); „малоруська народня пісня ще в XVIII в. приняла форми штучної вірші“ (III, с. 29).

3) При кінци XVII і в початках XVIII ст. наступило зближенє між штучним і народним стихом, що привело за собою тонізований силябічний стих з переважно трохаїчним чергованєм наголосів (III, с. II).

„Народний стих придає силябічному деяку правильність наголосів, але і переймає від него рівномірність що до складів, рим

---

[1]) Етн. Зб. XI, с. 162.
[2]) Ibid. с. 141.
[3]) Наша дума. ст. 24.

і основні типи стиха, найбільш уживані у авторів силябічних віршів“ (III, с. 424).

Що польська силябічна версифікация і пісенна та віршева література XVII—XVIII ст. мала могутний вплив на розвій сучасної південно- ба й північно-руської книжної поезиї, — се річ загально звісна. Вплив сей замітний уже в стихотворах Римші, як Хронологія з 1581[1]). Сильний був певно приплив латинських і польських реліґійних пісень на Русь особливо за часів берестейської унії; звісний монах-полемість Іван Вишенський в листї: Порада о очищеніи церкви, написанім коло р. 1608 згадує уже про „латинскій смрадъ пѣсней“. Пісень як средства реліґійної пропаґанди уживали протестанти, католики, унїяти, а за їх приводом і православні. Вплив латинсько-польський утверджений через братські школи а скріплений через київо-могилянську академію стає домінуючим в південно-руській книжній поезиї протягом XVII ст.; значінє сего впливу потверджує проф. Перетц довгим рядом фактів, аналїзуючи південно-руські вірші і пісні XVII ст., що є переводами або перерібками латинсько-польських взірців. Збірники з перших десятків XVIII ст., що містять у собі пісенний материял витворений в значній части ще в XVII ст., можуть послужити за мірило латинсько-польського впливу. І так н. пр. збірник переважно церковних пісень, описаний Перетцом по рукопису Імператорської Публич. Бібліотеки O. XIV. № 25 з початку XVIII ст. на загальне число 220 пісень містить звиж 40 пісень переведених або буквально переписаних кирилицею з польських первовзорів.[2]) Значне число польських пісень або переводів і перерібок з польського знаходимо також в иньших співанниках з XVIII ст., описаних в т. I. ч. 2 „Изслѣдованій и матеріаловъ“ Перетца, що й зазначує старанно велику массу польонїзмів у язиці пісень і віршів[3]). Тесаме можна сказати також про почаївський Богогласник (з 1805 р.), що містить богато польських і навіть три латинські пісні.

Д-р Ол. Колесса звернув увагу в своїому відчиті „Українсько-руська і польська ритміка“ також на старинні переводи (XVI ст.) з нїмецького язика на книжний руський лютеранських

---

[1]) Перетц, op. cit. с. 69—72.

[2]) Op. cit. I, ч. 2, с. 35—54.

[3]) Особливо замітний є з того погляду рукописний збірник Віленської Публичної Бібліотеки № 233 (15) з початку XVIII в. і 1740 років. Ibid. с. 12—34.

пісень (як се зазначено у змісті сего відчиту, Хроніка Н. Т. ім. Шевченка 1900 ч. 3 ст. 7); показує ся, що на розвій руської релігійної поезиї середної доби впливали не лиш латинсько-польські але й нїмецькі взірці.[1])

Однакож при оцінюваню усїх тих фактів треба завсїгди мати на увазї, що за жерелом так руської як польської і нїмецької церковної римованої пісні треба шукати в середновічній латинській поезиї, яка в значній части витворила ті взірці стиха і строфи, що розвивають ся опісля в книжній поезиї XVI—XVII—XVIII в.[2])

---

[1]) Деякі з тих переводів напечатав О. Бодянський (в „Чтеніях Общ. истор. и древн. росс." Москва, 1846) по старинним рукопису з XVI ст., що знаходить ся в познанській публ. бібліотеці.

Отсе наводимо дві строфи з „пісні о побідї", що є переводом нїмецької пісні „Nun lass uns Gott erhalten" :

...Онъ тѣло намъ питаетъ
И душу прокормляетъ,
Грѣхомъ хоть мы язвлены,
Въ погибель приведены.

...Имъ грехъ и долгъ простится,
Животъ имъ подарится,
Мы радость ожидаемъ,
Блаженство возжелаемъ.

Ся пісня виказує по більшій части правильний розмір стиха 3 + 4 — та о скілько руські переводи заховують форму нїмецьких взірцїв, не мали ми спроможности провірити.

[2]) „Кромі латинських віршів, складаних по клясичним взірцям, від давних часів звісні иньшого покрою латинські вірші, складані по правилам т. зв. ритмічної системи, основаної на числї складів і чергованю наголосів. Приміри такого рода віршів замічено ще в староримській літературі, але головний розцьвіт ритмічної метрики відносить ся до пізнїйшої доби, коли латинський язик, утративши значінє живого народного язика, всеж таки жив дальше як язик церкви і школи. Нова система оставила свій слїд в ряді творів світської шкільної поезиї." Ів. Ждановъ. Къ исторіи русскаго стихосложенія. Извѣстія Отд. русс. языка и словесности Импер. Акад. Наукъ. 1900. V. кн. 4. с. 1315.

„Сама-ж польська версифікация зложилась під впливом латинської, котра уже на самім початку середних віків враз із затратою довготи самоголосів в латинськім язицї утратила свою стару метричну основу, і замінилась в тонічну. Вона присвоїла собі лиш зовнїшні форми свого взору, версифікациї метричної, без її єства; томуж і в латинсько-польських учебниках стрічаємо науку о стопах, але в дійсности держалась латинська версифікация на рівночисленности складів в кождім віршу, причім наголос занимав означене місце в більшій части при кінци стиха; многоскладові стихи роздїлювались цезурою, котра теж відзначалась акцентом.

Отся рівночисленність складів і становить в польській версифікациї

Як старанно і докладно копіювала церковна поезия свої латинські взірці також що до форми стиха, показує отсей примір латинської пісні приписуваної сьв. Казимирови, і її словяно-руські переводи в розмірі 4+4+7:

Omni die | dic Mariae || mea laudes anima,
Eius festa, | eius gesta || cole devotissima.
Contemplare | et mirare || eius celsitudinem,
Dic felicem | Genitricem || dic beatam Virginem.

Во всемъ вѣцѣ | рци дѣвици || похвалы душе моя,
Ея дѣйства | и торжества || празднуй умиленная.
Присмотри ся, | усумни ся || такову величію,
Рци всечасну | Матерь красну || рци дѣвицу Марію.

Другий перевід:

Всѣхъ дній часа | Дѣвѣ Спаса || хвалы душе рци моя,
Ея действо | в дѣвствѣ женство || благочестно чти поя.[1])

Докладну схожість що до форми стиха словяно-руського переводу з латинським ориґіналом виказує також отся пісня з Богогласника (1805 ч. 220) в розмірі 5+5:

Non unus alter, | decimus annus
Animam gravis | torquet tyrannus!
Ah! pridem, pridem, | a iuventute
Languor peccati | irruit tute.

Ей не рѣкъ, не два, | и не десятый,
Якъ той боль грѣха | на душу взятый.
Ах давно, (давно), | отъ молодости
Лежу въ грѣховнѣй | чтодение злости.

ту головну основу, котру професори поетики в югозападних школах видїли і в латинській версифікації. Виучуючи сю версифікацию вони здобули відомости і о иньших прикметах середновікового латинського стиха, що перейшли до польського силябічного стиха: о цезурі, строфі, і що особливо важне, — о римі, що й становить необходиму приналежність т. зв. леонінського латинського стиха."

Рецензия П. Житецького на Историко литературния изслѣдованія и матеріалы. Т. I. Изъ исторіи русс. пѣсни. ч. I. і II. В. Перетца. СПБ. 1900." Петерб. 1903. с. 7—8.

[1]) Збірник Віленськ. Публ. Бібл. № 233 (15) Перетц. op. cit. I. ч. 2. с. 33. Такийже розмір в латинськім ориґіналї і польськім переводї подибаємо в Богогласнику з 1805 ч. 229:

Moriendum | hoc est certum, || lex est immutabilis.

Звичайно стрічаємо ся в науковій літературі з поглядом, що польська силябічна версифікация чужа українській мові і поезії, що вона защіплена була на руському ґрунті силою непереможного польського впливу, і т. д. Такий погляд висловлював уже Тредяковський в своїй розвідці „О древнемъ, среднемъ и новомъ стихотвореніи Россійскомъ“ 1755 р.[1]) Та із наведених примірів бачимо, що латинська римована пісня реліґійна також силябічна, а розмір її стиха такий, як в українських і польських народних піснях, бо-ж і польські і взагалі словянські народні пісні мають в своїй основі складочислову версифікацію.

Отже при близшім розслїдї показує ся, що силябічна версифікация анї не спеціяльно польська, анї вона не була і не є чужа для української народної поезиї. Нема сумніву, що латинська середновічна поезия мала великий вплив на форму польського і руського літературного стиха. Та ледво чи булаб складочислова версифікация так швидко приняла ся та ще й вдомашнила ся в літературі, коли б не відповідала основам людової ритміки як польської так і руської!

В сім і лежить недостача дотеперішних дослїдів над істориєю руської пісні і руської книжної поезиї, що не узгляднювано сеї тісної звязи і близького спорідненя, яке заходить між книжною силябічною поезиєю і народною піснею, або звязь тую пояснювано односторонно повною залежністю форм народної поезиї від книжної, як се робить проф. Перетц. Не дасть ся заперечити, що деякі форми стиха з книжної літератури, особливо з церковної пісні, перейшли до народної поезиї: на декотрі з тих форм вказали ми вже висше; що до иньших — треба ще провірити, звідки взяли ся вони в народних піснях. Та нема і не може бути нїякого сумніву, що в українській народній поезиї ще на довго перед латинсько-польським впливом був вироблений значний засіб форм силябічного стиха.

Бо чи-ж можна латинсько-польським впливом пояснювати розмір стихів колядкових (5+5, подибуваний також в билїнах), щедрівкових (4 + 4), весільних (3 + 4, 4 + 3, 5 + 5 + 3, 5 + 5 + 7), веснянкових (4 + 3, 4 + 4) і иньших обрядових пісень, що змістом сягають до передхристиянської доби?

[1]) Порівн. розвідку Ів. Жданова, Къ исторіи русскаго стихосложенія (єсть то рецензия на книгу Перетца, Изъ исторіи русской пѣсни. Ч. I. і II. Спб. 1900 р.) Извѣстія отдѣленія русскаго языка и словесности Импер. Акад. Наукъ. 1900 р. т. V. кн. 4 стор. 1309. — Н. В. Перетцъ, Малороссійскія вирши и пѣсни в записяхъ XVI—XVIII вв. Извѣстія Импер. Акад. Наукъ 1899 т. IV, кн. 4, с. 1240.

Певна річ, що й історичні пісні, поміщені в I. томі збірника Антоновича і Драгоманова („Историческія пѣсни малорусскаго народа“ часть I. Пѣсни в. дружиннаго и княжескаго, часть II. Пѣсни вѣка козацкаго. Отдѣлъ 1. Борьба съ Татарами и Турками) — склали ся незалежно від книжного латинсько-польського впливу[1]).

Одним з найдавнійше записаних памятників української народної поезиї є пісня про воєводу Штефана, поміщена в граматиці чеського язиковіда Яна Благослава з 1571 р., а обговорена докладно Потебнею в розвідці „Малорусская народная пѣсня по списку XVI в.“ (Воронежъ 1887); ся пісня виказує розмір 6 + 6 який Потебня називає давним і властивим українській народній поезиї. Маємо отже доказ, що в укр. піснях були вироблені сталі розміри силябічного стиха ще в половині XVI в.[2]), т. є. ще до того часу, заким латинсько-польський вплив проявив ся в укр. книжній поезиї, і заким міг бути таким сильним, щоби заволодіти народною поезиєю.

Таке-ж значінє важного документу має пісня про козака Плахту, яку видав д-р Ів. Франко (Записки Н. Т. ім. Шевченка 1902, кн. III, с. 1—28) із брошури, надрукованої 1625 р. малозначним польським віршописцем Дзвоновським: Seymu Walnego Domowego Artykułów szesc.

Пісня визначуєсь правильною строфовою будовою ось якої форми:

2 (5 + 3)
4 (4 + 4)
3 + 3

Ой козачейку | пане-ж мій,
Далек же маєш | домик свій?
При березі | при Дунáю,
Там я свою | хижу мáю:
Ліс зелéний | оздоблéний
Красним цьвітом | густим листом,
То дім мій | то покій.

Часто подибаємо внутрішні рими, особливо в послідних рядках строф: Побіжúм, поспішúм. Горманóм, жупанóм. Я твоя́, ти моя́. Боярúн, Татарúн. Люб човнóм, люб коньóм.

---

[1]) Сей книжний вплив треба відріжнити від впливу польської народної поезиї, що міг бути дуже давний і сильний.

[2]) Годі-ж припускати, щоб пісня про Штефана була в тім часі першою або й одинокою укр. піснею із силябічним складом.

Порівнюючи варіянти сеї пісні доходить д-р Франко до висновку, що вітчиною її єсть Галичина, як на се вказують також сліди галицько-підгірського діялєкту в язиці пісні[1]).

Серед дуже цінного матеріялу подає Перетц (I. c. 116) по рукопису Імперат. Публ. Бібл. O. XIV. № 4. опис інтересного збірника, Pieśni o narodzeniu Panskim z przydatkiem wielu innich, wipisane R. P. 1693, в який увійшла також космогонічна колядка, мабуть перерібка українського взірця з характеристичним розміром стиха 5 + 5:

Colí mi było | z początku swita — sławenes
Hey sławenes | nas miły Panie, | sławenes.
Nie byłoc nie ziem | wody ciekuce
Ale mi było | syonoie morze
Ale mi było | troio swiatoio:
Pierwszy był swiety | Ociec Niebieski,
Drugi był świety | Jedinak Niebieski,
Trzeci był swiety | Doch Boch niebieski.

Коли б ми приняли тезу, що всі пісенні форми укр. народної поезиї перейняті із книжної літератури, і то аж в XVII—XVIII віці, то якже пояснити істнованє сих форм в поезиї усіх иньших словянських племен? Хиба-ж і там відбув ся в тімсамім часі і при тих самих обставинах такий самий процес переходу книжної форми в народ?

Хиба-ж і віршову будову великоруських билїн (що виказують часто колядковий розмір 5 + 5) і найдавнїйших сербських дум зложених 15-, 16-складовим стихом[2]) віднесемо також до західних латинських впливів?

---

[1]) Розмір 5 + 3, яким зложені два перші стихи, часто подибуємо в лемківських співанках, н. пр.:

Гей слухай дівче | як ся маш
Гей ци ми свої | ґамбці даш?
Бо твоя ґамбця | яко мюд
Аж ся на ній | хлопці бют.

[2]) По дослідам B. Ягіча (Die südslavische Volksepik vor Jahrhunderten, Archiv f. slav. Philol. IV. c. 192) найдавнїйша лицарська поезия Сербів, яка розвинулась під впливом турецької інвазиї, виказує 15—16-складовий довший стих (Langzeile), зложений з двох півстихів із цезурою по середині (4+4, 4+3). Чим старші пісні, тим більше неправильности в складочисленю так, що розмір стиха варіює між 14 а 16 складами. В пізнїйше записаних піснях видно змаганє до вирівнаня числа складів в обох півстихах (4 + 4, 4 + 4). Сей розмір підходить близько до т. зв. versus politicus, що від X. ст. панує в візантийській літературі,

Дуже цінним причинком до розяснення сего питаня є студия проф. В. Яґіча про 12-складовий стих в поетичних творах Маруліча, Менчетіча і Држіча, сербо-хорватських поетів, яких дїяльність припадає на остатні десятки 15-того і початок 16-того столїтя. Проф. Яґіч виказує, що 12-скл. стих 6 + 6 переняли згадані поети не з латинських та італїйських взірців, як перед тим пробовано безуспішно доказувати, але з народної сербо-хорватської поезиї. Показує ся, що розмір 6 + 6 з'явив ся в літературі Сербо-Хорватів під впливом народної поезиї уже в перших десятках XV ст., а розповсюдженє сего стиха в народній поезиї усіх західних Словян сьвідчить безумовно про його давнину й оригінальність[1]). Якраз сим розміром зложена укр. пісня про Штефана.

і доси остає майже одиноким розміром грецьких народ. пісень. Krumbacher, Geschichte d. byzant. Literatur c. 302—3.)

Опісля взяв перевагу в людовій епіці Сербів новший 10-складовий стих (4 + 6) який був уже перед тим добре знаний в народній поезиї і уживаний в коротших піснях. Не можна припускати, щоб і сей 10-складовий стих відразу осягнув тую правильність, якою нині визначуєсь. Op. cit. ст. 195, 200, 231, 242).

[1]) Древность и подлинность этого размѣра не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, она засвидѣтельствована указаннымъ выше фактомъ, что онъ хорошо извѣстенъ также въ народной поэзіи Чеховъ, Моравянъ и Словаковъ.

Размѣръ (12-слоговой) древнѣйшихъ стихотвореній поэтовъ славянскихъ (сербохорватскихъ) въ Далмаціи. Извѣстія отдѣла русс. языка и словесн. Импер. Акад. Наукъ. 1896, кн. 3 ст. 460. Важні документи про давнину пісенних розмірів у ріжних народів словянських знаходимо в студиї проф. В. Яґіча „Gradja za slovinsku poeziju", заміщеній в Rad-ї jugoslav. akad. Укр. перевід одної части сеї праці надруковано в львівській Правді з 1878 р. т. II. п. з.: Історичні сьвідоцтва про співанє і пісні словянських народів. Із згаданої розправи позволимо собі навести кілька важнїйших даних. В лекціонарі загребського владики Петретича з 1651 р. згадано про церковні пісні, підкладувані духовниками під загально звісні мельодиї народних пісень; декотрі із цитованих там пісень виказують правильний розмір; і так: Ave maris stella (в перекладї Zdrava zvezda morska) співано під мельодию Hranila devojka | tri sive sokole (розм. 6 + 6); Ave Maria. (Zdrava budi Maria) під мельодию Posejal sem | bažulek, || posejal sem | draga ljuba (розм. 4 + 3 || 4 + 4. op. cit. ст 160—1).

Подібно в якімось рукописнім латинсько-чеським збірнику до латинськодо гимну Gaudeamus pariter додано примітку: Cancio ista canitur, sicut „elsska mila | eličko" (розм. 4 + 3). Також з гуситських часів переховали ся подібні приміри підкладуваня нових текстів під звісні популярні мельодиї (ibid. ст. 162). Гусити витворили множество нових чеських пісень, що й випереди з церкви латичські (Bobowski, Polskie pieśni katolickie, ст. 3.

Відповідно до свого заложеня проф. Перетц виводить також форму укр. історичних дум від форми сучасних віршів (в стилю віршів Острожської Біблії 1581 р. і „Перла“ Транквілліона) поклику-ючись при тім на досліди Житецького (Мысли о народ. малорус. думахъ. Київ, 1893). Однакож згадана студия Житецького не дає підстави до категоричного висновку в сьому напрямі. Житецький дуже влучно відмічає книжні впливи особливо в язиці і поетичнім стилю дум, та говорячи про спільність деяких мотивів в думах і віршах учений сей дуже обережно виражуєсь про залежність

E. Koch, Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesangs. Stuttgart, 1866, ст. 205—6). Отсї дані потверджують нашу думку про давнину й оригінальність складочислової версифікації в народ. поезиї Словян. Латинські впливи в словянських землях ширили ся спершу головно через церков. Трудно припустити, щоб народ перейняв віршову форму безпосередно із незрозумілих собі латинських пісень церковних. Тимчасом найдавнїйші словянські гимни релїгійні, перекладані з латинських оригіналів, складають ся по взірцям народніх пісень і під народні мельодиї, заховуючи притім звичайно розмір латинських первовзорів. Звідси виходить, що 1) латинські церковні пісні застали на словянській території вироблені форми складочислового стиха в народній поезиї, і що 2) латинські церковні гимни і словянські народні пісні уже в тих давних часах мали однакову або дуже подібну будову стиха.

За Фейфалїком (Altčech. Leiche, Lieder und Sprüche) наводить Яґіч із старинних рукописних збірників сьвітських пісень і такі, що своїм складом живо нагадують нинїшні народні пісні Чехів, зібрані Сушільом, Ербеном і иньшими; н. пр.: stratila s'jsem | milého (розм. 4 + 3); stojí lipka | v širém poli || listu širokého (розм. 4 + 4 + 6); proč kalina | v struze stojí (розм. 4 + 4) і пр. (ор. cit. ст. 188—9).

На основі таких даних доходить Яґіч до висновка, що чеський народ в протягу 500 лїт ні трохи не змінив характеру своєї народної лїрики — очевидно, що до загального кольориту і пісенного устрою, а не що до змісту; форма завсїди буває старша від змісту (ор. cit. ст. 189).

Таке-ж значінє важних документів мають відривки польських старинних пісень народних і півнародних, що переховали ся в давних лїтописях і иньших старинних памятниках, н. пр. (цитовано по Яґічу):

Śmierć się wije | po płotu
Szukający | kłopotu.

Розм. 4 + 3 (з хронїки М. Бєльського).

A witaj że nam witaj | miły hospodynie.

Розм. 7 + 6 (ibid.).

Witold idzie | po ulicy
Za niem niosą | dwie szablicy.

Розм. 4 + 4. (Ст. Сарнїцького: Księgi hetmańskie.)

одних від других[1]). Далеко більше звязи добачає Житецький між думами і народними піснями: по його думці, потвердженій сильними доказами творці старинних дум, особливо невольницьких, користувались готовим уже матеріялом пісенним для своїх складань (op. cit. c. 143, 152). Шукаючи за творцями дум між каліками-убогими, старцями або дідами, що знаходили притулок при церквах і шпиталях, Жит. віднаходить взорець стихотворної форми дум в побожних псальмах, які й доси співає ются „нища братія“ на зборищах народних (с. 160). Коли стих думи покриває ся звичайно із реченєм, а дієслово уміщуване на кінци реченя припадає на конець стиха, тож природним наслідком такої будови являєсь богацтво дієсловних римів (ст. 7, 8, 160—1). Рим сходить ся в думах з заокругленєм осібних моментів мисли, відповідаючих сінтактичній стопі, що обіймає не часть стиха, але цілий стих[2]). Такуж будову виказують і псальми. „Въ стихотворной конструкціи этихъ псальмъ мы видимъ и глагольную риѳму, и неравносложность стиховъ и совпаденіе этихъ стиховъ съ синтактической стопой и речитативный оттѣнокъ въ исполненіи ихъ, словомъ — всѣ тѣ черты, которыя дальше и рѣзче проведены въ думахъ“[3]).

Та навіть признаючи за Житецьким залежність дум від псальмів, ми не будемо відносити витвореня сеї форми до кінця XVI ст., бо єсть між духовними піснями-псальмами, як звісно, і дуже старинні, що склали ся ще в дотатарській добі.

До того-ж Житецький виказує також в старинній укр. прозі подібні конструкції, як в думах, що приводили за собою дієсловні рими (ст. 36—7).

Форма дум без сумніву старша від віршів з кінця XVI ст.; про думи згадує польський історик Сарніцький під р. 1506 — тим часом найдавнійші анальоґічні що до форми книжні вірші походять з послідної четвертини XVI ст. Радше можна догадувати ся, що згадані вірші з нерівномірними стихами складано по взірцям

---

[1]) Як обяснити — говорить Ж. — тую спільність в тонї і навіть в словесних образах меже думами і віршами? Трудно відповісти на се питанє за недостачею хронольоґічних даних, що до походженя сеї або другої думи, сеї або другої вірші. Можна догадуватись взаїмного впливу одних творів на другі, та не менче правдоподібне й се, що один спільний настрій був причиною тої згідности (ст. 124).

[2]) Згадана рецензия Житецького на „Историко-литератур. изслѣдованія и матеріалы Перетца“. Петерб. 1903 ст. 12. Довші стихи дум містять по дві і більше муз.-сінтактичних стіп; се зазначили ми в II. части нашої студиї.

[3]) Ibid. ст. 16.

дум. Навіть такий талановитий письменник, як Кирило Транквіліон Ставровецький, що певно добре був знакомий із правильним силябічним стихом польським і словяно-руським, залюбки уживав неправильного стиха і то в творі Перло многоцінное, (вид. в Чернигові 1646), який написав в старости і цінив дуже високо. Не без підстави можемо в віршевій формі „Перла“ добачувати вплив псальмів і дум[1]).

Шукати-ж взірців думам в неуклюжних віршах Герасима Смотрицького мабуть остане неудачною пробою, хоч після праці Житецького ніхто не стане заперечувати деякого книжного впливу на думи. Розмір дум по словам самого-ж Житецького єсть явищем орґанічним, що випливає з глубини народної творчости, а не з плохої техніки силябічного стиха.

Ми вже вище старали ся пояснити віршеву будову дум в зіставленю із духовними стихами та билінами, і в звязи з памятниками дружинної поезиї, в яких і знаходимо прототипи дум не лиш що до форми, але і що до змісту.

Учені (як Буслаєв, О. Міллєр, Порфірєв) склонні відносити староруські духовні стихи до дуже ранної доби, до перших часів по заведеню християнства на Руси. По словам Веселовського, давними належить уважати в усякім разі обрядові укр. колядки християнського змісту, що так близько споріднені в мотивах і оброблению подробиць з румунськими[2]).

Тут належить звернути увагу на споріднене одних і других колядок також що до форми силяб. стиха. Заходить питанє: звідки взялась отся спільність колядкових мотивів? Веселовський вказує на спільний південним Словянам, давним Русинам і Румунам візантийсько-церковний культурний елємент, що й виявив ся деякою спільностию змісту літературних і народних творів у всіх тих народів. Доторкаючи питання про відношенє грецьких коляд до української і румунської коляди учений сей висловлює здогад, що разом

[1]) До такої думки склонюєсь Житецький в згаданій рецензиї на працю Перетца (ст. 16). Отсе для приміру кілька віршів Ставровецького:

О смерти несподѣвана
Тысь мя богатого пана
Безъ отповѣди нѣнѣ зостала
И все красное и любимое мое забрала
И навѣки отъ очій моихъ въ тмѣ сховала.
(Ibid. c. 16.)

[2]) А. Н. Веселовскій: Разысканія въ области русскаго духовнаго стиха. Сборникъ отдѣл. русс. языка и словесности Импер. Акад. Наукъ т. XXXII. № 4. Петерб. 1883. ст. 3.

з християнством прийшли до нас не лиш церковні, але й народні поганські обряди, що удержали ся припадком під охороною церкви, а з обрядом переносились і пісні, оригінали наших щедрівок, як тою дорогою могли заходити також оригінали щиро-християнських різдвяних пісень[1]).

Ми далекі від того, щоб сею гіпотезою пояснювати питанє про походженє пісенної форми укр. колядок чи щедрівок: ходить нам лишень о задокументованє факту, що витворенє силябічного стиха в укр. народ. поезиї треба посунути далеко перед XVII ст. в старину.

В супереч виводам Перетца признає також Житецький, що укр. народна пісня давнійша від віршевої поезиї, яка зародилась не ранче половини XVI ст., томуж і розмір народних пісень не можна виводити від розміру силябічних віршів. Українським письменникам з кінця XVI ст. припадала більше до вподоби силябічна система, бо в ній було більше стичних точок з народним стихом. „Чи супроти усего того — говорить Житецький — не можна замітити в югозападних віршах відворотного впливу: пісень на вірші?“ [2])

На жаль сему питаню присьвячувано доси дуже мало уваги.

Ми прихиляємо ся (з висше зазначеними обмеженями) до поглядів І. П. Сокальського[3]) і Потебні, що складочислова ритміка українських народних пісень із сінтактично-музикальними стопами — се спадок давних передхристиянських часів. Очевидно годі усе нинїшне богацтво ритмічних форм, які знаходимо в укр. народних піснях, виводити з так глубокої старини: під впливом богатої пісенної і віршевої літератури XVII—XVIII ст. збогатила ся також українська народна поезия новими формами, витворила ся новійша пісенна верства, до якої треба причислити головну массу любовних пісень.

Та чи-ж можна припустити, щоб народні пісні із своєї сторони не мали нїякого впливу на книжну поезию також що до

[1]) Веселовський, op. cit. ст. 223—4.

[2]) Рецензия Житецького на „Истор. литер. изслѣд. и матер. Перетца“ ст. 3, 5, 10, 11.

[3]) Русская народная музыка ст. 365—6.

[4]) Объясненія малорусскихъ и сред. нар. пѣсень ст. 46, 73. Спільні словянським народам форми пісенні відносить Потебня до глубокої старини: „При подібности змісту спільність розміру пісні заставляє попереду усего думати не про пізнїйше переймленє, а про первісне спорідненє або про переймленє так давне, що не можна уже відрізнити його від первісного спорідненя“.

форми стиха? Цінну вказівку в сьому напрямі подає „Duma kozacka o Beresteckiem zwycięstwie“ 1651, 31 July, надрукована в „Изслѣдованіяхъ и матеріалахъ“ Перетца (ч. I. с. 94) по рукописи Імперат. Публ. Бібл. O. XVII. № 11 з половини XVII ст. Дума ся зложена розміром 5 + 5 + 7:

O Ryko Styru, szczo Chmil za wiru
Skaży ty wsiemu miru,
Gdy w Dniepr wpadaiesz opowidaiesz
Radost z Wuyny, czy z miru.
Han następuje y pomahaje
kozakom Lachow bity
Pod Beresteczkom małem misteczkom
mił onych krow prolyty.

Ту саму думу видав також Петров з Житецьким по иньшій рукописи з XVII в.[1]) в якій при заголовку знаходить ся многоважна вказівка, що згадану пісню співає ся „na te nute“: oy postyłbym ia sim ponediłkiw, osmuiu nediłenku[2]).

Отсе-ж і єсть доказом, що автор думи, безперечно Українець, прихильник і мабуть учасник козацьких рухів зложив її по ритмічному взірци а навіть під мельодию народної пісні.

Як сильний був вплив народної поезиї на штучні складаня, се доказують також співанники з початку XVIII ст., що містять також народні пісні; видко що народна поезия звертала на себе увагу письменних людий, і знаходила між ними любителїв, ба й наслїдувачів. І так збірник псальмів і кантів, описаний Перетцом по рукописи Імп. Акад. Наук. № (16. 6. 29) з 1729—30 рр.[3]) містить теж кілька народних або в дусї народної поезиї зложених пісень:

лист 5: И мнѣ тоскно, | жал не малий,
Скорби многи | мя обняли.

---

[1]) Archiv f. slav. Phil. II. c. 297—307. Die Niederlage Bohdan Chmelnicki-s bei Beresteczko am Flusse Styr 1651 in gleichzeitiger poetischer Bearbeitung.

[2]) Пісня ся і доси живе в устах укр. люду:

Понеділковав | сїм понеділків, | восьмую неділльочку,
Принеси Боже, | кого менї гоже | на мою постілочку.
Чубінський, Труди V. ч. 55.

[3]) Op. cit. т. I. ч. 2.

Отца и матку | оставилем,
От креви ся | отдалилем.
Розм. стиха 2 [4 + 4^2]

л. 9. Мѣзерия | на сем свѣтѣ || ах мнѣ мизерному,
Не маю я | приятеля || ах у своем дому.
Не маю я с ким | пожартовати,
За бѣлу ручку | нѣкого взяти,
Сам я не знаю, | що дѣлати.

Ох на водѣ | два лебедѣ || зимну воду пили,
Бодай тиї | попропадали, || що нас розлучили[1]).
Ой плачте ся ви | мои за тое очи,
В каждой годинѣ | и в каждои ночи,
Же своєй милои | не видячи.
Розмір: 2 [4 + 4 +6^2]
3 [5(4)+ 5^2(рідше 4, 6, 7)].

л. 10. Ах мне жел не малий, | на серденку нудно,
Мнѣ молодой | з(а) нелюбом || жит на свѣтѣ трудно
Немаш мнѣ радости | анѣ в ден нѣ в ночи,
Юж я свои | виплакала || чорненкие очи.
Розм. 6 + 6^2
4 + 4 + 6^2

л. 11. Облудни свѣте, | чему мия зрадилес,
Кого я любила, | мене разлучилесь.
. . . . . .
А теперъ израдилесъ, | мене покидаешъ,
Чи ти-ж мой миленьки, | иншу себѣ маешъ?
Розм. 2 [6 + 6^2)

л. 81. Щирим серцем | любилемъ
И до тебе | ходилем,
Дѣвчинонко | мое сердце,
Коханое | возлюбленче (2).
. . . . . .
А теперъ | я отхожу
И в дорогу | прохожу,

---

[1]) Порівн. звісну народну пісню:
Два голуби | воду пили || а два колотили,
Бодай тії | не сконали, || що нас розлучили.

Зоставай ся | юж здорова,
Дѣвчинонко | чорноброва (2).

Розм. 4 [4 + 4^2 (3)]

л. 82. Ой за лѣсом | за чорненким
Брала дѣвчина | лон бѣленкий
Ой беручи | заплакала,
Личко свое | протирала.

Розм. 4 [4 + 4^2] (народна пісня).

л. 83. Бѣдна моя | головонка,
Я на свѣтѣ | сиротонка.

Розм. 2 [4 + 4^2]

л. 86. В смутной хвилѣ | смажной долѣ ‖ для якой причини,
В день и в ночи | плачутъ очи ‖ для любой дѣвчини. (2)

дальше ідуть строфи з народних пісень:

Ой не ходи | серце мое, ‖ миленкий за мною,
Самъ ти знаеш, | самъ вѣдаешъ: ‖ нерѣвня с тобою.

Розм. 2 [4 + 4 + 6^2]

л. 93. Смутно на сердцу, | хвиля наступаетъ,
Що моя дѣвчина | мене не кохаетъ.
Щожъ я чинити | теперъ бѣдний маю,
Когда милую | з очий постраждаю,
А иншои | не маю (2).

Розм. 4 [6 (рід. 5) + 6]
4 + 3

Народними піснями і напівнародними складанями богатий також збірник, описаний Перетцом по рукописи Импер. Публ. Бібл. О. XIV. № 127 з половини XVIII в. (op. cit. I. ч. 2. с. 105):

№ 8. Пойду в дубровонку, | гляну по свѣтонку:
Немашъ миленкаго, | немашъ хорошаго. (2)

Розм. 2 [6 + 6]. Такий самий розмір і напівнародний склад в № 120.

№ 19. Доля проклятая, | мати нещасная,
Что меня вродила, | на бѣды пустила.
. . . . . .
Ой гляну в воду | да на свою вроду:
Ой видитца красна, | да доля бѣсщасна.

№ 40. . . . . .
Била жонка мужика | за чюприну взявши,
А он ей перепрохал | и шапочку знявши.

Розм. 2 [4 $\overset{\frown}{+}$ 3 + 6^2]

№ 43. Ой бѣзбѣду | перебудѣть, || якь то кажут люди,
Я мовила, | все ся минѣть, || мене гаразъ будѣть (2).
Розм. 2 [4 + 4 + 6^2]

№ 45. Ахъ бѣдаж на меня | не суседъ блиски,
Хорошею | жонку маетъ, || перелаз ниски.
Охъ под, вишнею | под черешнѣю
Сидит стары | з молодою, || якъ изь ягодою.
(Народ. пісня.) Розм. 5 (рід. 6) + 5
4 + 4 + 5.

№ 47. . . . . .
Помагай Бог | ей здорова,
Девчинонка | черноброва (2).
Розм. 2 [4 + 4^2]

№ 121. Да уже мои | береженки || вода понела,
Да уж мою | девчиненку || журба обнела.
Ох жал же мнѣ будет,
Озмут еѣ люди,
Моя не будетъ (2).
Розм. 2 [4 + 4 + 5^1]
6^2 + 6^2
5 bis.

№ 48. Дай но саденку я хожу | да не нахожу ся,
Я на тебя, | мое сердце, гляжу, || да не нагляжу ся.
Передъ воротами | мой милѣнки, || конечка седлае,
Хорошая | девчинонка || тяженко вздыхаетъ.
Ой не спѣв же | мой миленки || на коничка сести,
Не взявся | дѣвчинонка || ни пити ни ести.
Ой не спѣв же | мой милѣнки || з двора изезжати,
Ой сталаж моя | девчинонка || рученки ломати.
Ой зломи | не зломи || мезенного палца,
Ой не найдѣш | ты до себе || такова коханца.
Ахъ не ѣхалъ | мой милы || за высокия лозы
Охъ заробили | младешенку || дробненкия слѣзы.
Ахъ заѣхалъ | мой милѣнки || за густу могилу,
Вернис, вернись | мой милѣнки || я бѣс тебя згину!
Простертая | дороженка, || куда милъ поехалъ,
Я молода | прошу Бога, || чтоб скора приехалъ[1]).

[1]) Народні і напівнародні пісні, що увійшли в склад обох вище згаданих збірників видав Перетц з повним текстом: op. cit. I. ч. 2. с. 171—182.

Ся народня пісня єсть мабуть прототипом звісної і широко розповсюдженої в Галичині пісні про жовнїра, котрого завертають з дороги до умираючої милої:

Ой ци будеш | моя мила | та за мною тужити,
Як я сьиду | тей поїду | до цїсарі служити?[1])

Се й показувало б, як давні пісні приноровлювано з часом до нових обставин.

Неменче богацтво народного елємснту знаходимо також у збірнику виданім проф. Грушевським, з якого наведемо бодай отсї строфи:

№ 1. Ой не люби | дѣвочокъ, ‖ анѣ чужихъ | жѣночокъ,
Люби-жъ мене | самую, ‖ що я тебе | шаную. (2)
Розм. 4 [4 + 3]

Анальоґічна пісня в Етноґр. Збірнику XI. с. 88:

Ой не ходи | на горох,
Та не люби | разом двох.
Люби мене | єдную,
Коли я тї | шіную.

№ 3. . . . . .
Дѣвчинойко, | чемъ же ти пишна,
Чемъ ти до мене | з вечера не вийшла. (2)

Анальоґічна пісня записана в селї Ходовичах Стрийського повіта:

Ой ти дївчино, | ти гордая пишна,
Чом ти до мене | з вечера не вийшла?

№ 6. Перепеличенка | я невеличенка
По полю лѣтала | сокола шукала. (2 р.)
Розм. 2 [6^2 + 6^2].

№ 7. Стукнуло грануло в лѣсѣ
Комар з дуба звалив ся.

Порівн. Етноґр. Збір. XI.:

Гримнуло лупнуло в лїсї,
Комар з дуба повалив ся, і пр.
Розм. 4 + 4.

На близшу увагу заслугує пісня № 10: в розмірі 5 + 5 + 7.

Ой гой же гой же, | мой моцний Боже,
тожем сіе зафрасовалъ!

[1]) Етноґр. Збірник XI. с. 259.

Вшистко для цiебiе, | моя дзiефчино,
Жем сiе в тобiе закохал!
. . . . . .
Рѣченки ринят, лужейки шумят,
калинойка процвитает,
Гдеж моя дѣвчина, гдеж мое сердейко?
з иншими розмовляет!
Чемус нiе пршiяхал, мой коханечку,
кiедим до цiе лѣсти пiсала?
Цись коня нѣ мял, цись в дому нiе бил,
ци цѣ матка казала? (2)
Мялем я коня, билем я в дому
маткаж мi заказала,
Вшистко для цiебiе, мое серденько,
Жесь сiе ве мнiе закохала. (2)
. . . . . .
Свят сiе мѣ мiенѣ свят сiе мѣ кренцѣ,
яко ве млиніе коло!
Вiйди дѣвчино, вiйди сердейко,
промов до мене слово! (2)
Рада бимъ я вiйти (2)
с тобою говорити.
Люде брамуют, люде шацуют,
нѣ якъ тебе любити. (2)

Уже на перший погляд видно, що ся пісня не є одноцільна: перші дві строфи належать до якоїсь польської пісні, відтак іде одна строфа, що є безперечно уривком української народної пісні, — вонаж і ріжнить ся від попередних і слідуючих строф чистим українським язиком. Трета частина пісні (2 строфи) зложена по польськи, з'являєсь недоладним переводом української народної пісні, як на се вказує слідуюча паралєля:

Чому-с не прийшов | тей не приїхав, || докіль я ти писала,
Ци-с коня не мав, | дороги-с не знав, || матусї не зваляла?
Я коника мав, дороженьку знав, матусї ми зволяла,
Найстарша сестра, бодай не зросла, сїдельце заховала.
Тей не їдь, не їдь, ти мій братчику, до тої негідниці,
Не вміє жати, нї вішивати, лише з пісьнїв сьпівати[1]).

[1]) Етноґр. Збір. XI. с. 125.

Що обговорювана пісня єсть недоладною компіляцією і мішаниною строф, повириваних із українських народних пісень, показують найкраще ѣї три послідні строфи, що парафразують звісну українську народну пісню:

Ой зійди, зійди, | ясен місяцю, || як млиновеє коло,
Ой вийди, вийди, | серце дівчино, || та промов до мене слово.
Ох і рад би я | та виходити, || із тобою говорити,
Так судять, гудять | вражиї люде, || хотять же нас розлучити[1]).

Впрочім се і не одинокий в співанниках примір польської перерібки українських народних пісень, як показує також отся паралєля:

№ 14 2-га строфа:

Ой ти орле, | орличейку, || цо високо ляташ,
Повѣдзже мѣ | всю правдойку, || есьлѣ ти там биваш?

Укр. нар. пісня:

Ой соколе | соколоньку, || високо лїтаєш,
Скажи менї | щиру правду, || де любка видаєш?

Вплив народних пісень слїдний також в чч. 13, 26, 44, 45 обговорюваної збірки.

Тут годить ся згадати ще про пісні з часів Коліївщини, які наводить Житецький в своїй студиї Мысли о народ. малор. думах ст. 131—135; пісні тії формою і змістом близько підходять до народ. пісень, як показують отсї строфи:

Заплакали | старі люде || и малыи диты;
Горе, горе | нам на свити, || що нигде прожыты.

Порівн. народ. піс.:

Заплакала | Україна, || що нїгде прожити,
Гей, витоптала | орда кіньми || маленькиї дїти.
(Лисенко, Зб. укр. піс.)

У середу рано, | стали ся сходити
Всѣ ляхи до купи; | „що будемъ робити?“
Єдинъ мовитъ: „биймо! | десять: утѣкаймо!“
А сто каже: | всѣ до духа || Москалямъ подаймо.“
(Жит. op. cit.)

Прослідивши цїлий ряд рукописних памятників карпато-руського письменства XVII—XVIII ст. Др. Іван Франко зазначує, що від самого кінця XVII ст. на нашій териториї стрічаємо проби

[1]) Лисенко, Збірник укр. пісень II. ч. 34.

записуваня народніх або напів-народніх пісень, та що анальоґічні явища бачимо також у північній Угорщині[1]).

Із материялів оголошених Д-ром Франком наводимо отсе строфи пісень, що змістом і формою споріднені з народною поезиєю:

Куди оберну ся | не маю радости
тилько в очах слези | а в серцу жалости;
вийду межи люди, | стану, та думаю,
що люде гуляют, | як риба в Дунаю,
ой тяжкий мой жалю[2]).

Схема ритм.: 4 (6 + 6) / 6 (Із збірки записаної коло 1750 р. Зап. XXXVII. ст. 67.)

А таборы | турецкы ‖ стали подъ Вѣдень,
а не знаютъ, | же имъ прійдетъ ‖ горко обѣдень.
Цесаръ на то | ничъ не дбаетъ,
а надѣю | въ Богу маетъ.

Схема рит. 2 [4 + 4 (рід. 3) + 5] / 2 [4 + 4 (рід. 3)] (Пісня про Віденщину 1683 р. по рукоп. з 1734. Зап. XXXVII. с. 77).

Ой кадук же | твою ма' Сх. р. 4 [4 + 4 (або 3)]
чомъ не маешь | сорома;
тилко би ся | реготала,
и з инчими | розмовляла.
„Я молода, | ты старій Сх. р. 2 [4 + 3 + 6]
и видит ся красній."
Меже ними | незгода,
ах доле нещасна.

Да колиб же знала | свою лиху долю,
Не стерпѣла би я | тяжкую неволю.
Сх. р. 2 [6 + 6]

(Калуський сьпіванник XVIII. в. Зап. XXXVIII. с. 149.)

Ми нарочно задержали ся довше при виказуваню народного елєменту в Збірниках з першої половини XVIII в., так як знаходимо в них строфи, ба й цілі пісні, що й доси заховали тусаму ритмічну будову, яку мали ще перед 200 і більше роками, бо, певна річ, деякі з тих пісень зложено ще у XVII ст. Отся постійність пісенних форм ураз з їх давностию та значним бо-

---

[1]) Карпато-руська література XVII—XVIII віків. Записки Н. Т. ім. Шевч. т. XXXVII—XXXVIII.

[2]) Порівн. гагілку: А я собі погуляю,
Як рибонька по Дунаю — і пр.

[3]) Лисенко, Збірн. укр. пісень II. ч. 34.

гацтвом сьвідчить про дуже живу і вірну традицию, що й характеризує українську народну поезию.

По думці Перетца вплив українських народних пісень на форму книжних складань проявив ся аж при кінци XVII і в початках XVIII ст. тим, що книжний стих переняв із народного правильність в розміщеню наголосів із переважно трохаїчним чергованєм[1]). Та хоч тенденция годженя граматичних наголосів з ритмічними і надає українським народним пісням деяку правильність у розміщеню і черговаю наголосів, то ся правильність не іде так далеко, щоб у тексті, відірваному від мельодиї вчувало ся консеквентне уживанє тонічних стіп. Що найбільше можна говорити про правильність римових наголосів в окінченях стихів або й ґруп силябічних. В середині ґруп і стихів наголоси граматичні дуже часто не сходять ся з ритмічними. А коли й з'являє ся подекуди в пісенному тексті визначуванє тонічних стіп (як анапестів в пісні „І шумúть і гудé, дрібний дóщик ідé"), в наслідок живого темпа і виразного ритму мельодиї, що переносить ся місцями і на текст — то се поява припадкова, так як в основі української народної ритміки не лежить тонічна лишень музикально-сінтактична стопа, що допускає значну свободу в розміщеню граматичних акцентів серед стиха.

Впрочім визначуванє тонічних стіп в межах ґруп силябічних, що подибаємо в книжних складанях XVII—XVIII ст. — також не є консеквентне; не єсть воно таким навіть і в поезиї Шевченка, що в добрій половині своїх творів уживає форми народних пісень, передаючи її дуже вірно.

Що стихи Шевченка і иньших українських поетів, писані народним складом, не виказують правильного чергованя наголосів, яке й творилоб тонічні стопи, се признає також Перетц[2]). Се-ж і не дивота, коли тії вірші писані по взірцям українських народних пісень, так як в тих піснях нїде не стрічаємо правильних тонічних стіп.

Шевченко уживає в великій части своїх поезий (Перетц начислив їх більше як 110) 14-складового стиха 4 + 4 + 6, що з усіх розмірів є найбільш розповсюджений в українських народних піснях, а типовий в коломийках. Ритм коломийок дає основу трохаїчній сканзиї і в кождій із згаданих поем Шевченка попаде ся декілька віршів, що підходять під трохаїчну схему. Та колиб

[1]) Op. cit. III. ст. II і 17.
[2]) Op. cit. III. ст. 346.

ми попробували якунебудь поему Шевченка зложену сим стихом скандувати трохеями, від першого до послїдного стиха, то вийде щось зовсїм недоладного, просто карикатурного. Видко не було інтенциї у поета будувати сих стихів на трохеях. Та скілько легкости, співности і природної ґрациї виказує форма сих стихів Шевченка, коли в кождій чотироскладовій ґрупі визначимо один головний наголос, а в шести-складовій ґрупі два такі наголоси, так як се буває в коломийкових стихах. (Сї головні наголоси з виїмкою римового не мають стало означеного місця. Єще більша свобода панує у визначуваню і розміщеню другорядних, слабших наголосів.)

Попробуймо одним і другим способом прочитати якийнебудь цитат із Шевченка, а переконаємось у правдї вище сказаного:

Кохайте ся, чорнобриві
Та не з москалями,
Бо москалї — чужі люде,
Роблять лихо з вами.

Москаль любить жартуючи,
Жартуючи кине;
Піде в свою Московщину,
А дївчина гине.

Пояснюючи появу сего розміру (4 + 4 + 6) в поезиї Шевченка Перетц говорить:

„Щоби наше твердженє про тотожність народного і силябічного стиха не показало ся голословним, обернемо ся до істориї українського стиха і на фактах прослїдимо постепенне присвоєнє ріжних силябічних розмірів народом, а пізнїйше Шевченком і другими українськими поетами“ [1]).

Відтак Перетц, слїдячи у старих памятниках за розміром 4 + 4 + 6 знаходить його у Прокоповича, а в дальшій консеквенциї твердить, що розмір сей аж в протягу XVIII в. вдомашнив ся в українській народній поезиї. Та зваживши, як велика масса народних пісень всїлякого змісту зложена сим стихом, годї припустити, щоб усї тії пісні витворились аж у половині XVIII ст., тим більше, що з кінцем сего столїтя по зруйнованю Сїчи, заведеню строгої форми кріпацтва і рекрутчини починаєсь уже видьомий занепад народної творчости. Тимчасом пісні в розмірі 4 + 4 + 6 подибувані в пісенниках з початку XVIII ст.[2]) вказують на се, що уже в XVII ст. був сей розмір широко уживаний в народній поезиї.

[1]) Op. cit. III. c. 349.

[2]) Въ смутной хвилѣ, смажной долѣ для якой причини
Въ день и в ночи плачутъ очи для любой дѣвчини (2).
Перетц op. cit. I. ч. 2.
Охъ якъ смутне на семъ свѣти в скорби зоставати,
И въ роскошахъ всякой нужды всегда дознавати.

Атже тим стихом зложені усї варіянти пісні про Ничая і иньші старі історичні пісні[1]). Зважившн, що розмір 4 + 4 + 6 уживаний є також в народних піснях иньших Словян ми не виводилиб його взагалї від латинсько-польського впливу, хоч як спокусливим і правдоподібним моглоб видавати ся дедукованє сего розміру від найбільш розповсюдженого в книжній поезиї XVII—XVIII в. 13-складового стиха 7 + 6: коли цезура переділить першу ґрупу на 4 + 3, одержуємо стих, уживаний часто в коломийках поруч правильного 4 + 4 + 6, що міг витворити ся із 13-складового через розширенє другої ґрупи одним складом. Будьщо-будь поезия Прокоповича — надто пізне жерело, щоб можна було звязувати з ним популяризацию розміру 4 + 4 + 6.

За взірцями тонїзациї силябічного стиха т. є. визначуваня тонїчних стіп в межах ґруп силябічних по нашій думцї треба шукати в латинській релїґійній поезиї, в якій наголошувані склади перейняли ролю давних довгих складів у твореню стіп.

Dies irae, | dies illa
Solvet seclum | in favilla
Teste David | cum Sybilla.
Quantus tremor | est futurus,
Quando iudex | est venturus
Cuncta stricte | discussurus. (Гимн з XIII. ст.)
Veni, Creator | Spiritus!
Mentes tuorum | visita,
Imple superna | gratia
Quae tu creasti | pectora. (Гимн з почат. VII. ст.[2]))

Стопи тонїчні в латинських гимнах, як бачимо переведені дуже консеквентно, не так, як в українських народних піснях.

Українська людова ритміка навіть без тонїчних стіп має такі засоби музикальности, що стало їх на витворенє величезного богацтва форм та неперебраної ріжнородности в комбінациях ритмічних, як показує висше наведений огляд.

Прінціп тонїчної стопи вистарчає також сам про себе творячи ритмічну основу в новшій поезиї европейських народів. Тепер же зрозуміємо музикальність і красу тої форми, в котрій получено елємснти народної ритміки з тонїчними стопами. Виказав се докладно на поезиях Богдана Залєского Др. Олександер Колесса, що й перший взагалї заговорив з наукового становища про вплив

[1]) Антонович-Драгоманів: Историческія пѣсни малорусскаго народа т. II.
[2]) E. Koch, Geschichte des Kirchenliedes, 1866, ст. 125, 74.

українських народних пісень на форму книжної поезії, перший звернув увагу на тонічні стопи в обсягу силябічних груп і на значінє сінтактичних стіп в симетричній будові вірша і строфи.

По нашій думці через поезию Б. Залєского звернула українська народна пісня до скарбниці польської культури сей мабуть зовсім невеликий довг, який затягнула за часів латинсько-польських впливів в XVII—XVIII в.

В якім відношеню остає форма новшої української поезії почавши від Котляревського до народної пісні — се питанє порушене проф. Перетцом вимагає ще докладного наукового прослїдженя.

Доповненя.

Висше доторкнули ми висказів А. Н. Веселовського про візантийські впливи на укр. щедрівки; насуваєть ся питанє: може і форма щедрівок прийшла до нас з Візантиї? Отсе кілька слів поясненя:

Християнська церков, зриваючи з давними традициями клясичного съвіта витворила на зовсім нових основах версифікацийних богату пісенну поезию, якої огнищем стала Візантия. Християнська гимнодия єсть одинока галузь візантийської літератури, визначена оригінальностю, що завершила повний цикль свого розвою. Початки гимнової поезиї припадають на V. ст. а її розцьвіт вяже ся з дїяльностю Романоса, найбільшого поета візантийської доби (перша половина VI. ст. Krumbacher, Geschichte der byzantinischen Litteratur. München 1897, ст. 662 — sq.). В візантийській церковній поезиї розвинула ся т. зв. ритмічна система версифікацийна, якої головними признаками є складочисленє, сталі цезури, акцентуацийний прінціп (в окінченях стихів), і свобідний рим (W. Christ et M. Paranikas: Anthologia graeca carminum christianorum. Lipsiae 1871 ст. LXXV. sq. K. Krumbacher op. cit. ст. 690—705. W. Meyer: Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rythmischen Dichtung. Abhandl. der philos.-philol. Classe der k. bayerischen Akad. der Wissenschaften. Bd. XVII. München 1886. ст. 315, 326, 346, 355). Що до походженя ритмічної версифікациї думки учених розходять ся: одні шукають її початків в давній грецькій поезиї (Хріст), другі виводять її із семітських впливів (Маєр), иньші добачають її завязок в поетичній прозї перших віків християнства. (До тих причисляє ся Крумбахер, op. cit. ст. 705).

Для нас важний передусім факт, що перекладачі богослужебних книг на церковно словянський язик, переводили їх слово за словом, не зважаючи на розмір стихів, будову строф, і такі штучні прикраси, як акростихи (Menaea septembris, octobris, novembris ad fidem vetustissimorum codicum [з літ 1095—1097] ed. V. Jagić. Petropoli 1886. ст. LXXVIII). Отсі старі прозові переводи грецьких кондаків і канонів з цілім своїм складі і доси становлять основу нашого богослуженя. До послїдних десятків XIX. ст. удержувала ся уперто в ученім сьвітї думка, що грецька церковна поезия писана поетичною прозою. Аж дослїдам Моне, Шітри, Хріста і Маєра удало ся розяснити загадку і виказати ритмічні основи візантийської церковної поезиї. Ледво чи можнаб таке зрозумінє підсувати українським грамотїям давної і середної доби? бодай вони сего нїде не показують. Наведені дані значно ослаблюють можливий здогад про вплив візантийської гимнодиї на форму українських чи взагалї словянських народних пісень.

Прихилюємось затим до погляду М. Халанського, що „Візантия не проявила впливу на словянську метрику". (Славянскій эпическій стихъ. Се є XX-та глава обширної студиї М. Халанського: Южнославянскія сказанія о Кралевичѣ Маркѣ въ связи съ произведеніями русскаго былевого эпоса. Сравнительныя наблюденія въ области героическаго эпоса южныхъ славянъ и русскаго народа. Русскій Филологическій Вѣстникъ т. XXXIV. Варшава 1895. ст. 65).

М. Халанський клясифікує розміри народних пісень по числу складів та вказує на близьке споріднене в. руських і українських епічних пісень що до розміру не лиш із піснями иньших Словян, але також з латинською середновічною поезиєю.

Отсі дані докладно обговорені в нашій студиї і зовсім згідні з нашими висновками послужили Халанському за основу до категоричного твердженя, що в народній поезиї Словян усї форми пісенні з'явили ся під безпосередним впливом західних взірців, занесених до нас з Нїмеччини, Італиї й Франциї мандрівними співаками та ваґантами, що були посередниками між осьвіченою і народною верствою в передачі літературних впливів. Таку задачу сповняли на Україні (подібно, як у полудневих Словян) особливо школярі й „церковники" (порівн. укр. дяк, сербс. ђак, чес. žak).

Деякі розміри, (як 4 + 6, 4 + 4) могли Українцї перейняти також від полудневих Словян. „Велика Русь XVI—XVII. ст. позбавлена такої обміни меже школою а устною творчостию, недоступна для живого впливу устної поезиї Заходу удержувала в би-

лінах і в значній части лїричних пісень архаїчну форму стиха" (ст. 65—67).

Хоча погляди Халанського і сходять ся подекуди із висновками проф. Перетца (дивно лишень що Хал. зовсїм не узгляднює його праць), то єсть меже ними дуже значна ріжниця. Коли по думцї Перетца силябічний склад стиха аж у XVII—XVIII. ст. переходить із книжної поезиї в народ, то Халанський відносить західні впливи на витворенє пісенної форми у полудневих Словян і Українців до богато ранчої доби, бо вже до XIV. ст. а навіть до хрестоносних походів (ст. 66), а тим самим не приписує віршевій літературі XVII—XVIII. ст. такого значіня для народної творчости, як пр. Перетц. Ми вповнї признаємо можливість отсих раннїх, ба й пізнїйших (латинсько-польських) впливів на розвій української народної ритміки і її збогаченє новими формами[1]). Однакож само витворенє ритмічної системи в українській народній поезиї з прінціпом музикально-сінтактичної стопи треба по нашій думцї посунути глубоко в старину, т. є. в ті часи, коли з'явили ся на Руси обрядові пісні і архаїчна форма пісенна захована в билїнах і духовних стихах.

Сам Халанський, хоч і зазначує вплив германської „сагн" на витворенє билїнного стиха, признає в певній мірі оригінальність билїнної форми: „Что касается туземныхъ національныхъ основъ былиннаго стиха, то онѣ по всей вѣроятности были выработаны еще въ устныхъ произведеніяхъ вѣдущихъ (сравн. литовс. vaideloti) въ поэзіи колдовства, языческой обрядности и древнихъ мифоэпическихъ и героическихъ сказаній. Въ формахъ этой древней туземной поэзіи была подготовлена почва для воспріятія болѣе

[1]) До речі годить ся зауважити, що головною признакою романської лїрики середних віків було складочисленє і сталі цезури; граматичний наголос лишень при кінци стиха і перед цезурою сходив ся правильно з ритмічним іктом. При кінци XII. ст. проявляє ся у німецьких лїриків (Minnesinger) сильний вплив романський. В міру того, як складочисловий прінціп бере перевагу, пізнїйші поети (Meistersinger) зовсїм занедбують годженє граматичного наголосу з ритмічним, з виїмкою одного римового акценту. Тимчасом німецка людова пісня заховувала давні традиції, нормуючи лиш число головних наголосів (Hebungen) в стисї а не число складів. Творці церковних пісень, що стояли під впливом народної поезиї (як Лютер), зважали більше на акцент слів і приготовили ґрунт під реформу Опітца, що сьвідомо впровадив до німецької версифікації прінціп тонічної стопи (Buch von der deutschen Poeterey 1624). Hermann Paul: Deutsche Metrik. Grundriss der germ. Philologie. II. Bd. 2. Abt. Strassburg 1905. ст. 78—91.

выработанныхъ началъ стихотворнаго строя, какія заносили на Русь вмѣстѣ со своими пѣснями германскіе дружинные и перехожіе пѣвцы“ (ст. 67—68).

Билїнний стих дуже близько споріднений із формою духовних стихів (про них чомусь не згадує Х.) і похоронних заводів („причитанія“) — а подекуди виказує колядковий розмір, як се ми на свойому місці зазначили. Таку форму пісенну, що має в своїй основі розтяжиму музикально-сінтактичну стопу, але значно ріжнить ся від безформної рецітації, треба віднести до первісної фази у витворюваню правильного стиха і строфи із означеною сталою орґанізацією музикально-сінтактичної стопи[1]).

Коли-ж признаємо оригінальність сеї архаїчної форми, то щож примушує нас пізнїйші формації ритмічні відривати від тої природної основи, від питомого ґрунту, і витворюване їх ставити в повну залежність від чужоземних впливів, тим більше, що їх констатоване є дуже трудне і непевне?

Хиба-ж можна припускати, що форма мітичної колядки або щедрівки витворила ся під впливом християнської різдвяної пісні? Або можна речітитівну форму українських дум ставити в залежність від латинської римованої прози X—XI ст., як се робить Халанський (ст. 53)? В такім разї і форму Слова о полку Игоревѣ треба би теж віднести до західних впливів: ходило-б лишень о докази.

Одною з найновших праць, присьвячених великоруським народним пісням є невелика обємом але богата змістом збірка Евг. Лїневої із вступною розвідкою про в. руську музичну етноґрафію та про ритміку і мельодику в. руських народних пісень[2]). Сї пісні, списані по фоноґрафу, визначують ся триголосним укладом, причім кождий голос веде свою самостійну мельодию, усї-ж разом зливають ся в оригінальний народний контрапункт, що витворив ся у Великороссів зовсїм незалежно від західних впливів[3]).

---

[1]) Подібне відношене заходить меже староітальським народним стихом а пізнїйшою середновічною латинською піснею, як се виказує докладно Вестфаль (Allgemeine Metrik der indo-germanischen und semitischen Völker. Berlin 1893) і Гуемер (Dr. J. Huemer: Untersuchungen über die ältesten lateinisch-christlichen Rhythmen. Wien. 1879).

[2]) Збірку Лїневої враз з анґлїйським переводом розвідки і текстів пісенних видала нетербурська Академія Н.: The peasant songs of great russia as they are in the folk's harmonization collected and transcribed from phonograms by Eugenie Lineff. Published by the imperial Academy of science. The first series. St. Petersburg.

[3]) Порівнуючі студиї проф. Р. Валляшека доказують, що гармонїя

По дослідам Лїневої ритм в. руських народних пісень є нерозривно звязаний з текстом і нерідко залежний від него, томуж нелегко піддаєть ся рівномірним акцентам нашої тактової системи. В. руські народні пісні характеризує велика свобода в переміщуваню наголосів в слові і в стисї: в тій подвижности наголосів (напр.: лу́чина, лучи́на, лучина́, або: го́ры, горы́) проявляєсь стремлїнє до нарушеня одноманїтности, що не дасть ся погодити із тактовою системою і її механїчною правильностю, тим більше, що головний наголос в стисї не паде на сильну часть такту. Взагалї, акцент в стихах в. руських народних пісень не є тонїчний (механїчно-правильний), лишень льоґічний, подвижний. За характеристичну признаку в. руських народних пісень уважає Лїнева також нерівне число складів в стихах (стор. XVI—XVII). Такий тип пісенний старшої формациї переважає в в. руській народній поезиї, — в українській стрічаєсь лишень виїмково; до того-ж українські народні пісні, о скілько можна судити по дотеперішним збірникам, є одноголосні. По словам М. Лисенка в декотрих сторонах України співає народ поліфонно з підголосками[1]), та доси таких пісень не записано з виїмкою двох чи трех примірів в збірнику Лисенка. Наслїдком поліфонного укладу в в. руських народних піснях з'являють ся не в міру часті повтореня, напр. (ч. 1):

Заспів: Ужъ вы горы горы,
Хор: горы воробьевскія, воробьевскія. ‖
З.: Воробьевскія!
Х.: Ахъ, ничего то вы горы,
горы не поро..... не породили. ‖
З.: Не породили!
Ах, какъ породили горы
Горы бѣлъ горючъ... бѣлъ горючъ камень. ‖
З.: Бѣлъ горючъ камень!
Х.: Ах, изъ подъ камушка течетъ
течетъ быстра рѣ.... рѣчка быстрая ‖ і т. д.

Другий півстих кождої звороткн повторює правильно хор і „запѣвало“ так, що усї строфи пісні лучать ся повторенями

і контрапункт не є винаходом аж новших часів; се потверджує здогади Вестфаля, що гармонїя була вже і старинним Грекам звісна Завязки гармонії і мельодиї разом та поліфонний спів подибають ся навіть у диких народів, як Готентоти (Anfänge der Tonkunst. Leipzig 1903. ст. 158, 161, 164).

[1]) Ф. Колесса: Про збиранє і гармонїзованє українських народних пісень, з долученєм листів М. Лисенка. Артистичний вістник 1905.

в один нерозривний ланцюх. Характеристичною признакою в. руських пісень, якої не стрічали ми в піснях иньших Словян, є також уриване слова або ґрупи силябічної, коли вона не містить ся під нотами одної фрази музичної; в слїдуючій фразї те саме слово або ґрупа силябічна з'являєсь уже в повній формі.

В. руські народні пісні старшої формациї, що з усїх словянських виказують найбільш архаїчні форми, репрезентують таку фазу в розвою ритмічности, на якій невно стояла колись народна поезия усїх Словян.

Незгідність граматичних наголосів з ритмічними іктами, так замітна в українській народній поезиї, характеризує також польські народні пісні, як се виказує Г. Віндакевичова в розвідцї: Rytmika ludowej muzyki polskiej (Wisła t. XI, 1897, ст. 722: Do podniesienia oryginalnego wrażenia tych rytmów przyczyniają się bardzo akcenty wprost przeciwne naciskowi metrycznemu. Typem akcentu na słabej (drugiej) części taktu jest w muzyce ludowej rytm „krakowiaka", gdzie występują one prawie stale. В. обговорює головно склад мельодиї народної).

Перестарілий погляд на ритміку народних пісень стрічаємо в розвідцї І. Лєтошнїка: O rhythmu národních písní moravských (Český Lid XIV. 1904), який підводить стихи моравських народних пісень під трохаїчні і дактилїчні схеми, не дбаючи про те, чи дїйсно розміщенє наголосів в стихах відповідає таким схемам, напр.:

– ◡ – ◡ – ◡ Matičko, matičko, jak vy tvrdo spite. ...Siroto siroto, Veselú svadbu máš (ст. 68—69)	– ◡ – ◡ – ◡ Ej Bože můj Bože můj (ст. 71). Послїдну стопу можна уважати по думцї Лєтошнїка за дактиль або надмірний трохей...).

Незгідність ритмічних схем з граматичними наголосами, і такі неконсеквенциї, як matičko — matičko, Bože — Bože, що стрічають ся трохи що не в кождій стрічцї пісенних примірів, доказують, що навіть живий ритм танкових пісень, на яких головно опирає Л. свої виводи, не потягає за собою правильного розміщеня граматичних наголосів, т. є. тонічних стіп в текстї. Наші погляди знаходять собі потвердженє в поміченях самого-ж Лєтошнїка, який при обговорюваню „дактилїчних метрів" зауважує, що „mnohé písně daktylského hudebního rhythmu mají text trochejský (ст. 119),

— то значить, що граматичні акценти зовсім не сходять ся з ритмічними іктами.

Лєтошнїк зазначує, що меже чеськими і моравськими народними піснями нема нїякої ріжницї що до ритміки (ст. 1).

По сьвідоцтву проф. В. Ягіча (Die südslavische Volksepik vor Jahrhunderten. Archiv f. slav. Philologie IV. ст. 233—235) в декотрих сторонах сербо-хорватської території є звичай рецитувати оповідаючим тоном народні поеми епічного зьміcту в розмірі 4 + 6, що як звісно, репрезентує новшу верству сербо-хорватської епіки. Рецитовані стихи значно ріжнять ся від співаних: вони зближають ся до прози, і визначують ся більшим богацтвом римів; рецитатори старають ся навіть, аби півстихи лучити римом, напр.:

Sve Urvinom	kraj mora planinom.
Ja od boga,	krvnika staroga.

Співак не потребує тої зверхної прикраси і легко обходить ся без риму. По нашій думцї рецитовані поеми репрезентують найновшу фазу в розвою народної ритміки, в якій поетичне слово, віддїливши ся від співу і музики, вступає на дорогу самостійного розвою; о скілько нам відомо, реторичної рецітациї (без музикального характеру) не знають иньші словянські народи[1]).

Студия проф. Ріх. Валляшека: Anfänge der Tonkunst, (Leipzig 1903) присьвячена головно археольоґії і етноґрафії музичній, кидає богато сьвітла на розвій штуки музичної починаючи від ї̈ найпрімітивнїйших завязків у диких народів, на витворенє діятонїчної скалї і пр.; за те не богато вказівок знайдемо в згаданій студиї про розвій ритмічности. На основі археольоґічних даних стараєсь пр. Валляшек доказати в супереч загально прийнятому поглядови, що не бубнові, лишень дуті інструменти (свистїлки, пищавки) є найдавнїйші (ст. 86 і пр.). Та сему перечать по части дальше наведені факти, що бубон є і доси найбільш уживаним і найважнїйшим інструментом у всїх диких племен (ст. 113—122); Неґри уживають при танку усего, was klappert und den Takt markiert (ст. 90); взагалї дикуни дуже часто засту-

[1]) В оглядї наукових жерел не уважали ми за потрібне обговорювати працї Палмовича, Зіми, Міллєра і др. про сербську і хорватську людову ритміку, що появили ся перед студиєю Вольнера Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes (Archiv f. slav. Phil. IX. 1886), бо в згаданій студиї подано і обговорено докладно результати попередних дослїдів.

пають музику при танках бубненєм на пустих начинях, і плесканєм в долоні. Впрочім і сам Валляшек признає, що бубнене є найпервіснїйшою вправою музичною: das Trommeln im Sinne von Taktschlagen ist die erste Musikübung oder eigentlich Taktübung (ст. 89).

Валляшек уважає за річ неможливу, щоб музика розвинула ся із (хроматичного) акценту, т. є. із готової, виробленої мови: музика такаж давна, як і мова, витворила ся самостійно, а лиш для облегченя вокалїзациї приняла в співі склади мови; дикуни дуже часто уживають в піснях таких комплєксів звукових, що в бесїдї не уживають ся і не мають нїякого значіня; на тих найпрімітивнїйших ступнях розвою вокальна музика не завсїди є полученєм музики і поезиї: її знаходимо також у народів, у котрих з причини низького стану мови не може ще бути бесїди про поезию (ст. 195—200. При кінци студиї Валляшека подана дуже богата література предмету).

Який небудь був би наш погляд на початок музики, не підлягає нїякому сумнїву ґакт, що поезия від своїх найперших завязків через довгі віки розвиває ся в нерозривній звязи з музикою; на се знаходимо докази не лиш у диких племен, (потверджують се і досліди Валляшека), але й у високо-культурних народів, як Греки, Їерманцї і др.

ЗМІСТ.

Вступ . . . . . стор. 1—4

I. Огляд наукових праць про ритмічну будову українських, великоруських і сербських народних пісень . . . . . стор. 5—21

II. Розвій ритмічности в українській народній поезії. (Значінє первісного хороводу в розвою ритмічности. — Імпровізованє пісенного тексту і сталі приспівки хору. — Перехід від пісенного речітатіва до сталих ритмічних форм. — Коллєктивний характер первісної хоральної поезії. — Зріст індивідуальної творчости. — Поділ народних пісень на мужеські і жіночі. — Участь жіноцтва в складаню і співаню народних пісень. — Перехід від несьвідомої творчости до штуки в розвою народної поезії. — Ассиміляция пісень, що стають ся народними. — Народні співаки, як представителї музичної і поетичної штуки: Боян, билінні гусельники, співаки релїґійних пісень, веселі скоморохи, кобзарі-бандуристи, лїрники. — Речітатівна форма похоронних заводів і дум. — Витворенє сталих каденций в пісенній мельодиї. — Тенденция до годженя граматичного наголосу з мельодичним в окінченях сінтактичних цїлостий. — Перехідні форми в колядках. — Стремлїнє до вирівнаня стихів; складочисленє. — Внутрішна кристалїзация стиха; сталі цезури. — Рефрени — приспівки. — Повтореня. — Двоколїнний і триколїнний стих; музикально-сінтактична стопа. — Строфа. — Паралєлїзм. — Аллїтерация. — Ассонанції. — Рим. — Єствованє строфових форм побіч речітатіва. — Правильність пісенної будови і її псованє. — Зближенє колядок з фінськими рунами) . . . . стор. 25—76

III. Музикально-сінтактична стопа. (Відношенє тактів музичних до ґруп силябічних. — Огляд найбільш уживаних форм музикально-сінтактичної стопи. — Пісенна акцентуация. — Аналїза пісенної строфи. — Порівнанє музикально-сінтактичних стіп із стопами старогрецької просодичної поезії. — Спорідненє української людової ритміки із складочисловою версифікациєю давних Індийців та Іранців. — Акцентуаційний прінціп і складочисленє в староримській поезії; сатурнійський стих. — Схожість в ритмічних основах середновічної латинської поезії з українськими народними піснями) . . . . . стор. 77—108

IV. Огляд пісенних форм української народної поезиї. (Словесна строфа і її ритмічна схема у відношеню до музичного періоду. — Визначуване віршів. — Розложене довшого стиха на два і три коротші, що разом творять період або й строфу. — Витворене із двостиха 4- і 6-віршової строфи. — Пісенні коліна як одноцільні вірші супроти зложених віршів-періодів. — Складочислене як критерий при систематизациї пісенних форм. — Значінє мельодичного розміру. — Поділ пісенних форм. — Рівномірні стихи (періоди) від 7-складового до 19-складового в паратактичнім зіставленю і в двостихових строфах. — Двостихи зложені із неоднакових стихів (періодів), що ріжнять ся а) числом складів або б) числом пісенних колїн. — Розширені форми двостиха, подвоєні, тристихові й складані строфи.— Паралєльні розміри стиха в народній поезиї Словян) стор. 109—198

V. Відношенє української людової ритміки до книжної версифікациї. (Поетична форма дружинно-лицарської поезиї в зіставленю з формою билїн, духовних стихів і дум. — Греко-словянська теория версифікацийна. — Вірші вільного розміру. — Розвій правильного силябічного стиха в книжній поезиї середної доби. — Співанники з першої половини XVIII ст.; строфові форми релїґійних пісень. — Давнина й ориґінальність силябічного стиха в українській народній поезиї. — Найдавнійші записи українських народних пісень. — Старинність 12-складового розміру (6 + 6) в народній поезиї Сербо-Хорватів. — Звідки взяла ся форма українських народних дум. — Елємента української народної поезиї і ритміки в пісенній і віршевій літературі XVII й XVIII ст. — Тонїзация силябічного стиха. Доповненя) . . . . . стор. 199—251

2005

B 1.918

Ф. КОЛЕССА

РИТМІКА