ЛННБ України ім.В.Стефаника
01000560 (С)

книгозбірня
ЯРЕМИ В.В.

О. Порфирій Бажаньскій.

464

РУСКО-НАРОДНА МУЗЫКАЛЬНА

ОПЕРА

ЗЛОЖИВЪ

Порфирій Бажаньскій.

У ЛЬВОВѢ, 1900.

Зъ друкарнѣ Наукового Товариства имени Шевченка

подъ зарядомъ К. Беднарского.

III
А-4302

Право автора застережене.

ЛННБУ
5210375

2р-1457

ЖЕРЕЛА.

Остапъ Вересай — гармонія єго „думы“ запис. Галаганъ.
Дюбюкъ — гармонизація мало- и великор. пѣсень.
Г. Артемовскій — опера Запорожецъ.
Н. Лисенко — опера Рôздвяна нôчъ — Утоплена.
П. И. Нищинскій — опера Вечерницѣ.
J. Jaroński — гармонизація думокъ.
J. Witwicki — гарм. думокъ.
M. Zawadzki — гарм. Шумокъ. Чабарашокъ.
K Lipiński — гарм. рускихъ пѣсень.
Kocipiński — гарм. рускихъ пѣсень.
Tymolski — гарм. Коломієкъ.
Ив. Лавровскій — гарм. хорôвъ опереть.
Мих. Вербицкій — хоры, опереты, 12 синфоній.
Из. Воробкевичъ — опереты, хоры, коломійки.
Порф. Бажаньскій — хоры, опереты, вел. кантата, оперы.
„ „ — Збôрникъ 4000 р. н. галицк. мельодій.
„ „ — Наука инструментаціи.
„ „ — Р. церк. Исторія пѣнія.
„ „ — Р. нар. музыкальній тонъ.
„ „ — Р. н. муз. поетична и муз. ритмика.
„ „ — Р. н. муз. мельодика.
„ „ — Р. н. муз. Гармонія.
„ „ — Р. н. муз. Опера.
„ „ — Студія н. мельодій всѣхъ Славянъ въ Европѣ.
„ „ — Простонародна литургія св. И. Злотоустого въ ирмологійній ноты 1870.
„ „ — Простонародна литургія св. И. Златоустого въ кругліî музык. ноты 1900.
Нат. Вахнянинъ — хоры, кантаты, опера.
Вик. Матюкъ — хоры, опереты, опера.
L. Kuba — Slovanstvo Збôрникъ слав. пѣсень по сêмъ боцѣ Дунаю.
Kuchač — Збôрникъ слав. пѣсень за Дунаємъ.
Smetane — опера Prodana nevesta.
Weber — опера Praetiosa и Freischütz.
Fr. List — 15 великихъ рапсодъ.
Mozart — опера Zauberflöte, Don Juan и т. д.
Rossini — опера Graf Ory (французъ.)
Jarecki — опера Straszny dwór.
Moniuszko — опера Halka.

*

Heydn — партитура Schöpfung.
Gluck — „ Iphigenia.
Meyerbeer — „ Struensee.
Titl — „ Licht.
Spohr — „ Sinfonie.
Глинка — опера Русланъ, жизнь за царя.
Даргомижскій — опера.
Корсаковъ — опера.
Мусорскій — опера.
Lobe I. Harmonielehre.
„ II. Instrumentatio.
„ III. Kontrapunkt.
„ IV. Oper.
„ Illustrirter katech. d. Instrumentation.
„ Instrumentaler Periodenbau.
Marx I. Harmonielehre.
„ II. Instrumentation.
Berlioz — Instrumentation.
Raicha I. Harmonielehre.
„ II. Instrumentation.
„ III. Kontrapunkt.
„ IV. Oper.
Kastner — Allgem. Abhandlung über Instrumente.
Олеся Бажаньска — нар. инструмента.
А. С. Фаминцинъ — Домра СПБ. 1891.
„ „ — Гуслы „ 1890.
Паткановъ — Циганы 1887.
М. Плогиньскій — Цигани старои Малорусы 1891.
Драматургія — Klaar — Beyle — Brandes.
Lemke — Esthetik.
Reich — Leben des Menschen 1881.
Naumann — Gesch. d. Musik.
Merian — Gesellschaft — Leipzig 1889—1893—1894.
Wagner — Oper u. Drama.
Дашкевичъ — Песимизмъ — Дѣло 1895.
Stan. Przybyszewski —. Zur Psychologie des Individuums Schoppen, Berlin 1892.

Драматъ.

Основовъ музык. оперы є драматъ, а въ драматѣ выступаютъ три людскѝ силы.

Чоловѣкъ чує, чувствує (красне - естетика). Уподобане красного безъ користи є пôднесле; гидке и страшне є переразливе. Тѣшимося, коли красне пôднесле тріюмфує; а сумуємо, коли оно паде; задоволенисьмо коли гидке, лихе гине. Чутє — серце.

Чоловѣкъ пôзнає правду (филозофія). Хто невглядає въ правду, поводуєся першими враженями, хто въ неяснихъ гадкахъ, идеяхъ мрѣє, той для предмету страченій. Свобода безъ порядку ôдразлива; порядокъ безъ всякои свободы є примусомъ; непорядокъ безъ симетріи, пропорціи, силы, мѣры, ваги є противній правдѣ. Неупереджене, ясне, повне, цѣле, дѣйстне, незакаламучене є зеркаломъ правды. Страшне се бракъ мѣры; обоятне се повседневне; що жіє абы лише жило безъ значѐня, се непридале до штуки. Гадки — идеѣ.

Чоловѣкъ хоче, доконує волевъ, дѣлає (добре етика). Добра воля въ найвыжшôй мѣрѣ се пôднесле величъ сильне, будитъ честь, поважане, пошановокъ. Пôднеслôсть переймає насъ страхомъ и честевъ; мы видимо силу, величъ, якои непосѣдаємо, а упадокъ єи будитъ жаль Зла воля, що бореся зъ переконанємъ часу, зъ собовъ, совѣстевъ, буде пôднесла, але єи упадокъ буде оправданій. Власна совѣсть станеся єго ворогомъ. Дѣйство — воля.

Сила людского тѣла волѣ лежитъ въ первахъ, крови, темпераментѣ.

Сценичній драматъ буває а) яко комедія б) образъ житя зъ щасливимъ або в) трагедія зъ нещасливимъ кôнцемъ.

На сценѣ буває драматъ говореній, обходитъ драматичнихъ поетôвъ, має свои певнѝ вымоги устрою (драматургія); а буває и спѣваній, обходитъ оперовихъ поетôвъ, музикôвъ, має свои въ дечôмъ ôдмѣннѝ вымоги устрою (спѣвуча муз. опера). Основы говореного драмата знанѝ поетамъ; зато вымоги спѣваного драмата — либрета — богатимъ чужѝ, а до муз. оперы они конечнѝ. Лише нашкицовано перейдемъ вымоги устрою говореного, а за симъ ширше спѣваного драмата.

I. Драматъ говореній.

Чоловѣкъ — людске житє — зъ чутємъ, гадками, волевъ, дѣломъ се предметъ драмату. Драматъ обнимає въ собѣ лирику (чутє), епосъ (повѣсть), дѣланє (акція), причины (чому?) и наслѣдки (якѝ?) дѣланя. Основу драмата чинитъ характеръ особы зъ выразомъ єи поглядôвъ, чутя, волѣ, дѣланя до

якогось предмета. Драматъ малює дѣлане плывуче зъ волѣ, а воля є характеромъ особы. Коли воля заявляєся дѣлами, тогды характеры цѣховѝ. Зато характеры що незаявляютъ дѣланя, млавѝ, мягкѝ, затвердѣлѝ, закаменѣлѝ, глупѝ, нечулѝ, безъ природнои мѣры выродки, апатичнѝ, немаючѝ своєи волѣ, плаксивѝ, сентиментальнѝ, неинтересовнѝ. Все що въ драматѣ невплыває на дѣлане, то непотрѣбне, перешкоджає. Основа драмата тогды красна, коли побѣчъ выразно, ясно, остро змальованыхъ характерѣвъ наводится ще и рѣжнѝ ситуаціи, положеня, въ котрыхъ характеры — особицѣ — маютъ способбнѣсть рѣжнѝ свои погляды и дѣланя ихъ заявити, высказати, высловити (акція).

Драматъ (житє людске) має бути важнѝй, интересовнѝй, правдивѝй, яснѝй, природнѝй, непересадний, невымріяний, зрозумѣлѝй зъ гадками, идеями, характерами, чутємъ, волевъ, дѣланємъ повнѝй; має мати:

1. початокъ, завязокъ сей має заявити свѣй замѣръ, цѣль, идею (щось доброго, лихого зробити, комусь помочи, просвѣтити, когось знищити, осягнути славу, панованє, майно, любовь, месть),

2. середину, осередокъ, розвѣй, зрѣстъ, завязку, причину початку, має представити способѣ якого ужіє до своєй цѣли; а способѣ єго має довестися до вершку осягненя, бажаня, цѣли, идеѣ. Причина дѣланя має бути ясна, оправдана; та рѣжнѝ особы маютъ рѣжнѝ погляды, побудки, тому потрѣбнѝ въ драматѣ бодай двѣ супротивъ себе дѣлаючѝ особы, — контрастъ. Чимъ бѣльше входитъ особъ въ драматъ, тымъ бѣльше треба пѣсля ихъ ѣдмѣнноu особистости, власности, прикметы, ѣдмѣнноu натуры характеры, погляды, думане, чутє, дѣлане заявити, щобы не були всѣ собѣ однакои рѣвноu натуры, не всѣ особы не на одно копыто.

3. Конецъ розвязку завязки, наслѣдки причинъ, способу ужитого до осягненя свого бажаня, цѣли, побѣду, упадокъ, смерть. Наглѝ, несподѣванѝ оправданѝ ѣдмѣны судьбы вражливѝ, улюбленѝ. Найбѣльше враженє на зрѣтеля чинитъ конецъ, розвязане початку, цѣли, идеѣ; комичнѝй, веселѝй, сумнѝй, зворушаючѝй, трагичнѝй.

Въ розмѣрѣ сихъ трехъ частей має бути рѣвновага, єднѣсть, несуперечнѣсть, повна цѣлѣсть зъ розманитостевъ. Коли въ драматѣ послѣднѝ акты меньше важнѝ, меньше интересовнѝ ѣдъ першихъ, тогды твѣръ паде. Зрѣстъ, розвѣй, сила, враженє, дѣланє, ѣдъ початку до кѣньця має рости, розвиватися постепенно що разъ дальше, сильнѣйше, вражливѣйше, важнѣйше, интересовнѣйше.

Трагедія.

Є также драматъ; кождій упадокъ пѣднеслого красного будитъ спочутє; лагѣднѝй розкладъ, розвязка, зворушенє, (Маруся Основяненька) наглій страшитъ, переражає, смутитъ, проливає слезы. Наколи якась пѣднесла красота, що будитъ въ насъ певну честь, значѣнє, симпатію, дѣйшла до берега цѣли свого щастя, бажаня, а ѣи нагло стає въ дорозѣ ворожа непріязна друга сила (зъ чого вывязуєся борба, упадокъ пѣднеслого милого намъ красного) тогды нападає на насъ страхъ, боязнь, спочутє, смутокъ трагичности. Чимъ меньше предвидженій, прочуваній конецъ, упадокъ, смерть, чимъ выжше стояча особа, чимъ ближша до осягненя ѣи цѣли, тымъ бѣльше зворушає, тымъ бѣльшій контрастъ. Упадокъ звычайного, простого, огидного не чинитъ такого враженя.

Перераженє не є трагика лише хвилевій страшній припадокъ: а уживати го въ драматѣ лише задля ефекту, псує драматъ.

Трагична розвязка, конецъ выходитъ або не ôдъ себе самого — тогды особа досконала безъ провины, або ôдъ себе самого, а тогды недосконала, бо зъ провины. Вина героя се перецѣненє себе самого, надмѣръ волѣ, чутя, дѣланя, слаба сила, страсть, безвзгляднôсть, а сѝ будятъ вороги посторонній. Вина убиває жертву, а що не може побороти ворога, черезъ свою вину паде. Зрада, пôдступъ, зла воля є провина, а ся жадає покуты. Вина и судьба залежитъ ôдъ степеня образованя особы, о кôлько она пôймає вину, судьбу; але особиця тяжко пôзнає свою власну вину. Чоловѣкъ кує собѣ самъ судьбу своими дѣлами; а де є вина, тамъ є поконанє себе самого (богатира); а трагика, що походитъ зъ характера и шаленои пристрасти очищує духа зрѣтеля.

Трагедія веде насъ по надъ береги пропасти тайного свѣта, и оказує терпкій конецъ; зъ выжинъ щастя тручає жертву въ пропасть; се найбôльше болѣюче враженє. Герой пре до цѣли, идеѣ, а стремленє єго приноситъ му упадокъ. Страсть пôдставою трагедіи. Нема житя безъ борбы, а хто самъ бажає борбы, тому ôтверається пропасть.

Внѣшній вороги людскои душѣ: заздрôсть, ненависть, хапчивôсть, глупота, несвѣдомôсть другихъ. Внутренній вороги: дума власна, зарозумѣлôсть, пыха, жажда власти, проводу, неограничена свобода, заслѣпленє, гнѣвъ, ненависть, легковаженє. Трагедія спочиває на борбѣ, лишь прочъ зъ фалшивовъ чулостевъ, млавымъ почутємъ, що бреше, маскує́ся; чоло супротивъ чола. Трагедія будитъ бôль, жаль, спочутє, милосердіє, боязнь, тривогу о героя. До трагичнои боязни треба внутреннои остроти конечности, не нудноі сентиментальности, чутливости, спазмъ, ненадмѣрного патоса, но повединчои, нагои, яснои, оправданои, природноі правды.

Сумне ще не є трагичне, а станеся якъ додамо ясну причину єго, власну свою страсть.

Патосъ се выразъ великои пôднеслои страсти, сильно розчуляюче, але и страхъ богатого убійства, божевôля, хоробливости, муситъ мати свою мѣру,— буде зносиме якъ подамо причину, приготовимо смерть, число убитыхъ, божевôлє. Кожда смерть кождои особицѣ на сценѣ не може бути за дурно, муситъ бути докладно оправдана, чому? за що?

Комедія.

Весела, смѣшна, забавна, фрашка; комичне, веселе, трагедія сумна — сумоглядъ — характерами споводована сумна подѣя, фатальне-трагикомика сумне зъ веселымъ помѣшане, плачъ зъ утѣховъ. Що въ трагедіи є провиновъ, то въ комедіи уломностевъ, ôдъ котрои нѣхто несвобôдній. Трагедія учитъ мужно зносити, а комедія людску уломнôсть пôзнати, поправити. Обѣ ведутъ до освободженя чутя, обѣ можутъ разомъ побôчь себе лучитися, неспиняютъ себе, хоть натура обохъ неодна. Комичне станеся драматичнымъ, коли добачимо въ нѣмъ оправдану причину наслѣдкôвъ комичного елемету. Споєнє комики гумору и трагики є контрастомъ знятымъ зъ дѣйстного житя. Гуморъ черезъ трагику стаєся проніевъ, а трагика черезъ гуморъ стаєся бо-

лемъ свѣта, натуровъ безъ чутя; примѣромъ гуморній дверникъ по убійствѣ въ Шекспирѣ; а Стефанъ Дзвонка въ Довбуши І. Бажаньского. Текстъ комедіи належито обробити тяжше, якъ звычайній драматъ.

Подрóбнй части драмату.

Драматъ, трагедія, душевна людска борба спочиває на тóмъ, якъ мы понимаємо, задивляємося на людске житє и на свѣтъ — якій поглядъ маємо.

Старй Греки, поганы, понимали людске житє и свѣтъ такъ, що по за чоловѣкомъ стояли выжшй силы, котрй зъ горы призначали судьбу чоловѣка, и єго зъ горы засуджали. Люде — героѣ, не мали своєй волѣ, пóдлягали выжшимъ силамъ, и мусѣлися зъ товъ судьбовъ годити. Такй люде на сценѣ були самй типы, готовй статѣ, незмѣннй, нерухомй. За дѣйство до такихъ драматóвъ були митыфабулѣ-казки, а такій драматъ бувъ Fabeldrama.

Христіяне пóсля христ. вѣры понимають теперъ людске житє, дѣлане такъ, що оно выходитъ, спочиває въ самóмъ чоловѣцѣ, чутю, воли, совѣсти; борба силъ сидитъ въ самóмъ чоловѣцѣ; онъ стаєся характеромъ зъ чутємъ, волевъ, совѣстевъ, бажанємъ, а зъ успособленя характера выходитъ всяке дѣлане. Тому теперѣшній драматъ є Charakterdrama, але характеръ залежитъ перше отъ вродженои натуры-темпераменту, а по сёмъ óдъ выхованя, окруженя, образованя — а се набуваєся, стаєся друговъ натуровъ.

Темперамента.

Темпераментъ, натура, вродженй се власнóсть успособленя тѣла и духа людского. Тѣлесне успособленє спочиває въ устрою крови, будовѣ тѣла, нервóвъ, а зъ сего выходятъ чутє, похоти, забаганки. Нервы млавй, чинній; кровъ тепла, теплѣйша, горяча, студена, яснѣйша, воднѣйша, поводуютъ рѣжнй темперамента. Умъ оселеній въ тѣлѣ, нервахъ, духъ въ чиннóй души темперамента.

Барва тѣла, очей, волося, не все цѣхує успособленє, хотяй привязуютъ темну барву до сангвиника и холєрика, а ясну до флєгматика и мелянхолика, а зъ сими сильнѣйшу чиннóсть духа.

Кровъ грає велику ролю; въ флєгматика — бѣлѣйша, студенѣйша; въ сангвиника — доста червона теплѣйша; въ холєрика — червонѣйша, теплѣйша, горяча; въ мелянхолика — тяжка; у жёнки убожша въ кровнй тѣльця, бóльше водниста.

Нервы граютъ другу важну ролю; въ флегматика злѣнивленй, малочиннй, враженя пріймає студенѣйше, фантазія, воля повóльна, побудки отяжѣлй, студеній, мало серця, не жіє чутємъ, но умомъ; въ мелянхолика нервы рухлившй; въ сангвиника рухливй; въ холєрика найрухлившй; сила темпераментóвъ лежитъ въ розвою нервóвъ.

Чутє (нервы) въ сангвиника чуле, въ мелянхолика звычайно чутливе, амбитне, образливе, холєрики флєгматики ведутся меньше чутємъ, а бóльше практичнымъ умомъ — а де чутє меньшѣє тамъ зростає егоизмъ, а сей давить религію, науку, штуку.

Воля въ холєр. и мелянх. сильна; сй маютъ прикрй гуморы, упертй, зъ ними тяжко жити; — въ сангв. и флєгм. слаба воля, они податливй, спокóйнй, щасливй, недокучаютъ другимъ.

На темпераментъ вплываѣ будова чашки; нацѣхованѝ люде меньшѝ, нервовѣйшѝ и рухливши и будова, устрѝй мозгу. При нормально устроѣнѝмъ мозгу флегматикъ ѝтдаѣся тихѝй филозофіи, розслѣдами наукъ — ѣго гадки правѝ; мелянхоликъ любитъ штуку, поезію; сангвиникъ зужываѣ силу въ борбѣ о щастѣ, славу, ѣго гадки живѝ, плодни, творчѝ; холерикъ пожераѣ себе въ чутливыхъ страстяхъ, залюбленій, фантастичній, мрѣѣ, уроюѣ, буяѣ, амбитній, ѣго гадки енергичнѝ, але порывчѝ.

На темпераментъ вплываѣ выхованѣ, образованѣ; у необразованыхъ темпераментъ первѣстній.

Страсти маѣ кождій темпераментъ, но ѣ и хоробливѝ темперамента, а симъ близкѝ холерики; флегматикъ вытворюѣся часто зъ вогкои околицѣ, браку свѣжого воздуха, сидженя, лихого годованя. Темперамента буваютъ одѣдиченѝ, часто и нѣ, залежитъ се ѝдъ стану подобія сопружя.

Сангвиникъ

(темній).

Признаки: Натура жива, весела, рухлива, прудка, щаслива, чутлива выжше ѝдъ другихъ розвиненѝ.

Натура: Любитъ свободу волѣ, духа, честь, славу, забавы, веселій, живій, рухливій, все видитъ зъ доброи стороны — оптимиста — але умѣѣ и пѝзнати люде; добрѣница, але маѣ и страсти, порывы, скоро станешъ му въ дорогу; борзо розгнѣваѣся и подобрѣѣ; въ однѝй хвили плаче и смѣѣся, залюбится тай забуде, обурится, настрашится. Чутѣ ѣго живе, тепле, чутке, прудке, тому часто пѝдпадаѣ першимъ враженямъ безъ намыслу, обходитъ го бѝльше теперѣшнѝсть. Довго займатися однымъ дѣломъ не любитъ, ѣго воля слаба, симъ несталій. Любитъ жертъ, гуморъ; чутѣ горуѣ по надъ умъ. Спрятній, легко даѣся выучити, щирій, нежурливій, вѣритъ, тому ѣго часто выкористуютъ, симъ неосторожній; але пустои легкомыслности неможна му приписати, бо ѣ амбитній; небракуѣ ѣму умноі розваги, а що ѣ чулій то треба зъ нимъ деликатно обходитися. Амбиція ѣго непересадна, але высока, маѣ почутѣ своѣй гѝдности. Фантазія велика, дотепъ, гуморъ, борзо пѝймаѣ, надъ чужовъ бѣдовъ милосердится, ѝдчуваѣ. Трунокъ на него борзо дѣлаѣ, тратитъ силу волѣ. Свѣжѝсть, огонь житя, тѣла, духа задержуѣ до старости; лишь се зависитъ ѝдъ ѣго судьбы, долѣ житя. Въ зносимѝмъ клѣматѣ, при добрѝмъ годованю люде веселѝ. У деякихъ сангвиникѝвъ стрѣчаѣся зъ рѣдка одмѣны змысловости, у другихъ нѣ; выхованѣ маѣ тутъ своѣ значѣнѣ. Сангвиники лучатся часомъ зъ порывчимъ холѣризмомъ, и переходятъ въ него — при вогкости, лихѝй годѝвли деколи въ флегматика.

Холерикъ

(темній).

Признаки. Прудкій, порывчій, сильній, чинній, часто злобній але явно, при ѣгоизмѣ мстивій, часомъ и выродокъ.

Натура: Зъ природы гнѣвливій, а подражненій фатальній. Сильна воля, поривче чутѣ и думанѣ, але лѣпше выхованѣ, лѣпшій бытъ умѣрковуютъ го; зле выхованѣ може зъ него учинити проступника; зъ нимъ треба обходитися лагѝдно, бо може статися небезпечній. Пересадне чутѣ чинитъ го гордымъ,

думнымъ, буйнымъ, жаднымъ славы, чести, володѣня; а якъ въ сѣмъ розлюбуєся, то буритъ, нищитъ, убиває все, що го окружає. Якже до сего приступитъ ще егоизмъ у него, то стався явно мстивій; свобода при теперѣшнѣмъ дусѣ часу для него небезпечна.

Фантазія єго жива, веселѣсть огниста, незломана пыха, крайна встеклѣсть, строгѣсть и хоробливій смутокъ, все у него бѣльше скуплене; повне єго тѣло, мускулярній. Часомъ буває огнистого ума, геній, герой, мрѣтель, а часомъ и глупій. Зъ холєрикѣвъ поеты та вѣщуны. Умѣрковано лише горячій стався правдиво умнимъ. Журба, смутокъ мае го лѣпшимъ чинити, а перебута школа житя чинитъ го гѣршимъ. Лучится зъ сангвиникомъ, а деколи переходитъ въ мелянхолика. Чистій холєрикъ буває въ теплѣйшихъ краяхъ Италіи, Донецъ, Кавказъ. Выродками стаются лише холєрики и флєгматики; холєрикъ въ флєгматика неперейде.

Мелянхоликъ

(ясній).

Признаки: Задумчивій, чутливій, скрито тайній, повѣльній, сильнои волѣ, нервовій, умній.

Натура: Устрѣй нервѣвъ, крови, мозгу дае кѣлька типѣвъ:

а) Песимиста журливій, для окруженя незносимій, торкотливій, все морализує, лише єго дѣла добрѣ. До утѣхи, любви, красы природы мало мае чутя. Провадитися недає, другихъ умѣє хитрити, се темпераментъ розуму. Задумчивій, маломовній, видитъ все чорно, уразу памятає по вѣки, облудній, маскуєся, умѣє надъ собовъ запанувати, шерсткій, нечемній, дивакъ, упертій, скритій, егоизмъ чинитъ го нижшимъ ѣтъ сангвиника и холєрика. Студеній, лютій потвора. Є се типъ меньше образованого. Буйно пожадливій, тайно скритій, а якъ рафинованій то деликатно виссе зъ другого душу удаючи пріятеля.

б) Идеалиста, пѣзнати го по фантазіи чи змысловій, чи веселій, чи спокѣйній, чи бурливій, простій, гуморній и по театральнѣй мѣнѣ, заворотѣ очей, по дивнѣмъ ходѣ, та реготаню. На житє байдужній, зъ великими надѣями, идеальновъ фантазіевъ; все видитъ зелено, тому не знає ся на рѣчахъ, нѣ на людехъ; похмарній, слабій геній. Охочо навязує пріязнь, любовь, вѣрній, але скоро догляне для себе негармонію, то ще борше ломитъ навязану пріязнь.

в) Умѣрковані. Задума зъ высокимъ чутємъ, якъ пѣйме рѣчъ, то пре до глубины єи, меньше дотепній, бѣльше быстрого ума, здѣбній до уміетностей, мае память, огнисту фантазію. Меньше чує утѣху, бѣль, боязнь, зато они у него глубшѣ, вытревалѣйшѣ. Добре выхованій, честній.

Необтесанѣ мелянхолики не легко ѣдчуваютъ уразу. Трунокъ чинитъ ихъ гордими, героями, завзятими, срогими; пулсъ бє сильно, але поволи. Для мелянхоликѣвъ треба карности.

Флегматикъ

(ясній).

Признаки: повѣльній, але чинній, слабои волѣ, студенои крови, не даєся розгорячити нѣ першимъ враженємъ порушити, дивится на будуче, рѣвнодушній, нечутлій, зъ симъ ѣнъ часто щасливій, але не є апатичній.

Натура: пôсля устрою мозгу, нервôвъ, крови, выховання, образованя и на ôдворотъ є кôлька типôвъ.

а) Правильнiй флєгматикъ маєчутє, але неумѣє го обявити, крiє въ собѣ, страстей якбы не мавъ, хиба вiємково. Кровь богатѣйша въ воду и товщъ, физична сила слаба, мало горячки, пôймаєповоли, слабшои памяти, рухаєся поволи; се заступаєу него мудрôсть, симъ звутъ го филозофомъ, симъ горує по надъ другiй. Всѣ до него вымѣренiй кулѣ нечипаются єго. Нервы слабо вплываютъ на єго духъ и тѣло. Звычайно се лѣпше хованiй, годованiй, незабѣдованiй.

б) Хоробливiй флєгматикъ склонний до безчинности, нечулости, неуразливiй; єму добре ѣсти, пити, спати а буде задоволенiй. Сей тыпъ часто межи убогими, пригнобленими, тяжко працюючими, духово занедбаними.

г) Апатичнiй граничитъ зъ хоробливимъ, якбы той умученiй працевъ старецъ, нѣ утѣхи, нѣ смутку, нѣ самодѣльности, нѣ болю, нѣ любови, нѣ ненависти незнає, все захмареній безъ бурѣ, але и безъ житя.

Чотири головнi темперамента стаютъ собѣ въ розвою духа, ума, характера, особистости въ дорогу, а симъ чинятъ основу и контрастъ до великого свѣтового драмату. На основѣ темпераментôвъ повстали рѣжнi верствы, станы, клясы на свѣтѣ — зрôвнати нхъ нема права, бо нѣхто негоденъ зрôвнати темперамента — зъ сего видимо що темперамента граютъ саму першу ролю въ драматѣ.

Що зъ поодинокими особицями, то дѣєся зъ цѣлими народами. Чимъ бôльша розмаитôсть культуры, цивилизацiи, вандрôвки народôвъ, мѣшаня расъ, ôдмѣннiй способъ житя, климатъ — тымъ бôльша розмаитôсть и въ темпераментахъ. Исторiя народôвъ двигає на собѣ и барву нхъ темпераментôвъ. Великi политичнi подѣї въ кождôмъ народѣ (Германи — Славяни) цѣхуются ôдмѣнними прикметами темперамента.

Сангвиничнiй нарôдъ звутъ легкомысльнимъ, (русинъ), та чи се оправдане? Флєгматичнiй пє, нарѣкає, неохочо працює, нечитає, а хоче знати. Мелянхолѣйнiй также пє, а по пяному робитъ огиду. Тяжко працюючiй нарôдъ непôдôйде до веселости; а де бôльше пє, тамъ и бôльша мелянхолiя.

Француза ставятъ за сангвиника (климатъ, житє); Италiяна, Гишпана за холєрика (огнѣваній простромює); Англика за мелянхолика. Мы ставимо русина за сангвиника зъ домѣшковъ мелянхолiи, веселiй, живiй, амбитнiй задумчивiй, плаксѣй. Историчнi подѣї, духъ часу, бытъ сказили єго темпераментъ; єго цѣха змыслъ волѣ, свободы, тому опôръ.

Народнi темперамента змѣняє исторична вандрôвка, мѣшанє расъ; де середнiй станъ гине (гуцулы) а лише оба скрайнi, тамъ оселюється оспалôсть. Гноблене вытворює холєризмъ; темперамента народôвъ псуютъ тыранiя и провôдники зôпсованыхъ характерôвъ.

Характеръ

(набутiй).

Се моральна физiономiя, лице, образъ кождои особицѣ зъ окрема. Одного характеръ ганятъ, другого хвалятъ, а анѣ одинъ зъ нихъ непричинився до свого положеня. Характеръ выходитъ зъ выховання, се єго друга натура набута, а самъ себе выховати негоденъ. Устрôй, религiя, родина, громада, су-

спо́льно́сть, надає выховує характеры. Добробытъ, бѣда вплыває; а анѣ одно потопяти негодится, лише жалувати. На зо́писованє характера вплыває деспотизмъ, гноблене, а сѝ псуютъ, спачуютъ характеры, выроджуютъ скрыто́сть, брехню, фалшъ, нерételно́сть, опо́ръ. Де меньше законнои свободы совѣсти, волѣ, тамъ меньше характеро́въ вѣрности. Характеръ набутій, друга натура, але на основѣ вродженои перша темперамента, се спосо́бъ думаня, гадокъ, скло́нностей, навычокъ, духового успособленя. Темпераментъ выхованє, образованє чинитъ характеръ, а чоловѣка становитъ темперохарактеръ.

Устро́й тѣла мужа и жѣнки зъ о́дмѣнними обовязками, дѣланємъ доповняє себе взаимно, обоє въ ро́вно́й мѣрѣ зависятъ о́дъ себе. У мужа горує духъ, у жѣнки чуте, о́нъ пре до свѣтла, она до тепла. Єи фантазія жива, єго сильнѣйша, у него воля, у неи чуте, а выхованє образованє обохъ значитъ богато. Умыслова здо́бно́сть ро́вна, лише жѣнку упослѣджено; дайте, позвольте и єи свои силы спробувати.

Характеристика се представленє певнои особеннои прикметы, цѣхи особы; характеризувати на яко́йсь особѣ — выявити прикметы, погляды окремѝ о́дъ другихъ. Индивидуально́сть особиста цѣха: кожда особа має окремѝ о́дтѣня особистости, добрыхъ и злыхъ прикметъ, примхо́въ, поодинокѝ расы, клясы, народы о́дзначаютъ себе одни́ о́дъ другихъ; иншѝ побудки, забаганя, страсти, чуте, думки, релнгійне политичне житє. Енергичнѝ люде и бо́льшои особистои цѣхи. За велика енергія нерво́въ є хороба особицѣ и товариства. Характеръ индивидуально́сть се то що темперохарактеръ. Кожда особиця — индивидуумъ має о́друбнѝ погляды, задивлене на свѣтъ, люде, а се выходитъ зъ темперохарактера.

На сцену належитъ выводити самѝ особистѝ, цѣхованѝ, острѝ, повнѝ, о́друбнѝ характеры зъ ихъ имъ питомими, належними, вѣрними, натуральними а не половичними, спаченими, вымрѣяними, прикрашеними, сентиментальними, млавими, плаксивими, спазматичними власностями.

Безъ остро змалєваныхъ характеро́въ драматъ не буде тревалій. Въ драматѣ має бути представлене житє дѣлане выразне, ясне, дѣйстне, правдиве, нефалшоване, а житє маркуютъ заявляютъ характеры ихъ поглядами, о́дносинами, дѣлами. Жадне право не може природу змѣнити, а де не такъ житє представлене, тамъ оно млаве, ненатуральне, неинтересовне.

Нездале до драмату тото, що драматъ чинитъ дивнимъ, неимовѣрнимъ, смѣшнимъ, вымрѣянимъ, що люде неувѣрятъ, ихъ тото непереконає, не порушає до чого о́дразу чуютъ; зато кождій обломъ зъ дѣйстного житя знятій однако для драмату здалій, скоро въ єго переведеню, розвою о́нъ переконуючо вѣрній, такъ, що сумнѣватися о нѣмъ нехоче; скоро нашѝ нервы порушає, переконує, а своєвъ пдеєвъ загалови прислугуєся. Правдиво по́дглянене, поняте житє, зъ природновъ законновъ свободовъ, порядкомъ є реальній натурализмъ, а писателѣ, поеты, що се умѣли сталися клясиками. Но то житє єго дѣйство, акція має бути живе, рухливе, щобы перло, пхало, розвивало подѣю напередъ, щобы въ порушеню не було застоѣ, тогды драматъ буде живій, рухливій, интересовній, займаючій. Дѣйства пріймати до драмату лише такѝ, що до цѣлости гадокъ, идеѣ, характеро́въ належатъ, а не такѝ що чинятъ люзнѝ епизоды самопасъ, задля пустого ефекту, що спиняє живу акцію, що непрояснює непо́дноситъ характеры, дѣланє; такѝ люзнѝ, для ефекту, до цѣлости неналежнѝ епизоды дѣлань, о́дкинути, бо они чинятъ драматъ ненатуральній, ломятъ го. Розво́й дѣланя живій дуже важній, єго незаступятъ

жадній высокій, глубокій, филозофичній гадки. Драматъ богатій въ хвилевій ефекта, непотрѣбній епизоды, а слабій въ яркій характеры все буде слабій.

Сталость характера мусится задержати. Зломанє поступку его въ току драмата буде справедливе лише тогды, коли справедлива, конечна зайде причина, а ся оправдана буде.

Степеньованє характера въ дѣланю, поступованю иде що разъ до горы лагодно, мощнѣйше, енергичнѣйше, до бурливого ся розвиває и се будитъ интересовность — и на одворотъ.

Свобода характера. Кождій характеръ має свободно дѣлати, щобы собѣ свободно зладивъ судьбу. Зъ темперохарактера выходитъ дѣланє, власна воля, власна покута, се въ трагедіи зворушає.

Ситуація — положенє — характеровъ въ драматѣ важне, ситуація дає побудку, причину, способность, якъ собѣ характеры въ данѣмъ положеню поступятъ, заховуютъ тактовно, розумно, глупо, лагодно, бурливо, якого способу до того ужіютъ въ бесѣдѣ, дѣланю; въ рѣжнихъ ситуаціяхъ рѣжній характеры рѣжно дѣлаютъ, рожно понимаютъ, погляды маютъ, а дѣланє дѣєся не самовъ бесѣдовъ, голословно, повѣствованємъ, высокими гадками, розумованємъ, но больше якціевъ дѣланємъ якъ бесѣдовъ, дикціевъ. Въ однакомъ положеню (пожаръ, нападъ, залива, любовь, месть) рѣжній одмѣнній характеры, не однако судятъ, думаютъ, поступаютъ, се дає контрастъ характеровъ пожаданій. Ситуація побуджує характеры до дѣланя, акціи; де мало ситуацій рѣжнихъ, тамъ не можна характеры видѣти зъ рожнихъ ихъ боковъ.

Идея — гадка — цѣль характеровъ мысляча, живуча, помыслъ, понятіе, выображенє, мрѣя, засады правдивій, фалшивій, ясній, темній; а кождій темперохарактеръ ведеся своєвъ певновъ гадковъ — идеевъ — має кождій добрій драматъ мати. Посля нея переводится драматъ, а змѣстъ его рознаєся, муситъ лицювати идеѣ. Амбиція, дума, борба межи обовязками а склонностевъ, власновъ совѣстевъ, заздрость, розголосъ, слава, перевершенна страсть, правда, норовы, помочъ, залюбленє, борба за свободовъ зъ користи для себе, безъ користи и т. д. рѣжній житевій идеѣ. Идея має бути вѣками тревала, дѣйствуюча; а хто для свого часу найбольше зробивъ, той буде для всѣхъ часовъ жити. Идея пре до змѣнъ напряму звычаєвъ, норововъ, напряму духа теперѣвшого и минувшого; до привернення, одродженя одповѣднихъ характеровъ, а се дотыкає всѣ генераціи — було и буде. Идея є морсковъ лѣхтарневъ для кораблевъ житя людского.

Идеалъ, идеализмъ се взоръ досконалости, образъ мрѣйній не дѣйстній — идеальній вымрѣяній поетично прикрашеній — идеализовати змальовати рѣчъ краще, якъ она є, украсити по надъ мѣру природы до незвычайного явища. Идеализмъ представляє люде, якими они моглибы, повинні бути.

Романтизмъ хоче видѣти чоловѣка свого народа, часовъ, климата, краю, цивилизаціи — лучитъ дѣйстность зъ неможливостевъ, теперѣшность зъ минувшимъ, лучитъ народній легенды, казки, добачує таньцѣ, подслухує хоры русалокъ, спѣвъ лебедовъ, розмову боговъ. Змѣстъ перевершує форму, выбуяле.

Реализмъ одворотъ одъ идеализму, невымрѣяній, неприкрашеній станъ рѣчи, особы, такій якій въ дѣйстности є, живе, натуральнои, невымушенои, незамащенои породы. Реализмъ представляє люде такими якими они дѣйстно є, рознаєся натуралізмови (Ibsen).

Мистицизмъ Символизмъ де героѣ стаются выразомъ якоись певнои означенои идеѣ, гадки: що до певныхъ наукъ, напряму пытань суспѣльныхъ, символъ свободы, освободженя (Schiller-Räuber-Ibsen. Die Frau v. Meere).

Контрастъ характерѣвъ. Всѣ однакои породы характеры нерозведутъ драмату. По при добре пѣзнаѥся зле, по при лагѣдне порывче; а представленѥ добрыхъ характерѣвъ маѥ служити на поправу злыхъ, спаченыхъ, здеморализованыхъ характерѣвъ, поколѣня.

Lope заставявъ однакѣ рѣвнѣ характеры, нерѣвнѣ ѣдмѣнни судьбы переходити, зъ чого вийшли ѣдмѣнни дѣланя; Шекспиръ ставитъ не однакѣ характеры въ однаке положенѥ, а симъ выступаютъ цѣхи характеры зъ всѣма ихъ чертами цѣхами ясно. Прибочнѣ епизодичнѣ характеры, наколи они до звязи цѣлости основы драмата належатъ, маютъ кидати свѣтло, прояснювати, пѣдносити своими поступками головнѣ характеры; наколижъ они нестоятъ въ звязи, причепы для ефекту, зъ неба спали, незнати нащо, до чого, наколи они люзнѣ нѣчо непроясняютъ нѣ пѣдносятъ, цѣлкомъ непотрѣбнѣ, заваджаютъ, — то они въ драматѣ не маютъ мѣстця, ихъ выкинути, они псуютъ. Контрастъ характерѣвъ заявляѥся въ ѣдмѣнѣмъ поглядѣ на моральнѣсть (честнѣй, добрѣй, злобнѣй, безбожнѣй, реалиста, идеалиста, матеріялиста) на темпераментъ (живѣй, повѣльнѣй, тихѣй, бурливѣй), на вѣкъ (старѣй, молодѣй), на полъ (чоловѣкъ, жѣнка), на станъ (мужикъ, панъ, воякъ, слуга), на образованѥ (ученѣй, простѣй), на станъ духа (розумнѣй, дурнѣй, добродушнѣй, перебѣглѣй).

Напрямъ духа въ драматѣ.

Духъ часу, напрямъ смаку, образованѥ, культура народа, деннѣ гадки, сталѣ бажаня стаются идеѥвъ; сцена, театеръ маѥ бути школовъ, науковъ, поправовъ духа, чутя, характера особиць, народа; зъ сцены учится нарѣдъ, а драматъ безъ напряму, безъ гадокъ идеѣ, науки неинтересовнѣй.

Выводятъ на сцену реализмъ, невдоволяючій, сирій, простій, ѣдразливій, понижаючій, ображаючій, самѣ селяне. Домѣшуютъ политику, та такъ неясно, гейбы на иронію.

Проколюѥся напрямъ, де все видятъ лише зъ чорнои стороны. Заволоджуѥ пессимизмъ зъ невдоволенѥмъ, нарѣканѥмъ на все, выринаѥ всюды чорнѣй конецъ, нещастѥ, оплаканѥ, роспука. Песимизмъ не новій; индійска Veda знаѥ го ще 3 – 2000 пер. Хр. въ Индіи; а що старій поглядъ на свѣтъ упавъ, упадаѥ, а розумовій настаѥ, то нѣчо страшного, лише чи той поглядъ тверезій, здоровій, нехоровитій?

Ѥ люди поступовѣ, консерватисты, индиферентнѣ, зъ идеалами працѣ, науки, засадами борбы о бытъ, идеалами выгоды; – – ѥ люди зъ думковъ, мыслевъ, волевъ, працевъ, любвовъ, надѣевъ, — а ѥ люде и безъ сихъ, моральнѣ калѣки — ѥ люде що кажутъ: „неварта родитися, на свѣтѣ жити“. Чи се здоровѣ люде, чи збудуютъ гадку, мысль, волю, працю, любовь, надѣю? Ѥ люде що борются за бытомъ, хоть имъ нѣхто въ дорогу нестаѥ, матеріялисты хоть чесно працювати нелюбятъ, жаднѣ верховожденя, хоть самѣ слухати нелюбятъ.

Ѥ люде безъ самостѣйности, покликаются на поваги геніевъ — а чи анализували они чи тотѣ поваги здоровѣ, нехоровитѣ, психологично, филозофично не ѥ моральнѣ калѣки? Ѥ люде веселѣ, задоволенѣ та змысловѣ, обожаютъ полъ зъ натуралистичными поглядами; а кажутъ: що они тому невинни, бо се имъ вроджено; такъ! але чи они здоровѣ, нехоровитѣ; чи можна за та-

кими повагами слѣпо ходити? Хто яку филозофію голоситъ, якій образцѣ за взоры ставитъ, такимъ є и ôнъ самъ, така єго моральна физіономія.

Але старшій вѣкъ песимистôвъ приноситъ пережите житє, неосягненє бажань, гôрки досвѣды, шукали задоволеня въ природныхъ инстинктахъ, пересыченю житя, въ надѣяхъ, голошеныхъ засадахъ... незнайшли, а колишній геніи, ентузіясты, героѣ у т о м л я ю т с я.

Були геніи ученій, що студіювали въ рѣжныхъ краяхъ, рѣжній станы, житє, а коли приступили до поставленя принципôвъ, не могли кôньця дôйти; бракло свѣтла добачити, що рѣжній станы на основѣ рѣжныхъ темпераментôвъ въ рѣжныхъ краяхъ зъ давенъ давна побôчъ себе жили, були — и будутъ. — Спачене генія лежитъ въ нêмъ самôмъ — якъ здужає перше себе переломити, тогды може пробувати и людске ломити.

Зато богато бôльше є такихъ, що одушевляются всѣмъ краснымъ, добрымъ, розумнымъ, видятъ они и зле, мерзятся, але ставятъ намъ за поправчій взоры до житя красній, добрій, правій характеры, непачатъ насъ огидными; а такій люде чейже нехоровитій, здоровій. Свѣдомій и они, що житє є борба думки, волѣ, дѣланя, працѣ, але додаютъ гарту душѣ, а незнавиджене, погорду до житя. Давайте намъ характеры, образы красній, добрій, правій, здоровій, нехоровитій, твердій, вытревалій, научѣтъ насъ якъ боротися честно, просвѣтѣтъ насъ темныхъ свѣтломъ правды, серця, влєйте въ насъ тепло а не студѣнь до житя.

Т е м а т ъ д л я д р а м а т у. Перша засада: тематъ кождого драмату, має насъ въ театрѣ зъ сцены чогось научити, театеръ є школовъ старшихъ. Историчній темата не выжшій ôдъ суспôльныхъ реальныхъ (Schekspir), не ходитъ о само дѣйство, но и характеры, а сихъ въ суспôльности доста; и казки можутъ бути тематомъ драмату. Niebelungen Hebbela основанй на казцѣ, та не всюды ясній. Въ р. народѣ є к а з к и, п о с л о в и ц ѣ, а сй добре переведенй можутъ служити за поучаючій тематъ. За Hebbel-омъ пôйшовъ Wagner.

С ê л ь с к й темата, мужицкй трагедіи, комедіи, образы зъ житя реальній, але нѣжній, якъ самъ нарôдъ въ р. н. пѣсняхъ нѣжній. Горы, лѣсы, порѣча, долины, степы, даютъ ще богато здоровыхъ взорôвъ глубины житя: зломане присяги, наслѣдки, непожитя супружого, піяньства, вѣроломства, гидкои розпусты, буты, крадежи, працѣ (камênній хрестъ Стефаника), страсти, совѣсти и єи грижѣ. Добре по при зле выховане, просвѣты, норовы, примхи, огидній забобоны, ворожки (Веселе Бажаньского), краснои любови другъ друга, жичливости, гидку месть, процесôвъ и користь залагоды въ дома.

М ѣ щ а н ь с к й обычаѣ, ретельнôсть промыслу, працѣ, вытревалости, здеморализоване въ гандлю.

В ы ж ш й верствы: масній, гладкій, пôдхлѣбній, хитрій, вымовній, гардій, упередженій, понижаючій забаганки, матеріялизмъ, патріотизмъ для власнои користи, интриги, пôдступы, выжше а мѣлке образоване, етикета, вымушенй обрахованй слова.... сй лише для порôвнаня зъ ôдмѣнными добрыми норовами здоровои интелигенціи: Взоры ревныхъ пастырêвъ, адвокатôвъ, судіêвъ, лѣкарôвъ, учителêвъ, дворянъ... обовязку, совѣсти, моральности, зъ паралєлями порокôвъ, страстей.

Шекспѣръ споювавъ идеализмъ зъ характерами особистыми въ драматахъ. Єго М а к б е т ъ честолюбивій але неперевершеній, бо стоитъ пôдъ властивыми условіями культуры часу. О т е л ь о заздрôсній. Въ єго Richardi II потаємній, мстивій, мудрій Гентъ, льояльній Йоркъ; геройна пара Рихардъ

и Болінброка зъ честнотовъ владѣнія. Въ єго Гейнрихъ V Фальштафъ король гумору, обычайного розвою на найнижшôй степени, а виртуозъ пôдлоты.

Єго Ришардъ III. великаньскій лайдакъ, женіяльній потвора стався здôбнымъ до трагедіи, по при се великаньскій идеализмъ пекельнои злобы, майстеръ владѣнія, огиднои тиранiи, заперечує всяку обычайнôсть, а геронично ôдперта сила совѣсти кидає нимъ о землю — паде.

Шекспѣръ прояснивъ, що историчній драматъ не є выжшій ôдъ другихъ, анѣ єго поета бôльшій таланъ; злучивъ трагичне зъ комичнымъ; черезъ трагику стався гуморъ иронієвъ, а черезъ гуморъ сталася трагика болемъ свѣта; наконецъ и божевôльній добилися у него до сцены.

Гете 1789—1832, що хотѣвъ своему народови сказати, то убиравъ въ драматичну форму зъ сильными характерами, уважавъ на духъ, напрямъ часу. Въ єго Клявиго безвзглядне честолюбіє; въ Гецъ хлопска вôйна и двôрскій обычаѣ. Въ Егмонтѣ (1787) трагедін борба противъ тиранiи, самъ є мужъ шкяхотнои вольнои утѣхи свѣтовои; — Клєрхенъ взôръ жоночои честноты. Єго Фаустъ страшній демонъ пожадливости, ôдъ сеи ôнъ гине. Нескôнчено ôнъ бажає засмакованя духовнои змысловои роскоши, записує свою душу чортови, наругаєся зъ кождои традиціи. Гретхенъ добродушна, але духово ограничена, чутємъ заслѣплена наивнôсть жоночои породы, ôддала себе мужескому духовному очарованю. Нещаслива, милосердія гôдна знаходитъ розпуку загладу. Фаустъ нѣ трагедія, нѣ драматъ, даєся порôвнати зъ мирсковъ ораторієвъ. Ифигенія Гетого (1787) въ кавказкôмъ Таврѣ духъ людского образованя побѣджує упередженя, заслѣпленя и страсти; лагôдновъ силовъ поконує сильного енергичного простака Тавра.

Шилєръ (1759—1805) выходитъ ôдъ идеѣ, а єи мѣру, вагу кладе въ єи розвôй, переведенє. Єго розбôйники (1780) се покликъ до индивидуальнои свободы. Фієско (1782) трагедія, понятіе и ôдносины житя и державы. Кабала и любовь (1783) трагедія, гадка молодечого одушевленя, пытанє людскости. Донъ Karlos (1787) трагедія, накопиченє интригъ що переступаютъ границѣ, поôчъ великои любови до свободы, черта порывча, лише зменьшена, зрезигнована. Валенштайнъ (1798) трагедія напôръ до свободы зъ розсудкомъ. Марія Штуартъ (1800) обнимає бôльше характерôвъ, психологіи; межи ними є фанатикъ, є гуляка, є политикъ, є кокетна Марія, є облудна Елиза. Вильгелмъ Тель (1804) освобожденє народа. Властивымъ героємъ тутъ є нарôдъ, що бореся.

Пушкина природній поглядъ на свѣтъ безъ плаксивости, сентиментальности. Ôнъ бажає вызволити гновленѣ; малює звычаѣ житя тогдышного дворяньства реально, натурально, такимъ, якимъ оно було. Героѣ єго безъ енергіи, иниціятивы, вступає на дорогу реальну дѣйстного житя; прояснює слабѣ стороны интелигенціи, дає діягнозу єи недуги.

Толстой въ трагедіи „Сила темноты“ розвинувъ сильну акцію и характеры, реально, правдиво. Єи змѣстъ:

Старій хоровитій Петро по першôй жѣнцѣ має одну придурковату, приглуху доньку Акулину, але ôнъ богачъ женится въ друге зъ молодовъ гожовъ Анисевъ; ôдъ сеи має одну молоденьку доньку Анютку.

У хоровитого Петра и єго газдинѣ Анисѣ служитъ молодій зальотній парубокъ Микита сынъ чесного набожного Якима та на скрôзь переворотнои діявольско злобнои єго мамы Матроны. Зальотній Микита збавивъ убо-

гои сироты Маринны вѣнка, по при то заходивъ въ грѣхи щей и зъ розкôшновъ своєвъ газдиневъ Анисевъ.

Батько Микиты совѣсти и Бога рады каже єму женитися зъ зведеновъ нимъ Мариновъ, та за для грѣшныхъ зносинъ зъ Анисевъ Микета нехоче; покидае Марину, котра зъ конечности выходитъ за мужъ за доброго та зъ 4 дѣтьми вдôвця, що єи молодечй похибки забуває и проститъ.

Но щобы Микитѣ спокôйнѣйше и выгôднѣйше жилося, продумує єго злобна мати Матрона страшній плянъ строєня старого Петра чоловѣка Анисѣ, загарбаня Петровыхъ грошей, и ôдданя за кого будь приглухои Акулины. Анися троитъ Петра, та жаданого гаразду и спокою неосягає. Микита за поступокъ Анисѣ змерзивъ ю собѣ; за єи грошѣ стає пити, гуляти, щей зъ приглуховъ Акулиновъ въ грѣхи заходити. За гараздъ настало въ хатѣ пекло.

Та злобна Матрона неспитъ, продумує другій страшній плянъ. Коли прійшла пора Акулинѣ статися матеревъ, тогды Матрона и Анися шукаютъ жениха Акулинѣ: а коли прійшли сваты въ хату, тогды якъ разъ Акулина въ засѣку повила дитину, а сватôвъ успокоєно уроками єи. Лише ôдôйшли сваты зъ словомъ зъ хаты, приступили до выконаня другого страшного пляну. Анися настає на Микиту удушити єго дитину ôдъ Акулины; зазнала я строєня чоловѣка, зазнай и ты ôдобраня житя дитинѣ. Опирався сему Микита, та улягъ, удушивъ свою дитину и погребавъ у льоху.

Приходитъ день весêля Акулины, треба Микитѣ поблагословити ю св. образами; та сеи гадки неможе ôнъ спокôйно перевести, въ роспуцѣ бере посторонокъ, хочеся повѣсити. Надходитъ єго батько Якимъ недопускає, а дає му раду, якъ маєся зъ Богомъ повднати.

Якже прійшла хвиля въ присутности дружины (въ котрôй и зведена покинена Микитовъ Марына була), поблагословити Акулину, тогды Микита паде до нôгъ свому батькови, Марынѣ и Акулинѣ и явно сповѣдаєся всѣхъ своихъ проступкôвъ, по чêмъ слѣдує ôддане єго и спôльникôвъ въ руки справедливости.

Страшна се потрясаюча точно переведена трагедія цѣхуєся:

1) все що разъ свѣжимъ замотанемъ злобныхъ дѣлъ — ситуаціями;

2) дѣйствомъ, акція росте безъ епизодичнои перервы ôдъ почину до кôньця — жива, интересовна.

3) остро нацѣховаными психольогично начертаными ôдмѣнними характерами бôльше осôбъ разомъ, а вся акція и всѣ характеры тѣсно зъ цѣлостевъ звязаній, до цѣлости потрêбній — епизодъ для ефекту нема; а кожде слово не пусте для ефекту но характеристичне, оправдане.

Петро старій, слабовитій, богатство спонукує єго зъ молодовъ роскôшновъ добра зажити; безъ розваги, та роскôшна губитъ го.

Анися молода хоче на майнѣ богача роскошувати, та майно незаступає єи серця, бажає го, и въ Микитѣ знаходитъ, а коли се нейде гладко пôдмововъ пускаєся до отроєня. Майно заслѣплює єи очи.

Якимъ права душа зъ Богомъ, совѣстевъ.

Матрона идеальна діявольска злоба, безъ намыслу, чести, Бога, совѣсти, вѣры, чорна надъ чорными, нежахаєся ніякои злобы перевести, енергична, незломана темна Язя.

Марына ограничена слѣпо паде въ сѣти мужчины.

Акулина несвѣдомо творитъ лихо.

ЛННБУ ім.В.Стефаника
5210375
книгозбірня
ЯРЕМИ В.В.

Микита молодій, буйній, пожадливій, въ догодженю ненаситній, темній болванъ, безъ чутя, совѣсти, обычаю, енергіи, слабои волѣ, творитъ лихо, до котрого не бувъ способній, ажъ по страшномъ учинку одозвала ся въ нѣмъ совѣсть, привела го до роспуки.

4) Идеєвъ выказати жерело проступныхъ дѣлъ темными.

Трагедія се типова въ розвою живои акціи, въ переплетѣ ситуацій, въ рѣжнородныхъ характерахъ взорова, реальна, правда вѣрного житя темныхъ.

Бесѣда въ драматѣ. Гете выражавъ бесѣдовъ чутє, Шилєръ збуджавъ бесѣдовъ способъ мысленя, думаня, та переконаня. Слова добранй, самй важнй, не легковажнй, нѣ пересадній. Въ Ибзена, Толстоя нема слова безъ значеня. Лише только, колько ихъ до змальованя образа треба. Ся черта Шилєра, Ибзена, Толстоя дуже важна — взоромъ для русинобъ, щобы пустои балаканины, говорѣнки ефектобъ невмѣшувати; коротко, узловато! Гете говоривъ то що чує, до свого народа драматичновъ формовъ, характерами зъ сцены, реально. Шилєръ идеалиста дає люди якими они повинній бы бути. Гете лагодній, теплій до людей, Шилєръ огнистій реформаторъ. Гете поета конечности, Шилєръ поета свободы, свои идеѣ хоче въ ровесникобъ житє перенести. Гете незважає на враженє сцены, Шилєръ числится зъ сценовъ и єи враженємъ, зъ сцены дѣлає найсильнѣйше, єго враженє тревале. Гете має передъ очима одиницѣ, а Шилєръ всѣхъ, що маютъ дозрѣвати передъ нимъ.

HeBbel каже: стиль въ драматѣ має одзеркалити людскій духъ. Грѣльпарцеръ приноровляє бесѣду въ драматѣ до своихъ характеробъ. — Якй характеры, така бесѣда, а змѣняєся характеръ, то змѣняєся барва и темпо бесѣды. Діяльогъ має мѣстити въ собѣ остроту и твердость, не гладити, не заокругльовати, но боки, роги ставити природнои, неображаючои бесѣды. Сама бесѣда р. народна, а найкраща така, яка є въ тысячныхъ р. н. пѣсняхъ галицкихъ; она найбольше спѣвуча, плавна, образова, мягка. Пожаданй также красній діялєкта гуцулобъ, бойкобъ, лемкобъ, подоля, покутя, за для ихъ оригинальныхъ формъ, способу выраженя, выговору, котрй теперѣшній людовй школы затераютъ, за 50 лѣтъ майже зникнутъ.

II. Драматъ спѣваній. — Опера.

Спѣваній драматъ, текстъ, либрето, се муз. Опера; а ся злучує въ собѣ: лирику, епосъ, думанє, дѣланє, лише первѣстокъ говореного драмату, т. є. повѣсть, розумованє займає само скупе мѣстце въ оперѣ. Муз. спѣвана опера не є анѣ щирымъ драматомъ (оминає повѣстованє, дає го лише на показъ) анѣ чистовъ лириковъ (характеры не лише чуютъ, але думаютъ, доконуютъ волю, дѣлаютъ).

Старій романтичній напрямъ.

Розвой оперы зъ почину. Говореній драматъ недаєся въ повнѣ на спѣваній драматъ, муз. оперу перевести; що говореній драматъ може представити, то спѣваній не все може. Хоть опера прикметами буйнѣйша: слово, спѣвъ, музыка, то зато въ скоромъ коротко выраженомъ драматичномъ мысленю терпитъ на руху.

Спѣваній драматъ при данôй ситуаціи, при певнôмъ чутю, потребуе довше забавити, якъ при говоренôмъ словѣ. Що поета словомъ скаже въ коротêмъ реченю, то музыка потребуе до выразу того довшого часу до розведеня, выкôнченя муз. групы, фразы, мельодіи, цѣлои аріи, щобы потрêбне чутє збудити, змалювати.

Спѣваній муз. драматъ негоденъ стрѣловъ дôгнати численнî гадки и часто змѣнчивî настроѣ дуже рухливого дѣйствія; а коли композиторъ упоромъ силуєся, то настанутъ немилî продовженя (якъ у Вагнера), війдутъ млавî наслѣдки, бо слово летитъ стрѣловъ, а музыка єго вздержуе, оперистѣ руки, ноги и языкъ вяже.

Тому за скоро рухливî діяльоги — мельодрамы — драматичнî сцены для музыки недогôднî; борзо улѣтаючî, ледво розпочатî а ще недокôньченî мотивы, фразы, групы неустанно змѣнными модуляціями поводуютъ замѣшанє, неспокôй — тому умнî музыки такî сцены все лише коротко прійматютъ, въ музыку убераютъ; а якъ добре, розумно, короткими групами, бдповѣдными инструментами уберутся, то выходятъ ярко а до попередного и слѣдуючого выкликаютъ потрясаючій контрастъ; се робитъ поетови говореного драмата трудностъ переведеня якъ незнає самъ музыки.

Недогôднî для музыки довшî млавî оповѣданя, студена, умна розвага, розумованє, тому и сî лише коротко въ текстѣ шкѣцуются.

Тî недогоды спостерегали музыки бдъ почину спѣваного драмату:

1) уберали въ музыку зъ першу самî лиричнî момента въ формахъ: арієты, аріи, дуета, терцета, квартета; зато оповѣданє, рефлєксіи, розумованє говорилося безъ музыки. Була се оперета, сумѣшка бесѣды зъ спѣвомъ, котра не становила ще однои музыкальнои цѣлости;

2) потому стали поодинокî діяльоги, оповѣданя, розумованя въ музыкальну деклямацію-речитативъ, на пôвъ говоренє, на пôвъ спѣвъ уберати, зъ дуже тонкимъ супроводомъ, а якъ небувъ мельодійній, то выходивъ все сухій.

3) дальше лучили кôньцѣ — финаля — актôвъ въ довшî музыкальнî формы, ломили чисто лиричнî формы, лучили зъ ними коротшî, довшî фразы, розвивали рухливше дѣйство, брали до помочи хоры, богату инструментацію, що выкликало драматичне степеньованє, текстъ убираєся въ музыку, але музыка пôдчиняєся волѣ текста; густî скороженучî гадки драмату оминалися, щобы одержати потрêбній часъ до свого розвою. Така опера давала бôльше цѣлости, але все ще по при спѣвы и музыку було и говоренє. (Mozart Zauberflöte — Weber Praetiosa — Meyerbeer и т. д.)

4) На останокъ (Mozart, Weber, Meyerbeer...) стали уберати цѣлій драматъ въ спѣвъ и музыку въ заокругленî бдрубнî бддѣлы, суставы, формы: побôчъ себе речитатива, арія, дуетъ, терцетъ, квартетъ, хоръ, финале, а сî давали контрастъ гармонизаціи, инструментаціи, красокъ, чутя, руху пôсля характерôвъ, чутя и ситуаціи. Настала повна, сповна, муз. цѣлôсть зложена зъ поодинокихъ музыкальныхъ формъ уживаныхъ всѣми модерными европейскими музыками.

Новій романтичній напрямъ.

Въ Нѣмеччинѣ выринає Вагнеръ (1813 Липскъ), сей валитъ въ своихъ творахъ дотеперѣшнî окремî зъ собовъ повязанî формы модернои музыки

(17—18 в.) а заводитъ свои вѣчно нескôнченй (оминає $^2/_2$ и $^1/_2$ каденціи) формы оперы, выганяє зъ неи усталенй тысячлѣтнй ôддѣльнй формы мельодій пôсля котрои формы будувалися дуета, терцета, квартета, хоры, вяже все въ одну (каже) одноцѣльну (ein Gusz) лиричну нитку; та рецензія тыхъ що чули Вагнера повнй выведенй творы каже, що ôнъ при єго переведеню идеѣ у всѣхъ єго творахъ лише тамъ гарній, де забуваєся, та дає почути стару форму мельодіи (Naumann).

Вагнеръ реноваторъ властиво лише основы текста — либрета — оперы, та не першій; такихъ гадокъ бувъ и Hebbel, а Wagner однако рôвній въ высокôмъ образованю якъ и ошибкахъ; непереломивъ напрямъ на полю музыки, но хотѣвъ переломити на полю поеты и драматургіи, хотѣвъ оперу и драматъ въ одно злучити, нове штучне дѣло будучности зробити;

а) въ реновації текста выходивъ ôнъ зъ глубокоумного мыта — казки народа, хотѣвъ ю ôдживити, думавъ що казка кождого часу правдива, а змѣстъ єи по всѣ часы невычерпаній. Та се казавъ и Klein, що зъ казки прозирає рѣшучій духъ; мытъ у него лиричній найпершій, кожде враженє не зъ ума но зъ чутя выходитъ, до чутя а не ума промовяє; а все то що по серединѣ людского житя, (льоичнй мосты) умъ, дѣланє, перескакує; лишає въ спѣванôмъ драматѣ лише тото, що ôдъ чутя до чутя промовляє; забувъ що въ драматѣ не лише чувствуючій но коньче ще и мыслячій, и дѣлаючій чоловѣкъ на сцену выводится. Чи можливій въ драматѣ геройъ, характеръ безъ думки, идеѣ, переконаня, волѣ, розважаня, дѣланя лише зъ самымъ чутємъ? Але Wagner каже въ своємъ дѣлѣ: Oper und Drama, що не варто абы спѣвалося, то неварто и въ поезію брати; а се неясне! и неможливе. Чогожъ въ єго драматѣ єще и бесѣда? Лише зъ самымъ чутємъ (героєвъ, характерôвъ), безъ мысленя, думаня, дѣланя, такихъ людей нема и небуде. Єго чистій Gefühlsdramat є за ôдважна реакція Fabeldram-у супротивъ Charakterdram-у а що зникаютъ такй физіономіи, то ôнъ бажає регенерації людского роду, котрій бы нѣ мысливъ, нѣ дѣлавъ, лише себе самымъ чутємъ обнимавъ. Идеалъ єго бажаня стара Грецiя сталися єму взоромъ, але тй идеалы красоты и въ Греціи не були, и непрійдутъ. Єго муз. драматъ є идеалъ выидеализованои, та не реальноі людскости. Такихъ єго людей неможемо собѣ въ ніякôй культурѣ, товариствѣ представити. Але до того єму ненатуральнй ще и историчнй а навѣть модернореальнй драматичнй особы въ єго рафинованôмъ муз. драматѣ окрôмъ мѣта казки не могли пôсля єго гадки выступати въ муз. оперѣ. Тому єго реновація тексту є деструкція, що повязала руки и ноги нѣмцямъ, а по за вымрѣяну идею они дальше непоступили.

б) въ реновації музыки. Доси спочивало споєнє формъ зъ собовъ на модуляціи, каденціяхъ; опера була зложена зъ окремыхъ частей, членôвъ суставôвъ споєныхъ до цѣлости разомъ. Се єму видѣлося ненатуральнымъ. Та въ природѣ бачимо на кождôмъ сотворênю поодинокй члены, суставы (формы) то довшй то коротшй, на колѣнцяхъ мускулами повязанй, що разомъ чинятъ повну небдразливу цѣлôсть.

Та Wagner поглянувъ (на чоловѣка), помацявся по своихъ пальцяхъ, несподобавъ собѣ ихъ окремй суставы, выкôнченй, споєнй формы, ставъ натягати тй пальцѣ такъ довго, доки они нестратили цѣху кôнцêвъ, суставôвъ. Не до вподобы єму суставы, члены, натуры: голова, очи, нôсъ, уха, руки, ноги, то єсть розчлененай але споєнй муз. формы оперы: мельодіи, аріи, дуета, терцета, квартета... натура єму ошибочна; розвязує всѣ тй закôнченй,

заокругленй, разомъ въ одно споенй мускулами (мельодіями, каденціями), выганяє въ своей оперѣ давнй формы мельодіи зъ прадавенъ узаконенй, льогично, психольогично составами нацѣхованй, а стає тй мельодійнй нитки такъ струнко натягати (черезъ оминенє $^2/_2$—$^1/_2$ а уживанє зводничои каденціи), що робитъ зъ того цѣлій актъ, одну нескôнчену, безсоставну спѣванку безъ середины, кôнця — якъ сказано aus einem Gusz; Glotte назвавъ се: ein Klumpen ohne Kopf, Augen, Nase, Ohren, Hände, Füsse.

Але по дорозѣ свого идеалу провалився той ein Gusz; бо впровадивъ въ такого рода свои оперы осôбній музыкальній Leitmotiv, выбранй окремй мельодіи, що мали єму выражати важнѣйшй характеры драматичныхъ осôбъ, гей маски для певного лиця; неспостерєгся, що и Leitmotiva такй даютъ собовъ суставы, члены, формы, а въ основѣ не є нѣчимъ якъ лише для него ненавистными мельодіями. Єго темата романтично идеальнй (Merian); та недався той Leitmotiv приложити до реально модерного теперѣшного темата, бо дає гейбы нерухомій стовпчикъ, неживу ляльку, въ рухливôй, живôй, въ чутю змѣннôй оперѣ. Чи можливо, щобы характеръ драмата навѣть и оперового ôдъ початку до кôньця лишився все въ тôмъ однôмъ чутю, при однôмъ приложенôмъ Leitmotivi, коли характеръ стрѣчає на рѣжнй ситуаціи, обставины, перепоны, котрй єго чутє инакше успособляютъ, змѣняютъ съ лагôдного на бурливе? Симъ муз. опера єго и по солодкôй мрѣ все ще и доси бажає за вольнымъ, яснымъ, свѣтлымъ, хоче позбутися ненатуральныхъ казковыхъ богôвъ, героєвъ, спѣвучихъ лебедôвъ; а характеры при рѣжныхъ ситуаціяхъ мусятъ пріймати въ оперѣ рѣжнй мельодіи: Єго идея хороблива, теренъ укороченій, а нѣмцѣ приклонники єго не здужали по за проєктованй єго творы дальше пôйти, не здужали зломити ошибочну дорогу, анѣ вôйти зъ зачарованого єго города. Розвôй штуки недався пôсля волѣ ума нагнути, прикроѣти, мусится оперти на правахъ устрою натуры. Незвычайне богацтво розумовои гармоніи Wagnera вычерпалося; єго спѣваній драматъ незбôшовся цѣлкомъ зъ говоренымъ драматомъ. Єго реновація на полю тексту оперы упала; непоставивъ муз. оперу ближше природы, и рафинованй выдуманй ефекта, декораціи, машинеріи, илюзію єго неусунули, романтизмъ пересунувся въ реализмъ.

Wagnera дѣло: Oper und Drama мѣститъ не одно добре, та выключенє историчного и реального темата, негація формы мельодіи, єго суперечнй зъ нимъ Leitmotiva, сталися ошибочными поглядами, найвыжшовъ илюзієвъ, бо неосяжима; нову природу сотворити неможе.

Реалистичній напрямъ модернои оперы.

Реализмъ оперы (Merian) має представити вѣрне, правдиве, дѣйстне житє, а штука зъ єи способами до выразу темы має бути зеркаломъ, симболомъ, близкимъ до дѣйстного. Спосôбъ до выразу говореного драмату є слово, а до выразу спѣванои оперы є музыка, спѣвъ, орхестра, сценерія.

Идеализмъ, романтизмъ представляє рѣчъ пересадно, выдумано, вымрѣяно, прикрашено, зато єи зеркало ненатуральне. Модерна реалистична натуралистична штука стремитъ до змальованя образа близкого дѣйстности, по можности безъ звыхненя, скривленя, замащеня. Коли Ibsen хоче характеристичнымъ способомъ въ говоренôмъ драматѣ наслѣдувати бесѣду, то се є въ напрямѣ реалистичного розвою штуки лежачій натурализмъ; подôбно якъ старій Haydn

и модерній Wagner въ ихъ музыцѣ, стремѣли наслѣдувати натуралистичнѣ звуки, хоть зъ питанѣмъ реализму немали дѣла. Симъ спѣвъ, музыка въ оперѣ може бути такъ само способомъ выразу реалистичнои штуки, якъ бесѣда въ говоренѣмъ драматѣ, а опера може и мае бути такъ само реалистичнымъ твором, якъ и кождій иншій твôръ; а реалистичній напрямъ оперы не є новій, бувъ давнѣйше и буде, подумайте на Don Juan Mozarta, Fidelio Bethovena.

Вже давнѣйше на заходѣ Европы мала Италія въ муз. модернôй оперѣ реалисту Giusepa Verdi въ Trovator; ôнъ першій реалиста модернои оперы, а его реализмъ лежитъ въ новѣйшôй италѣйскій мельодіи, на котру Нѣмцѣ незважали. Verdi пявъ въ его мельодицѣ до того, до чого Wagner въ его гармоніи, контрапунктѣ, та супроводѣ орхестры, и сей мае реализмъ, а спочивае въ его натурализмахъ, богато выпосаженôй орхестрѣ, богацтвѣ гармоніи, буйнôй инструментаціи, модуляціи, контрапунктѣ; и въ замотанôмъ вышуканôмъ веденю голосôвъ, а все разомъ на ефектъ. Оба они малюютъ пожаръ, Verdi при спокôйнôй гармоніи малюе пожаръ неспокôйновъ мельодіевъ (внутренне чуте особицѣ); Wagner малюе пожаръ при спокôйнôй мельодіи (ôдворотъ) неспокôйновъ гармоніевъ, инструментаціевъ (студеній умъ). Особистôсть Verdo-го на его народнôмъ полю, а таку бачимо въ творахъ малорускихъ композиторêвъ; мельодія горовъ, а гармонія пôдрядна въ Нѣщиньского, Артимовского, Завадзкого, Бажаньского (натурализмы Марійки, Довбуша), Lista (рапсоды), Webera (Praetiosa), а по трохи въ Лисенка.

Являеся Schoppen незвычайно чутливій, мелодійній, бере деякѣ рускѣ пѣсни за темы, задержуе давнѣ формы, въ гармоніи дуже дражливій, а черезъ перевершенѣ модернои муз. натуры неустанній хроматизмы въ мелодіи и гармоніи хоровитои натуры, бракъ ясноты, бракъ реализму.

Подаемо замѣты (Stanisław Przybyszewski: Zur Psychologie des Individuums Schopin. Berlin 1892) о Шопенѣ; є ôнъ незвычайне явище свого рода въ музыцѣ.

„Шопенъ зрôсъ на селѣ де дуже чутливѣ люде, а ихъ музыка мольова. Мелянхолійне враженe въ нêмъ сконцентроване. Слаба его физична конституція и всѣ зародки слабости що пôдрывали поволи его организмъ, се найсильнѣйшій чинникъ въ его особѣ. Всѣ найтоньшій чутя его тѣлеснои слабости вселилися въ его мозгу яко утомленe, пересиленe, сонлива задума и мрѣя.

Нездорова культура, сельскихъ окружень, обставинъ, въ якихъ живъ, взроставъ, вчасне враженe ихъ, одѣдиченѣ зародки слабости зродили мелянхолизмъ, тугу, але таку, що немае нѣчо вспôльного зъ товъ туговъ, котра здоровои натуры серце заповняе, и здалѣ зароды до житя въ собѣ носитъ, но цѣлкомъ иншого рода. Его туга мае барву анеміи, немочи, є дрожача, нервова нѣжнôсть, неустанне болесне зворушенe нагихъ ранъ, вѣчне набрясанe то зновъ стаханe хоровитои чутливости, тяглого незадоволеня, утомленя чутя, але его туга є и диковъ пристрастевъ, корчемъ, агоніевъ, смертельновъ боязневъ, самопроклономъ, усилованемъ загубы, делирієвъ, и идіотичновъ мрѣевъ, котра передъ себе дивится, та нѣчо невидитъ.

Въ славяньскôй сферѣ є ôнъ тонко чутливій, легко вражливій, и способній безъ промощеня зъ однои крайности перескочити въ другу; є пристрастній, змысловій, до выставы, блеску, марнованя склôнній. Є ôнъ осôбного рода мелянхолійній лирикъ, и се є его егоизмъ; темній мелянхоликъ безграничнои окраины.

Послѣдныхъ лѣтъ вѣка єго музыка є вымовновъ чертовъ цѣховъ страшного образа душѣ. Вже рано у него збудився, зродився односторонній вытвôръ головного єго музычного настрою.

Єго хороба нацѣхована въ єго музыцѣ замѣнилась въ безграничне утомлене, сухоты, вѣчно змѣнчивого настрою монотонныхъ змякченыхъ моль акордôвъ, що ведутъ до гробу".

Перевершена мелянхолія — бракъ славяньского сангвинизму, се найгрубшй психольогичнй нарысы єго музыки. Задля єго безчисленныхъ дробôвъ тонôвъ въ єго музыцѣ почитаємо єго, але тй всѣ найтоньшй дробы становятъ лише выключну питоменнôсть єго одиницѣ особы, а не загалу народа.

Являєся List на Угорщинѣ, знає Wagnera, Schopena, нечипаєся идеѣ нѣ одного, нѣ другого, зôстає при давнôй формѣ, але вводитъ окремій новій циганославяньскій (фиктивно угорскій) стиль, напрямъ (якъ се самъ List назвавъ) орієнтальній. Єго творы повнй ясного, теплого, вѣрного, реально мельодійного ôдъ модерно захôдного окремого чутя. Мелодія у него горовъ, а гармонія пôдрядна.

Wagner, Schoppen, List здôбули собѣ залежно ôтъ породы темпераментôвъ прихильникôвъ и противникôвъ. За List-омъ може и повиненъ Русинъ ити, въ него бôльша часть р. н. мельодіи взята за єго темы, а лише маленька домѣшка гуніядского. Єго стиль, напрямъ, формы зовсѣмъ натурѣ и характерови русина лицюютъ. Сангвинично мелянхолѣйній настрôй чутя Lista зъ рускимъ однакій, природній, ясній, здоровій. Чи за хоровитои натуры Schoppen-омъ маютъ русины ити, — пôсля повыжшого осудите самй. Але чи за Wagner-омъ русинови йти? ôнъ негує форму мельодіи; ôдберѣтъ русинови єго тысячнй нар. мельодіи, а пропаде вся малоруска муз. культура, старій клясицизмъ, а и самъ высокоспѣвучій русинъ, ôдвѣчній мельодиста, щезне зъ очей Европы. Wagner-омъ може бути лише студеній нѣмецъ, але живій чутливый русинъ, що выссавъ р. колысанки, думки... ôдъ своєи р. неньки, нѣколи нимъ бути неможе; а хтобы слѣпымъ упоромъ ишовъ, то скажѣтъ, чи мы нѣмцѣ, чи русины, чи р. н. музыка нѣмецка, чи руска? Тому чи можна зъ розваговъ сказати: р. н. муз. опера має бути одноцѣльна aus einem Gusz пôсля идеѣ Wagnera? Чи має се рацію? Шкода роботы!

Новій реалистичній напрямъ модернои Оперы.

Деликатно, мило (кажутъ) писавъ Mozart, глубоко, ревно Beethoven сильно, выставно, пересадно Wagner, а всѣ на основѣ превладѣючои гармониі. Другй ишли за ними, садилися ще на бôльшу гармонію; въ нѣй видѣли они все; доки ажъ 1891 въ Европѣ на заходѣ непроявився новій напрямъ реалистичной модерно муз. Оперы що до музыки.

Довго нѣхто на заходѣ невпавъ на давну орієнтальну призабуту гадку: спѣвати, а спѣвати т. є. мельодіювати зъ цѣлои силы — мельодієвъ превладѣти по надъ гармонію въ оперѣ; ажъ нихотячи приснилося Pietro Mascagnio-му въ єго 1-актовôй оперѣ: Cavalleria ructicana 1891 въ Италіи (чулисьмо ю 1892 у Львовѣ), заявитися спѣвучимъ мельодійнымъ народнымъ тонистомъ, а таку єго оперу навѣть и глубоко гармонійна студена Нѣмеччина симпатично повитала, слухає, а мельодійного смѣльчака неôдкидає. Merian розбираючи новій напрямъ каже до Нѣмцôвъ: umkehren — завернути, т. є. горовъ мельодія а пôдрядно гармонія — чи зрозумѣли? а се

якъ разъ идея, напрямъ, стиль у русина зъ давна и до теперъ. Чи Mozart ы, Beethoven-ы, Wagner-ы незнали свого народа? чи народъ незнавъ ихъ? Одни другихъ незнали, по за плечѣ собѣ робили, ажъ духъ часу заявивъ имъ нове одворотне.

Либрето до єго оперы Mascagni неписавъ собѣ самъ, тематъ драмату се проста мужицка подѣя въ Италіи: любовъ, невѣра, зрада, зависть, поєдинокъ, смерть, а епезодично великодни церковни а потому піяцкі хоры. — И ось! голосно залунавъ Mascagni по Нѣмеччинѣ и всѣй Европѣ, склонили му ся навѣгь гармонѣйни вагнеріяне.

Въ чѣмже лежитъ чародѣйна сила тои оперы? Нѣ въ текстѣ, нѣ музыцѣ, нѣ драматичныхъ ефектахъ, нѣ декораціяхъ, нѣ оригинальной инструментаціи, нѣ контрапунктѣ, всего сего тутъ нема. Одна єго цѣха, оригинальность, що красни мельодіи спѣваютъ, горуютъ, а гармонія подрядна, поєдинча; а друге, що пише по свому, незважає на дотеперѣшни модерни школы, стиль, уживає Neben 7. акорды, а на сценѣ жіє все, дыхає правдовъ и характерами горячихъ италіанцовъ. Все що жіє мило спѣває, мельодіює, а спѣває по народному, а композиторъ нѣ хвилѣ незабуває на свой питомій народъ. Спѣвъ, гарна мельодія володѣє по надъ все. Супровождъ поєдинчій, часто тонкій, на мало акордахъ опертій, а часомъ нѣмцямъ ненавистній оргельпунктъ на одномъ тонѣ, по при котрій зсуваєся въ долину дудковатій басъ октавами, дальше романамъ любе нагле pp, ff. и живій ритмъ, котрій до попередныхъ оригинальностей єго прилучуєся: по сильной орхестрѣ слабій флетъ або сольо скрипка контрастъ.

Анализувалисьмо єго оперу и стрѣнулисьмо: повни сосисти мельодіи октавами, до чого богато скрипокъ треба зъ легатами (се малоруске) зъ переважно порожновъ, розкиненовъ гармоніевъ, а мельодіи ясно, масно выходятъ. Се зродило въ насъ переконанє, що Mascagni або родомъ неиталіянецъ, або богато зачерпавъ у свѣтовыхъ цигановъ. Merian каже: нешукайте въ нѣмъ гармонѣйнои глубины Wagnera, онъ всюды поєдинчій, ясній, нѣчо тайного, старй давни формы, зато ясна, повна, сосиста, незамащена мельодія, красній тонъ, внутренній жаръ (мельодіи, ритму), що за серце ловитъ (т. є. драматизоване мельодіи). Всѣ pro и contra Вагнеры подивляютъ го, а самъ Merian каже о собѣ: най собѣ всѣ подивляютъ Wagnera (идейна музыка безъ мельодіи млава) а я неперестану подивляти мельодійну оперу Mascagni-ого.

По Mascagni выринувъ 1893 другій Ruggiero Leoncavalo въ 2 актовои италіяньскій оперѣ: Bajazzi. Идея подобна, лише горячѣйша бурливость, сильнѣйшій акцента. — Либретто написавъ собѣ самъ: італійскій комедіянтъ мае жѣнку, подозрѣвае, заздроститъ, а въ нападѣ зависти пробивае жѣнку въ хвили игры сего драмата передъ публиковъ на сценѣ. — Сему попереджае короткій прологъ, довжины одного нумера де каже: фалшивй слозы на сценѣ, невѣрьте имъ. Въ оперѣ бере самй важнѣйшй хвилѣ дѣйствія, недбае о повстаючй зъ того люки, а остентативно супротивъ Wagnera называе свою оперу драмомъ. Увертуры недае. Єго характеръ власній одважній, бурливій, така и музыка; невважае также на старй права школы, иде своєвъ дороговъ по свому, а оддѣлъ гадокъ одмѣнными звуками инструментуе. Модуляціи наглй, є все, лише не є Klumpen aus einem Gusz. Орхестра меньше гомофонна, меньше акордовъ, а больше полифоніи, а севъ наслѣдуе голосъ спѣву, зъ красновъ мельодіевъ, по надъ гармонію. Тотй, що чули Bajazzi узнали, що они не є нѣчо нового, лише продовженє, повторенє духа, Mascagni-ого, а разомъ одного

нового реалистичного напряму, котрій голосно каже Wagner-ы, Schoppen-ы, Beethoven-ы, Mozart-ы забути, а по народному по надъ все спѣвати, — якъ разъ прадавна руска порода. Прійшла черга на малорускій нарѳдъ, вражливой оперовой штуки: спѣвати по свому, по р. народному, а русинъ инакше нерозумѣє; не простій се припадокъ но єго натура.

Музыкальна гегемонія, вырахована рафинована гармонія змоглася, вычерпалася въ Нѣмеччинѣ, вырінає мельодійній спѣвъ чутливого спѣвучого мельодисты Малорусина.

Wilhelm Mauke нѣмецкій Вагнеріянъ (Geselschaft 1894) выступає противъ рецензіи Meriana o Mascagnim. Каже: 1) чому Mascagni не лишився при самѳй Cavallerii, бувъ бы бувъ славній, а такъ ѳнъ дурень, решта єго 4 оперъ дальшихъ повторенє Cavallerii то реминисценція зъ иншихъ — теперъ Cavalleria муситъ ходити сама. Дивній! Лише Weber-ови удалося породити двоє ѳдмѣнныхъ натуровъ муз. дѣтей: Praetiosa циганьска, а Freischütz нѣмецкихъ гѳръ; 2) закидає му що незважає на усвяченій права муз. школы (а чи давно они усвячені? доперва въ половинѣ 18. в.); 3) що ритмичну цѣлѳсть розриває (не иде за идеєвъ Wagnera); 4) що въ ritornela-хъ веде цѣлу скалю хроматично; байдуже! се має List и другій; 5) що уживає твердій Neben 7 акорды. Хибань? Вже Lobe передъ 30 лѣтами на такій гармоніи указувавъ та ихъ неуживали. Мимо то самъ собѣ плює въ очи, бо каже: нѣхто єму незаперечитъ, що Cavaleri-євъ основавъ, проломивъ модерно нову реалистичну оперу (напрямъ). Ѳдъ себе радимо Mauke-му, що оно нетяжко другому се або то закидати, лише чому ѳнъ а не другій проломивъ новій напрямъ, чому не ѳнъ но другій въ тѳмъ напрямѣ ненаписавъ ажъ 5 оперъ за Mascagni-ого а побачилибысьмо щобы то було. Плохій документа безъ основы! сиди тихо, нерыпайся! Музыкальній погляды, упередженя, часто дуже дивачній. Каже сей, що хоче, абы въ музыцѣ було ѳддане чутє, а чи є яка мѣра на однаке поняте чутя? Каже другій, що єго треба ажъ розумѣти, а то єго нерозумѣютъ. А що на то скаже, що одинъ нѣмецъ на супакъ Вагнерови зробивъ оперу, а основавъ ю на самыхъ филозофичныхъ гадкахъ, словахъ. Хтожъ сего розумѣє? Нужъ якъ заграє мужикъ а ѳдъ бѣды и орхестра р. коломійку, а кождого она потрясає, нервує, а чи хто пытаєся чи въ словахъ коломійки мальоване, чутє, розумъ, филозофія. Нѣхто за симъ непытае; але ритмъ, мелодія проста, натура, красній тонъ поводуютъ, що кождій чувствуе, розуміе.

Alexander Ritter 1894. сежъ нѣмецъ, не италіянецъ, нѣ русинъ написавъ вальця танецъ: Olafs Hochzeitsreigen на велику орхестру. Тематъ дуже вузкій всего лише 4 тоны. Особенній танецъ! колишеся, гнеся, смѣеся, тѣшится, жене, умлѣвае, страшитъ, воркоче, шльохае, хоче плакати та не може, то зновъ кричитъ. Нѣ одинъ тактъ не такій якъ другій, а мимо то є мельодія; 50 тактѳвъ, та нѣ одинъ незловишъ; за симъ ясній уступъ глядкой мельодіи, що силовъ самъ вбиваеся въ ухо. Ѳнъ пише фугу: Fronleichnam та нема розкавалкованя голосѳвъ у него, якъ то въ модернѳй фудзѣ; є лише повѳльна мягка мельодія а) перше самій скрипки першій, б) дальше то само скрипки другій, в) то само віоля и челло, тактѣ за тактомъ. Чи се фуга, канонъ? та може, але осѳбного рода, чи може нѣ се нѣ то? Се собѣ спокѳйна тиха музыка, а чи фуга чи канонъ? за симъ нѣхто непытае.

При новѳмъ реалистично-натуралистичнѳмъ модернѳмъ напрямѣ паде идея Wagnera, ломится, стаєся ненатуральновъ, а давній стиль, формы стаютъ вертати.

Напрямъ рускои музыки

(въ творахъ рускихъ композиторѣвъ).

Подаємо характеристику, индивидуальность, аналитику р. н. музыкальныхъ творѣвъ рускихъ композиторѣвъ и тыхъ, що по руски, або въ рускѣмъ дусѣ писали, щобы побачити, якій напрямъ въ р. н. музыцѣ.

Нема на свѣтѣ наскрѣзь досконалыхъ творѣвъ; є въ нихъ богато взорового (пѣдъ вплывомъ хвилѣ теплого чутя и наукового обдуманя), а є и слабого (пѣдъ вплывомъ недиспозиціи и побѣжности). Лѣпшій стороны науково старанѣйше обдуманій (ѣдвѣчна правда: хто бѣльше а старанно гиблює, той гладше лице выдобуде), слабшій стороны плохо перепущенй.

Не одній слабій стороны маютъ Mozart-ы, Beethoven-ы, Wagner-ы (каже Lobe), маютъ ихъ и р. композиторы; слабій стороны ненаучатъ насъ нѣчого, мы ихъ поминаємо, хиба лише для порѣвнаня убочемъ згадуємо; а згадуємо ихъ не для докору; булобы се несовѣстно, ненауково, едино лише за для науки. Такъ учивъ Lobe въ своихъ науковыхъ муз. розвѣдкахъ свои ученики, такъ робимо и мы тутъ. Не кождому можлива анализа, не кождій мае часъ, даръ, свѣдомѣсть подрѣбного спостереженя, не кождому ясній цѣлій системъ, (не мавъ нагоды, жерелъ, — не вина єго, такъ якъ се незаслуга наша (може звычайній припадокъ) треба другому сказати, прояснити складовй части, а тымъ учинимо людску прислугу. Аналѣза, науковій розбѣръ творѣвъ по надъ все. Приступаємо до анализы, но щобы ю зрозумѣти, не можъ на голѣмъ словѣ позбстати, треба муз. творы тыхъ поодинокихъ композиторѣвъ до рукъ брати и зъ нашовъ анализовъ самымъ анализовати, бо передрукъ ихъ тутъ стоявбы незмѣренно дорого.

Остапъ Вересай

послѣдній бандуриста 19. в. померъ 1891. на Украинѣ. Єго думу записавъ Галаганъ 1857. „А въ недѣлю рано“, знаходитъ ся въ нашѣмъ збѣрнику пѣсень галицкихъ. Вступъ до думы безъ слѣвъ въ спѣднѣмъ строю: d-mol (подѣбно якъ Бажаньскій, Нѣщиньскій) ѣдъ мелодіи ѣдмѣнній, а сама дума въ g-mol; супровѣдъ бандуры (торбана) зъ першу лише акцентово (рѣдко) 2 такты, дальше густо низко, звовъ акцентово 2 такты, дальше густо 3 такты, але вже въ 8-ѣ выжше; все фалями, степенованємъ, контрастъ, силы, и звука тонѣвъ. Въ натуралисты лѣрника бандуристы, а стрѣчаєте ся зъ такъ высокими тезами музыкальной науки; кажѣтже, що р. н. музыки нема, що она немае нѣчо! Ждѣтъ, побачите въ дальшѣмъ ще не одну важну цѣху.

Дума. Обємъ скалѣ 5. g-a-b-c(cis)-d, зъ спѣдного строю лише d.

I рама: a) „А въ недѣлю рано“ зачинае спѣдновъ d, супровѣдъ лише акцентово, голосъ спѣвака ходитъ ѣдъ бандуры окремо, непѣдпертій; другій пѣвстихъ въ g, супровѣдъ акцентово ще рѣдше; бандура маркуе акордъ зъ початку пѣвстиха, на цензурахъ, на кѣньцяхъ; образъ короткихъ орхестровыхъ Ritornel точнѣсенькій. Друга часть другого пѣвстиха яко Finale до першого єго сустава дае густй акорды, зновъ чиста засада гармонизаціи и инструментаціи. Ну? нема р. н. музыки, нема нѣчого въ р. н. музыцѣ? Нема для того, кто немае очей видѣти, а розуму (науки) спостерегти.

b) дальша дума: „Иди сыну“ взносится мелодія въ гору въ d, бандура густѣйша, повна; другій пѣвстихъ спадае въ низке d, а друга єго часть въ g, а бандура супроводитъ лише акцентово.

c) дальша дума: „Тяжко менѣ тебе“ є повторенє b), лише конецъ ritard. густо въ g.

aa) перегривка 2 тактова, сама бандура веде мелодію безъ спѣву, а супровôдъ лише акцентово g+d+g, каденція g.

II. рама зъ малыми змѣнами якъ I. b)+c) коротша, зато каденція на 2-ѣ a.

bb) перегривка повторенє aa), а каденція на 2-ѣ a.

III. рама зъ малыми змѣнами якъ I. a)+b)+c) каденція на 2-ѣ a, але b) часть говорена безъ музыки, що за контрастъ!

cc) перегривка повторенє aa), каденція на 2-ѣ a.

IV. рама якъ I., але лише b) въ кôнци маѣ бандура густѝ акорды. Дальше догривка finale, сама бандура 2 такты кôнчитъ на g.

Порôвнайте устрôй модерныхъ мелодій, арій, а нашу думу и єи устрôй: старѝ тоны, строѣ, супровôдъ, каденціи, модуляціи, гармонію безъ 7 акр., устрôй finale — то побачите, що р. музыка мала зъ давенъ свой важкѝ муз. основы, та що она ôдъ захôднои модернои непоходитъ и рѣжнится.

А. И. Рубецъ 116 пѣсень укр.

Єго збôрникъ р. н. укр. пѣсень мельодій безъ гармонiи, велика въ нихъ мягкôсть, груповôсть, строєвѝ модуляціи та цѣховѝ каденціи; а позаякъ гармонія неробитъ ничо на свою руку, то абы лише се все легко накрыла, вiйшовбы гарнiй твôръ нар. духа. Р. н. цензурового такта ще незнавъ, тому ритмика, тактъ, модернѝ не рускѝ. Въ єго мельодіяхъ стрѣчаємо гарнѝ реторичнѝ народнѝ акцента.

Дума записана Рубцемъ 1872. (Москва) за Днѣпромъ; стрôй g-mol. Вступъ пригрывка два разы ôдъ тамтои довша.

Дума: I. рама держится въ d лише 2 составы, каденція на 2-ѣ a; засимъ перегрывка 2 такты.

II. рама мѣшаѣ спôдне d и высоке, маѣ 3 составы кôнчитъ на 2-ѣ a, за симъ пригрывка тота, що на вступѣ.

Рубецъ записавъ лише саму мельодію думъ, а супровода недодавъ, симъ то и лихо. Скаля 5 тонна g-a-b-c(cis)-d; зъ спôдного строю зачипаѣ лише d....f, а е опускаѣ. Духъ думы близкiй Вересаєви зъ малыми ôдмѣнами — змѣстъ сеи думы: о вдовици и трёхъ сынахъ.

Балакирôвъ 40 п.

Ритмика: поетична народна, але мельодiйна, музыкальна модерна, народнои ще не знавъ; яке суперечiѣ рѣчи! акцента поетичнѝ, а мельодiйнѝ черезъ модернiй тактъ несходятся, взаимно борются, фалшивѝ акцента слôвъ выкликаются.

Пригрывокъ вступôвъ у него мало, але де они є, то тимъ цѣховѝ и оригинальнѝ, що зачинаютъ не тоникôвъ но 5-овъ або 4-овъ; чуєте? а се типово руске. Догривки finale маѣ мало и нѣчо важного.

Гармонія силуѣся старѝ мельодiи по старому гармонизувати („Не було вѣтру“ весѣльна дуже стара мельодія 3—4 тонна), даѣ низку, павзами непрорывану повну гармонію; она єму понура, тверда, отяжѣла, се пригадуѣ на старôсть гармонiи, але для за великои повноты нестара неясна, а ошибочна

тому, бо пріймає въ гармонію таки тоны, якихъ въ скалѣ мельодіи нема; симъ и старости вѣрнои въ гармоніи нема, пропала. Въ прочѣмъ єго гармонія цѣхуєся все тяглыми, непрорываными, заповнеными хоральными акордами безъ павзъ; є у него акордъ безъ 3-іи (чуєте?) на терцію мало кладе ваги, а мельодіи веде 3-ами або 8-ами, часомъ дає арпежіо натуры бандуры, торбана. Въ басѣ часто лироватій орґельпунктъ, въ прочѣмъ все выдобуває басови окрему мельодію оборотами, або переходовыми, но се на коштъ свободы голосовъ; але має басъ зъ скоками до 2-ы, 4-ы, 5-ы; спѣвучость поодинокихъ середныхъ голосовъ супровода, гармоніи у него слаба, не гибка нѣ тепла, а се тому бо онъ все и всюды гонивъ за штуковъ въ верху и въ сподѣ, а на природу не зважавъ. На 40 пѣсень нема анѣ двѣ однако гармонизованѣ; всюды хотѣвъ показати свою штуку, а се безъ перебору, чи она до мельодіи чутя одповѣдна чи нѣ. Но має онъ деякѣ и добрѣ, гарнѣ рѣчи.

Народныхъ каденцій кромѣ на 4—1 немає, незнає, самѣ модерного устрою.

Народнои модуляціи групами нема анѣ слѣду, незнає народныхъ строѣвъ, груповои будовы; однакъ одчувавъ вже народне, бо модулювавъ до 2-ы 3-іи 4-ы; а въ даноѣ мельодіи модуляція ходитъ побля устрою мельодіи; якѣ въ собѣ мѣститъ строѣ, групы, такѣ и модуляціи.

Супровбдъ а) до веселыхъ спѣвучихъ дає повно акордово мельодію веде 3-ми, 8-ми, а голосъ пбдперає тонами супроводу. Басъ все у него ходитъ, лазитъ, спѣвае, другу мельодію собѣ выдобуває, але є у него и такѣ мельодіи, котрѣ онъ не пбдпирає, а въ супроводѣ выводитъ окрему мельодію, а симъ дає образъ полифоніи; а де якусь групу, фразу повтаряє, тамъ звычайно гармонію змѣняє, а се не завше раціональне. Єго супровбдъ густій безъ скокбвъ повній, часто розкиненои гармоніи, а се добре.

b) до думокъ супровбдъ потяглій, часомъ въ басѣ орґельпунктъ, а веде окрему мельодію свою, середнѣ голосы лазятъ спѣваютъ, наслѣдує и лѣру, Назначенємъ a)+b) хочемо сказати, що вже онъ робивъ рбжницю супровода веселыхъ и думокъ, хотяй ще свого такожъ не послѣдного рода.

Балакирбвъ въ собѣ окремій бдъ другихъ, ученій гармониста, та односторонній; у него горовъ музыкальна штука по модерному, а природа, чутє на другбмъ плянѣ — якъ разъ на бтворотъ. Народнѣ прослѣды у него скупѣ. Єго назвати можемо гармониста, полифониста.

Вильбоа р. пѣснѣ.

Зновъ въ собѣ окремій, кромѣ цѣкавыхъ р. мельодій зъ надъ Волги, Дона и проч. зъ гармонизаціи и т. д. недавъ намъ нѣчо; ввесь онъ модернои натуры.

Дюбюкъ. 120 великр. п.

Музыкъ онъ модернои школы, народнихъ тонбвъ, р. н. ритмики ще не знавъ, но такъ цѣховій въ дусѣ р. народа, що намъ другій подобній незнаній на Руси; а се тому, бо якъ каже въ предисловію, старавъ ся имити (пбдслухати) натуру духа р. народа мельодій, а оминути штуку. Якъ разъ оправданій бдворотъ бдъ Балакирова; симъ дѣлавъ Дюбюкъ зъ пляномъ: народне пбсля єго силъ и тогдышного понятія по народному; и въ сѣмъ єго и заслуга.

Ритмика р. н. музыкальна єму ще незнана, у нього она модерна; но мимо того веде часто голосъ гармонiи ôдмѣннымъ для себе ритмомъ, выдобуває часомъ рôвночасно ажъ три рѣжнî ритмы — полифонiю — а симъ надає голосамъ рухъ, житє, и контрастъ ритма.

Въ темпѣ Lento дає бôльше варiованыхъ фиґуръ, въ Allegro менше; павзъ уживає скупо, а въ загалѣ мало слѣду модерного шабльонового, симетричного ритма; длятого шкода, що єго мельодiи розтактованî модернымъ тактомъ, бо булибы дали яснî групы.

Пригрывки вступъ до мельодiй оригинальнî, часомъ розпочинає лише однымъ голосомъ супроводы, за симъ впадає въ два, а дальше въ три, ажъ до повнои гармонiи; до того зачинає тонами 2-ы 4-ы 5-ы породы р. н. мельодiй, а ôдмѣнне ôдъ модерного.

Гармонiя у него все широко розкинена тому спôльныхъ тонôвъ въ звязаню акордôвъ мало а часто нема, а симъ загально р. композиторы цѣхуются, нетримаются правила модернои музык. школы.

Гармонiя єго не все повна, она въ обємѣ то duo, то trio, то навêть solo; указує се на натуру руску, кожда одиниця въ гуртѣ хоче свобôдно по свому заговорити. Кождiй супровôдъ чи думокъ, чи таньцôвъ, чи хорôвъ небогато має акордовои гомофонiи, голосы гармонiи силуются всюды партiями, окремо фразами по при мельодiю голоса окремо спѣвати. Голосъ у него пôдпертiй все тонами гармонiи, супроводу. По межи акордову квартетову гармонiю пускає короткî групы унизоно, а се вражливiй контрастъ до цѣлости; на переходовыхъ тонахъ дає часто щербатî неповнî акорды, уважає ихъ пôдрядными супротивъ головныхъ тонôвъ мельодiи. Єго гармонизацiя близка старôй р. гармонiи, лише ôнъ єи ще вповнѣ несвѣдомый, бо дає (якъ модернî) тамъ повнî акорды, де нема повнои скалѣ тонôвъ, де щербы є, но сю ваду мають доси ще всѣ композиторы цѣлои Руси. Спѣвучôсть голосôвъ въ гармонiи выкликає черезъ обороты, положеня акордôвъ, и черезъ ôдмѣнну ихъ ритмику. У него майже кожда пѣснь ôдрубно пôсля чутя гармонизована — шкода лише, що вся єго гармонiя ще захôдно-модерна. Велику увагу звертає на хôдъ баса, хоть и побôльшеными кроками, та поважно, все єго басъ лазитъ, спѣває, мимохôть и модулює. Групового басса и гармонiи у него ще мало, але вже мимовôльно вôдчувавъ строѣ поодинокихъ групъ, пôдслухавъ ихъ гармонiю въ народѣ, за симъ и модуляцiя густозмѣнна. Скоки єго баса часто ôдважнî 1—4, 4—1, 1—8, 8—1, але має и орґельпунктъ, має рухъ скалевъ у гору зъ горы — милî ôдмѣны — а де у него басъ нерухливiй тамъ и вся гармонiя млава, се значитъ бракъ групованя, строєвои модуляцiи. Де мельодiя проста тамъ дає спѣвучôсть баса другу мельодiю чути, закриває наготу мельодiи, додає єи лязуру.

Перегрывки въ серединѣ, догрывки на кôньци має доста; они у него такъ спрятно зъ головновъ мельодiєвъ голоса навязанî, що выдаются, мовбы були ще дальшимъ продовженємъ нитки голосовои мельодiи; оригинальне народне, а не тî стереотипнî модернî кôнцѣ, ritornelli.

Модуляцiя єго близка груповôй народнôй вноситъ групами, ôддѣлами, строѣ то dur, то mol, симъ она легка, плавна, мила, вражлива, спѣвуча — часто модулює до 4-ы въ гору, въ думкахъ модуляцiя густа щей въ подвôйными 8-ми въ мельодiи, лише та вада у него, що такъ якъ модернî приготовяютъ до новои модуляцiи вноситъ такî тоны (fis—gis....) якихъ въ скали нема. Яко окрасы ввôйдутъ, але яко головнî тоны чинятъ ошибку, примѣромъ

въ g-dur на поодинокихъ тонахъ скалѣ мельодіи выдобуває c-dur — a-mol — e-mol — и пріймає gis — dis яко окрасы добре, але яко головнѣ тоны ошибка. Де мельодія сама собовъ красна, тамъ у него модуляція меньша, льогично але не групово.

Супровôдъ акордовій, то єму милій полифонній, то прориваній навзами — спôльнôсть тонôвъ въ злученю акордôвъ и є и нема, бо розкидає гармонію — цѣха єго супроводу се форма вокально-квартетова; р. народне оно є, лише абы не всюды, бо монотонія. Пôсля чутя, характера и ситуаціи треба и въ супроводѣ форму змѣняти. У него видимо, що въ способѣ супроводу чинитъ рѣжницю:

а) думки потягло, спѣвучо, легко, тонко, непроривано.

б) Геройчнѣ гомофонно, повноакордово, одного ритма.

в) Веселѣ маркованѣ ступенѣ гей въ таньцю то бôльше акордôвъ, то бôльше спѣвучости голосôвъ въ гармоніи.

г) Таньцѣ проривано, акордово, выбиване крокôвъ, але таки не одноцѣльно симетрично, но одна група прим. урванѣ ôсемки, друга тяглѣ повнѣ чвертки; а симъ рôжнородній ритмъ и контрасвъ.

Дюбюкъ 50 малор. пѣсень.

Якъ въ тамтыхъ все обдумано, такъ тутъ все плохо, гей не того самого робота; богатѣ варіяціи въ мельодіи, а спѣвучости, модуляціи контрастôвъ маленько. Гонивъ тутъ вже за штуковъ. По єго гармонизаціи твердимо, що ôнъ малорусинъ. Назвемо го гармониста, квартетиста, модулѣста, въ такôмъ дусѣ єго музыка.

Артємовскій

(опера: Запорожецъ).

За темата бравъ р. н. мельодіи, се єго заслуга и симъ нацѣховавъ свою оперу русковъ, а себе композиторомъ р. народнымъ. Зъ р. н. мельодіи взявъ лише Nr. 1. мѣшаній хоръ, цѣховій типовій народнои коляды, де теноръ ходитъ горовъ натуралистычно; устрôй хора терціове ведене голосôвъ, миле р. н. враженє зъ модуляціями зъ mol въ dur и зновъ въ mol. Се то групова модуляція, гармонизація. Nr. 4. „Ой кобы я знала“, Nr. 7—8. „Народнѣ таньцѣ“, козачки зъ варіяціями р. н. цѣхи, безъ котрыхъ козачки и коломійки необходятся. Nr. 13. лирична мельодія, дуетъ Сопрана и Тенора замѣтна тымъ, що тенора выводитъ на высокс h, щей довго го тамъ тримає. Будова дуету терціова, нема наслѣдованя канона, нѣ контрапункту, а якъ разъ є тутъ способнôсть до того, а до того ввесь часъ въ однôмъ строю (тонаціи); дуетъ гарній, чутливій та мало модулює, тому монотонній; нема контрасту групъ, строєвъ, ритма; супровôдъ монотонній, гомофонія за довга, поєдинчій, тонкій, все худій, бракъ контрасту силы и слабкости. Nr. 14. „Казала менѣ мати“; Nr. 22. „За тихимъ Дунаємъ“ сольо и хоръ. Всѣ другѣ нумера модернои натуры не рускѣ. Молитва близка духа народного але мирского, а се не чинитъ враженя. Русинъ зрôсъ ся зъ церквовъ, лѣпше бы було, абы бувъ взявъ тему зъ церк. пѣсень, а є ихъ доста и гарныхъ, а бувъ бы выробивъ реальну пластику народну. Такъ само неплястична пѣснь султана, она не турецкого типа, млава. Єго речитатива деколи трохи спѣвучѣ, но модерного духа. Всѣ поодинокѣ нумера мало розведенѣ, покороткѣ.

Ритмика вся модерна не руска. Модуляціи крôмъ до 3-ïи mol до dur) немаютъ рускои цѣхи.

Гармонія вся поединча, акордова, легка, 3 ами веде дуетъ и супровôдъ; та тыхъ 3-ій въ цѣлости за богато. Nr. 22. хоръ пускає напередъ сольо, а за симъ на тôй самôй мельодіи накриває хоромъ; а се въ веселыхъ пѣсняхъ дуже милій гôсть.

Супровôдъ єго модернои натуры зъ такими акцентами, ритмами — акордово гомофонній, зъ неумовкаючими симетричными павзками и все однако до думки, веселои пѣсни, танцю; бракъ мальовила, бракъ контрастôвъ.

Инструментація на малу орхестру, бракъ контрастôвъ звука, рôжныхъ инструментôвъ, бракъ ритма. Стиль легкій лише декуды дражлившй ситуаціи; порôвнати го можна зъ Offebach-омъ и Strausz-омъ.

Зъ єго музыки вôдчитуємо єго темпераментъ и характеръ: ôнъ спокôйного, лагôдного духа, у него нема выбухôвъ Нѣщиньского, нѣ хоровитои гармоніи Лисенка.

Ввесь ôнъ мельодиста, гармониста мелянхоликъ.

Никола Лисенко

1867.

Украинецъ проживаючій въ Кіевѣ зъ малу знає гарнй р. н. украиньскй мельодіи и сельску музыку, гармонію; та учився модернои гармоніи инструментаціи въ прускôмъ Липску, образувався дальше на модерныхъ клясикахъ, перенявся на скрôзь модерновъ музыковъ.

Писавъ вокальнй соля, дуета, терцета, хоры мужескй, мѣшанй, фортепяновй рапсоды, оперету и оперу „Роздвяна нôчъ“ обємисте дѣло у Львовѣ щербато, неповно представлене; булисьмо на выставѣ, когожъ критикувати? автора, акторôвъ чи орхестру? Кôлько то утративъ сей муз. твôръ, и якъ дôткливо понижено великого малор. композитора и всю Малорусь; самъ р. загалъ ôднêсъ немиле враженє, и побратимчй и чужй люде вынесли лихе понятіе о малор. оперѣ; та наслѣдки ще гôршй; другй малор. композиторы, що вже бôльше р. н. оперъ утворили, вагаются выставяти свои оперы, нехотятъ спогляданя своихъ муз. творôвъ и прогульки неумныхъ критикôвъ. Нова зъ пок. Сокальскимъ одноименна Лисенка опера „Утоплена“ доси намъ незнана. „Роздв. нôчъ“ анализовалисьмо.

Застерегаємося, що несмѣємо сему великому композиторови ублизити, на ôдворотъ маємо велику честь и поважанє для него, але наукова сторона (абы научити) несмѣє также незвернути уваги на то що у него своє а не своє. Въ музыкальнôмъ свѣтѣ великй музыки все мали прихильникôвъ и противникôвъ; а се походитъ по части зъ реклямы, а особливо зъ ôдмѣнноi породы темпераменга кождои окремои особицѣ. Сей любитъ веселе, той мелянхолѣйне, а тамтой геройне, бурливе и т. д. Та не ходитъ тутъ, що кто любитъ, до чого єго порода успособлена, но о тото, якъ оно по свому поодиночному но цѣлонародному, пôсля загальнога темперамента р. народа має и повинно бути. Тому прочъ зъ посуджуванємъ о упередженє, муз. зависть, се немає, неможе мати мѣстця, не гуманне, музыкально нелюбе. Завистній лише недоукъ, що хоче, та негоденъ. Зато тутъ неполовична наука дивится на р. н. дѣло иншими очима; має показати що авторъ має свого, питомого, тыпового, рускога и се поручати за взôръ, а що непитоме, не своє ôдрадити. Жiємо въ ерѣ розвою

бдродженя старои р. н. музыки, своєрбдного типа, характера, булого та через непріязнї обставины забутого стылю, барвы р. н. музыки; взорбвъ лише якъ крбзь решето; поволи выдобуваємося на своє широке поле; тому неможна нѣкого ганьбити, и тому розвѣдку сю о Лисенка музыцѣ а такъ само и о другихъ, читайте спокбйно, безъ горячки, а розважуйте о що ходитъ, а якъ оно на дѣлѣ є. Слабї стороны авторбвъ невытягаємъ, зъ засады оминаємъ, они насъ нѣчого ненаучатъ, а лише для паралелѣ вѣрного бдъ меньше вѣрного зъ легка убочемъ дотыкаємъ; якже другї научити, що маютъ собѣ зъ автора присвоити?

Ритмика. Либрето до „Рбздв. ночи“ Старицкого щирого украинця, та стихъ не р. н. людовій, но на жаль до р. музыки новолитературній зъ иншими акцентами, цезурами, ритмомъ. Вада сего рода стиха до р. н. мельодіи въ нашихъ розвѣдкахъ (ритмика, мельодика, гармонія) доста наглядно пояснена и доказана; ся вада сталася поводомъ модерного инстр. муз. а не р. н. такта и ритмики въ оперѣ Лисенка, навѣть въ принятыхъ нимъ р. украинъскихъ мелюдій, бо въ сихъ муз. тактъ, групы, цезуры, акцентъ зъ новолитературнымъ стихомъ несходятся и неможутъ. Ошибка се доси загально руска, немає неможе мати мѣстця въ р. н. мельодіяхъ, творахъ, операхъ. Тогды коли Лисенко сю оперу писавъ, незнавъ ще р. н. ритмики, але сегодне, коли она вже всесторонно проясиена, часъ вже чуже понехати, забути, а за своє взятися. То що ся доси творило, пропало, але новї творы немають права ити за модерновъ ритмиковъ, тактомъ, коли свою питому бдмѣнного рода маютъ.

Мимоволѣ бдчувъ Лисенко тоту несходнбсть народнои а новолитературнои ритмики, а за примѣромъ єго попередникбвъ великорускихъ музыкбвъ впровадивъ въ свою оперу а навѣть въ другї творы мѣшанї такты рѣжного фасона: $^3/_4$, $^3/_8$, $^4/_8$, $^5/_8$, $^6/_4$, $^7/_4$ и т. д. сумѣшъ зложенї та и ся мѣшанина не на руской почвѣ ритмики основана, тому фактично непомогла; фразы, ритмъ, цезуры р. н. принятыхъ нимъ мельодій зъ новолитературнымъ стихомъ (въ другихъ творахъ навѣть и зъ р. н. стихомъ) незбйшлися и нѣколи незбйдутся. Цѣкаве явище въ однбмъ єго довгбмъ рядѣ $^2/_4$ тактъ замѣшавъ одинокї два $^3/_4$ та се три $^2/_4$, не дастся нѣякъ оправдати; въ 4000 нами зобраныхъ р. н. галицкихъ мельодіяхъ такого явища нема. Зато стрѣчаємо у него ладнї народнї синкопы () и тріолѣ ( ), а якъ се тріолѣ тожъ чому $^3/_8$—$^3/_4$, а не $^6/_8$—$^6/_4$?

Вступы до актбвъ. Єго увертура до сеи оперы має ладнї обломы зъ н. мельодій, має гарне унизоно тутъ и въ III актѣ; вступъ до II акту польонесъ неробитъ враженя, не зъ народа; вступъ до III акту ладній, мельодійній, басъ бѣгає фигурами та трохи за богато. Вступъ до IV акту є частина увертуры.

Вступы до мельодій перегрывки — ritornela — догрывки — finala — ладнї та за довгї, спиняютъ часто акцію акторбвъ. Всѣ они пбдряднои ролѣ неповиннї богато часу и мѣстця забирати.

Речитатива єго лише середно мельодійнї, часами зъ заповнымъ супроводомъ —, а они є муз. формы найнижшого устрою, поединчо, тонко, щобы слова були чутнї.

Мельодіи. Арія Оксаны: „Ой такажъ то моя доля“ I ак. сумна арія Оксаны IV акт. — Одарки сольо, Вакулы сольо, дяка тоже на р. н. мельодіяхъ опертї гарнї, вражаютъ и всюды Лисенко тамъ ладній, гарній чи то сольо, чи дуетъ, чи хоръ, де горує спѣвуча народна мельодія по надъ гармо-

нію, а се належитъ наслѣдувати, бо робитъ враженє, порушає умъ и ловитъ за серце.

Ôнъ бере за темы до оперы р. н. мельодіи се и вѣрне и вражливе, якъ лише мельодіи до чутя ситуаціи добре дôбранî, а коли творитъ свои питомî мельодіи, то все зъ народными зворотами, закрасковъ, дыхає своимъ житємъ; се заслуга служитъ за взôръ другимъ.

Єго мельодіи крашенî дробами въ оперѣ и въ збôрнику ладнî, але найладнѣйшî тыповî єго мельодіи степовî. Намъ украинськî степы незнанî, тамъ небулисьмо, звукôвъ степового народа нечулисьмо; ажъ у Лисенка и Рубця стрѣнулисьмося зъ ними, пôзнали духа прегарныхъ степовыхъ мельодій, оригинальныхъ и ôдинокихъ въ Европѣ — подыбаємося зъ деякими и въ Галичинѣ, але тутъ ихъ мало, за то богато гôрскихъ, тыповыхъ пастухôвъ, чабанôвъ, бутеєвъ, бовгарôвъ.

Гармонія. Бувъ часъ у Лисенка десь передъ 10 лѣтами, де ôнъ явно опровергавъ окрему будову р. н. скаль, а черезъ се и р. н. гармонію — (теперъ спустивъ вже зъ тона супротивъ розвѣдокъ Сокальского и Бажаньского), а позаякъ ôнъ гармонію на основахъ мод. музыки студіовавъ и наскрôзь невъ перенявся, а р. н. тонôвъ, скаль, гармоніи въ порѣ утвору „Рôздв. ночи“ ще незнавъ, то и єго гармонія все храмає на модернизмъ.

Маєôнъ Дуета (Окс. и Вак.) ладнî, милого враженя, маєТерцета комичній (завязаныхъ трехъ въ мѣшкахъ конкурôвъ, по при нихъ сольо Салохи) кобы лише выразнѣйше комичнî ихъ слова можна чути.

Квартета, хоры має мужескî, жоночî, мѣшанî. Коляда за сценовъ I акт. дальше на сценѣ, хоръ за сценовъ II акт. зъ тихоньковъ орхестровъ ладній. Въ ôдслонѣ мѣшаній хоръ смѣху: Ха-ха-ха прорываній добрій. Коротке переплѣтанє то хоръ, то сольо дуже вражливе; лише деякî коляды за высоко писанî, а до того 4 голосово гармонизованî ненатуралистично народно. Має 4 голосовій хоръ безъ музыки для ôдмѣны (взôръ зъ нѣм.) має мѣшанî хоры коротко партіями переплѣтанî на перемѣну то мужчины, то дѣвчата, а се дає гарне враженє, рухъ, контрастъ силы и звуку. До соля Вакулы впадаютъ коротко хоры гейбы рефрены, а се дає добре враженє, и се є натура природна: косарêвъ, чумакôвъ, чабанôвъ воеводы и воякôвъ — а въ церквѣ духовного и народа.

Загально гарнî єго поодинокî декотрî хоры въ оперѣ, въ Quodlibet и др., а цѣхуются переважно тымъ, що веде ихъ то сольо, то дуо, то тріо, полифонно, то всѣ — а не ôдъ початку до кôнця все повнî; кожда одиниця гурту хоче щось и ôдъ себе заговорити, а се дає пожаданій контрастъ силы, звуку, ритма, усуває нудку монотонію, а въ оперѣ поплатне.

Але ще гарнѣйшî єго натуралистичнî хоры зъ галицкихъ коломіокъ гармонизованî нимъ для Львôвского Бояна. Се ясна незамащена натура гомофоніи. Гармонія цѣлкомъ поединча, а така мила; покинувъ штуку модернизму, а хопивъ нагу вѣрну натуру р. н. духа. Якже мило чуємо въ сихъ хорахъ цѣлу повну ôдъ початку до кôнця незмѣнену, непомайстровану зъ народа схоплену знану намъ всѣмъ мельодію галицкои коломійки до спѣву на 4 голосы зъ легоньковъ натуральновъ невышукановъ щербатовъ гармоніевъ (глянь нотнî взоры въ нашôй „Гармоніи“); а невстигла одна цѣла нар. мельодія коломійки закôнчитися, вжей выринає за невъ друга мила, щей безъ модерного модуляційного приготованя повязаня—модерного моста: Чи се не музыка, не руска, не народна, не до лиця єи и въ оперѣ (хотьбы и въ Рôздв.

ночи), не реальна, ненатуральна? Пусте! кобы такихъ сотками! Холєричнѝ хроматичнѝ выбухи, мелянхолійнѝ хроматичнѝ спазмы, маютъ своє мѣстце въ хорахъ и другихъ муз. формахъ, алежъ не всюды, не все, лише коротко, и лише тамъ де чутє ситуація драм. особы того вымагає.—Порода р. народа сангвинична любитъ все часту перемѣну, застою, монотонїи (хотьбы и холєричнои або мелянхолїи) довго незноситъ, такій духъ маєу всѣхъ нар. творахъ панувати.

Улюбленого народомъ веденя мельодіи въ дуо... хорѣ супроводѣ 3-ами и групово натуралистичнои народнои гармонїи у него мало, єго 4 тоннѝ акорды модернои будовы а р. н. дробы $^1/_3$, $^1/_4$ то у него $^1/_2$ т. Leittöne—зато має ôнъ акорды безъ 3-іи, 5-ы щербатѝ а навѣть 1—8 порожнѝ, котрыхъ р. музыки боялися, бо не дасть враженє dur нѣ mol, та р. н. гармонія незнає мод. dur нѣ mol, єи 3-ія то выжша то нижша.—Але 3-ію опускати можна лише тогды, коли сама мельодія єи немає, оминає, а не коли хочъ.

Каденціи єго всѣ модерно инструментальнѝ, но стрѣнулисьмо нар. каденцію до 4-ы, а богато зъ нихъ щербатыхъ та порожныхъ; зато въ „Рôздв. ночи“ уживъ ôвъ мельодійну окрашену bravour каденцію безъ музыки зъ трилєромъ пôсля взору нѣмцôвъ, та се не по руски; русинъ такихъ формъ не мавъ, немає, непотребує — у него кожда мельодія окрашена; се робитъ лихе противне враженє.

Модуляція єго модерно инструментальна зъ попереднымъ приготованємъ — модер. мостомъ — впихає чужій тонъ въ скалю періоды (прим. fis въ C-dur) якого въ мельодіи нема, щобы перейти въ єи кôнци до другои періоды (прим. G-dur). Се рѣшучо не руске, а ôдъ сего мало ще котрій р. музыкъ освободився. Р. натура модулює неразъ густо, але не мостами (Leittöne) но просто до 2- 3—4—5-ы безъ жадного приготованя, се цѣха р. н. музыки; але стрѣчаются у него и фразы безъ моста dur, mol, dur, а се доказує що въ нѣмъ сидитъ р. чутє, котре модернизмъ нездужавъ зломити. Также злучайно стрѣнулисьмо у него наглу народну модуляцію до 4-ы по a заразъ d a якежъ се ладне.

Драматичнѝ сцены — Мельодрамы. Рôздв. нôчъ комедія немає ихъ, але деякѝ мѣстця снмъ близкѝ. Перестрахъ, що Вакула утопився, въ дѣйстности жертъ; але и жертъ хоть хвилево повинненъ зробити своє враженє, та сего музыка незамѣтила; такъ само и сонъ Вакулы променувъ безъ замѣту. На жаль всхôдъ сонця, танецъ козака, скрипники на сценѣ, значну часть увертуры при выставѣ пропущено. Дроченє дѣвчатъ зъ Вакуловъ дає драм. акцію, рухъ, враженє добре, лише Вакула чомусь невыпустивъ анѣ слова бодай „гетъ“, чейже неонѣмѣвъ. Се дрôбниця, однакъ мы ю наводимо, щобы музыки и на ню уважали и зъ невъ числились.

Супровôдъ єго загально полифонній — гомофонїи за мало — та полифонія належитъ все бôльше дражливымъ ситуаціямъ, а снхъ тутъ въ комедіи лише мало—натура перевершена. Єго супровôдъ загально лазитъ полифонично, спѣвучо, але має и павзами прориваній. Супровôдъ до соля Вакули лазитъ фразами, часто бѣгунами баса скрипокъ и клярнета до горы, се добре, лише якъ той басъ нѣчимъ непôдпертій, то дренчитъ; подôбно фраза клярнета наслѣдована віольовъ безъ пôдпоры за мало чутко выходитъ. До хора за сценовъ pp. добре, а супровôдъ до смѣху: ха-ха-ха добре; такъ само и до мельодіи дяка pp. добре. До терцета приложивъ супровôдъ звука органового.

Въ супроводѣ любитъ часто мельодіи поодинокихъ голосôвъ скрипокъ, навѣть и баса хроматизмами варіювати, окрашати, а коли они въ дусѣ и видѣ зъ народа знятй, до того небогато, лише тамъ де ихъ коньче, — выходятъ они гарно, мило, даютъ рухъ, тѣсно вяжутъ пружисту нитку мельодіи; якже они духа модерныхъ клясикôвъ, то робятъ не миле враженє.

Одного важного у Лисенка нестрѣчаємо: иншого тыпа, формы супроводу для думокъ, иншого для веселыхъ пѣсень, а иншого для танцôвъ, думъ, обрядовыхъ, якъ се Лѣстъ, Бажаньскій, Нѣщиньскій, по части Яроньскій, Завадзкій, Дюбюкъ перестерêгаютъ; а сама рѣчъ, що всѣ сй 3 наведенй ôдмѣнній иншій пулсъ чутя, ритмику, рухъ, гармонію, супровôдъ конечно заявляти маютъ. Рôздв. нôчъ весела, а тôлько въ нѣй дражливыхъ трагичнымъ ситуаціямъ питомыхъ гармоній; якажъ маѥ бути музыка въ трагедіи? та и въ трагедіи дражливôсть не всюды, не все; причина сего лежитъ въ породѣ темперамента Лисенка; зъ єго музыки читаємо єго не веселу, пригноблену натуру, а и веселôсть єго закрашена сентиментальнымъ (хрома) тономъ.

Инструментація. Ôнъ знаѥ натуру инструментôвъ та якъ въ вокальныхъ хорахъ маѥ милй контрасты ритма, силы, звукôвъ, такъ въ орхестрѣ тутъ сего за мало. Супровôдъ єго неустанно лазитъ голосами инструментôвъ, окрасъ, варіяцій за богато, а варіяціи, окрасы припадаютъ переважно смыкамъ, котрй собѣ звукомъ сроднй, однороднй, не даютъ ôдмѣнного звуку, невыходятъ ясно; не опредѣляѥ поодинокй групы, фразы по собѣ инструментамъ ôдмѣнного звуку; такй наше ухо при выставѣ оперы замѣтки зробило але лише чи въ орхестрѣ були всѣ инструмента заступленй: бо капельмайстры любятъ часто шкартувати, якъ немаютъ ôдповѣдного до якогось инструмента грача; а тогды вина спадаѥ на совѣсть театральнои дирекціи.

До аріи Оксаны I. ак. pizz. ладне; въ дальшôмъ актѣ стрѣчаємо довгій часъ до супроводу бляшаныхъ инструментôвъ прорыване pizz. , а се и чутне и вражливе. Деякй речитатива за сильно орхестрованй, слôвъ нечути. Межи всѣми деревяными и бляшаными инструментами любуєся въ Corni, даѥ имъ въ супроводѣ убочнй обломковй мельодіи; до мельодіи дяка они гейбы втурували: до мельодіи Вакулы IV ак. Corni по одному тактови все лѣзутъ въ гору гей по сходахъ—гарне. До хора зъ чарками орхестра за сильна, але замѣчаємо що музыканты часомъ навѣть приписане p. гейбы на укôръ выгриваютъ f., до чарокъ прилучуются прориванй Tympani, а въ кôнци трель ихъ, вражливо закôнчуєся актъ. Кромѣ цимбала наслѣдованого pizz. недаѥ имитаціи нар. инструментôвъ: трембôтъ нема, гôръ тамъ нема, незнаѥ; але сопѣлки, бандуры, лѣры, а при старôмъ козаку було пригодне мѣстце для лѣры або бандуры, торбана.

Лисенко знаменитій музыкъ писавъ богато; працює, кожде мѣстце обдумує — видко се зъ єго роботы. -- Гарна се єго прикмета, кобы дечого иншого меньше мавъ.

Мелодіи бере до оперы зъ народа, (прим. „Вже бôльше лѣтъ двѣстѣ“) та часто лише ихъ зачне, та ôдъ половины або кôнця ломитъ нар. нитку мельодіи; чому невыкôнчити р. н. мельодіи до кôнця? чи таке враженє миле?

Ôнъ ученій музыкъ та на модерно темперованôй музыцѣ, уважаѥ ще доси р. н. дробы-окрасы $^1/_3$, $^1/_4$ тоны fis, cis, gis, ais, dis... за темперованй $^1/_2$ т. Leittöne, вел. 7-у скалѣ, а симъ нищитъ роздѣлы р. н. скаль, строєвъ, и потягаѥ за собовъ устрôй иншои натуры тоники, гармоніи, якихъ р. н. мельодіи въ собѣ немѣстятъ.

*

Любуєся въ за богатыхъ хроматичныхъ варіяціяхъ окрасахъ не лишъ въ мельодіи, але въ супроводѣ въ середныхъ и спôднôмъ голосѣ, басѣ; 48 сторôнъ єго партитуры заповняютъ модернй варіяціи, бѣгуны, хроматизмы; ухо не має ôдпочинку, а ясній р. н. сангвинизмъ сентиментальными тонами хроматизмôвъ, замащеній, притушованій. Самй єго найкращй степовй мельодіи, и ихъ гармоніи, пôдъ масовъ неумолимыхъ хроматизмôвъ удушенй; хроматизмъ недає имъ легко, ясно по свому ôдотхнути, заговорити; а хотяй се єго окреме особисте успособленє, натура, то она не є натуральна, бôльше штуки якъ реальнои натуры.

И Лѣстъ подавъ намъ степовй мельодіи, въ єго рапсодахъ зъ угорскои пушты (пуща—степъ), але якажъ рѣжниця; Краситъ, драматизує лише головнй мельодіи густо и богато а окрасы єго не хроматично модернй нѣмецкй но орієнтально старославяньскй зъ тамошного народа захованй знятй, а гармонія до нихъ якажъ тонка, рѣдка, поєдинча чутємъ; она плястично шепче тобѣ: чуєшъ? такій духъ вѣє въ степахъ, степовыхъ мельодіяхъ, чудныхъ думкахъ, а ты слухаючи ихъ, заперає духъ въ тобѣ, нестає ти тху. Лѣстъ опертій на славянорускôй почвѣ,— божъ угорскй пушты (само слово славяньске) и ихъ думки се исторично старославяньскй (межи IV в. передъ — по VI в. по Хр. и за симъ дальше и доси) а не завандрованыхъ Угрôвъ, котрй въ слав. лявѣ пѣсень музыки буквально утопились, а лише дуже мало що зъ свого гуніядского старого заховали. Лѣстъ уживавъ также богато варіяцій окрасъ до мельодіи та они орієнтально старославяньскй не модернй зах. Европы, они звертаютъ на себе всю увагу—въ мельодіи лежитъ все чутє, серце, зато гармонія у него на другôмъ плянѣ, лише сама поєдинча одѣжъ до мельодіи; та краситъ ôнъ мельодіи лише головнй, чи они положенй въ скрипкахъ у верху, чи кладе ихъ въ середину супровода, чи переноситъ ихъ въ спôдъ въ басъ, але самъ супровôдъ прочй голосы гармоніи краситъ рѣдко коли. Риторнелѣ Лѣста невходятъ тутъ въ рахубу, бо они модерного фортепянового духа, натуры. Малыми скупими а натуральными средствами все выкликаєся великй враженя.

Але въ збôрнику пѣсень и др. творахъ за пребогатій Лисенко на хроматизмы всюды. Индивидуальнôсть се єго питома, се правда, та колижъ не р. народна, но зачерпана зъ Шопена, Вагнера.

Часто наслѣдує нитку головнои мельодіи середными и спôднымъ голосомъ баса, та колижъ ихъ обємъ довжину невыкôнчує. Часто выдобуває басови (якъ Дюбюкъ, Балакирôвъ) оборотами переходовыми тонами окрему спѣвучу мельодію, та зъ симъ треба бути осторожнымъ, щобы того не було за богато, а гармонія, чутє, стрôй, негубила опору, тонику, и конечнй груповй рускй каденціи. Въ Quodlibet „гопъ кумо“ є повне наслѣдованє, та басъ не груповои натуры не дає гармонійнй тоники. Мельодія жадає простого натурального баса C-D C-G, а ôнъ дає C-B-F-d-g; зъ ôдкижъ выкликавъ басъ F-d g, коли того въ мельодіи нема? У него не мелодія но на ôдворотъ гармонія росказує — а се не р. народне.

Та не лишъ мы, и другй такои гадки. Heinz глубоко ученій нѣм. музыкъ, вѣртуозъ фортепяна по перегриваню Лисенка творôвъ сказавъ: „се модній писатель, що має на думцѣ не натуральну красу чутя, но мѣлкій ефектъ, хоче себе ôдзначити. Скандинавскй народнй таньцѣ Griega (сказавъ) такъ поєдинчй (въ мельодіяхъ богато до р. н. близкй) а такъ чудно красній“.

И дѣйстно натура до всего и нар. музыки все взоромъ; чого въ натурѣ нема, або перевершено, того оправдати годѣ.

Любитъ часами давати до кождого переходового (окрасового) тона мельодіи („Бютъ пороги“) окремѣ густѣ акорды въ гармоніи; въ величавыхъ ситуаціяхъ, церковныхъ хорахъ, трагичныхъ кѣнцяхъ оперъ се на мѣстци, але всюды? ганитъ се у него и Сокальскій.

Музыкальній стиль Лисенка се сумѣшка руского зъ модернымъ нѣмецкимъ, Єго плодовитѣсть, гарнѣ мельодіи, народнѣ закраски цѣнимо высоко, за стиль Єго невинуємо, не було доси р. н. муз. теоріи, р. н. взорѣвъ, тай немає собѣ рѣвнои конкуренціи на Украинѣ, а галицкѣ взоры для него ѣдтятѣ.

Яко доброго гармонисту радимо Єго студіовати; ѣнъ гарній степовій мельодиста, хроматичній, сентиментальній гармониста, знає тужити, а мало смѣятися, се не въ Єго натурѣ.

П. Сокальскій.

Украинецъ померъ 30/3 1888; журналиста р. н. геній, р. н. музыкъ серцемъ и душевъ, писатель музыки, бувъ въ турецкѣй вѣйнѣ въ Балканахъ и т. д.; написавъ оперу: 1) „Утоплена“, 2) „Майская нѣчъ“, 3) „Осада Дубна“. Жаль, що немалисьмо анѣ однои зъ сихъ въ рукахъ, бо зъ науковои Єго розвѣдки о р. н. музыцѣ знаємо го яко одинокого на Украинѣ ученого, здѣбного, розумного музыка, лише зъ Єго розвѣдки видимо, що Єго супровѣдъ, ритмика таки ще модерна.

П. И. Нѣщиньскій.

Украинецъ (Єго гарнѣ „Вечерницѣ“ въ Назаръ Стодоля), гимназіяльній професоръ, надъ Чорнымъ моремъ въ Одесѣ, краинѣ, що повліяла на Єго чисту нескажену народну музыку, а зъ Zawadz-кимъ сродній стиль.

Ритмика. Р. н, цезурового фразового такту незнавъ, писавъ модернымъ; але Єго ритмика цѣхова тріолями гарнои неспокѣйнои народнои натуры. Малорускій тыпъ въ Увертурѣ, шкода, що незадержавъ тѣ тріолѣ въ Єго хорѣ „Зазуля“, а ввійшовбы бувъ и акцентъ и тактъ цезуровій. Мимо то духъ тыповыхъ мельодій въ Єго творѣ бувъ и буде все малорускій народній; въ Єго ритмицѣ приходѣ и тяжкѣ акцента „Кайданы“, чого въ Лисенка нема.

Мельодіи Єго живѣ зъ народа взятѣ незмѣнюванѣ; кажутъ, що хоръ „Зазулѣ“ на основѣ татарскои мельодіи збудованій. Хто знає исторію розвою р. азійскои музыки, того се анѣ разъ нездивує. Не татарска она, но загально азійска. Въ Єго музыцѣ є соля, котрѣ опѣсля ирикрываются хоромъ, а въ веселыхъ се рѣчъ гарна, мовъ рефренъ. Веселѣ слова убирає mol мельодіями— вѣрна се р. натура, (подѣбныхъ коломієкъ въ Галичинѣ богато), за симъ впадає въ dur (до 3-іи), вертає зновъ въ тото mol; а се улюблена малоруска групова модуляція. Мельодіи складає ѣнъ рапсодично, одну по другѣй, а до чутя, характера та ситуаціи доберає, и повязує спѣвучими ріторнеллями.

Вступъ до хора „Зазулѣ“ оригинальній вводитъ мельодію 5-у, ѣдъ 5-ы и се р. народне видѣлисьмо въ думѣ Вересая и на иншихъ р. н. мельодіяхъ; духъ тріоль въ „Zigeunermarsch“ Webera (Praetiosa) маєте и въ Нѣщиньского, въ Бажаньского (Марѣйка), а до того фалѣ, повно, за симъ група тонко (f.+p.) контрастъ.

Перегривки; любитъ послѣдній такты ще повтаряти. Самъ хоръ „Зазулѣ“ скінчивъ гучно, а догривка finale до него за слаба, треба було на хорѣ урвати, або єго тріолями въ 8-ахъ скінчити, або басомъ въ 8-ахъ сильно погуляти. Закінченє тріолями пригадує на крикъ чорноморскихъ козаківъ въ бою.

Каденцій народнихъ мало крімъ до 3-іи.

Модуляція въ увертурѣ цѣхова, наслѣдованє до 4-ы групами, маєтакже по c mol — C dur якъ Weber въ Praetiosa и List въ рапсодіахъ, чардашѣ и Бажаньскій, пѣснь хозяйки групами; перша єи часть зъ окрасовъ fis, выглядає мовъ модерне dur, въ истѣ же fis руске а темпероване не однакови вижины; друга єи часть немає fis но f, а се тхне и вражає по старому давному. Групами хідъ модуляціи въ Entre рѣдкій, оригинальній, въ другихъ пєсахъ модулює до 3-іи dur—mol, mol—dur. Се индивидуальна єго цѣха (сродна Вербицкому въ „Ще не вмерла Украина“), котру Нѣщиньскій набувъ ідъ свого музыкального нескаженого надчорноморского народа, а котра загальновъ являєся въ тысячахъ р. н. мельодіяхъ Украины и Галичины.

Гармонія. Сопранъ и Альтъ веде 3-ами, се щирорускій типъ выродженій зъ народного наслѣдованя групъ, се Русинови улюблене. Маєінъ оказы натуралистычного хора мѣшаного, де пускає тенеръ высоко верхомъ въ 5-тѣ (маєсе Лисенко, Weber, Бажаньскій), въ гармоніи маєвыбухи и нагле двиганє баса въ гору, тамъ єго довше придержує; а симъ выкликає велику силу. Мужескій хоръ „Зазулѣ“ зъ першу зачинає низко, спокійно, середну часть підводитъ до середныхъ тонівъ, а послѣдну часть заганяє высоко въ высокі тоны. Се маютъ Турки и Татары а се є контрастъ силы и то що звемо степенованємъ силы. Тайна враженя послѣдныхъ тактівъ хора „Зазулѣ“ лежитъ въ тімъ, що басъ веде высоку мельодію на способъ соля, а решта даютъ супровідъ голосівъ высоко але перерывано, лише акцентово акомпанюютъ. Замѣна се ролѣ. Такого въ Lista богато а є оно и въ Бажаньского въ орхестрѣ Довбуша. Въ загалѣ Нѣщиньского гармонія тонка, часто (въ „Зазули“) веде оба басы въ однотонѣ, чимъ акорды щербатій, а богато ихъ, и каденцій безъ 3-іи 1—5, 1—8, але спѣвучість, ритмика, модуляція се покриває. Гармонія всюды легка, майже всюды веде голосы 3-ми, а все по народному, не по модерному. Гармонія єго легка, проривана павзами, більше въ дусѣ таньцю; бо и чутє легке, и веселій мельодіи. Одно дивно: Вечерницѣ въ русина маютъ звычайно думы, або пригодній, (прим. „Не ходи Грицю“, або о „Довбушу“...), а потімъ хоръ „Зазулѣ“. Не муситъ се бути, але для поострення муз. гадокъ згадуємо о сімъ.

Въ хорахъ єго є и негрупово, (въ хорѣ: „Добрій вечеръ) є 3-ове а нема натуралистычного 5-ове, задержавъ все въ g mol, а повиненъ бувъ одну часть гармонизувати въ B dur, якъ се въ мельодіи просится. Груповість видко у него выходила несвѣдомо, тому и пропускъ. Такъ само хоръ: „Ой хто пѣ“ цѣлій у него e mol, не групово, нема G dur; зато „пійте гуляйте“ є e mol и G dur групово, а такъ само въ „Гаданю“ e mol и G dur групово. Зъ межи всѣхъ рускихъ ін и Zawadzki перестерігаютъ ще найбільше груповій рѣжній строѣ; а се и руске, и таке ладне, мовъ гойданє на човнѣ по Чорноморю, або по Адріятику середъ Венеціи.

Супровідъ цѣховій тымъ, що оминає штуку зато більше натуры, а більше стала симетрія въ ритмѣ тому, бо се мельодіи веселій, близкій танцю.

Нѣщиньскій мовъ не зъ того краю, що Лисенко. Єго мельодіи прегарнѣ, мельодійнѣ, спѣвучѣ, цѣлѣ незмѣненѣ, повнѣ, въ оперѣ дуже милѣ явища. Єго натура весела, за симъ иде все проче, ôнъ ясній, гуморній, сангвиникъ, але маѳ и тяжкѣ выбухи („Кайданы“). Загальне враженѳ „Вечерниць“ се всюды степеньованѳ неустанне фальованѳ, сильно, повно—за симъ слабо, тонко, партіями, групами — контрастъ силы звуку, въ чѣмъ незрôвнаній List; а се логична, ясна, здорова, не хоровита природа. Въ цѣлôй природѣ: свѣтло, тѣнь, тьма, сила, слабкôсть; людске чутѳ, ухо бажаѳ все перемѣны; галасъ, шумъ, то лагôдну тишину. Головна се засада Lista, Mozarta и засада простолюдска; коли выслухаѳшъ коротенькѣ Вечерницѣ, то наситивѳсь ся ними такъ, якбысь выслухавъ млаву повну оперу. Велика шкода, що Нѣщиньскій не зробивъ повнои оперы кôлько бы то тамъ було взорôвъ. Гарній Завадзкій, але єго перевижшивъ Нѣщиньскій; єго стиль легкій, а лише хвилями тяжкій (конецъ хора: „Зазулѣ“).

Назвати го можемо: ладній мельодиста, натуралиста, груповій гармониста, у него горує всюды мельодія, а гармонія лише легко пôдпираѳ.

Украиньска трôйка: Jaroński, Witwicki и Zawadzki (зъ ними Нѣщиньскій), зôйшли ся такъ близко въ одно, що нацѣхували найбôльше загальній малорус. муз. стиль.

I. Яроньскій

(Думки 1875).

Єго Н-ръ 2. „Не ходи Грицю“, Н-ръ 7. „Зъ Украины тутъ прихожу“, Н-ръ 8. „Бурлаки“, „И шумитъ“.

Ритмика народна ще му вповнѣ несвѣдома, она у него модерна, але таки ôдчувавъ народне, бо въ „И шумитъ“ выразно зазначуѳ акцентъ не на 1—3, но 2—4, слозѣ гармонієвъ пôдпертій, а на се рѣдко хто на Руси уважавъ.

Мельодіи єго взятѣ зъ народа. Мельодія Н ръ 2. „Не ходи Грицю“ стара, указуѳ на то ѳи групова будова, але слова до неи приложенѣ зъ 18. в. новѣ, а до того зъ ôдмѣннымъ ритмомъ ôдъ мельодіи тому вiйшли фалшивѣ акцента: „не хóди...“ У него стрѣчаємо по взору Lista мельодію также и въ басѣ.

Гармонія въ Н-рѣ 2, групова g-B-g и басъ за симъ груповій; Н-ръ 8. групы дробятся на менші части, за се и густа групова модуляйія. Въ темѣ гармонія густа; въ „И шумитъ“ чистѣ групы, навѣть послужатъ за взôръ; супровôдъ бандуровій порожній. Въ religioso маѳ групы, маѳ басъ 3-ами (втуромъ), и густу гармонію, все се цѣхове, руске — взôръ.

Модуляція групова въ Н-ръ 2. C—a—C, g—B—g; але окрôмъ темъ гонитъ и ôнъ за штуковъ модернои варіяціи, а се фантастичне, не ясне.

Будова єго думокъ: „Не ходи Грицю“ въ 2 рамахъ; „зъ Украины“ т. пр. въ 3 рамахъ; „Бурлаки“ ще ширшій складъ 3 рамовій: I. Energico e mol, II. Andantino повторѳнѳ I., лише тутъ мельодія въ басѣ, а супровôдъ у горѣ, а до сего ще варіяція; III. Vivace C dur „И шумитъ“ зъ оригинальнымъ супроводомъ и зъ варіяціями. Зъ украиньскои трôйки ôнъ найслабшій.

І. Витвицкій

(Думки 1875).

Н-ръ 1. „Невôльникъ“, 2. „У сусѣда хата бѣла“, 3. „Мельникъ“, 4. „Коломійка“, 5. „Чумакъ“.

Ритмика модерна, але ôдчувъ доста народного и замаркувавъ Н-ръ 1. Trioli такй якъ въ Webera, Нѣщиньского и въ мельодіи и въ супроводѣ, синкопы, тріолѣ унизоно ще и въ противнôмъ напрямѣ (duo); въ Н-рѣ 5. ритмъ нацѣхованій урывано танечно.

Модуляція. Н-ръ 1. маѳ народнй груповй наслѣдованя до 4-ы A—D—G—A—B—C—F—C—F—A; до того груповій басъ: D—A—D—A—F—C—F—D; а маѳ Н-ръ 2. по d mol заразъ D dur и скоки до 4-ы g—c.

Въ мельодіи стрѣчаѳмо народнй дробы надмѣрнои, перевершенои 4 ы въ чотиротоннôмъ строю.

Гармонія Н-ръ 1. акордъ, порожна бандура, у котрои 3 іа акорда въ супроводѣ на верху. Гармонія тутъ и басъ групова; мельодію веде по трохи терціово; Н-ръ 2. гармонія порожна, басъ иде 3 ами (втуръ); Н-ръ 3. танечне, гармонія порожна, мельодія лежитъ, а басъ спѣваѳ. Н-ръ 4. порожна гармонія до варіованои мельодіи, короткй групы, басъ груповій; оргельпунктъ до варіованои мельодіи. Н-ръ 5. порожна гармонія групы, басъ и гармонія груповй порожна гармонія до варіяціи.

Каденціи Н-ръ 5. до 4 ы.

Будова. Н-ръ 1. вступъ Adagio бѣгуны; засимъ слѣдуѳ:

1. Andte думка d mol — F dur. 12 тк., ritorn. 4 тк.
2. Allo три варіяціи и повторенѳ 1.
3. Finale Allo новій тематъ зъ варіяціями d mol + D dur + d mol.

Н-ръ 2. Вступъ Adagio бѣгуны g mol, за симъ:

1. Moderato тематъ коломійки, а зъ сеи варіяція 1—2. g mol.
2. Andte нова тема, варіяціи рѣжнородно G dur.
3. Finale Allo g mol коломійка повторена лише варіяція. Pressto g mol нова тема „Мельничка“ Н-ръ 3.

Н-ръ 4. Allo vivo e mol и все дальше варіяція.

Витвицкій зъ трôйки лѣпшій, даѳ доста взорôвъ.

М. Завадскій

(І., ІІ., ІІІ. Шумки 1875).

Написавъ 24 шумокъ, а 36 чабарашокъ та ще дещо; зъ тыхъ анализувати будемо ѳго 3 першй шумки.

Въ Ритмицѣ ôнъ ще модернои школы, але якъ и попередники богато ôдчувъ народного, и мовъ несвѣдомо въ музыцѣ пôднêсъ то, що зъ модерныхъ ненатурится, якъ въ народѣ чувъ, такъ акцентъ противъ модернои мѣры такта зазначивъ. Шумки близкй коломійкамъ, але ритмъ, акцентъ, а за симъ кроки въ нихъ ôдмѣнний, бôльше породы козака. У него Trioli, Sincope, дробленѳ танечного ритма.

Мельодіи чисто народнй, цѣлй, повнй, незмѣненй, супровôдъ и при повторенію гармонiи незмѣняѳ; маѳ до мельодіи окрасы, дробы тоны, бѣгуны, народного духа и способу гарнй варіяціи, веде мельодіи часто 3-ами, (примъ—втуръ). Маѳ скоки до 4-ы (І.).

Каденціи меньше выбитнѣ крѣмъ кѣлькохъ въ чабарашкахъ.

Модуляція групова и не групова B—g—g—C—g—B—; II. III. групова a—C—a— взоровѣ.

Гармонія. I. супровѣдъ 3-ами, мельодія стоитъ тихо, а гармонія рухає ся спѣває, II. порожна гармонія, групова зъ таковъ модуляцієвъ. Баєъ оборота выпереджає групу вже ѣдъ єи почину, а за сими ажъ басъ коренній; де мельодія варіована, тамъ гармонія порожна; має мѣстця и цимбаловатого супроводу. III. має unisono, добиваній басъ; мельодію 3-ами, гармонія широка тяжко акцентована.

Завадскій дає р. н. музыцѣ доста взорѣвъ; зъ украинъскои трѣйки сягнувъ найвыжше; духомъ сродній Нѣщиньскому, ще бѣльше геройній:

Будова:

I. Шумка: Allo: тема.
a) g mol, ще разъ повторенє безъ змѣны,
b) g mol, повторенє a) g mol } безъ модуляціи тому
c) g mol, повторенє a) } монотонне

II. Шумка: Andte тема: a mol.
a) Allo Шумка a mol
b) „ „ C dur } тутъ групы, рухъ, житє и така модуляція.
c) Варіяція a mol

III. Шумка Lento вступъ g mol.
Allo тема — Коломійки g mol.

Прочій всѣ анализуйте самѣ. Назвемо го натуралиста, модулиста, мельодиста, гармониста.

Галицка трѣйка: Lipiński, Kosiriński и Tymolski задалекѣ собѣ лѣтами, (а Kosiriński Украинецъ) тому єдности въ стылю, гармонизаціи супровода нема.

Каролъ Липиньскій.

(Pieśni ruskie w Galicyi 1833.)

Першій се патріярха въ Галичинѣ, що ставъ р. н. мельодіи (1833.) записувати и въ фортепяновій супровѣдъ уберати. 30 рокѣвъ выпередивъ ѣнъ першого на дальшой Руси Балакирова. Особеннои цѣхи на нѣмъ нема, все поединче, звычайне, въ тѣй порѣ спало ще все спокѣйнымъ сномъ. Ввесь супровѣдъ акордовій, примитивній.

Коцѣпѣньскій.

(100 пѣсень. 1865.)

Списувавъ галицкѣ пѣснѣ по при украиньскѣ разомъ. Мельодіи гарнѣ, народнѣ, свѣдомо записанѣ, гармонизація середно лѣпша; зъ рештовъ нема що бѣльше пѣднести, ритмъ ще модерній.

Тымольскій.

(Коломийки 1865.)

Въ ритмицѣ окремій ѣдъ модерного тымъ, що старався ѣддати то, що въ народѣ добре пѣдслухавъ. Серце радуєся дивити на декотрѣ гармонизаціи єго коломієкъ, живцемъ схоплены ѣдъ народа, старѣ, порожнѣ, дудковатѣ (1—5).

Модуляціи декотрѣ пышнѣ, найбѣльше ихъ до 4-ы въ гору, 5-ы въ долину, просто, нагло, безъ приготованя, такъ якъ ихъ чувъ у простого народного сѣльского скрипника.

Будова: складає суставами (періодами) мельодіями цѣлыми (пѣсля него коломійка 8, а по нашому р. н. цезурованому лише 4 такты); пускає ихъ що до силы, ритма, гармоніи, супроводу фалями, групами; має народнѣ каденціи. Зъ галицкои трѣйки ставъ ѣнъ найвыжше, а до того такъ оригинально, живо по народному, що мусимо шію склонити, и ѣдъ него богато научитися. Завадскій найвыжшій въ лязурѣ мовъ паньскій, Тымольскій найвыжшій въ простотѣ типово собѣ живій мужикъ, а се найбѣльша єго заслуга. Дивно! но дѣйстно, що галицкѣ музыки композиторы психольогично, натуралистично стоятъ выжше ѣдъ украиньскихъ.

Тымольскій списавъ згармонизувавъ свого часу богато гарныхъ, типовыхъ коломієкъ, та велика шкода, що ихъ сегодне по книгарняхъ дѣстати не можна. Для науки збѣрка єго коломієкъ булабы дуже цѣнна. Лише не всѣ нимъ гармонизованѣ по народному, а о тыхъ тутъ неговоримо

Иванъ Лавровскій.

(12 хорѣвъ, псальмы, опереты 1865.)

Єго творы у рѣжныхъ рукахъ, належалобы разомъ стягнути. Ритмиста и гармониста модерноі школы, але ѣнъ першій, що глубоко ѣдчувъ духа руского въ єго мельодіяхъ браныхъ по бѣльшой части зъ народа лише своими зворотами деколи змѣненѣ. Писавъ богато хорѣвъ на мужескѣ голосы мирскѣ и церковнѣ, написавъ двѣ опереты зъ меньшовъ орхестровъ для руского театру у Львовѣ (1864—65).

Ритмъ єго ввесь модерній не р. цезуровій, тактъ модерній.

Мельодіи гарнѣ лише по модерному переробованѣ. Складає мельодіи до хорѣвъ рапсодично, а вяже ихъ модуляційно до 5-ы, 4-ы, а часто дробово $^1/_4$, $^1/_3$, $^1/_2$ товомъ зменьшенымъ модернымъ 7 акордомъ (прим. gis h-d-f) а дробовій тонъ gis кладе въ сподѣ въ басѣ, та уважає го ще за 7 у Leitton; незнає ще дробѣвъ анѣ ихъ цѣхи. Мельодія и гармонія у него майже рѣвно володѣючѣ.

Гармонія єго переважно тѣсна, сильна, часто выводитъ хоры въ высоку сферу тонѣвъ, прим. въ хорѣ „Звени мѣй торбане“, симъ выкликає велику силу. Скоки баса 1—8, 8—1. геройнѣ и народно рускѣ. Сподомъ баса а найбѣльше верхнѣ теноры гарно мельодіюютъ, зато середнѣ оба голосы квартета стисненѣ крайными мало спѣвучѣ – хоры єго всюды повнѣ 4-голосовѣ, а гармонія часто горує.

Супровѣдъ єго вокальній такій якъ гармонія єго.

Духъ єго музыки геройній, мелянхолѣйній, розпучливій мѣстцями дуже дражливій. Такъ тонко чутливого выбухового та плаксивого муз. гармониста на Руси якъ ѣнъ незнаємъ. Єго дражливѣсть выжша ѣдъ Лисенка але у него все ясна, а ужита лише тамъ, де єи слова стиха чутє вымагаютъ, а не всюды де хочъ. Ѣнъ є типомъ мелянхолііи, задумы; милій, чутливій, сентиментальній, такъ мягкого серця що колись и нехотѣвъ за поторкненємъ єго душѣ, котили му ся слозы; мимо того ѣнъ всюда ясній, незамащеній, контрапункту, канона немає, ходитъ неустанно фалями тѣни, свѣтла, силы, слабкости, а се самѣ милѣ контрасты; кожде мѣстце у него обдумане, выпрацьоване, єго стиль

межи всѣми малор. музыками цѣхуѣся срогостевъ правилъ модерной школы, гармонiи, модуляцiи. Дражливѣ хоры любивъ будувати найперше на обдуманѣмъ спѣвучѣмъ басѣ; до него докладавъ гармонiю, а зъ сей наостанку вытягавъ нитку мельодiи; сего учивъ ѣнъ и мене, та се не по руски; чутѣ лежитъ въ данѣй народнѣй мельодiи а не въ гармонiи. Але стрѣнете у него и легкiй стиль, милiй, наивнiй; ѣнъ бѣльше гармониста, вокалиста, квартетиста, якъ мельодиста; умѣѣ плакати, роспукати, лише засмѣятися неумѣѣ. Єго треба коньче студiовати.

Михайло Вербицкiй.

(Хоры, литургiи, опереты, рапсоды 1865.)

Родженiй 1815. въ Добромильскѣмъ Перемыского пѣдгѣря. Гравъ на гитарѣ, написавъ 22 хорѣвъ мирскихъ и духовныхъ; опереты: Панщина, Галя, Пѣдгѣряне, Вузкѣ черевики, Пленипотенты, Школяръ на мандрѣвцѣ, Верховинцѣ. 12 синфонiй — рапсодъ — на повну орхестру, Завѣщане, Ще не вмерла Украина; умеръ 1870 въ Млынахъ коло Яворова.

Ѣнъ и Лавровскiй ровесники. оба мали одного муз. учителя Чеха въ Перемышли, одного муз. тата дѣти, а не однакои муз. натуры. Вербицкiй знанiй намъ особисто, живiй, рухливiй, гуморнiй, сангвиникъ часто въ бесѣдѣ усмѣхався, умѣвъ и въ музыцѣ по свому засмѣятися, лише тужити, заплакати не умѣвъ; за єго живовъ породовъ пѣйшла и вся єго музыка. На селѣ въ Млынахъ коло Яворова (розказувавъ намъ се самъ) сѣдавъ вечерами передъ хату, та пѣдслухувавъ парубочѣ думочки, коломiйки, козачки спѣванѣ и на сопѣлочкахъ выгриванѣ, а сѣ ѣнъ въ єго синфонiяхъ зъужитковавъ, заслуга служитъ за взѣръ.

Ритмъ єго модернiй ввесь, а однакъ и сей деколи пѣсля слогѣвъ стиха дуже гарно положенiй — тяжкихъ акцентѣвъ, выбухѣвъ Лавровского не маѣ; се нележало въ єго натурѣ; у него переважно ритмичнiй рухъ се веселѣсть. Гарна пластика цигане ритмично у него бютъ молотами до ковала.

Мельодiи єго въ хорахъ мужескихъ и мѣшаныхъ се єго власна фантазiя, не взята зъ народа; въ єго оперетахъ на повну орхестру по части бравъ мельодiи народнѣ а сѣ потрохи перерабявъ, по части свои фантазiи, въ єго 12 синфонiяхъ на повну орхестру (се рапсоды синфонiи маютъ иншу будову) ставъ ѣнъ найвыжше. Тутъ заволодѣла очевидячки провѣдна рука пѣсля взорѣвъ рапсодъ Lista, а якъ бачимо нехиблено, зъ дуже добрымъ успѣхомъ, заслугуючимъ на взѣръ наслѣдованя другимъ. Пять єго рапсодiй маѣмо въ рукахъ, а ихъ будову анализувалисьмо. Та не всѣ єго рапсоды цѣхуются живыми народными мельодiями, лише кѣлька, решта єго пытома фантазiя, по модерному а не по народно рускому.

Гармонiя єго легка, поѣдинча, все ширша, розкинена на основахъ модернои музыки, зато у него всѣ 4 голосы хорѣвъ спѣваютъ, мельодiюютъ, бо маютъ для себе ширше мѣстце. Гармонiя легка всюды пѣдрядна, а мельодiя горовъ. Стиль легкiй.

Модуляцiя групова до 3-iи a-C-a, до 4-ы.

Инструментацiя ходитъ фалями слабо, сильно, дуже сильно, дуже вражливо, але поѣдинча, дословно зъ єго гармонiєвъ. Деякѣ синфонiи гарно и взорово инструментованѣ, а се въ доборѣ кольорѣвъ, звуку, контрастѣ. Въ порѣвнаню єго оперетъ зъ синфонiями, видко у него постепенно великiй

поступъ другу фазу инструментаціи, стилистики; на нѣмъ справджуєся: вправа чинитъ майстра; пôдъ конецъ житя, писавъ самй лѣпшй творы.

Єго треба студіовати, тому оплатилобыся єго всѣ муз. творы зôбрати до библіотеки. Ôнъ мельодиста, натуралиста, инструментиста.

Изидоръ Воробкевичъ.

(Хоры, литургіи, опереты, коломійки 1868—70.)

Буковиньскій малорусинъ, родився 9/5 1836. въ Чернôвцяхъ; рано осиротѣній, скôнчивъ гимназію и православну теольогію 1860 въ Чернôвцяхъ а 1868 осѣвъ тутъ, учивъ муз. спѣву въ правосл. дух. сѣменищу и въ гимназіи. Чуткій лиричній поета новолитературній учився гармоніи въ Блажевича православ. русина ректора сѣменища въ Чернôвцяхъ. Писавъ хоры, литургіи 1869. опереты 1870.

Либретта всѣ писавъ самъ новолитературнымъ стихомъ: Гнатъ приблуда, Убога Марта, Новій двôрникъ, Яношъ Иштенгаза, Пентелей Трубка (Боснячка), Золотій Мопсъ, Каспаръ, Три Граціи, Венулячекъ, Блудній сынъ, Сагайдачній, Ослѣпленє Василька, Ольга, Демонъ горѣвка; межи малорусинами дуже плодовитій, головній рускій нар. театральній репертуаръ ôдъ 1870—1872 и дальше заповнивъ ôнъ тогды, коли нѣмецкй, французкй опереты влѣзли на р. сцену; ученій на основахъ модернои, р. н. музыки тогды ще незнавъ; а осамотѣлій въ Чернôвцяхъ межи ромуно-германами образувавъ себе на нѣмецкихъ творахъ, тому єго гармонія улягла нѣмецкому духови. Въ поетичнôмъ лиризмѣ рôвній духови Лавровского, мягонького, теплого мелянхолійного чутя, що за леда що будь прослезився; тому умѣє тужити и плакати; але дивно мѣшаній єго темпераментъ має и сангвиничнй гуморы, смѣєся (въ Боснячцѣ „ой жукъ“).

Ритмика вся модерно музыкальна, гарна пластика клепанє косы ритмично до музыки.

Мельодія вся модерна, а лише деякй мельодіи Чабана и деякй коломійки чуднй, народнй, иншй єго питома фантазія по модерному. Найкрасшй реальнй, пластичнй мельодіи єго въ Гнатѣ Приблуда народнй мелянхолійнй гôрскй пастырскй (Чабана). У него всюды мельодія горовъ; чудна пластична мельодія єго божевôльнои.

Гармонія, супровôдъ, модуляція єго легка, поєдинча, пôдрядна, легко пôдпирає мельодію. Має гарнй хоры, а въ деякихъ гармонія горовъ.

Инструментація обѣма вокального квинтета, скрипки, віоля, челло, басъ, флетъ, поєдинча, всюды гомофонна.

На велику орхестру инструментувавъ музыку єго Гната на основѣ єго гармонизаціи єго муз. ученикъ Порфирій Бажаньскій 1880 для рускои сцены у Львовѣ.

Єго творы муз. такъ розсѣянй по рѣжныхъ рукахъ, що немôгъ ихъ намъ усѣ до анализы прислати; тому радимо всѣмъ композиторамъ всякй ихъ творы все мати подвôйно, инакше гинутъ часто самй лѣпшй въ невѣжихъ рукахъ.

Ôнъ гарній мельодиста, легкій гармониста, тяжку задуму стрѣнешъ лише у него и у Бажаньского. Лисенка степова задума гарна, та иншои вдачѣ. — Єго творы треба коньче студіовати. Лише студіями стаємо майстромъ.

Порфирій Бажаньскій

(хоры, литургіи, псальмы, опереты, оперы, кантата)

1870.

Родився 22/2 1836. въ селѣ Белелуя коло Снятына надъ Прутомъ на Покутю, куды чорній шляхъ татарôвъ зъ Украины черезъ Чернôвцѣ, Снятынъ, Белелую, Виноградъ, Станиславôвъ, Галичъ, Рогатынъ, Перемышляны, Пôдборцѣ, Кривчицѣ, Знесѣнє до Львова провадивъ; де р. н. музыка ще чисто доховувалась. Въ 13. роцѣ по скôнченю нормальныхъ шкôлъ въ Снятынѣ осиротѣвъ, лишився безъ тата, безъ мамы; пôйшовъ до сестры въ выжне Жабє пôдъ р. Чорногоровъ. Тутъ наслухався гуцульскои трембѣты, скрипокъ, цимбалôвъ, дуды; по роцѣ зробивъ испытъ на народного учителя въ Чернôвцяхъ, зôставъ сѣльскимъ учителемъ въ Лючу коло Яблонова на пôдгôрю коломійскôмъ; наслухався циганьскои пôдгôрскои скрипки, цимбала, а ôдъ дякôвъ научився сотныхъ нар. спѣванокъ. Судьба недала му спокою; по рокови безплатного учительства (де голодовій тифусъ перебувъ) пôслала го судьба до подôльскои гимназіи 1853 въ Бучачу; тутъ спѣвавъ въ василіяньскôмъ хорѣ Єрусалимку (безнотну на слухъ) на 4 голосы; тутъ слухавъ жидôвско-мѣщаньску музыку; на слухъ гравъ на скрипцѣ. По роцѣ загнала го судьба до гимназіи въ Станиславовѣ. Тутъ учивъ го войсковій музыкъ черезъ 3 роки систематичнои гры на скрипцѣ, флєтѣ, гитарѣ; въ студенскои орхестрѣ по серенадахъ, пѣкникахъ, вечеркахъ грає на скрипцѣ, віолѣ, басѣ, флєтѣ, гитарѣ, якъ коли чого було треба. По 3 рокахъ жене го судьба до гимназіи въ Чернôвцяхъ. Тутъ учитъ Коржиньскій Львôвскій богословъ єго и другихъ 4 голосовои муз. литургіи, стає диригентомъ хору, слухає жидôвскои и кочуючихъ цыганôвъ орхестры, а се єго дуже вражає; спѣває въ хорахъ нѣмецкихъ.

По 2 рокахъ вертає до Станиславова до гимназіи стає учителемъ спѣву всеи гимназіяльнои молодѣжи, дає лєкціи на гитарѣ, скрипцѣ, басѣ, флєтѣ, вальторни. Здає матуру, переходитъ до Львова на руске богословіе, стає семинарицкимъ дякомъ, учителемъ спѣву ставропигійскои бурсы, учительскои препаранды, диригенсомъ семинарицкого хору и широкои тогды семинарицкои орхестры. По скôнченю зôстає сотрудникомъ при Успеньскôй (волоскôй) церквѣ у Львовѣ (1865.) черезъ 6 лѣтъ, а по сѣмъ парохомъ въ Сорокахъ коло Львова и доси (1901).

Зъ уроды живій, веселій сангвиникъ зъ домѣшковъ мелянхолизму, зъ малу вражливій на сѣльскѣ спѣвы, музыку; на весѣляхъ, толокахъ, праздникахъ, музыкахъ, потому жидôвску по мѣстахъ, циганьску въ Лужанахъ, Берегометѣ, Садигурѣ, ще бôльше въ Чернôвцяхъ, а пôзнѣйше на дунайскôмъ островѣ Маргарета въ Пештѣ, ще пôзнѣйше въ Сольнôй полудневыхъ Татрôвъ—перенявся р. нар. музыковъ; за єго темпераментомъ пôйшла и єго музыка.

Муз. гармоніи учивъ го 1858. Изидоръ Воробкевичъ въ Чернôвцяхъ, на богословію у Львовѣ учивъ го гармоніи инструментаціи семинарицкій духовникъ Иванъ Лавровскій (1864), сотрудникомъ при волоскôй церквѣ у Львовѣ (1865) учивъ го гармоніи, инструментаціи, контрапункта фуги-оперы 1870—71 Гунєвичъ мазуръ, учитель фортепіяна и композиторъ муз. ораторіи Babylon у Львовѣ. По сѣмъ учився и образувався на загально модерныхъ кляснкахъ дальше самъ. По пôвчверта роцѣ овдовѣвъ 1869. у Львовѣ. Одна ôдрада була му музыка.

Ще въ гимназіи въ Чернôвцяхъ кліївъ р. хоры, котрыхъ ще н за дуката тогды нѣгде не було. Въ Станиславовѣ писавъ серенады на смичкову орхестру, у Львовѣ писавъ хоры для препарандôвъ, ставроп. бурсы 4 голосову мѣшану литургію, котру М. Вербицкій въ „Словѣ“ выхвалювавъ, хоть она до теперѣшного стилю єго музыки не богато була варта; 1870 писавъ опереты на вел. орхестру: Нѣма, Сибирячка, Сирота Сузанна, Параня, Маруся; симъ заявився дозрѣлымъ композиторомъ; всѣ они були на р. сценѣ у Львовѣ 1870 даванî. Для покôйнои сопруги присвятивъ а) нагробній стихъ свôй и мельодію зъ фортепяномъ, б) велику коломійку зъ вступомъ, финалемъ на повну орхестру, а пôсля звычаю въ горахъ зъ выстрѣлами, була она часто на сценѣ ôдгривана у Львовѣ, в) велику мирску кантату въ 3 актахъ закрою ораторіи на повну орхестру зъ солями, хорами; стихъ до неи написавъ Игнатій Онишкєвичъ професоръ черновецкого всеучилища. Сю кантату переписавъ собѣ В. Матюкъ для инструментовыхъ студій; та мимо єи силы, величины, устрою небувъ зъ неи задоволенй, недавъ єи нѣколи на сцену, а лише мало що зъужитковавъ въ перебôцѣ до иншихъ своихъ творôвъ.

Зъ мотивôвъ житя своєй покôйнои сопруги зложивъ 1878 самъ либретто до першой р. **оперы „Олеся“**, и давъ ю чути 1880. въ Стрію на р. сценѣ; при продукціи зрозумѣвъ, що чисто народнî принятî нимъ мельодіи бôльше подобаются, якъ питомî фантазіи; постановивъ бôльше такихъ приннмати. Хотѣвъ всевъ силовъ видѣти на сценѣ цѣлу, живу свою Олесю зъ єи лагôдно веселовъ породовъ, та въ єи молоденькôмъ вѣцѣ (16 л. замужъ, на 20 померла) небуло острѣйшихъ геройныхъ чертôвъ, а дѣйстнôсть єи характеръ змѣняти, додавати нехотѣвъ. Додавъ свѣжî нар. мельодіи а 1881 дано оперу Олеся на повну орхестру у Львовѣ. Єго муз. драмат. сцены, мельодрамата зрецензовано яко незвычайно вражливî, новî. Стрійскî и Львôвскî русины стали на него вплывати дальше на тôмъ полю творити. Раду пріймавъ, а либрето Олесѣ дававъ читати: Цеглиньскôму, Подолиньскому, Поляньскому, директорови Ильницкому, проф. всеуч. Омелянови Огоновскому, кôлькомъ акторамъ, такъ що разомъ читали либрето Олесѣ 17, а наслѣдки? Дивнî! кождій зъ нихъ хотѣвъ все по свому; переробювавъ ôнъ текстъ и музыку богато разôвъ, додававъ вже и небувалî черты въ житю; ажъ въ кôнци прійшовъ до пересвѣдченя, що межи ученымн нема свѣдомои науковои єдности въ понятію и обробленю драмата –муз. либрета для оперы. Вхопився самъ до драматичнои науки, выстудіовавъ р. н. муз. тонъ, поетичну и музыкальну ритмику, мельодику, гармонію, муз. оперу на основахъ р. народа.

Въ сêй епоцѣ єго житя незвычайно ôддавався науцѣ исторіи всесвѣтовои, доисторичнои, литературнои, етнографичнои, митологичнои, музыкальнои всѣхъ народôвъ, а окремо музыки всѣхъ славянъ, вже 1865. ставъ списувати р. н. мельодіи галицкî, тогды мавъ ихъ списаныхъ 600, а сегодне (1901) 4150. число, якого жаденъ народъ Европы доси немає.

Муз. єго стыль переходивъ кôлька ôдмѣнныхъ фазъ:

а) першій бувъ натуры єго учителя Гунєвича закрашеній Лавровскимъ, де негде прозирала вже р. н. мельодія, але все ще зъ нѣмецкимъ фантємъ, гармоніевъ; стиль сухій, малоспѣвучій, лише инструментація була лѣпша;

б) образуючися на модерныхъ клясикахъ добачивъ, що Мозартъ въ гармонизаціи бувъ бôльшимъ психольогомъ маляремъ чутя особливо въ скрипкахъ, ôдъ другихъ; перенявся нимъ, перейшовъ въ єго таборъ, домѣшавъ доста р. н. мельодій; се стиль нѣмецко-рускій; а чимъ бôльше въучу-

вався въ р. н. музыку, тымъ яснѣйше видѣвъ студену германьску гармонизацію, замало спѣвучу мельодію; ажъ по представленой єго Олеси 1880 настає у него рѣшучо одмѣнна фаза.

в) зрозумѣвъ, що р. публика пріймає р. мельодіи зъ русковъ гармонієвъ далеко теплѣйше, покинувъ Мозарта, а на основѣ збору, студій, анализы р. н. мельодіи и р. н. творѣвъ малорускихъ композиторѣвъ, и тыхъ нерускихъ, що въ р. н. дусѣ писали, прійшовъ до свого питомого богаторазовыми переробками выробленого окремого самостойного р. н. муз. стылю. Стративъ на се богато часу, части переробки либрета потягали за собовъ переробки гармонизаціи, инструментаціи, та вправа заплатила му щедро, поднѣсъ себе въ груповой гармонизаціи, модуляціи и инструментаціи.

На свои часы писавъ богато, критиками въ житю незражався, зъ своими творами непхався; до публичнои выставы треба го було ажъ принуковати; задоволявся тымъ, що зробивъ, а коли? хто? буде продукувати ихъ непытався: прійде часъ самъ, зъ за житя недаютъ (казавъ) нагороды.

Либрета — текстъ до єго о п е р е т ъ не єго но чужои роботы, а музыка до нихъ 1870 супротивъ сегоднѣшнои єго малои народнои стойности; въ одной Маруси єго 3 р. н. мельодіи, до тамтыхъ прочихъ нерадо признаєся. Бувъ тогды такій часъ, о народной музыцѣ никто ще недиспутовавъ бо нѣхто ще єи основъ незнавъ.

Либрета до єго о п е р ъ по студіяхъ р. н. людовои поезіи и драматургіи писавъ собѣ самъ старо- (а не ново) литературно до Марійки, Довбуша (гуцулске нарѣчіє), Уляны, Весѣля подъ свято Ивана, Олесѣ (другои) Бѣлои циганки и Глухого села (комедія); кинувъ непитому, чужу для р. народа у нѣмцовъ 1848 запожичену, новолитературну фиктивну поезію зъ фалшивыми русинови неприродными ямбами, трохеями, дактилями — грекометричну, — а першій онъ впровадивъ въ р народну оперу староруску ритмичну р. н. поезію, и таку мельодію, котра зъ р. н. стихомъ одна въ ритмицѣ сходится, цезуры народній нерозрыває, фалшивого акцента неспроваджує; разомъ они зродились, однаку маютъ натуру.

Рецензія либрета Марійки 3/3 1892. Д-ръ Омелянъ О г о н о в с к і й зазначивъ: малоруска народна поезія дуже гарна (такъ само заявивъ Д-ръ К у л а ч к о в с к і й тогды референтъ р. н. театру). Дальше заявивъ О. Огоновскій: сей твôръ на либрето до оперы зовсѣмъ добрій, богато має образовъ, сила дикціи въ текстѣ иде степенно въ актахъ. Панъ Нычай бувшій гимназ. професоръ (найлѣпшій зъ усѣхъ спостерегатель) сказавъ: въ поезіи, образовости переведеню, угрупованю, дѣйствію, руху, живой акціи, оригинальности, навѣть дуже добре.

Рецензія музыки Марійки 15/1 капельмайстра М. Fall-a у Львовѣ: сей твôръ зъ пляномъ, зъ великимъ талановъ утворенiй, въ нѣмъ богато красныхъ нумеровъ.

Капельмайстра Roll-a 5/3 1892, и єго спôльника театрального капельмайстра на пенсіи у Львовѣ: Рѣчъ дуже добре обдумана; є се велика праця зъ незвычайновъ терпеливостевъ. Кольоритъ музыки є оригинальній, національній, типовій въ тактѣ, мельодіи, а на дуже многихъ мѣстцяхъ и въ національной гармоніи, тому для питомои народности утворенiй. Инструментація въ своємъ родѣ чиста, коректна; а коломійки въ оперѣ чудно гарнi. За для оригинальности варто ю студіовати".

На руки р. выдѣлу театрального у Львовѣ въ тôй порѣ прислaвъ Roll другу слѣдуючу рецензію на оперу Марійки: по докладнôмъ переглядѣ знайшовємъ, що згадана опера дуже старанно оброблена, а позаякъ єи текстъ и музыка выключно для руского народа обчислена, крôмъ сего дуже красни національнѝ мотива выказує, позаякъ она часто въ незвычайнôмъ тактѣ написана, то потребує до єи выученя довшого часу и т. д.

Капельмайстеръ польскои оперы у Львовѣ Генрикъ Ярецкій 18/5 1892 признавъ то що Fall и Roll, а до того додавъ ще: инструментація всюды добра, мотива народнѝ, мельодіи гарнѝ, гармонизація ôдповѣдна, всѣ ефекта инструментаціи всюды добре выпосаженѝ; зъ однымъ р. н. тактомъ неосвоєній волѣвбы звычайній модерній (та годѣ!) Опрацьоване всюды зъ намысломъ и пляномъ, будова групъ дуже гарна, засады инструментаціи до соля, пôдпираня голосôвъ, и повнои орхестры всюды належито перестерêганѝ. Мимо того авторъ Марѣйки середину и конецъ сеи оперы въ текстѣ и музыцѣ потому ще переробивъ, добôрнѣйшими муз. пєсами збогативъ.

Се голосы поетичныхъ и музыкальныхъ повагъ, опѣнія мѣродайнѝ.

Розбираємо тутъ єго творы и подрôбно и широко не для пустои славы, но для пôзнаня и зглубленя єго музыкального народного реалистычного напряму и стылю.

Ритмика музык. р. н. тактъ въ єго операхъ. Першій ôнъ покинувъ непитомѝ р. поезіи, модерній муз. тактъ, ритмъ зложеній доперва 17. в. на заходѣ Европы, а вернувъ до свого старорускаго, на слогахъ слôвъ р. н. поезіи основаного народного цезурового, фразового; одинъ акцентъ посередъ однои групы, пôвстиха ораторичній; а пôсля основы числа слогôвъ старои р. н. поезіи є у него по 4-5-6-7-8-9-10-12 осѝмокъ або четвертокъ въ однôмъ р. н. єго груповôмъ цезуровôмъ тактѣ; $^3/_8$, $^3/_4$ се (каже) Тріолѣ ($\overset{\cup\cup\cup}{}$) $^6/_4$, $^6/_8$; а знаходимо у него правильну перемѣну пôсля короткихъ и довшихъ групъ стиха $^7/_4+^5/_4$ $^8/_4+^6/_4$ и т. п. такъ, що Fall и Ярецкій зве зъ намысломъ и пляномъ; тымчасомъ плянъ сего уложили старѝ геніи въ р. н. стиху, а не ôнъ, а намыслу нетреба; бо р. н. муз. тактъ слѣпо опираєся на р. н. поетичнôмъ числѣ слогôвъ. Тому нѣгде у него нема Auftakt-у. Се цѣла тайна єго нар. муз. такту такъ поєдинча, та проста; и зъ такими тактами була дана єго Марѣйка опера въ Тернополи 1894. на повну орхестру, а незробила нѣякои дистракціи въ продукціи, крôмъ того, що капельмайстеръ и музыканты мусѣлися лѣпше рахувати и уважати.

Де 2—3 голосовѝ енсамбля полифонно спѣваютъ, тамъ у него р. н. муз. тактъ фразовій, опертій на повныхъ фразахъ мельодіи першого голоса. Богато має тріоль бѣгунôвъ 4—5—6—7-моль, доста синкопъ зъ народа знятыхъ. Ритмика єго оперы жива, рухлива, вражлива, часто ôдъ модернои ôдмѣнна, а въ нѣй поляки и нѣмцѣ любуются. Ярецкій одушевлявся ритмомъ мельодіи спѣваныхъ коломієкъ, козачкôвъ, а се заслуга самыхъ р. н. мельодій живцемъ зъ народа знятыхъ. Ôнъ своєй ритмики невыдумавъ.

Пригривки вступы до актôвъ.

Все короткѝ 4—5 найбôльше 7—8 актôвъ унизоно або гармонійно, тонко, повно, поволи, жваво; вступôвъ зъ ôдгомономъ слѣдуючои мельодіи у него рѣдко, загально жє окремѝ мельодіи вступôвъ тымъ цѣховѝ, що короткѝ, що малюютъ ситуацію слѣдуючого по собѣ акту; деколи дає ôдгомонъ ситуаційнои мельодіи зъ попереднього акту або ехо драматичного чутя.

Марѣйки вступъ, пригривки до актôвъ.

I актъ позауны сильно унизоно, на перемѣну pizzikato 4 тк.

II актъ позауны унизоно мельодію тяжкои задумы 4 тк.

III актъ тріолѣ унизоно въ гору и тамборъ пѣколько 4 тк.

Довбуша вступы, пригривки до актôвъ.

I актъ трембѣты унизоно 4 тк. за симъ рухливѣ смычковѣ тріолѣ мельодію, 4 тк. заповѣдає рухъ бѣгу розъяреныхъ югасôвъ зъ верхôвъ (Взоры Н-ръ 77) 4 тк.

II актъ pizz. въ тôмъ трембѣта гôрску мельодію (Н-ръ 78) 4 тк.

III актъ мельодія на оргельпунктѣ (споры) 6 тк.

IV актъ цѣла орхестра 2 голосово d-es заповѣдає незгоду. 4 тк.

b-a

V актъ тремольо мельодія a-b-a-gis тягло Cl. 1. 2. и скрипка 1. 2., а бляха акцентує на четвертôй части такта повными нерозвязаными 5 звуками, за симъ обломъ сумнои мельодіи трембѣты (Взоры Н. 2) 4 тк.

Весêля пригривки вступъ до актôвъ.

I актъ лєгато бѣгуны унизоно c h d c, така фигура и на тонахъ d, e, f, за симъ гомôнъ слѣдуючои мельодіи жвавои, веселои, 3-ами, заповѣдає огнисту радôсть задоволене любовнои пары, дуета (Взоры 50) 6 тк.

II актъ флетъ (або пиколько) групу тонôвъ лєгато e f e f 2 тк. перекидає се само 8-у выжше 2 тк. и єще разъ 8-у выжше, а се стаєся заразомъ вже и одноголосовымъ супроводомъ до жоночого хора унизоно за сценовъ, заповѣдає зворушене чутє уневоленои Орисѣ (Взоры Н. 51).

III актъ понурѣ низкѣ бѣгуны унизоно зъ горы до споду кождій все о 1. тонъ выжше, смичковѣ басовѣ; малює роспучливе, огôрчене чутє героинѣ.

Уляны пригривки вступы до актôвъ.

I актъ щербата сильно акцентована коломійка низкого понурого тона безъ 7 акдôвъ р. тяжка гармонія, въ души Уляны варится (Взоры Н. 1) 5 тк.

II актъ порожнѣ удары 4 тк.

III актъ роспучлива мельодія тріолями заповѣдає катастрофу 4 тк.

Перегривки ritornela по серединѣ групъ, мельодій, все короткѣ, унизоно, лѣровато, бандуровато, щербато; риторнелѣ зъ посередъ мельодій выганяє, яко запону чутя, голосôвъ, а просто впадає въ другу мельодію безъ перегривки, вступу,

а) зъ соляхъ риторнеля для ôдотхненя голосу дає лише короткѣ 1—2 тк. (Взоры Н. 5).

б) на малыхъ цезурахъ по групахъ, пôвстихахъ дає 1—2 чвертцѣ зъ ôдмѣннымъ звукомъ, силовъ

в) на великихъ кôнцевыхъ цезурахъ мельодій 1—2 тк. ôдмѣнного звуку, силы: трембѣта, сопѣлка, лѣра, скрипка сольо, чельо и басъ сольо щербато, або повна орхестра, рѣдко коли послѣдна група єго мелодіи (Взоры 52—53)

г) въ хорахъ довшихъ особливо мѣшаныхъ выганяє ôнъ риторнеля яко запону руху, акціи, а дає натомѣсть спѣвучѣ риторнелѣ, де до того є нагода. Въ II актѣ Марѣйки хоръ жѣночій за сценовъ а мужчины даютъ спѣвучу риторнелю на сценѣ, дає се звязь акціи драмату и контрастъ звуку, ситуаціи.

Перегривокъ риторнель дає мало, въ оперѣ бо спиняютъ рухъ, акторъ въ тôй хвили незнає, що зъ собовъ почати, стоитъ, та чекає на знакъ капель-

майстра, коли перегривка скôнчится — се чинитъ лихе враженє; композиторы на се незвертаютъ уваги. Пригривки (каже) конечнî лише тамъ, де наступає засоромленє, зчудованє, перестрахъ, бесѣда очима.... а и то все короткî; зато де чутє жене, тамъ прочъ зъ перегривками, пустыми ефектами, музыкальными спиняючими епизодками. Устрôй, барва перегрывокъ у него розмаитî: Корнѣ, сольо, унизоно, дуо, тріо, гармонійно, або обоа клярнетъ сольо, або pizzikato, або арко, або флетъ 1—2. або чельо и басъ 4 голосово повно; або клярнетъ, фаготъ, корнѣ, чельо, флетъ 1—2., або позауны, корнѣ, трубы, и т. п. по силѣ слабо, по слабôмъ сила, ôдмѣнна сила, ôдмѣннî звуки, контрасты до попереднього и слѣдуючого. Рôжнî виды перегривокъ має Марѣйка, Весêлє.

Догривки, финальки по мельодіяхъ (Взоры 6, 7, 8). Дає ихъ и мало и короткî ситуаційнî, якъ до якого чутя зъ розмахомъ баса, що любитъ у него въ финальцѣ окрему мельодію, або наслѣдованє переспѣванои мельодіи навêть подвôйными 8 ами щей 3 ами зъ бôльшовъ силовъ, рухомъ, дрôбнѣйшовъ ритмиковъ брати. Догривки свѣжî, не модернî; финальки кôнчатъ у него оригинально на 2—3—4—5-ѣ скалѣ, а навêгь на $^1/_3$ тонѣ прим. gis, cis и т. п.

Марѣйки финаля по актахъ.

I актъ кôнчитъ на 4-ѣ fis, пôдъ 5-овъ; татаръ убивъ тата маму, а Марѣйку полонивъ. Капельмайстеръ Fall, Roll, Jarecki звали конецъ финалю актового на fis дивнымъ, а зрозумѣли ихъ по выложеню авторомъ ихъ значêня; основа такихъ кôнцêвъ (казавъ ôнъ) лежитъ въ закôнченяхъ р. н. мельодій, котрî рѣдко кôнчатъ по модерному на тоницѣ, за то переважно на 2—3—4—5-ѣ строю, а навêгь на дробахъ $^1/_3$ gis, $^1/_3$ cis и т. п. Однъ актъ оперы уважає ôнъ гейбы за одну довшу групову нар. мельодію — драматъ ще нескôнченій, ще має ся дальше спѣвати — подôбно якъ р. н. мельодія повторяти: до того тоны р. н. мельодіи въ кôнцяхъ маютъ своє психичне значêнє:

на 2-ѣ цѣхує огôрченє, бôль, гнетъ драматичнои особы,

на 3 ій радôсть, силу, ясноту,

на 4-ѣ енергію, силу, героизмъ,

на 5-ѣ ожиданє, загадку, непевнôсть, задуманє, тугу. Въ горахъ сумъ,

на $^1/_3$ gis, fis, cis тяжку катастрофу, роспуку, зломанє. Не уровнє, се, (каже) но дѣйстнôсть, студіюйте так ихъ закôнчень чутє въ мельодіяхъ а почуєте и переконаєтеся.

II актъ стрôй финаля d a конецъ на 5-ѣ a, $^1/_3$ gis.

III актъ на 4-ѣ (по модерному на 1-мѣ рѣжниця) пиколько 1—2, флетъ 1—2 обоа 1—2, клярнетъ 1—2, сувачѣ, бѣгуны до 3 ій и до 5-ы, по при сй тимпаны, тріянгель, чинелѣ (бôльше нѣчого) знаменає регôтъ, радôсть освободженыхъ полоненыхъ по побитю татарôвъ.

Довбуша финаля по актахъ.

I актъ трембѣты кôнчатъ на 5-ѣ

II „ „ 5-ѣ

III „ „ 5-ѣ

IV „ „ 5-ѣ

V „ „ 5-ѣ герой зломаній паде.

Весêля финаля по актахъ.

I актъ бѣгуны зъ горы a конецъ на 5-ѣ

II актъ силована Орися до слюбу умлѣваѥ конецъ на 2-ѣ

III актъ радбсть бддыхъ гнобленои освободженои зъ тяжко перебутои кампаніи, цѣла орхестра въ послѣдныхъ тактахъ жене, пѣнится зъ долины въ гору ½ тк. унизоно кбнчитъ на 4 ѣ (по модерному на 1-ѣ) и безъ дальшого урываѥ.

Мельодіи єго оперъ.

До оперы бере мельодіи зъ народа повнй, цѣлй, незмѣненй: веселй, сумнй, думки, думы, тяжкй задумы, обрядовй купальнй, веснянки, вояцкй, танечнй коломійки, козачки, шумки по части до таньцю, а въ ббльшбй части до спѣву; тонбвъ чужихъ, якихъ въ строю нема: fis, gis, cis, въ модернбмъ значёню недодаѥ, хиба яко прибочнй окрасы а не головнй.

До Марѣйки на 240 сторбнъ партитуры взявъ 7 мельодій сумныхъ думокъ, 2 тяжкй дражливй, 1 понура думка, 2 козачки до спѣву, 1 обертасъ (танецъ) до спѣву, 4 коломійки до таньцю зъ спѣвомъ, 1 вояцка думка, турецка молитва и хоръ яко епизода льокальна, 1 нбчну сцену зложену зъ мельодійки задумчивои гбрскои (сопѣлка) зъ коломійки, и трембѣты, 1 веселій хоръ, зъ рускихъ боєвыхъ пѣсень, 1 хоръ поважнѣйшій.

До Довбуша на 429 сторбнъ партитуры зъуживъ 13 думокъ, зъ сихъ на рѣжныхъ мѣстцяхъ 3 повторенй, 2 пѣсни, 1 геройній хоръ въ I, III, IV, V актѣ пбсля змѣненого чутя точно, повно, обломково, то змѣнно 8 разъ повтореній, 1 хоръ финаля до I. и V. акта, 7 веселыхъ, 2 весёльныхъ, 8 гуцулокъ (коломієкъ) то до танцю, то хорового спѣву, 3 мельодіи гбрскихъ трембѣтъ, 1 танецъ аркана, 1 пѣсенька жидбвска, 2 драматичнй муз. сцены зъ Ериновъ III а зъ Дзвбнковъ V акта, обѣ збудованй на основѣ геройного хора Н-ръ 1. але дуже тонко, лише скрипки самй, ажъ дальше до нихъ флетъ, ббльше нѣчо.

До Весёля на 750 сторбнъ 2250 тактбвъ 17 веселыхъ мельодій, 3 старй задумчивй, понуро дражливй думки, 14 сумныхъ думокъ, 8 весёльныхъ поважнѣйшихъ и веселыхъ, 4 коломійки до спѣву, 3 купальнй, 4 муз. сцены, 1 речитативъ такъ спѣвучій, що слухаючи нездогадуємося тутъ речитатива; зъ всѣхъ сихъ ще 5 на рѣжныхъ мѣстцяхъ повторенй.

Подббно робитъ бнъ и въ другихъ єго операхъ Олеси, Улянѣ, Бѣлбй циганцѣ, Глухбмъ селѣ. Принятй нар. темы, якъ лише добре дббранй стаются характеристичновъ физіономієвъ драм. осббъ.

Мельодіи украшаѥ дробами окрасами тонбвъ въ думкахъ густѣйше въ першбй скрипцѣ мельодіи, а въ басѣ тогды, коли бнъ веде мельодію; веселй думки краситъ мало а супровбдъ крбмъ переходовыхъ некраситъ. У него мельодія горує а гармонія супровбдъ пбдрядній; наколибы красивъ ще и супровбдъ то замастивбы и найкращй мельодіи. Въ тяжкихъ єго задумахъ стрѣчаѥся въ нитцѣ мельодіи одного строю рѣжнй прибочнй дробы поббчъ себе: fis, es, cis, b, gis, f, dis, ais, є се оригинальна орієнтальна народна окраса, а не модернй Leitton-ы 7-ы.

Вяже мельодіи зъ собовъ все рапсодично групами якъ List въ рапсоды, а мельодіями якъ Вербицкій въ синфоніяхъ, Завадскій въ шумкахъ; а вяже ихъ на основѣ р. н. сродства модуляцій, (однакъ за дозволомъ голосового реєстра) до 2—3—4—5-ы. Таке вязане утрудняе часомъ трафити слѣдуючй тоны спѣвакови, що навыкъ до модерного вязаня; та на се бнъ незважаѥ (каже) р. н. музыка маѥ свои цѣхи, до неи треба навыкнути. Спѣвакъ для оперы, а не опера для спѣвака.

*

Гармонія єго оперъ.

Головнѣ у него акорды 3 звуки пôсля обсягу скаль мельодій повнѣ, щербатѣ, порожнѣ, сѣ уживає всюды; 4—5 звучнѣ акорды у него рѣдшѣ, а де потребує дражливого выразу уживає ихъ то люзно яко акцента, то повнѣ, то щербатѣ безъ 2—3—5-ы и порожнѣ; 4 звучній акордъ вида модерного 7 акда оминає, а єго фиктивну звану вел. 7-у некладе въ верху гармонiи (ôдъ сего несвобôдній Нѣщиньскій, Лисенко и другѣ); каже р. н. строѣ незнаютъ вел. 7-ы а р. н. 4 звучнѣ акорды зложенѣ 5-ово, тота модерна вел. 7-а се р. 4-а выжша ôдъ тамтои, складъ выжины тонôвъ модерного 7 акда, а р. н. 4 звучного неоднакій; таку 4-у кладе ôнъ все въ серединѣ акорда. Но и тутъ забуває ще, бореся, и ôнъ на модернôй гармонiи образованій.

Въ послѣдныхъ зъ черги єго операхъ (Олеся, и Циганка) гармонизує деякѣ мельодiи: соля, хоры на ладъ старои р. н. щербатои вузкои гармонiи, де до того є нагода. Видко що ôнъ зъ взростомъ єго муз. розвѣдокъ, постепенно учився и въ пôзнѣйшихъ зъ черги творахъ въ точцѣ старои гармонiи разомъ поступавъ. Слѣды такихъ поступôвъ видко у всѣхъ старшихъ: Lista (15 рапс.), Лисенка, Лавровского, Вербицкого (симфонiи), разомъ зъ неустановъ науковъ, ишли поступали и творы въ парѣ.

Акорды має часто зъ нерозвязаными диссонанцiями, се го не женує. Вяже акорды вôльно по свому не по модерному, въ тяжкихъ задумахъ має напруженѣ акорды зъ напруженовъ перевершеновъ 4-овъ a-dis, g-cis, f-h, чого другѣ мало маютъ въ 4—5 тонныхъ mol строяхъ, має стисненѣ акорды зъ двома малыми 3-ами, має (модерно заказанѣ) тритоны, а першій ôнъ що законно припустивъ и уживає въ гармонiи (модерновъ школовъ заказанѣ) паралєлѣ, явнѣ 5-ы 8-ы особливо въ каденцiи до 2-ы a—c—e—a+h—dis—fis—h дає се дивне чутє осôбного рода; 5-ы 8-ы зъ рѣдка має List, Бортняньскій, Львовъ, Marx.

Гомофонна гармонія у него переважна, а де дражливше чутє тамъ одночасно дає 2—3—4 рѣжнѣ ритмы голосамъ супровода; буває она у него повна, щербата, порожна, а все пôдрядна.

Полифонну гармонію має въ спѣвучихъ голосахъ и въ супроводѣ орхестры до сольо арiи голоса (Взоры Н. 50—72), голосъ веде свою, а супровôдъ свою окрему мельодію, веде ихъ партiями то одно то друге на ôдмѣну, се робитъ добре враженє, наколи звуки инструментôвъ партій ôдмѣннѣ. Полифонiи уживає тамъ, де дражливше чутє, ситуація, и при народнôмъ наслѣдованю (duo-trio-quatro). III актъ Весêля (Н. 50) має въ супроводѣ гомофонію а надъ невъ веде S+T рôвночасно дуетъ полифонній въ контрапунктѣ, ситуацію роспуки малює мельодія, а не гармонія, на цезурахъ спѣвакôвъ мельодія супроводу выбрує; при двохъ особахъ, партіяхъ ôдмѣнного погляду, чутя, незгоды, сварки, и при великôй радости.

Загально єго гармонія **поєдинча**, проста, ясна, незамащена, невышукана, невымрѣяна, зъ такими тониками якихъ не ôнъ но нар. строѣ, групы, мельодiи домагаются, та въ борбѣ зъ модерными тониками таки де негде ще забуваєся. Головне въ єго гармонiи групованє dur, mol, dur, стисненє, mol, напружене dur, тверде, мягке, перемѣна строєвъ выкликаныхъ самыми мельодiями, а за симъ рясна групова модуляція; та и тутъ ще забуваєся, въ модернѣ примхи впадає, особливо тамъ де поспѣшно творивъ, а на анализу самого себе часу немавъ. Але є и у него гармонія повна, масивна, до кождого

тона мельодіи, а се тамъ де потребує величавого выразу ; таке въ финальныхъ хорахъ Уляны, Олесѣ, Циганцѣ, Довбуши (Взоры 82—86).

Хоры єго пôсля характерôвъ, ситуаціи, льокальности рѣжнѝ: одноголосовѝ Довбуша, рѣдко де въ двôйню, а се ôдповѣдає натурѣ верховинця, натуралистичне.

Хоры двоголосовѝ жоночѝ, мужескѝ Весêля, Довбушъ, Гл. село.

Хоры триголосовѝ Марѣйка, Весêле, Уляна, Циг., Олеся.

Хоры чотирого́лосовѝ Марѣйка, Уляна, Весêле, Циганка, Олеся, однакъ не тягло, нѣ выключно, но партіями то сольо, то дуо, тріо, то всѣ.

Тѣсну гармонію має въ хорахъ, супроводахъ, тамъ де хоче выкликати силу.

Роскинену, порожну, щербату гармонію має тамъ де не треба силы но чутнои мельодіи; роскинена гармонія (каже) опирається на устрою натурѣ гармоніи р. н. инструментôвъ, ихъ супроводу: бандуры, торбана, лѣры, дуды, цимбала, се дораджує Сокальскій а має List, Weber, Mozart.

Хоры мужескѝ пише тѣснѣйше, мѣшанѝ ширше выгôднѣйше, въ сихъ є 2 барвѣ звука, а де силы хоче тамъ и мѣшанѝ тѣсно.

Хоры партіями веде часто (Взоры 41—42—70) пускає S+A, самѝ за сими T+B за часокъ збѣгаются всѣ, зновъ дѣлятся, зновъ лучатся кôнчатъ всѣ разомъ. Такѝ хоры милѝ гостѣ на сценѣ (любитъ се Лисенко). Партіями хоры має: Весêле, Олеся, Циганка, Довбушъ. Въ мѣшаныхъ хорахъ гармонизує партіи жоночѝ выжшими, а мужескѝ нижшими повнѣйшими тонами гармоніи (Взоры 41—42); має се Мозартъ, логичній контрастъ силы и звука.

Хоры єго натуралистичнѝ мѣшанѝ цѣховѝ, новѝ, доси нѣкимъ нѣуживанѝ не надто довго кôлька групъ (Циганка цѣлій хоръ натуралистичній) по межи гомофоннѝ, полифоннѝ, повнѝ; въ сихъ пускає S+A дуетомъ 3-ами, а то само одночасно зъ ними T+B дословно, подвôйнѝ 3-іи; та до сего прикладає точно ще дословній и супровôдъ подвôйній втуръ (Олеся, Весêле, Циганка), (Взоры 65—66—69—70) дає се сосисте мелянхолійне иншои барвы враженє. Майже всѣ композиторы прутъ до повного 4 голосового хора, но якъ се довго треває, то стається монотонне, млаве, немає контрастôвъ, руху, силы, звуку. Є натуралистика у Нѣщиньского, Лисенка але сеи немаютъ.

Хоры має на сценѣ, за сценовъ и оба сѝ разомъ (Марѣйка).

Хоры подвôйнѝ мужескѝ (Довб.), мѣшанѝ (Весêле) партіями, групами; въ финаляхъ и прн сваркахъ має хоры зъ солями (Мар., Вес.) а се залежитъ ôдъ устрою либрета. (Взоры 80—78—71).

Въ бôльше голосовыхъ енсамбляхъ (самѝ солисты дуо, тріо, кватро...) навêть и въ супроводѣ уживає часто мило вражаюче р. н. наслѣдованє (Взоры 50-55-56 60, 57, 61) канонъ фугу р. н. контрапунктъ, а сѝ даютъ рухъ, житє, контрастъ ритму, звуку.

Єго музыка обдумана, выпрацьована, видко се зъ єго роботы, мимоходомъ обробленыхъ мѣсть небогато, на модерну муз. школу єи правила незважає, на супакъ єи лучитъ тоны до акорда по свому, всюды выдобуває гейбы на укôръ модернôй все ôдмѣнне, народне, се для него правило.

Каденціи єго оперъ.

1) має поєдинчѝ 1-4-1, 1-5-1. повнѝ щербатѝ каденціи,

2) зложенѝ h-fis-h, за симъ безпосередно d-a-d, за симъ зновъ безпосередно e-his-e; три каденціи по собѣ 2-4-5-ѣ (Довб.),

3) повдинчй густй: e-h-e-h-e h-e; g-d-g-d-g-d-g. середъ однои групповои мельодіи, а се дає окремій оріентальній товстій типъ, характеръ; такихъ доста въ Улянѣ; (Взоры 63) сими цѣхує свбй р. н. муз. стыль и гармонію.

Старыхъ некрашеныхъ каденцій мало, зато крашеныхъ повныхъ, щербатыхъ богато. Цѣкава у него каденція на 2-ѣ строю зъ заказаными пбсля модерного 5-ами и 8-ами незвычайно мелянхолійна a-c-e-a+h-fis-dis-h. Першій бнъ вышукавъ ю (каже) въ коломійскбмъ пбдгбрю, покутю, и въ народну музыку своихъ оперъ впровадивъ; безъ нихъ стратила бы н. музыка характеръ и выразъ чутя народного.

Модуляція въ єго операхъ.

Р. н. улюблена групова перемѣна строю: dur, mol, dur стрѣчаєся въ єго операхъ часто, сего бнъ пильнує; рѣжнй групы, рѣжнй модуляціи, а се дає гармоніи и стилеви своєродну цѣху. Тота рясна модуляція не зъ єго, но зъ волѣ устрою принятыхъ нимъ р. н. мельодій; та одно лихо, що и тутъ ще часомъ забуваєся, привыкъ, бореся зъ модернымъ.

Головне єго модуляцій, що они идутъ у него нагло неприготовано до 2-3-4-5-ы, такъ якъ се добачивъ у народа; має се Тымольскій въ р. н. коломійкахъ, потрохи Вербицкій, въ другихъ хиба злучайно.

Супровбдъ акомпаняментъ.

Єго супровбдъ орхестры рѣжнородній въ ритмицѣ, силѣ, звуцѣ, всюды веде го групами, партіями по 2—4 тк. сольо; арко, пиццикато, наслѣдованє цимбала, бандуры, торбана, трембѣты, лиры, то сольо деревянй инструмента, сольо бляшанй, то мѣшано, тонко, прозрачно, повно, низко, высоко, середно; цѣкаве явище въ нбчнбй сценѣ Марѣйки на степахъ; до голоса єи сольо самй ударяємй — Schlag — инструмента, рр. чого въ жаднбй партитурѣ доси нестрѣчалося.

Ритмъ супроводу все пбсля ритму мельодіи. Вокально квартетового супровода (хоралъ) у него крбмъ финальныхъ хорбвъ мало, а всюды супровбдъ инструментально музыкальнои породы, пбсля натуры инструментбвъ.

Мельодіи голоса супроводитъ часто 8-ами низко, середно, высоко, се дає сосистій кольоръ; часами 3-ами, щобы мельодію спѣву було чути, а тогды звычайно єго супровбдъ рѣдкій, щербатій а навѣть порожній; въ бльше повнбй гармоніи въ финаляхъ супроводитъ мельодію 8-ами и 3-ами разомъ, а деколи групами подвбйными 8-ами и 3-ами, мельодія стався дуже чутна, а супровбдъ порожній 1-5, 1-8 (Взоры 54).

Гомофонній супровбдъ ясній, повдинчій, щербатій, звычайно роскиненій, повного масивного мало лише въ финаляхъ та деколи коротко групами.

Полифонній супровбдъ р. н. наслѣдованя, канона, фуги, контрапункту, зъ окремыми своими мельодіями, а голосы зъ окремыми; або орхестру подѣлену на партіи бдмѣнныхъ звукбвъ, (що пбдпераютъ голосы) має доста, та не все, не тягло но короткими фразами мельодіями.

Супровбдъ контрапункту, канона, фуги у него тымъ цѣховій, що коли контрапунктъ ведутъ прим. S+T. а серединовъ ще товаришѣ A+B. лише проривано, акцентово, каденціово товаришатъ, то орхестра подѣлена, иншихъ звукбвъ инструмента пбдпираютъ S. а иншихъ T. а повнои гармоніи недає окрбмъ тоны для товаришбвъ, черезъ що контрапунктъ выходитъ ясно незамащено, свого рода барвы, враженя оригинальнй бдъ модерного бдмѣннй. Взоры 34. Се перестерѣгає майже всюды: въ Весѣлю, Улянѣ, Олеси; подббне має Weber въ Praetiosa (Взоры H. 28) другй прикладаютъ масивній супровбдъ, за

то контрапунктъ голосôвъ удушеній. На основѣ сеи засады веде ôнъ дуетъ геройнои думы Довбуша на сценѣ зъ Параневъ (далеко за сценовъ) и въ орхестрѣ такъ само дословно 3-ами втуромъ безъ всякихъ иншихъ тонôвъ довшій часъ, а се даѥ пригноблене враженѥ свого рода доси въ операхъ неуживане, чисте втуроване. (Взоры 88.)

Єго стыль музыкальній выказуѥ 3 ôдмѣнні окремі роды супровода:

а) иншои цѣхи устрою враженѥ супровôдъ до думокъ думы, акцентовій, каденціовій, щербатій, басъ добываѥ тоны, втуруѥ, повного супроводу до думокъ рѣдко, акорды гармоніи переважно 3 звуки,

б) иншого устрою супровôдъ до веселыхъ пѣсень; въ нихъ веде мельодію 3-ами або 8-ами, а супровôдъ порожно, щербато, але все повнѣйше якъ при думкахъ зъ рухливши́мъ прориванымъ ритмомъ супровода, акорды переважно 3 звуки. (Взоры 59),

в) иншого устрою супровôдъ таньцôвъ; тутъ бôльше симетріи, ходôвъ, ударôвъ за для выбиваныхъ танечныхъ крокôвъ; супровôдъ то повній, то щербатій, порожній то лѣровій; акорды 3 и 4 звучні. Сі 3 выбитнѣйші точки лише въ List-а ясні въ другихъ замащені,

г) иншого устрою супровôдъ финалôвъ; повно, густо, дрôбнѣйше, замашисто, рухливо въ басѣ (Взоры 6, 7, 8),

д) иншій супровôдъ старыхъ обрядовыхъ близкій думамъ, (Взоры 19—25). (Весêлѥ, Олеся, Довбушъ.)

Супровôдъ урѣжнородняѥ.

аа) перекидаѥ 1-2-3 тоны, ноты, пôвъ, цѣлу групу, фразу о 8-у выжше, нижше; контрастъ силы, звука (Взоры 70.);

бб) ввесь супровôдъ пускаѥ групами: сильно, слабо, повно, щербато, роскинено, тѣсно на перемѣну, для контрасту силы и звукôвъ, рясній кольоритъ. Цѣлій Бортняньскій спочиваѥ на групахъ — симъ ôнъ ладній;

вв) гомофонію перемѣнюѥ часомъ на полифонію, въ мѣшанôмъ хорѣ супроводитъ жоночі партіи голосôвъ выжшими, слабшими а мужескі нижшими сильнѣйшими инструментами;

гг) по межъ повні хоры 4 голосові даѥ часомъ короткі натуралистичні, на способъ втурованя двохъ голосôвъ а супровôдъ дословній зъ голосами хора, не довго...

дд) въ супроводѣ уживаѥ за для жившого руху контрастъ ритму, одинъ инструментъ $^1/_2$, другій въ тôмъ самôмъ часѣ два $^1/_4$, третій чотиры $^1/_8$ ноты;

ее) дбаѥ о контрастъ звуку, одна група самі смики пиццикато, або арко; друга самі деревяні, трета самі бляшані, а мѣжъ тымъ въ кôньцяхъ або на акцентахъ слôвъ мѣшано всѣ.

Спѣвучі голосы пôдпераѥ унизоно, то 8-у выжше, нижше ôдповѣдными инструментами, щобы ся подôбні звуки зъ голосами незливали; но ѥ у него и такі спѣвы, котрі орхестра непôдпираѥ, но свою окрему мельодію выдобываѥ. Впрочêмъ смыки переважно верховодятъ.

Музыкальні **драматычні сцены.** (Н. 12-17). Въ зворушенôмъ чутю выходитъ ôнъ часами по за границѣ р. и. мельодіи однакъ задержуѥ р. н. ніянсы.

а) Геройна дума Довбуша IV актъ, дражливо выразиста, оригинального устрою двôйнѣ зъ Парасковъ (далеко за сценовъ) втурозаня, зъ контрапунктомъ; супровôдъ дословно также лише втуръ;

б) послѣдна воля Довбуша передъ скономъ (Взоры 13-14) голосъ деклямує проривано, хвиля ситуаційна жалѣсна, супровѣдъ тонкій, снуєся мельодія сопѣлки, пригадує му въ останне єго солодке житє, а при сконѣ стогне лише віоля, чельо и басъ; дуже скупа инструментація (Взоры 14), до сего въ супроводѣ всюды групы партій, перекиданя мельодіи зъ споду въ гору, зъ горы въ спѣдъ, ще разъ 8-у нижше, въ єго души варится;

в) пруба Єрины драм. сцена III актъ Довбуша а V ак. перемѣвка зъ Дзвѣниковъ на одинъ способъ (Взоры 12) (въ обохъ роздражнене чутє) на основѣ мельодіи геройного хору (Взоры 77). Зробленѝ голосы деклямуютъ спѣвучо, а супровѣдъ до нихъ арпежіо на нитцѣ мельодіи лише скрипки, віоля; зъ долины взносятся у гору, по часѣ приступає флєтъ, а въ кѣнци ще пикольо (сопѣлка) а се довго, враженє въ собѣ ѣдрубне, воздушне.

г) Нѣчна сцена III акт. Марѣйки на степахъ при словахъ: „моя душа чує, смерть ми ся готує, нѣ тата нѣ мамы, нѣ звонѣвъ нѣ ямы“... она деклямує дуже повѣдинчо, а спѣвучо, мельодійно, а до неи супровѣдъ 4 корнѣ 4 голосово сордѣнѣ пѣдземного звука повно акордовѝ цѣлыми нотами лєгато, що тактъ то змѣна строю, модуляціи хорально въ найвыжшѣмъ змыслѣ, а до сего арпежіо тоны милого звука.

д) Шумъ на степахъ въ ночи въ татарскѣмъ таборѣ; Марѣйка на однѣмъ тонѣ а довше деклямує, а супровѣдъ лише самѝ чинелѣ, тамборъ, пикольо (бубенокъ) и тамтамъ (бляха) безъ жадного иншогв инструмента — кѣльканадцять тактѣвъ; враженє дивно понуре, шелестъ не до описаня, треба ухомъ чути; такои инструментаціи жадна опера невыказує.

е) Дальшій тягъ нѣчнои сцены Марѣйки стрѣча зъ єи милымъ Павломъ въ татарскѣмъ таборѣ котрого она вже за умершого тримала. Она двво деклямує на тонѣ а а тихонькій супровѣдъ горовъ сопѣлка задумчиву гѣрску коломієчку, а до неи сподомъ гармонія пиццикато Скрипки 1-2, чельо басъ.

ж) Рѣзня запитыхъ татаръ полонеными (въ Марѣйцѣ) рухлнвій дрѣбно ритмичній супровѣдъ смыкѣвъ, до нихъ приступаютъ за хвилю деревянѝ, потому бляшанѝ инструмента, повно акордово, враженє найвыжшои точки цѣлои оперы, полоненѝ освободженѝ.

з) Стрѣча Леська зъ миловъ заполоненовъ Орисевъ въ Весѣлю III акт., котру силовъ зъ другимъ до слюбу ведутъ, а ѣнъ єи дорѣкає; речитативо спѣвуче, роспучливе; супровѣдъ смыкѣвъ прорываній зъ тяжкими стонами бляшаныхъ на кѣньцяхъ групъ, въ кѣнцн тремольо смыкѣвъ, верхъ зворушеного єго чутя до слѣвъ; „хочъ? присягу ломи, хочъ? бреши“; за симъ напруженємъ нагло умовкає вся музыка, а самъ єго голосъ сольо: „до слюбу йди!“ довершає роспуку чутя ажъ по сихъ словахъ сильно дражлива музыка орхестры ударяє; цѣхове, психологичне; враженє єго душѣ самъ лише людскій голосъ, а не музыка годна ѣддати.

Такихъ то меньшихъ, то бѣльшихъ вражень у єго операхъ є бѣльше. — Они обдуманѝ, тяжкѝ до переведеня, пѣдхопленѝ даютъ рѣжне враженє; а драматичнѝ сцены до переведеня и обробленя дѣйстно найтяжшѝ зъ всѣхъ; каже ѣнъ: легкѝ менѣ соля, дуа, трія, контрапункты, але речитативо и драм. сцены найтяжшѝ, якъ о тото ходитъ щобы ихъ належито змалювати.

Инструментація єго операъ.

Супровѣдъ ходитъ все групами, партіями, а меньше цѣлыми періодами; а єго р. н. такты звычайно два разы довшѝ ѣдъ модерныхъ; кожда група дає

по мысли ôдмѣнну тѣнь силы, звука, враженя; кольоритъ въ орхестрѣ. Та лишъ чи се не перевершене? Для тыхъ, що навыкли модернй инструментацiи слухати може и перевершене; але для тыхъ що познакомятся (тутъ при кôнци) зъ цыганами въ Росiи и ихъ муз. деклямацiями рускихъ спѣвôвъ а не цыганьскихъ, стане кольоритъ єго яснѣйшiй. Ôнъ хоче всюды спѣвати, мелодiювати, монотонiю оминати, хоче барвы, кольору, живого житя — якъ жива дикцiя въ драматѣ — тому єго кольориты густй груповй.

Гарно веде скрипки, вiольо, челло, басъ, часто веде челло ôдъ баса осôбными тонами, а часто самй челя и басъ творятъ повну масивну низку 4 голосову гармонiю споду; се належитъ до рѣдкостей и своєродного звукового враженя, (до сего треба 4 челло, 3 басы) прим. по сконѣ Довбуша 3 такты сольо челя и басы. Гарно выносажує корнѣ, позауны рѣжными мельодiями, гармонiями, солями въ риторнеляхъ, часто дає имъ мельодiю въ 3-ахъ.

Народнй инструмента першiй ôнъ выводитъ на сцену, наслѣдує ихъ: трембѣты, сопѣлки, лѣру, бандуру, торбанъ, цымбалъ, дає почути гôрскй гуцульскй, покутскй, подôльскй, жидôвскй звуки, льокальне!

Темпо — рухъ часто змѣняє (каже) середъ Адажiо припадаютъ хвилѣ чутя, де треба Аллєгро, furioso, брати и на ôдворотъ; все пôсля того якъ чутє въ текстѣ иде, промовляє, домагаєся. Тому (каже) годѣ авторови кожде дрôбне мѣстце дрôбными ôдтѣнями темпа описати, назначити и въ сêмъ ôнъ дуже скупiй — мало надписує. Се лишає умному, ученому чуткому диригенсови— безъ чутливости и розумѣня (каже) диригенсъ неможливiй.

Цѣха єго оперъ мельодiями, супроводомъ мѣжъ собою доста ôдмѣнний. Довбушъ тхне горами, гôрскими мельодiями, ритмомъ, хорами, супроводомъ, окрема порода гôрского житя, чутя, супровôдъ тонкiй роскиненiй, мѣстцями при выбухахъ финаляхъ повнiй, геройчнiй.

Марѣйка тхне тяжкими задумами татарскои неволѣ, пригнобленого духа, мельодiи I ак. веселй, II-III тяжкй, придавленй, супровôдъ повнѣйшiй, дражливший; финаль хоръ веселiй — побѣда!

Весêлє тхне на позôръ веселымъ, але въ истѣ придавленымъ духомъ. Орися пôрвана въ неволю нелюба, обрядовыми, весêльными, мельодiями зъ опôля, супровôдъ повнѣйшiй, а цѣхуєся тымъ, що ритмика, спосôбъ супроводу мало повтаряєся, ритмъ все свѣжiй, розманитiй. Богатй формы розманитого фасона супровода по поводу борючой ся душѣ героинѣ, и двохъ партiй иншого погляду весêльныхъ гостей, єи милого, и ще другихъ.

Уляна тхне духомъ коломiєкъ, козачкôвъ зъ котрыхъ она майже вся зроблена, зъ додаткомъ деякихъ тяжкихъ думокъ; за симъ ритмъ, супровôдъ коломiйковатiй, козачковатiй, богато повныхъ густыхъ каденцiй.

Олеся тхне думками сумными, веселыми а цѣхуєся подекуды старовъ щербатовъ на слухъ твердовъ гармонiєвъ.

Бѣла циганка тхне переважно циганьскими хорами.

Ôдмѣнний сй цѣхи єго оперъ мовбы напередъ обдуманй, щобы ними єго науковй тезы теорiй потвердити, а ôдмѣнну цѣху, богатство р. н. музыки задокументувати. Нѣчого бы злого. Но тота ôдмѣна духа єго оперъ вiйшла не зъ такого обдуманя но зъ окремо цѣхового добору р. н. мельодiй зъ єго велита збôрника р. н. галицкихъ мельодiй, и ôдмѣнного духа лiбрета, а сй потягли за собовъ ôдмѣнний ритмы, супроводы, гармонiи, модуляцiи, инструментацiи. Композиторъ не мае часу на такъ широку и подрôбну диспозицiю щей до того бôльше лѣтъ напередъ; диспозицiя робитися повинна, але лише въ го-

ловныхъ закрояхъ. Єго Довбушъ юнацкій, гôрскій, циганка циганьска, а весêлє окремî духомъ ôдъ себе и ôдъ другихъ (Weber, Praetiosa a Freischütz).

Єго оперы вносятъ окремій р. н. муз. реальній напрямъ, стыль, тонъ, ритмику, мельодіи, гармоніи, модуляціи, супровôдъ. Вся єго музыка мимо канонôвъ, фугъ, контрапунктôвъ ясна, поєдинча на саме око въ партитурѣ и ухо, народными цѣхами ôдъ модернои ôдмѣнна; тонъ тонови въ цѣлôмъ свѣтѣ подôбній, але основы, переведеня, враженя иншî Мимо ясноты єго треба въ єго музыку перше вслухатися, певній часъ зъ невъ зжитися, модерну забути.

Стыль єго легкій, але маєи тяжкî хвилѣ, а хоть єго натура лагôдна, весела, то таки маєи тяжшî выбухи зъ тяжкими задумами, умѣєся засмѣяти затужити и заплакати. Музыку єго треба студіовати, за для нового напряму и своєродного р. н. муз. стыля. Єго воля щира, гадка реально идеальна, а якъ далеко допровадивъ, се рѣчъ будучности.

Ôнъ народній чуткій мельодиста, натуралиста, ритмиста, старогармониста, груповій модулѣста и инструментиста.

Наталь Вахнянинъ

1871.

Родженій 1841. въ Синявѣ ярославского повѣта надъ Сяномъ учився гармоніи инструментаціи въ Гунєвича у Львовѣ. Писавъ соля, хоры, кантаты, оперу „Купало“ зачавъ 1871. Либрето основане на новолитературнôмъ стиху. I-II актъ оперы знаній намъ зъ передъ 25 лѣтъ, зъ дальшихъ актôвъ деякî уступы перегривавъ намъ особисто, або переспѣвувавъ на вправахъ Львôвского Бояна, або на вправѣ орхестры въ цѣли концерту. Опера обємисте муз. дѣло зъ деякими сценѣчными єфектами въ цѣлости мельодійна и симъ она цѣхуєся. Позаякъ повна опера ще не була давана на сценѣ, то ограничаємося тутъ лише на скупыхъ даныхъ.

Опера Купало заявляєся двома родами стыля: I, II актъ якъ звычайно пôдъ вплывами свого муз. учителя, прочî акты по уплывѣ довшого часу прямуютъ вже до особистого стылю зъ идеявъ Вагнера сновати мельодіи зъ одного звена, або зливати въ одно звено; пôсля тыхъ дальшихъ улягли потому и оба першî акты деякôй змѣнѣ.

Ритмика у него всюды модерна и инструментальній тактъ; мимо то стрѣчаємо у него деколи мимовольнî нар. ритмичнî фигуры; р. н. мельодіи знаєи добре, а нар. ритмика ихъ вбила му ся глубоко въ серце; пробиваєся на деякихъ мѣстцяхъ и бажана нимъ идея сего въ нêмъ затерти нездужала. Таковъ ритмиковъ дыхаєи у него хоръ „По морю“ и другî.

Мельодіи до єго оперы єго питомî фантазіи, лише зъ народными закрасками. Середна часть однои кантаты, и хоры для Бояна взятî зъ р. н. мельодій гарнî. Мельодіи повнî, групôвъ, групованыхъ мельодій нар. мало.

Гармонія. У него мельодія горуєи всюды, а гармонія хотяй часомъ и вышукана все таки сама легка и пôдрядна, а основы всюды модерно темперованои; р. н. дробы $^1/_3$, $^1/_4$ уважаєи якъ и Лисенко за темперованî $^1/_2$ Leittöne, 7 акорды зъ 8-овъ; за симъ оперлась вся єго гармонія на модерныхъ тоникахъ (привычка а не переконанѣ); а думка зъ одного звена сновати споювати народнî пластичнî контрасты, лькальна барва, тыпъ купала, мельодіи козакôвъ, зôйшли на другій плянъ, гадка не переведена; держится давныхъ формъ, суставôвъ.

Модуляція єго модерна зъ приготованємъ до слѣдуючихъ періодъ, наслѣдованя до 2-3-4-5-ы недослѣдилисьмо; зато має злучайно групы mol-dur-mol.

Супровôдъ устрою вокального гомофонній, мало полифонній.

Инструментація гладка, ясна, пôдпирає голосы. Смыкова маса горує; тяжкй орхестровй акцента, выбухи не въ єго лагôднôй натурѣ; орхестра рѣдко бурится.

За веселовъ єго породовъ, гуморомъ пôйшла и вся диспозиція єго музыки; стыль єго легкій; знає смѣятися, меньше тужити, а плакати не въ єго натурѣ.

Найновше старанємъ єго є свою поєдинчу гармонію украшати, драматизувати, та знана намъ порода єго темперамента и народне выхованє нездужаютъ злятися зъ чужими идеями. У него горовъ чутє — мельодія, — а у Вагнера студеній умъ — горовъ гармонія,ôдворотъ; тому мимо єго стремленя зôстане ôнъ все нашимъ рускимъ а не чужимъ.

Ôнъ ладній мягкій мельодиста, ôдворотъ ôдъ Вагнера, гомофонній гармониста, вок. квартетиста, инструментиста.

Викторъ Матюкъ

(хоры, опереты, опера) 1880.

Родився 4/1 1852 въ Тудорковичахъ коло Сокаля, на селѣ зроставъ, р. н. пѣсню выссавъ. Зъ першу учився муз. гармоніи въ П. Бажаньского 1870; за симъ образувався на творахъ Лавровского, Вербицкого, потому на модерныхъ клясикахъ; въ инструментаціи пôйшовъ за взорами великои кантаты П. Бажаньского. Написавъ оперету „Тымко капраль“ зъ удачными хорами, аріями, зъ пластичновъ типовôвъ арієвъ налогового піяка.

Ритмика вся модерна.

Мельодіи зъ р. народныхъ, прочй пытомй фантазіи.

Гармонія квартетового вокального устрою обдумана. Въ єго хорахъ подôбно якъ у Вербицкого голосы спѣваютъ, мельодіюютъ, контрастъ ритму руху даютъ.

Модуляціи груповй mol-dur-mol, впрочêмъ якъ и каденціи модернй.

Супровôдъ легкій, гомофонній, ôдзначаєся контрастами звука и силы, а се дає єго творамъ житє. Мельодія у него горує, гармонія пôдрядна.

Инструментація доброго кольориту, сроднй барвы, ясна, незамащена, контрастуюча.

Спѣвучй голосы пôдперає инструментами, а кольоритъ роскладає періодами. Орхестра опереты Капраля смычкова: флєтъ, клярнетъ.

Стыль єго легкій вокального устрою пôдпертій инструментами дає свою цѣху.

Зъ єго оперы „Инвалида“ 1880 давано лише прольогъ на повну орхестру зъ повнымъ поводженємъ, обєма 5 нумерôвъ. Важнѣйшй черты прольога: фальованє снлы, р. н. наслѣдованє о 1 т. нижше, групова модуляція mol-dur, по dur то само mol, и маркованй реторичнй акцента.

Єго натура лагôдна, тяжкихъ выбухôвъ немає, ôнъ мельодиста, квартетиста, гармониста, инструментиста.

*

Остапъ Нижанковскій.

Писавъ гимны, кантату, хоры, дуета. Ритмъ, муз. тактъ єго модерній. Мельодіи народнї и зъ нар. закрасками, гармонія легка. Мельодія горовъ а гармонія пôдрядна. Супровôдъ и стыль легкій и ясній зъ выбухами. Єго чутє нѣжне задумчивє, зъ порывами героизму; напрямъ до р. народного ясній; єго кантата удостоилася цѣсарскои похвалы.

Ôнъ гарній мельодиста, гармониста.

Никола Кумановскій.

Гарній цитриста, пише ще гарнѣйшї р. н. хоры зъ р. н. мельодій. Гарній хоръ „Ой вербо вербо“ груповои модуляціи и гармоніи. Ôнъ народній мельодиста, натуралиста, гармониста.

Денисъ Сѣчиньскій.

Писавъ ладнї хоры, мельодіи р. н., гармониста.

Топольницкій.

Єго хоры гарно народными дробами окрашенї, гармонія, стыль крашеній, тяжшій — але ясній.

Купчиньскій.

Цитриста, на р. н. гарныхъ мельодіяхъ, хороше переведенє. Належитъ до першихъ цитристôвъ.

Ф. Колеса.

Єго соля, хоры цѣхуются р. н. мельодіями, легковъ гармонієвъ, яснымъ стылемъ. Єго хоры: Хустина и Улиця по мельодійности, групованю, гармоніи знаменитї, всюды дуже мило витанї гостѣ. Козацкї хоры гарнї.

Олеся Озаркевичъ.

Фортепяністка ученица Марка, богато разôвъ продукувалася на концертахъ у Львовѣ, Стрію, Станѣславѣ, Перемышли. Писала хоры на основѣ р. н. живыхъ мельодій зъ оригинальновъ гармонієвъ; напрямъ єи до р. н. музыки цѣховій, мельодія горовъ, гармонія пôдрядна.

О. Кошт. Кишакевичъ.

Написавъ до „Катарины“ соля, хоры, зъ орхестровъ. Мы сего нечули, но рецензію читали 24/5 1900 ч. 106 „Дѣло“. Рецензія каже: „Музыка єго є ôдворотомъ до Дорундякомъ захвалюванои нѣмецкои; писана способомъ Хустины Колесы въ комичныхъ Лисенка, а въ епицѣ Монюшка, въ хоралахъ Бортняньского. Музыка єго прозора, абы лише ненахилювалась до нѣмецкои Мозарта. Въ єго Катеринѣ выводитъ р. н. лѣру, має фугу та ще модерну“. О скôлько рецензія вѣрна неможемо судити; замѣтимо лише, що наколи удало му ся епику въ дусѣ Монюшка (Dziad i Baba) перевести, то вже бы було доста, бо и спѣвуча и ситуаційна.

Копко.

Писавъ соля хоры въ супроводѣ орхестры, а люде що були на продукціи выражалися о мельодійности, гармоніи и инструментаціи похвально.

Дорундякъ.

Знає модерну гармонію, а єго творы оцѣнюють знатоки вдоволяючо.

Остапъ Людкевичъ.

Написавъ музыку до „Вѣчній революціонеръ“ Франка. Незнаємо єи, але має бути гарна, народного напряму.

Примѣтка. Почавши ôдъ О. Нижанковского ажъ до послѣдного тутъ сказаного р. композиторêвъ вкладаємо на нашихъ наслѣдникôвъ моральній обовязокъ переанализувати ихъ творы науково и подати окремо „додатокъ“ до нашои анализы ихъ напрямъ, стыль, стôйнôсть, кождому по заслузѣ.

Р. н. музыкальна Опера.

Руска музыка, стыль, форма орієнтально старославяньскй плеканй народомъ зъ давна дохованй зъ окремыми тонами, строями, тониками, гармоніевъ, ритмиковъ поезіи и мельодіи и до теперъ, се старій р. клясицизмъ. Чутє, змѣстъ горовъ а формы пôсля рѣжного чутя розманитого крою, рѣжныхъ фасонôвъ въ р. н. мельодіяхъ богато свобôдно вытворилося. Р. н. музыка розвивалася свобôдно безъ вплывôвъ зах. европейскои музыки, ажъ 1735 италіяне, французы, нѣмцѣ зайшли на Русь незнали нѣ языка нѣ р. музыки зломили той р. клясицизмъ на щастє лише межи образоваными а не народомъ, сидѣли безъ перервы по 1835. на Руси. За той часъ образованй забули свôй клясицизмъ переняли модерній зах. Европы, ажъ половина 19. в. выринуло почутє народности въ цѣлôй Европѣ окремо пôзнали и русины, що зайшли въ чуже поле, завернули, горячково хопилися свого нар. языка, исторіи, красныхъ штукъ, малярства, рѣзбярства, костюмôвъ, р. н. музыки и т. д.

Упавъ срогій стыль Palestrin-ы, упавъ романтичній Monteverdi, упали и творы спровадженыхъ на Русь италіянôвъ, французôвъ, нѣмцôвъ, а народна музыка, старій народній клясицизмъ сангвинично мелянхол. породы, р. н. стыль повернули, сегодне го плекаємо, на основѣ стародавнои формы, опертій на живій рухъ сангвиника и на задуму мелянхолика русина. Самъ темпераментъ єго бажає все свѣжои частои ôдмѣны, а характеръ выкликає окремй формы зъ наглыми, несподѣваными, неприготоваными выступами — се єго натура — и въ єго бесѣдѣ несподѣванй дотепы, недоговореня, урвы, решта догадайся— инша порода ôдъ ein Gusz Wagnera.

Р. нарôдъ вольній чоловѣкъ, немаємо права накидати єму чужій стыль, формы нерускй; або зъ народомъ вразъ, або явно безъ него — що єму нелицює, того непріймe, а тысячнй нашй пустй нотки не по народному, не по єго, ôнъ кине, пôйде своєвъ дороговъ, а мы тогды що?

Р. нар. стыль, формы плекавъ р. нарôдъ зъ давна и доси въ колядахъ, маланкахъ, весêляхъ, вечерницяхъ, толокахъ, обжинкахъ, танцяхъ зъ скрипковъ, басомъ, цимбаломъ, козовъ-дудовъ, решêткомъ, сопêлковъ, флояровъ, трембêтовъ, свêрилями, бандуровъ, лêровъ,— р. нарôдъ даѥ вамъ свôй старій класицизмъ, розвивайте го, плекайте по ученому але все лише по ѥго. Въ тôмъ напрямѣ стремлѣня выкололося зрущенѥ всего и р. н. музыки. Не мы першй: Lipiński 1833, Kopiciński 1865, Tymolski 1865, Jaroński, Witwicki, Zawadzki, Артемовскій, Рубецъ, Дюбюкъ, Марко Вовчко, Лисенко, Нѣщиньскій, Лавровскій, Вербицкій, Воробкевичъ, Бажаньскій, Вахнянинъ, Матюкъ, Нижанковскій, Сѣчиньскій, Топольницкій, Колеса, Конко, Кишакевичъ... національзували, и національзуютъ по р. н. старôй формѣ.

Лише якъ р. музыкъ маѥ бути р. артистовъ то маѥ коньче знати всѣ основы р. н. музыки; таланъ безъ науки недоведе до высокого артизму, невидитъ яка въ поезіи мельодіи, идея, чутѥ, змѣстъ, форма, незнаѥ що зъ неи можна розвести. Тысячъ мельодій передъ нимъ, а незнаѥ котру до сеи або тои ситуаціи, чутя, характера пріймати; а фантазія? пусте! вычерпаѥся борзо. Ученій образованій музыкъ выобразуѥ собѣ суспôльнôсть, а ся буде знати чого ôдъ р. н. музыки жадати.

Нешукайте типôвъ, стылю, формъ по за границями, снъ нарôдъ нѣколи не знавъ, питайте ихъ лише середъ свого народа. Зачинайте, творѣтъ поступайте, а наслѣдники позбираютъ вашй взоры стане имъ лекше, вйдутъ на широке поле, а оперъ стане бôльше.

Русинъ доси скромній, думаѥ що мало що маѥ, а то самй 4000 р. н. зôбраныхъ мельодій такъ богатій засбôбъ, що безъ напруженя 50 обѥмистыхъ р. н. оперъ зложити можете, а ще далеко невычерпаѥтеся. Зъ самыхъ коломіокъ въ данôмъ разѣ можнабы 5 10 р. н. окремыхъ оперъ зложити, а якй бы то гарнй були; а гаѥвки, коляды, купальнй, тысячнй думки, любовнй, товарискй, гумористичнй, вояцкй, козацкй, думы... даютъ найрѣжнороднѣйшй цѣхи чутя для рѣжныхъ драматôвъ.

Перерôбки, змѣны хотьбы лише самыхъ кôнцêвъ р. н. мельодій (якъ Лисенко, Вербицкій) нерадимо, щобы зъ нихъ нерозвести щось такого, що зъ духомъ, системомъ, стылемъ р. н. музыки непарувалобы. Засада будовы арій зъ р. н. мельодій, подаютъ деякй самй р. н. мельодіи, подаѥ List въ рапсодахъ, перше даѥ цѣлу повну незмѣнену мельодію; за симъ перекидаѥ, наслѣдуѥ ю о 2-3-4-5 тонôвъ выжше, нижше зъ повнѣйшовъ гармонієвъ; на останокъ лучитъ части, групы, фразы мельодійнй то точно, то змѣнно зъ буйновъ гармонизацієвъ; а подаѥ и Нѣщиньскій, Вербицкій. Живй цѣлй р. н. мельодіи брати, ажъ якъ колись вправитесь, зжіѥтеся зъ ними, натуру ихъ докладно пôзнаѥте, тогды можете зачинати творити свои питомй. Але тогды ж а д а ѥ м о ôдъ русина музыка, щобы ѥго мельодіи були збудованй на р. н. старôй поезіи, р. н. тонами, строями, тониками, каденціями, групами, гармоніями, модуляціями въ дусѣ, типѣ р. н. музыки, щобы думавъ, выражався якъ Лисенко въ дусѣ народа. Но позаякъ такъ велике богацтво р. н. рѣжныхъ пѣсень маѥмо, а лѣпшихъ кращихъ утворити поки що негоднисьмо, то до р. н. оперы берѣтъ живцемъ р. н. мельодіи безъ змѣны доберайте до ситуаціи чутя, характера (и се ѥ штука) такй мельодіи до аріи, дуо, тріо... котрй ритмомъ и выразомъ даному чутю ôдповѣдаютъ, лицюютъ, якъ се Лисенко, Нѣщиньскій, Бажаньскій... робятъ.

Либретто — текстъ.

Муз. опера оператися маѣ на словахъ либрета, р. н. старои людовои поезіи. До тыпово старои ритмичнои мѣры р. н. мельодіи, конечно треба и старои р. н. ритмичнои мѣры людовои а не новолитературнои поезіи. Се два ворожѣ ôдмѣннои натуры контрасты нѣколи непогодятся.

Бесѣда старои р. н. поезіи все образова, и нѣжна. Такими всѣ старѣ людовѣ н. поезіи. Читайте, присвоюйте ихъ собѣ, вышукуйте въ нихъ такого чутя, высловленя, ситуаціи, якои для вашого либрета треба (Головацкій, Wacł. z Oleska, Paul Żegoti, Kolberg, Бажаньскій).

Устрôй оперового либрета, спѣваного драмата, маѣ слѣдуючѣ ôдмѣннѣ ôдъ говореного вымоги.

1. **Характеръ** перше головне въ драматѣ; тому малюйте для оперы самѣ о с т р ѣ, цѣхованѣ характеры зъ великими прикметами, пристрастями, волевъ, енергіевъ — а будутъ интересовнѣ.

Характеры треба въ току драмату с т е п е н ю в а т и ôдъ ихъ слабыхъ до сильныхъ чертъ розвивати.

Характеръ героя неможеся л о м и т и, муситъ вытревати до кôньця въ своѣй постановѣ, за се ôнъ и бореся; а лише пôдъ докладно оправдаными обставинами, важными причинами може свои постановы змѣнити. Страсть и стала воля конечна.

М л а в ѣ, повседневнѣ, характеры, героѣ, що неробятъ на насъ враженя, непорушаютъ серця анѣ умъ, до драмат. оперы непріймати, хиба лише для паралелѣ, контрасту зъ острыми вплѣтати. Мѣшанѣ, мягкѣ, невыразнѣ, неяснѣ, млавѣ темперамента, характеры, що въ оперетѣ або въ говоренôмъ драматѣ робятъ враженѣ, въ спѣванôмъ драматѣ будутъ млавѣ, уломнѣ, неинтересовнѣ, а такѣ и добра музыка непокріе. Непоможутъ драматови нѣякѣ высокѣ, глубокѣ филозофичнѣ гадки, чутливôсть, плаксивôсть, сентиментальноôсть, плачѣ, нарѣканя, безъ острыхъ характерôвъ, и ихъ дѣйствôвъ: корысти непринесутъ.

Надземскихъ людей нема, люде все уломнѣ зъ слабостями пристрастями; але ж и т ѣ не мрѣя, не нѣжна чутливôсть, выгода, но тяжкій трудъ борба зъ сильновъ волевъ собѣ, другимъ помочи, темныхъ научити; житѣ домагаѣся приложеня рукъ власныхъ до свого щастя, або загалу. Безъ острыхъ прикметъ, страсти, енергіи, волѣ, идеѣ характеры неяснѣ, неяркѣ, неинтересовнѣ, темнѣ, мрачнѣ. На сцену выводити не половичнѣ млавѣ, но повнѣ, яснѣ, пластичнѣ характеры щобы ихъ добрѣ и злѣ стороны прикметы пôзнати, щобы они вбилися въ память, чутѣ, щобы порушали серце и умъ.

Кождій характеръ повиненъ мати сталу и д е ю, гадку, думку, цѣль, добру чи злу постанову, и до того повиненъ всѣми силами перти.

Характерови маѣ лишитися с в о б о д а, щобы ôнъ самъ добровôльно зладивъ судьбу.

Характеры малюйте такѣ, якѣ лицюютъ особамъ принятымъ до драмату, давайте имъ натуру ихъ, а не вашу; котрои вы може въ собѣ и нечуѣте, немаѣте. Всѣ характеры драмата однаковои натуры зломятъ недадутъ драмату, характеры треба контрастувати, кождому иншу натуру, цѣху надавати, по при острѣ класти слабѣ, сильнѣ, сильнѣйшѣ, зъ рѣжными ôдмѣнными поглядами що до моральности (добрѣ, злѣ, уломнѣ), що до вѣка (молодѣ, старѣ), що до пола (мужчины, женщины), що до темпераменту (лагôднѣ, порывчѣ, живѣ, млавѣ). Контрасты прибочныхъ характерôвъ пôднесутъ головнѣ характеры,

прояснятъ го. Се скала о котру часто модернй темата оперы легко розбиваются; а сему незарадитъ музыка.

Характеры малюйте на певныхъ удокументованыхъ данныхъ прикметахъ душѣ и тѣла (Толстой Ibsen) кажде слово не пусте, но зъ значѣнемъ.

2. **Дѣйство** — акція — въ драматѣ оперѣ є такъ головне, якъ и острй характеры; радше меньше дикціи (словъ — говореня) а больше дѣланя, акціи. Дѣйство акція въ оперѣ муситъ бути конечно, а выходитъ зъ чутя, думки, волѣ характера. Дѣлами прямуе, веде володѣе темперохарактеръ, а вартость дѣланя залежитъ одъ способу пойманя особы; характеръ безъ дѣланя не є цѣховій, бо чимже цѣхуеся?

Штука драмату лежитъ въ акціи, дѣланю живого, жвавого, рухливого, важного, интересовного діяльога, що пре все напередъ, неробитъ залому, перервы, застою въ дѣланю. До драмату треба житя, але вѣрного, правдивого, натурального, реального, несфалшованого, неспаченого, неокрашеного, невымрѣяного; драматъ маѣ дыхати природовъ, правдовъ, незвязановъ але законновъ свободовъ, зъ житя знятовъ, — тогды буде интересовній — но де подаются дѣла безъ правды, натуры, вѣрности, безъ житя, руху, тамъ буде млаве, неинтересовне. Тому до драмату здале лише тото, що дыхаѣ правдовъ, натуровъ, що наше серце умъ порушаѣ; за то все одворотне буде нездале.

Епизоды — убочнй дѣланя — що неналежатъ до цѣлости драмату, що нестоятъ зъ нимъ въ звязи а такъ само и прибочнй особы, характеры що непроясняютъ головній характеръ его идею, безъ котрыхъ драматъ обойтися може, епизоды, що головне дѣйство спиняютъ, ломятъ, — ефекта написанй лише для самого ефекту, хвилевого враженя, а не для поднесеня драмату — непріймати, бо они все и добрій драматъ убиваютъ; одкинути ихъ, инакше сама дирекція, самй акторы, оперисты выкинутъ, якъ се въ неодныхъ сценичныхъ драматахъ, оперетахъ, операхъ сталося.

Розвой дѣйствія особъ, характеровъ иде постепенно одъ слабого до дужчого, и до сильного — crescendo — въ певныхъ рѣдкихъ даныхъ може бути и одворотъ — decrescendo.

Переведенѣ сценъ. Дѣланѣ, чутѣ характеровъ выступаѣ зъ першу яко менше важне, лише шкѣцованѣ повѣсти, гадки (Recitativ); за симъ дальше въ току змаганя до легкого прориваного чутя (аріозо) а въ конци до уставленого певного повного одного чутя (aria, duo, trio, quatro, хоръ) се є звычайне, але буваютъ и одмѣны, вѣмки сего.

Одинъ выступъ сцена особы одной, часомъ и колька по собѣ чинятъ одинъ муз. нумеръ оперы; а число всѣхъ нумеровъ въ цѣлой оперѣ 9—12, 15 нумеровъ ажъ надто, 3-4-5 нумеровъ чинятъ 1 актъ; довжина всѣхъ актовъ найлѣпше ровна, але посля ситуаціи може бути одинъ актъ трохи довшій одъ другого.

Контрасты сценъ. Поодинокй сцены що до чутя, характеровъ, ситуаціи маютъ себе контрастувати по веселыхъ, сумнй, дражливй, поважнй, зновъ веселй... все на перемѣну, одмѣну, инакше стане монотонія.

Опера є шкѣлетъ самыхъ головныхъ дѣйствъ зъ сего частй люки, решта догадайся, розводитися тутъ не можна.

3. **Чутѣ** (дикція — высловленѣ) либрета въ спѣваномъ драматѣ маѣ по надъ иншй превладѣти; зато оповѣданѣ, пояснюванѣ, рефлѣксія, розумованѣ, филозофованѣ, студеній умъ яко млавй ситуаціи посередъ рухливои оперы, не лише що робятъ трудность самымъ лѣпшимъ композиторамъ, но до того ще

ломитъ чутє, интересъ, що має превладѣти. Но позаякъ безъ сихъ драматъ не можеся обôйти, а въ обломахъ навêть народно драматичныхъ въ пѣсняхъ, являются оповѣданє, розумованє, то треба ихъ въ спѣванôмъ драматѣ оперѣ всюды все лише якъ найкоротше пріймати, маркувати. Такъ само нагло, густо, борзо улѣтаючи дражливи гадки — драмат. сцены — мельодраматы, все лише коротко маркувати, нерозволѣкати, бо композиторови нестає потому средствъ тоничныхъ до однакового переведеня ихъ; и якъ короткі выпадаютъ импозантні, такъ за довгі мусятъ впасти въ монотонію.

Розвôй чутя має ити звычайно постепенно ôдъ супокôйного, слабшого, до сильного, зворушаючого пôсля обставинъ ситуаціи; ôдъ формы повѣствованя, до прориваного, а потому до усталеного чутя.

Переплêтанє — перемѣна чутя. Якъ млаве за довге нудитъ, такъ остре вражливе, за довго мучитъ, однако робитъ монотонію; а людскій духъ домагаєся контрасту переплѣтаня розмаитого враженя, выходячого зъ темперохарактера и зъ ситуаціи: то весело, то поважно, зновъ весело, то дражливо, то сумно, весело, страшно, трагично... такъ укладати либрета. Сталои указки на се годѣ подати, бо кожде либрето инши ситуаціи зъ житя приноситъ, але въ головнôмъ треба тото заховувати. Яке либрето, така музыка; лихе либрето ненаправитъ и добра музыка.

4. **Ситуація** — положенє особы.

Давайте рѣжні ситуаціи, а сі покажутъ, якъ поодинокі характеры въ нихъ заховуются, поступаютъ, думаютъ, чуютъ, щобы можна ихъ моральне лице, образъ, физіономію, зъ рѣжныхъ бокôвъ пôзнати. Рѣжні характеры въ тôй самôй ситуаціи рѣжно судятъ, чуютъ, поступаютъ, дѣлаютъ; а дѣло пôйде постепенно, ôдъ лагôднего до бурливого, а се вийде зъ чутя, гадокъ, понятія, темпераменту. Ситуаціи конечні, бо буде млаве, буде бракъ руху.

Либрето має бути цѣлкомъ готове нѣмъ возьмемося до муз. роботы; а готове треба уважно прочитати, зрозумѣти, ситуаціи, характеры, чутє позначити, головну выбухову точку цѣлого драмата вышукати, щобы для неи найбôльшу силу орхестры задержати, бо якъ выкричемося напередъ, — то чимъ крикнемо тамъ де найбôльшого крику треба. Позначити собѣ ôдки доки яка форма: арія, дуо, тріо, квартето, хоръ, позначити контрасты, кольоратуру, мальовило звукôвъ для рѣжныхъ ситуацій, веселыхъ, поважныхъ, сумныхъ, слабыхъ, сильныхъ, трагичныхъ; а кожде окреме мальовило має окремій складъ, мѣшанину рѣжныхъ звукôвъ, инструментôвъ.

2. Выбрати, зôбрати ôдповѣдні мельодіи народні зъ збору р. н. мельодій що лицюютъ до характерôвъ, ситуаціи, чутя. Є се тяжке заданє, зъ такъ великаньского лѣса выбрати саме найлѣпшій матеріялъ, вымагає доста застановы, часу, але зато щедро ти заплатитъ. Такимъ выборомъ перетягаєся цѣла нитка либрета ôдъ початку до кôньця мельодіями до арій, duo, trio, quatro, хорôвъ, за симъ слѣдує

Гармонизація мелодій принятыхъ, пôсля ихъ натуры. Наука до сего подана въ нашôй „Р. н. муз. Гармоніи“. Буде шкицъ, вытягъ, супровôдъ але не фортепяновій, но такій, якій вже не одно мѣстце орхестры, инструментаціи цѣхує. Непишемо гармонію анѣ вытягъ для фортепяна но для орхестры, а ихъ духъ окремій. Такій шкицъ, мельодійну нитку оперы грай на скрипцѣ, заступитъ се бодай 1. голосъ, а згармонизованій супровôдъ най грає друга особа по при тебе на фортепянѣ (фисгармоника односторонна, нерухлива)

и уважно слухай ухомъ якъ оно въ орхестрѣ звучати маѳ, а чутѳмъ анализуй, самъ себе критикуй, чи ѳ тамъ тото и таке, яке чутѳ, характеръ, ситуація повинна мати; чи ѳ cresc., decresc. сценъ, контрастъ ритму, силы, звуку. Се важна точка, а бракуѳ чого, то додай, поправъ, зновъ грай. Чимъ бôльше надъ симъ забавишъ, тымъ лѣпше війде твôй твôръ. Се не тога побѣжна арійка для солисты абы збутися, се лѣсъ арій, не мало треба думати, розважати, анализувати, працювати; хвальба: а я то а то за годину зробивъ пуста, але то заслуга, що я довго думавъ, себе критикувавъ, при кождôмъ себе пытавъ, чи оно ѳ вѣрне, оправдане, натуральне. Такихъ поправокъ, переробокъ буде 2—4. Не самъ таланъ, не фантазія, но наука, праця, вправа чинятъ майстра.

Головна засада гармонизаціи була и все буде: ясно, натурально, поединчо, невымушено, невымрѣяно, неприкрашено, незамащено; вся пересада вышуканѳ, бѣганѳ за оригинальными фигурами, замотанѳмъ акордôвъ ѳ противъ натуры, и мстится, бо само красне лице замащуѳ.

Инструментація оперы слѣдуѳ по згармонизованю. Наша наука инструментаціи (котра по сêй науцѣ війде) богато поможе, пояснитъ тото, що намъ и кождому початковому при инструментаціи було неясне, тяжке, трудне — пояснилисьмо и зложилисьмо сродство и злученѳ, мѣшанѳ инструментôвъ, звукôвъ, чого жадна школа инструментаціи доси немала; а мы се не зъ книжокъ, но зъ рѣжныхъ партитуръ постягали; пояснилисьмо якъ инструмента писати и читати, а въ кôнци замаркувалисьмо максиму: скупо инструментовати, малыми, скупими средствами, великî враженя выкликати.

Для науки берѣтъ якъ хочете науку инструментаціи Lobe II, Marx II, Berlioz, Raicha; они научатъ доста, але ще не все; конечно треба брати ще повнî орхестровî партитуры але нѳ якихъ будь, бо сî зôписуютъ васъ въ самôмъ зародѣ, но самыхъ добрыхъ майстрôвъ, анализуйте: Mozart, Rossini, Meyerbeer, Verdi, Weber а сî выстарчугъ. Берѣтъ ихъ фортепяновî вытяги, и дивѣтся котрî тоны якимъ инструментамъ припали, и чому? Переписуванѳ партитуръ зъ анализовъ, а не механично дуже богато помагаѳ.

Будова составôвъ формъ р. н. Оперы.

Формы составы усталенî довгими вѣками. До будовы муз. формы нетребуѳмо нѣмецкои тематичнои роботы, и въ нѣмецкихъ операхъ ѳи нема, мы маѳмо натомѣсть р. н. мелодіи ихъ наслѣдованѳ, але абы всѣлякî мелодіи були конечно цѣхи, барвы, типа, значêня н. рускаго; а позаякъ кожда особа дôстаѳ якусь мельодію за для своѳй физіономіи, а физіономія въ току оперы бôльше разôвъ змѣняѳся то тота одна (чи богато особъ) въ току змѣны своѳй физіономіи буде пріймати тôлькô разъ свѣжî собѣ бдповѣднî мельодіи.

Межи всѣми сими важна рѣчъ контрасты мельодій драмат. особъ, характеромъ чутѳмъ ситуаціѳвъ одмѣнныхъ; а контрастъ особъ то контрастъ устрою мельодіи, гармоніи, супроводу голосôвъ, звукôвъ, нар. инструментôвъ, ритму, темпа; контрастôвъ богато, а війде твôръ мальовничій. Но всѣ контрасты не дашъ безъ перебору, но лише такî и тамъ, якихъ де ситуація, характеръ, чутѳ особы вымагаѳ.

Инструментовй формы въ оперѣ.

Увертура.

Се нова зайда -- русинъ не мавъ музыки безъ спѣву нѣколи, а увертура грає але безъ спѣву — логично єи нетреба, бо въ оперѣ є надто богато музыки. Ба! а амбиція? пусте! хто умѣє написати оперу, той умѣє и увертуру по формѣ скороченои сонаты написати. Та зъ такои формы Lobe незадоволенй радитъ выбрати зъ оперы 3 характеры и имъ 3 темы окремо обробити. Та зъ сего мы недовольнй, бо все то буде модерна робота. Хто такій амбитній, що неможе обойтися безъ увертуры, той най перше выкончитъ цѣлу оперу, най вышукає зъ неи 2—4 зъинструментованй аріи, чи дуо, чи хоры, нехай заступитъ спѣвучй голосы одповѣдными инструментами, а буде то музыка зъ р. н. ритмиковъ, гармонієвъ (Марѣйка Бажаньского). Замѣсть увертуры ажь надто доста самои пригрывки вступу до слѣдуючои першои пєсы.

Вступъ до актовъ.

Такй вступы мали всѣ р. н. думы; треба ихъ за для етикеты отвореня куртины, и введеня спѣвака въ тонъ строю єго пєсы 4—8 тактовъ ажъ надто доста, и нѣколи довше такій вступъ въ Бажаньского любитъ малювати чутє, ситуацію акта напередъ, деколи повторяє уступъ мельодій якогось важнѣйшого чутя зъ попереднього акта; зато зъ мельодіи першого нумера актового дуже рѣдко.

Пригрывки, вступъ до Арій.

Се маютъ р. н. думы, се р. н. мувыцѣ не чуже, абы лише одповѣдали слѣдуючому характерови, чутю, ситуаціи, ритмицѣ особы, абы були короткй, та оригинальнй не модернй, зачинали не все 1. но 2-3-4-5 тономъ скалѣ строю, якъ Дюбюкъ, Бажаньскій, а фраза 2-3 такты, щобы була такъ зъ слѣдуючовъ мельодієвъ навязана, абы выглядало, що то неокрема но до себе належна нитка. (Взоры 1-2-51-77-78 и другй.)

Перегрывки посереднй Ritorneli.

Мали ихъ все думы; є они коротшй на цезурахъ 1-2 чвертки, для оддыху спѣвака и на концевой цезурѣ 1-2, а рѣдко 4 тк. довга. При хорахъ чинятъ они заваду, запону; тому Бажаньскій дає ихъ въ губу спѣвакамъ въ мѣшанômъ хорѣ мужчинамъ або жѣнкамъ, або ихъ цѣлкомъ оменає; а де чутє жене, тамъ ихъ зовсѣмъ нетреба. Ritorneli маютъ контрастувати звукомъ, силовъ, рухомъ до попереднього и слѣдуючого по великôй силѣ слабо, а по слабо сильнй ritornella.

Инструментація по силѣ слабо: сольо Скр. 1-2, флетъ, 1-2, або зъ обойковъ, або клярн. 1-2, або самй позауны, або pizz. — по слабо сильно, корнѣ и позауны, або бляха и тимпанѣ. (Взоры 5 и другй).

Догрывки — Finale до актôвъ, арій.

Думы все ихъ мали, одгомонъ чутя а для контрасту безъ спѣву, лише 2-4 тк. нѣколи довго. Suppe нагло урыває, недає догрывокъ — Лисенко гучно довго, а має и заникаючій голосъ убѣгаючихъ козакôвъ (decresc.) — Нѣщиньскій гучнй тріолѣ, List гучнй и слабй, Бажаньскій сильнй зъ закôнченємъ на 2-3-4 ѣ але все недовго.

*

Догрывки добрѝ лише тамъ де ситуація, чутє, на нихъ позволяє. Всѣ они маютъ бути не лише мельодійнѝ, але цвѣтисто мельодійнѝ, зъ розмахомъ баса въ русѣ, скокахъ, наслѣдованю, мельодіи, 8-ами (Бажаньскій). — (Взоры 6-7-8 и другѝ).

Сѝ формы всѣ безъ слôвъ, сама музыка.

Спѣвучѝ формы оперовѝ.

Деклямаційній спѣвъ (recitativo).

Повѣсть, розумованє, думка, рефлексія все тото чого Wagner нехоче, (а безъ чого жадна людска одиниця въ житю необôйдеся, а драматъ не є нѣчимъ иншимъ лишъ житємъ) припадає деклямаційному спѣвови, лише маютъ они рѣдко въ драматѣ появлятися, а де є тамъ коротко. Всѣ р. н. историчнѝ думы и рапсоды духа деклямаційно мельодійного, повѣсть зъ лириковъ въ сумѣщѣ; они взоромъ для оперовыхъ. Нѣмецкѝ речитатива дуже сухѝ, пôстнѝ, немельодійнѝ, неспѣвучѝ, за то р. н. конечно мельодійнѝ, такими они въ операхъ Бажаньского. Въ добрôмъ либретѣ ходитъ речитативъ все передъ мельодієвъ, бо тогды буде степеньованє музыки, силы, формôвъ (Lobe). При речитативѣ треба скупо музыки, щобы чути голосъ а та що є має спѣвомъ и супроводомъ малювати характеръ, ситуацію, чутє особы що до силы, барвы, звука, ритма. Нѣмцѣ дѣлятъ речитативо на тонше (secco) и на повне (obligato). щей на мальовниче, та сей подѣлъ и щось и нѣчо; въ речитативѣ переверти чутя, повѣсти, филозофованя не дасть ся въ срогѝ рамы имити. Головне тутъ середній обємъ голоса, стрôй, каденціи, модуляція дуже змѣнчивѝ пôсля чутя, гармонія скупа, тонка, рѣдонька, прорывана, поєдинча, акцентова. При бôльшôмъ чутю бôльше мальована мельодія, а тутъ групы, фразы; темпо що хвиля змѣняєся. Гарній взорокъ речитатива въ Весêлю Бажаньского. Инструментація скупа, и групово arco, pizz. arpegio, лѣра, бандура, сопѣлка, цимбалъ, навѣть сольо трембѣта (Довбушъ Бажан.) — (Взоры 9-10-11).

Драматична сцена — мельодрамъ.

Тамъ де чутє дуже зворушене, дуже змѣнчиве борзо жене, до котрого сталу довшу форму мельодіи не можъ утримати, де великѝ тяжкѝ ситуаційнѝ пристрасти, гнѣвъ, месть, страхъ, пожаръ, нападъ, убитє... тамъ даєся деклямаційну форму спѣву речитативо мѣшане зъ мельодієвъ, навêть само коротке говоренє до музыки. Строѣ, модуляціи ходятъ тутъ безъ опину люзно, нагло, неприготовано, несподѣвано групами; навêть пôдъ конецъ самѝ слова безъ музыки коротко, а голословнѝ слова але дуже важнѝ, важнѣйшѝ ôдъ всякои финаль-музыки, а по сêмъ ажъ сильна музыка.

Двѣ особы, 2 партіи, ведутъ діялогъ по мѣжъ то групами всюды на перемѣну, всюды спѣвучо. Драм. сцены лагôднѣйшѝ, дражливши має Весêле, Марѣйка, Олеся, Довбушъ Бажаньского; а обдуманѝ, скоро улѣтаючѝ напружаютъ, интересуютъ, вражаютъ. Акціевъ стоятъ драм. сцены все выжше по надъ иншѝ. Гармонизація легка, рѣдка, понура, и густа, дражлива, тяжка, напружена, шалѣюча, все групами, то сильно то слабо, щобы спѣвака було чути; залежитъ се ôдъ чутя дѣйства либрета.

Инструментація пôсля чутя: tremolo, pizz. въ Fl. або Cl. або ario pp. flageolet, або Corni и Posauni або Sordini, або повна страшно шалѣюча орхестра групками; въ дуже дражливыхъ ще и Tymp., Cinelli, Tamb. piccolo,

все коротко. При драмат. сценахъ маютъ мѣстце деколи ефекта натурализму: Шумъ — Tymp., Cinel — свистъ: Picolo, трескъ: Corni, Trombi капелюхомъ у гору, а Posauni середнѣ тоны тѣсно, урывано. Грѣмъ: Cassa, Tymp. unisono Posauni. Йойканє: Oboa, Viola, Cello, накликъ; Cl. F- , сувачъ Cello и басъ вуканє, пѣдземнѣй гомѣнъ: Corni капелюхъ до купы, або въ бочку. (Взоры 12-13-14-15-16-17-18).

Дума.

Пѣсеньку стихомъ чужого чутя, злучаю, повѣсть духового, трагичного (Erlkönig, русалки), звутъ се Roman, Balada, а мы сумѣшки повѣсти зъ лиризмомъ описуючими давнѣ часы, добра, славу князѣвъ, борбу звемо думовъ. Для всѣхъ строфъ мельодія одна, але и 2-3 рѣжнѣ, мельодія поєдинча повѣствуюча зъ ударами акцента, гармонія лѣры: V-o, Cl, Vla, Cello або бандуры, торбана pizz. смычковыхъ — иншѣ инструмента до сего нелицюютъ. Де є до сего нагода шкода булобы пропускати нагоды для думы.

Обрядовѣ коляды, купала, весѣльнѣ, подобнѣ думамъ лише въ нихъ бѣльша мельодійнѣсть, малій обємъ акордовъ, басъ гармонии часто злазится зъ тономъ мельодии. (Весѣлє, Довбушъ, Олеся, Уляна Бажаньского.) —(Взоры 19 ажъ до 26.)

Драматична спѣванка, пѣсенька.

1. Односоставна спѣванка.

Одна цѣла въ 3-4-5-6 7-8-9-12 музык. тактахъ р. н. мельодія, що найбѣльше до 3 стиховъ, три разъ повторена. Въ спѣванцѣ усталене одно чутє, одного драмат. характера; а въ рѣжныхъ характерахъ рѣжне чутє; инакше спѣваєдесперат, залюбленій, пяниця, воякъ, пастухъ, инакше опришокъ.... Ритмъ пѣсля чутя спѣванки веселый або сумный; темпо пѣсля руху чутя Allo, Andante, Adagio...

Гармонія, супровѣдъ пѣсля характера, чутя, ситуаціи; поєдинча, тяжка, темна, понура, лагѣдна, слаба, але все ясна а въ гармонизаціи скупа. Спѣванка се лиризмъ въ драматѣ становитъ собовъ контрастъ до иншихъ слабшихъ и сильнѣйшихъ формъ, До всѣхъ 3 разовъ повторенія мельодіи гармонія однака незмѣнена, а разъ добре уложена лѣпша ѣдъ всякихъ змѣнъ, окрасъ, варіяцій. Гарна мельодія нетребує нѣколи богатои прикрасы. Мельодія спѣванки муситъ носити цѣху чисто народну, тому така буде гармонія, супровѣдъ, модуляція. Для ѣддыху и окрасы даєся на цезурахъ риторнеля.

Инструментація односоставнои mol Suppo-го.

1. стихъ прорѣдно само pizz., а риторн. Cor. Pos. р. самѣ дуже миле,
2. „ такъ само pizz. до него Cor, F-ti, Pos. pp. риторн. самъ флетъ,
3. „ такъ само pizz. до него Fl. 3-ама 6-ама до мельодіи, трилєръ на 5-ѣ

Cor. и Pos, а finale ще єго мельодіи, а сила до кѣнця все р. Враженє сего: слабе, сильнѣйше, ще сильнѣйше, т. є. муз. степеньованє; але не кожда спѣванка може и муситъ такій устрѣй мати; инше чутє инша ситуація, инше мальовило.

Спѣванку любитъ деколи накрити слѣдуючій хоръ рефренъ зъ важными словами и гарновъ мельодіевъ повтореній все той самъ три разы. Се у русинѣвъ часте и миле. (Довб., Уляна, Бажаньского.) — (Взоры 45 до 48)

2. Трисоставна спѣванка (мала арія).

До 3 стихôвъ, 3 окремѝ народнѝ мельодіи; або трета повторена перша; а—С– а самѝ народнѝ спѣванки и сельскѝ скрипники на сю будову указуютъ. Першу мельодію звемо: початокъ, 2-гу осередокъ, 3 у конецъ; абы нибуло монотоніи, то треба бодай троистои модуляціи. Одна 3 составна спѣванка, становитъ I раму до великои аріи.

Чутє у всѣхъ 3 суставахъ може бути одно, а може бути въ кождôмъ суставѣ инше, ôдмѣнне; залежитъ се ôдъ характера, ситуаціи и хвилевого настрою.

Гармонія, супровôдъ, до краснои мельодіи все повединча акордова гармонія: — рѣдка, слаба, густа, сильна пôсля потребы; монотонну мельодію украшаєт супровôдъ все варіяціями то по серединѣ, то на цезурахъ; пускати фалями, групами то голосъ то орхестру, на перемѣну; де голосъ горує тамъ супровôдъ пôдрядно, де голосъ вмовкає або повединчій, тамъ орхестра горує. Цѣлу повну нитку мельодіи варіовати буде простаковате, монотонне; найлѣпше уберати 1 тактъ кôньцѣ мельодіи въ варіяцію – але лише зъ народа зняту, нефантазовану нѣ зъ нѣмец. клясикôвъ пожичену. Народныхъ питомыхъ варіяцій є богато, треба лише за ними въ н. мельодіяхъ пошукати, научитися. Одинъ составъ (може середній) можна полифонно повести, голосъ свою, орхестра свою мельодію але якъ на то чутє и мельодія позволяє.

Инструментація якъ при одноставнôй спѣванцѣ, лише 2 або 3 разы окремо ôдмѣнно пôсля того чи одинъ составъ повтаряєся чи жаденъ и пôсля ситуаціи, характера чутя (Взоры 48-51).

3. Велика Арія.

Три 3-составныхъ спѣванокъ I. II. III, рамъ звычайно чинятъ одну велику арію. Велика арія маєт найбôльше 5 стихôвъ, а чутє въ нѣй мѣшане. При аріи маєт бути лише одна особа на сценѣ, монологъ, або маєт ся за саму одну уважати; нѣмѝ слухачѣ по при нѣй на сценѣ дурну незавидну граютъ ролю; тому буваєт що до сольо аріи прилучаются и хоры. Всѣ I. II. III. рамы буваютъ, можутъ бути свѣжѝ, ôдъ себе ôдмѣннѝ но буваєт такожъ III рама повторена I якъ при 3 составнôй спѣванцѣ. II рама осередокъ буваєт рôвна, буваєт коротша ôдъ I. II., а є аріи де II части, рамы бракъ а самѝ крайнѝ лише; до III рамы додаютъ деколи ще додатокъ Coda, Finale; є аріи 4—5 рамовѝ, (Лисенко) та они рѣдкѝ и занадто ростягненѝ; роскладъ модуляціи пôсля реєстрôвъ голосôвъ отяжѣлій. (Взоры 52-53).

Довжина рамъ: 1 составъ рамы буваєт такъ довгій якъ р. н. мельодія, пѣсня (3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 тк.) 3 такихъ составôвъ чинитъ I раму, кождій стихъ а часомъ єго половина дôстаєт окрему мельодію. При мельодіяхъ аріи уважати на характеръ особы (прим. сирота дѣвчина) на ситуацію єи (зловлена силовъ маєт ити до слюбу) на чутє єи (роспука за своимъ милымъ, зъ котрымъ ворôгъ розлучивъ). Кожда мельодія маєт бути народна, для окремого характера, чутя ôдрубна, а змѣняєся ситуація, то змѣняєся и чутє и темпо.

Для кождого характера окремо ôдмѣнна мельодія, щобы можна го ôдъ другого ôдрѣжнити, а змѣняєся у него ситуація, чутє, то змѣняєся перша єго а даєт му ся другу ôдповѣдну мельодію; а зъ сего то, що самъ лише одинъ

характеръ, особа пôсля рѣжнои ѥи ôдмѣны чутя, физіономіи духа муситъ бôльше рѣжныхъ мельодій пріймати; а ѥ бôльше характерôвъ то и бôльше такои ôдмѣны. Принятî, выбранî мельодіи для характерôвъ маютъ бути цѣлî до кôньця переведенî, а колибысьмо ся вхъ въ I II рамѣ доста наслухали, тогды въ III рамѣ можна обломы то I то II въ рѣжній способъ наслѣдувати, украшати, варіювати (якъ List, Weber, Бажаньскій (Взоры 59), Нѣщиньскій, Лисенко). Въ котрôмъ мѣстци акту въ оперѣ маѥ лежати арія, рѣшаѥ се укладъ либрета — актъ може зачинати и кôнчити аріѥвъ и т. п. а пôсля чутя ситуаціи, може мати при-, пере-, догривку, лишъ нѣколи довгу.

Арія потрѣбна въ оперѣ для контрасту до другихъ муз. формъ (хорôвъ, сценъ, финалôвъ) она все ще скупше инструментована ôдъ другихъ.

Деякî кажутъ: якъ може монологъ одна особа сама до себе говорити? 1) Въ говоренôмъ драматѣ може се бути; въ житю въ живши фантазіи особахъ въ дѣйстности буваѥ часомъ такъ, 2) русинъ монологичній мелодиста при роботѣ самотній неможеся покинути спѣваного монолога, що думаѥ, то пѣсневъ высказуѥ — тому звеся думка. Ôдберѣтъ му монологъ ѥго мельодію а сихъ (ѥ 4000 записаныхъ — а кôлько ще незаписаныхъ) то зникне зъ спѣвучого горизонта. Впрочѣмъ и другî народы маютъ се само. 3) часто кріѥ драмат. особа въ собѣ такî гадки, якихъ нѣкому звѣрити неможе, а тогды якъ узнаѥмо що она чуѥ, думаѥ? якъ намъ нероскаже, 4) либрето оперы а новелѣ... не одно.

Довжина аріи залежитъ ôдъ важности драматичнои особы; для головныхъ довшî, для пôдрядныхъ коротшî. Мимо то богато композиторôвъ гонятъ безъ причины за сяжнистыми навѣть тамъ, де на то нема мѣстця. Lobe ганитъ одну довгу арію однои княгинѣ передъ слюбомъ, передъ церковъ; ѥи чутѥ предцѣнь тогды такъ мѣшане, що негодна спокôйно передъ нѣмовъ весѣльновъ дружиновъ розвиватися. Пустій попись автора. Чимъ довша арія, тымъ бôльше уваги на ѥи красоту, вагу, споѥнѥ, зложенѥ модуляційну розмантôсть, инакше буде млава, монотонна, музыкально неинтересовна. Поѥдинча модуляція уходитъ лише въ скорôй та самôй въ собѣ веселôй жвавôй аріи; веселій тонъ, устрôй ніянсы ѥи заступаютъ рясну модуляцію (арія ч. 1. Весѣлѥ Бажан.), але и тутъ необôйдеся безъ всякои модуляціи. (Взоры 52-53.)

По при аріяхъ буваютъ въ оперѣ и хоры; якъ арія головна, то хоры лише пôдрядній, тогды хоры стаются супроводомъ аріи; а рѣдше буваѥ и ôдворотъ.

Повторенѥ тексту въ аріи.

Р. н. пѣснѣ выказуютъ повтореня слôвъ въ загалѣ такъ якъ бы нѣцъ; на 4.000 н. пѣсень ледво стрѣнулисьмо може 10 пѣсень зъ повторенѥмъ. Де текстъ либрета довшій, тамъ безъ повтореня, бо буде дуже розвлекле, а де короткій, тамъ лише мало и то самî головнî слова, реченя.

Повторенѥ однои мельодіи сустава въ оперѣ.

а) тî самî слова и тота сама мельодія, музыка — рѣдко;

б) иншî слова зъ товъ самовъ музыковъ — частѣйше;

в) тî самî слова зъ иншовъ мельодіѥвъ, музыковъ — найчастѣйше, бо малюѥ тонкî ôдмѣны чутя душѣ.

Крôй, форма аріи. Нема въ операхъ анѣ двѣ аріи (Lobe) по крою однако збудованî; походитъ се зъ неоднаково збудованого либрета ситуаціи, чутя, погляду композитора въ кождôй окремôй оперѣ, а се потягаѥ за собовъ сотнî окремî кроѣ, формы арій. Що до звычайнои формы аріи, то дивѣтся

що и якъ будувавъ List свои рапсоды, Weber увертуру Praetiosy, Вербицкій синфоніи, Лавровскій хоры, Бажаньскій аріи, дуа, трія, терцета, хоры. Засада будовы аріи є все рапсодичне зложенє мельодій, але рахуватися зъ реєстромъ спѣвучихъ голосôвъ, бо List въ рапсодіяхъ, Weber въ увертурѣ, Вербицкій въ синфоніяхъ инструментальній а не вокальній.

Обробляємо будову аріи широко, бо на основѣ ѣи крою, формы и т. д. пишутся спочиваютъ всякî будовы дуетôвъ, терцетôвъ, квартетôвъ, хорôвъ.

Гармонизація, модуляція арій въ оперѣ.

Арія гармонизуєся все ще скупо, поєдинчо, все горовъ мельодія, а пôдрядна гармонія; рѣжнî взоры гармонизаціи подалисьмо въ нашой муз. р. н. Гармоніи.

За модуляцію въ поодинокихъ суставахъ, періодахъ, модуляціяхъ, спѣванокъ дбали самî р. н. старî муз. генiи, творцѣ, оминали монотонію, а выпосажували контрастами, силы, тона, окрасы, рѣжныхъ строєвъ, тоникъ, модуляцій. Пляны модуляціи поданî Магх-омъ, а практичнî въ операхъ Mozart-a, Beethoven-a и т. д. самî сухî, небарвистî, неспѣвучî, монотоннî не для русина; тому на сî не опираємося анѣ разъ, нерозбираємо ихъ тутъ анѣ даємо за взоры. Иншій ихъ духъ натура.

За то анализуємо, и за взôръ ставимо тыхъ чужихъ що духомъ и натуровъ намъ нашî, и нашихъ р. н. композиторêвъ. Но щобысьте тî взоры добре зрозумѣли, и стравили, берѣтъ ихъ живî печатанî творы до рукъ, а за нашовъ анализовъ точка за точковъ переходѣтъ и перегрывайте.

Увертура Webera Praetiosy.

Лише сама одна увертура ся для насъ взоромъ гармонизаціи и модуляціи, решта нѣ. Она зъ циганьского (каже ôнъ) марша, властиво хора знята. Будова аріи сей увертуры (бо складъ ѣи не є музыкально увертуры) цѣхуєся тымъ, що самыми короткими групами по 2 такты а лише кôлька разы по 4 такты въ одну мельодійну цѣлôсть зложена. Групами по 2 такты ôнъ рôвній List-ови, а по 4 такты Завадзкому, Вербицкому (синфоніи), и Бажанскому. Цѣла будова сеи увертуры спочиває переважно на самыхъ формахъ наслѣдованя групъ до рѣжныхъ строєвъ (тонацій), а коли перебѣгъ всѣлякî строѣ наслѣдовань рѣжныхъ богатыхъ групъ безъ змѣны, колисьмо ихъ повнî цѣлî выслухали, тогды ажъ мѣшавъ то сî то тî групы додававъ и своєй штуки, но все въ циганьскôмъ а не въ нѣмецкôмъ дусѣ. Въ довгôй єго сêй увертурѣ такъ богато формъ наслѣдованя групôвъ, якъ нѣгде въ List-а рапсодахъ, а мимо то она така гарна, жвава, спѣвуча, интересовна, оригинальна. Натура єго бôльше выбухова якъ List-а. Ся єго увертура указуе на єго (циганьскій) муз. напрямъ, а до того служитъ намъ за взôръ будовы, гармонизаціи каденцій, модуляцій для р. арій, дуетôвъ, терцетôвъ, квартетôвъ, хорôвъ; лише въ переплѣтаню строєвъ мусимося числити зъ реєстромъ спѣвучихъ голосôвъ, бо єго увертура не вокальна но инструментальна.

Будова увертуры Webera Praetiosy — инструментальна.

I рама. Allo moderato.

a) думочка *a* mol одна група, и друга *e* mol — 4 тк. *a-e.*
повторенє точного наслѣдуваня a) але въ d+a (4-ы) — 4 тк. *d-a.*
b) свѣжа думочка *a* mol одна група 1 тк C dur повтор. *e-C.* — 4 тк. a-C-e.
c) свѣжа думочка C dur група, дальше *h* и *e* — 4 тк. C-h-e.
повторенє b) и c) точне цѣле, а кôнчитъ на *e*;

d) свѣжа думочка *d* mol група зъ *e* просто нагло до *d* 2 тк. *d*.
наслѣдованє повтор. до 4-ы G dur група 2 тк. *G*.
e) свѣжа думочка C dur група 2 разы 2+2=4 тк. C.
повтор. ee) о 3 ію выжше *a* mol 2 разы 4 тк. a.
f) свѣжа думочка *a* mol група 2 тк. a.
повторена але варіована 2 тк.
повтор. ee) але змѣнене — перерôбка 2 тк.
повтор. e) змѣнене — перерôбка 2 тк.
повтор. eee)
повтор e) конецъ въ *a* mol, варіов. каденц. 1-4-1. 2 тк. a.

Примѣтка: Зауважтежъ кôлько тутъ самыхъ все свѣжихъ темъ, а не ломитъ нѣ логики, нѣ психологіи нѣ естетики. Щожъ скажутъ на се р. Wagner-ы, котрымъ бôльше темъ не то въ аріи, але цѣлôй оперѣ не до смаку?

II рама. Moderato. Вѣрній циганьскій танецъ.
Пригривка свѣжа C dur 2 тк. C
k) свѣжа пѣсенька 2 групѣ C dur разомъ споєнй C
повтор. k) дословно, лише въ басѣ подв. 8-ы
l) свѣжа пѣсенька C dur група конецъ *a* 2 тк. C-a
повтор. l) дословно 2 тк. C-a
повтор. k) разъ C dur 4 тк. C
m) свѣжа пѣсенька 2 групъ по 2 тк. 4 тк. C-a
повтор. m) лише въ басѣ вже тромольо.

Allegro con fuoco

повтор. k) але басъ выжше о 8-у бдъ k) два разы
повтор. k) басъ якъ перше k), а зъ бдси єго питома штука наслѣдовань
A) зъ малыми додатками модул. C-d-e-g-d-F-d, бѣгуны
n) свѣжа пѣсенька лише на диво не циганьского духа по 2 групы 2 тк.
повтор. n) густѣйше гармонизовано
повтор. k) коротше стягнене
повтор. k) але мельодія перекинена въ басъ G dur
повтор. k) мельодія въ скрипцѣ a mol
повтор. k) c mol, повтор. до *as*, повтор. до *G*, въ басѣ, повтор. A)
повтор. k) C dur
повтор. k) C dur але густй акорды.
o) свѣжа пѣсенька група 2 разы
повтор. k) C dur повтор. a mol, конецъ акордъ C dur.

Дивѣтжеся якъ гармонизувавъ, якъ модулювавъ, якъ довгй групы, якъ ихъ складавъ — Weber стався циганьскимъ реалистовъ. По увертурѣ Nr. 1. Praetiosy вытягнувъ Weber зъ нитки гармоніи музыки увертуры мѣшаній хоръ, та годѣ! се вже по модерному, згубився, не по циганьскій. Цыганы въ хорахъ спѣваютъ часто унизоно, щербато, а не въ формѣ 4 голосового повного квартета. Чого не вычувъ у циганôвъ, то вже и неудавъ, але що пôдслухавъ то и вѣрно ôддавъ, а якъ они спѣваютъ хоромъ, сего нечувъ. Прочитайте до сего ще о циганахъ тутъ на кôнци. Бôльше зъ Webera немаємо що подати; ôнъ въ решта творахъ нѣмецъ, а одно лише єго цѣхове, що всюды ôнъ ясній незамащеній.

Рапсоды Fr. Lista 15 — 1811–1891.

Знаємо вже чимъ List для р. музыки, видѣлисьмо и єго взоры въ р. н. муз. гармонiи — ходитъ тутъ о анализу єго нар. муз. напряму орiєнтального.

Родився 1811 въ Oedenburg на пограничу Австрiи и Угорщины. Єго рôдъ мадярскiй, учитель єго Черній и Салiєри а 1823 р. дававъ вже концерта на фортепянѣ; переѣхавъ всю Европу, бувъ на Украинѣ, въ Москвѣ. На него вплывавъ Херубинѣ, Берліоцъ, Шопенъ та вплывы пôйшли мимо; єго школа стыль романтично реалистичній ôдъ всѣхъ нихъ ôдмѣнній. Написавъ 1865. ораторію св. Єлисавету, и Христа; бувъ католическимъ священникомъ; 1871. осѣвъ въ Пештѣ, зносився неустанно зъ циганами, поки не выссавъ зъ нихъ муз. кровъ. Написавъ 15 рапсодъ на фортепянъ. Написавъ брошуру о угорско-циганьскôй музыцѣ, де каже що угорска музыка то циганьска, а та музыка одѣдичена мадярами ôдъ Славянъ на Уграхъ, коли мадяры тамъ осѣли. Тутъ List 1891. померъ.

Вся музыка List а въ єго рапсодахъ се циганьска, розсѣяна по цигано-угорскихъ чардашахъ, и зъ ôдси нимъ забрана. Въ єго рапсодахъ пребогато славяно-рускихъ пѣсень, думокъ, веселыхъ, коломiокъ та шумокъ.

II єго рапсода має р. пѣсню: Тамъ де чорна Тиса (Заклиньского), дальше: Ишовъ козакъ за Дунай, дальше: Вороги переорали, дальше: жива коломiйка, гуцулка. III рапс. жива коломiйка. IV рапс думка: Та що ты думаєшъ? дальше: Плыви быстрою рѣкою. VI рапс. вступъ зъ коломiйки. VII рапс. шумка: Катарина була бѣла; дальше: Бодай тебе Йванку менѣ нѣ. VIII рапс. Ой ходила дѣвчина черезъ садъ. XIV рапс. Zingarese (се є. циганьске) также р. пѣснь. Въ другихъ рапсодахъ и єи рамахъ то точнiй, то вѣками ôддѣленiй горами змѣненiй; берѣтъ ихъ до рукъ анализуйте. List руско орiєнтальна душа, тому ставимо го за взôръ.

Мельодiи єго; ôнъ европ. славы музыкъ, все що творивъ нефантазувавъ, и не соромився славяно-циганьскiй мельодiи за темата брати, а своєвъ мистерно музыкальновъ спрятностевъ въ гарнiй, чудній рапсодичнiй арiи складати. Анализуйте єго групову зъ наслѣдованями музыку, а побачите глубокiй тайны старои орiєнтально-славяньскои основы, правилъ, а отворятся вамъ очи, що и яке вы зъ вашими мельодiйными групами маєте и можете робити. Не своими фантазiями, но народно славяньскими мельодiями учинивъ себе вѣчнымъ. Лише єго рапсоды инструментальнiй не до спѣву, тому муситеся при єго основахъ зъ реєстромъ спѣвучихъ голосôвъ числити.

Ритмика. Єго модерными тактами, недоглянувъ що одна група, фраза то одинъ слав. тактъ, але таки $^3/_8$, $^3/_4$ немає, за тріолѣ ихъ уважає. Ритмика єго орiєнтальна дуже розманта, а нѣгде невымушена, плавна; лише що и ôнъ на модернôй музыцѣ образованiй, то стрѣчаєся слѣды модерного. До орiєнтальныхъ належатъ єго Тріолѣ, синкопы въ мельодiи и супроводѣ, дальше ôдмѣнне акцентованє ˘—˘—2—4, —˘ ˘—1—4 часть акцентована, въ дробленôмъ ритмѣ (а дальше окрасы, гармонiя, наслѣдованє).

Групы цѣлiй List збудованiй не на модерныхъ 8 тк. перiодахъ но выключно на орiєнтальныхъ групахъ 2-4, а по руски на 1-2 тактахъ. Всѣ єго рапсоды снуются, наслѣдуются, повторяются групами. При повторенiю ихъ устрôй незмѣняє, ажъ коли ихъ повнiй почути давъ, коли ихъ на рѣжнiй способы поперекидавъ, тогды въ III рамѣ або финаляхъ бôльше украсивъ, переробивъ. Мельодiи густо чудно переходовыми варiює постепенно сходами зъ горы спускає, богато дробами, бѣгунами а все лише въ орiєнтальнôмъ дусѣ укра-

шає. Любитъ мельодіи перекладати въ середину супровода, то въ басъ, якъ се циганъ Jajtetes робивъ, а ôнъ ôдъ него переймивъ. Єго сходы стрѣчаємо въ Завадского, Бажаньского; пôдложѣтъ пôдъ мельодіи рапсодъ слова поетичнѣ, а чуднѣ дôстанетд аріи.

Пригрывки єго вступы звычайно думковатѣ групы.

Перегрывки риторнеля часто бѣгуны віолѣны, або 4 голосовѣ. Такты зъ одного на другій натуры фортепяновои.

Догрывки финаля гучнѣ, то перерôбки зъ попередныхъ групъ, або бѣгуны унизоно.

Гармонія діятонична на головныхъ тонахъ строєвъ звычайно 3 звуки, 4 зв. меньше, часто щербатѣ, а 5 зв. найменьше, акорды зъ напружеными тонами (a—dis), є порожна, щербата, повна, унизоно повдинче, подвôйне, щей въ противнôмъ напрямѣ. Акорды часто безъ 3 іи. Въ думкахъ также рѣдко, въ танцяхъ бôльше. До мельодіи додає ще 3-іи, або 8-ы, а навѣть и 3-іи и 8-ы разомъ. Въ танцяхъ маркує бôльше симетрично супровôдъ, выбиває кроки; басъ часто до мельодіи втурує, або добиває (по павзкахъ), супровôдъ то 2-, то 3-, то 4-голосовій.

Супровôдъ дуже розманітій: повдинчій, идиличній, тонкій, рѣдкій, порожній (1-5) щербатій, повній, масивній, переповненій, а все групами гомофонно; полифоніи має мало; цимбаловато, лѣры неслѣдно, зато сопѣлка Picolo бѣгуны; пластика: щекотанє соловѣя, гукъ, похôдъ, героизмъ; сумно тужити знає, заплакати неумѣє. Перекидає групами мельодію, супровôдъ, кидає ехо, все се для контрасту всюды ясній, анѣ одного мѣстця замащеного.

Модуляція все лише безъ жадного приготованя до $^1/_2$—2—3—4—5-ы въ гору, долину, наслѣдує; по d mol має D dur (се є въ чардашахъ) модулює до 4-и за симъ ще разъ до 4-и (C-F-B).

Каденціи повдинчѣ, повнѣ, зложенѣ, крашенѣ, старыхъ неслѣдно.

Темпо дуже старанне. жваве и змѣнчиве.

Вся гармонизація иде групами, фалями въ темпѣ, повнотѣ гармоніи, силѣ, руху, дробленю; всюды неустанні контрасты, ясні, понятні. Єго стиль не модерно-европейскій, но орієнт. цигано-славяньскій оригинальній, то легкій, то тяжкій, а тяжкій не модерными диссинанціями, но марковаными ôдмѣнными акцентами, масивными ударами, щербатыми акордами.

Єго 13. рапсоду чулисьмо въ Карлсбадѣ въ Чехахъ, и въ Цуриху въ Швайцаріи на повну орхестру а враженє не до описаня. List-a хотѣвъ Лисенко и Witwicki рапсодами наслѣдувати, та нерозôбрали го незрозумѣли — годѣ! Ôнъ мельодиста, натуралиста, гармониста, модулиста, инструментиств. List въ циган. музыцѣ реалиста а въ переведеню идеалиста.

Рапсода VII Lista инструментальна.

I Рама. Lento циганьска думка.

а) група бѣгуны, окрасы до тонôвъ въ басѣ — d mol
повтор. наслѣд. до 4-ы g mol
повтор. наслѣд. до 4-ы c mol, ще разъ до 4-ы F dur
повтор. наслѣд. въ скрипцѣ — d mol.

Супровôдъ до сихъ всѣхъ думковатій, все лише на цезурахъ акцентовій; басъ груповій, так. рѣдко де, має напружену 4-у d-gis.

Модуляція доси: d-g-c-F-d-a.

*

Дальше лежить мельодія въ басѣ, але 8-ами зъ богатыми окрасами, а супровôдъ до сего смычки повній, ажъ въ двохъ 8-ахъ орієнтально пунктованій. Се взôръ тяжкои гармоніи въ думкахъ.

Vivace думка, коломійка — d mol

b) свѣжа думка група въ басѣ — d mol, щерб. акордъ $\begin{matrix} d \\ d \\ d \end{matrix}$ *e, d, cis*

повтор. наслѣд. до 5-и въ гору a mol зновъ 4 тк. супровôдъ d-a-d щербатій.

повтор. b) въ скрипкахъ, супровôдъ той самъ, лише 8-у выжше.

повтор. b) въ двѣ 8-и зъ повнымъ прорываным танечнымъ супров.

повтор. b) до 4-ы g mol наслѣд. такъ само.

bb) свѣжа група унизоно, доповненє попереднои до цѣлости мельодіи b) d mol 4 тк.

повтор. bb) то само лише до унизона бере басъ 3-ій втуръ.

Модуляція: d-a-d-a-d-g-d-

c) свѣжа група *α*) d mol повна 2 разы

повтор. 8-ами d mol 2 разы

повтор. *β*) то само але 3-ами

повтор. c) и перерôбки.

II Рама. Vivace по d mol G dur. 4-а

a) свѣжа група жвава 3-ами двѣ групы разомъ: „Катарина була бѣла“, супровôдъ тріолями козачковато g-d-g-e-c-e-g, h-g-d,

aa) повтор. a) дословно всего 2 разы, 6 тк.

повтор. a) другои єи групы 4 разы дословно зъ маловъ змѣновъ aaa)

повтор. a) але єи першои групы, супровôдъ дрôбній цимбалъ, a) + aa) aaa) повтор. лише варіована мельодія въ басѣ зъ ехомъ голов. мельодіи h-d-g, а щей 3-ами ехо, за симъ довольній перехôдъ G-e.

III Рама. Vivace — d mol

a) повтор. b) I рамы vivace 1 до 5-ы, до 8-ы, до 5-ы, до 4-ы — g — повтор. другои групы b) але въ строю до 4 ы — g mol

b) повтор. aaa) зъ II рамы зъ ехомъ, и перерôбка.

III рама є повторене зъ I и II рамы, а се є окремій взôръ; въ другихъ рапсодахъ є три окремі рамы; черезъ повторенє попередныхъ групъ стався бôльшій рухъ, пругадує то, що вже було.

Модуляція I. d g c-f-d-a-d-a-g-d

II. G. повторенє передныхъ групъ

III. повторенє зъ I и II рамы.

Рапсода VIII List-a.

Lento capricio довга думка безъ жадного такту fis mol.

I. рама a) перша думка, група fis, mol, крашена, супровôдъ лише на цезурахъ.

aa) друга думка, група d-gis-cis 4-а по 4-ѣ, супровôдъ щерб. 7 ак. Lento melancolico assai, риторн. 2 тк. мельодія въ басѣ

b) трета думка група A dur, нитка мельодіи иде серединовъ а супровôдъ прорѣдній але густій сподомъ и верхомъ разомъ. Є се групово. Риторн. 2 тк. мельодіи.

повтор. b) въ 8-ѣ A dur повно акордова нитка мельодіи, а супровôдъ 3-ами и перерôбка.

c) свѣжа думка гарна група въ басѣ, fis, mol иде групами, супровôдъ горовъ, але въ басѣ бандурово (арфа), и се довго, за симъ перерôбка, дальше бѣгуны сольо, а конецъ fis до cis. — Вся I. перша рама самѝ думки рѣжнѝ, темпо повôльне.

II рама. Allegretto con gratia. Fis dur.

a) пѣсенька свѣжа Fis dur 2 групѣ 3-ово, супровôдъ порожній 1-5-1. — повтор. то само въ 8-ѣ

b) пѣсеньки скоки g mol, супровôдъ змѣненій бандурово.

bb) повтор. b) але переложене въ gis mol

Перерôбка 4 голосовѝ бѣгуны то 5-ы то 4-ы 2 тонніѝ а бандуровѝ бѣгуны 6 тк.

bbb) свѣжа група въ басѣ, а бандура въ горѣ.

повтор. b) + bb) и еще перерôбка.

III рама. Praesto assai. Fis dur весела мельодія.

a) мельодійка зъ 8-ами и 3-ами, густій супровôдъ танечн. 4 разы по 2 тк. dur.

b) свѣжа група mol и ехо, замѣтній акцентъ.

повтор. 8-ами.

повтор. варіяцієвъ мельодійнѝ бѣгуны зъ супров. и дробл. ритма.

повтор. варіяціи и дробленє ритма.

Въ кôнци гуляє басъ въ супроводѣ 8-ами унизоно, а въ верху супровôдъ и конецъ. Выпишѣтъ модуляцію.

IX рапсода List-a богато ширша въ суставовôмъ складѣ.

I. Es-As-b-f-Es-g-Es.

II. Es повтор. As-B-As-Es.

III. es-As-E-Es-fis-Cis-Es-Fis-Es-H-G.

XV. рапсода List-a найсильнѣйша маршъ Rakoczi.

I. Cis-Gis-E-A-Cis-E.

II. e-fis.

III. Des-ges-Es-B-F-Des.

Всѣ рапсоды ôдъ себе ôдмѣннѝ.

Увертура Нѣщиньского инструментальна.

Въ єго вечерницяхъ давъ коротшій плянъ модуляцій ôдъ Лисенка а хоть се не є увертура, бо не має єи будовы, є се вступъ до вечерниць, то зато богато бôльше цѣховій плянъ питомо рускій.

I Рама a) тема 9 тактôвъ g mol

b) повтор. a) въ c mol, 12 тк.

c) f mol-des

II рама осередокъ

a) повтор. тема c mol - f mol

b) повтор. тема g mol 2 тк. c mol 2 тк. хромат. жваве

c) повтор. g mol 2 тк. повт. унизоно.

III рама конецъ.

a) тема g mol 5 тактôвъ

b) g mol

c) повтор. g mol и гучній конецъ тріолями.

I рама найважнѣйша, скоки модуляціи до 4-ы и ще разъ до 4-ы

II рама до 4-ы c-f, до 4-ы g-c.

III рама все g mol зато бо́льше наслѣдованя. — Въ загалѣ плянъ модуляціи груповои, взорово рускои дуже мило вражає; по сѐмъ гучно́мъ вступѣ слѣдує спокойна пѣснь хозяйки — контрастъ силы.

Въ цѣло́мъ єго вступѣ маємо цѣлій часъ самѝ mol строѣ — велика рѣдкость, а нема монотонін, а се тому, бо модулює все до 4-ы въ гору, чого научивъ го въ р. н. модуляціи нескаженій модернизмомъ нарбдъ надъ чорнымъ моремъ. Ось! оправданє нашои поставленои тезы до 4-ы въ гору найсильнѣйше.

Синфоніи Мих. Вербицкого инструментальнѝ.

Написавъ на повну орхестру 12 гарныхъ синфоній, та се не синфоніи, бо немаютъ будовы синфоній; лише то, що въ List-а групы, то у него подвбйнѝ групы, або цѣлѝ повнѝ 8 тактовѝ мельодіи по руски 4 тактовѝ р а п с о д ы, List а цѣхи фортепяново орхестровои, а Вербицкого вокально орхестровои, якъ разъ р. духа.

VI р а п с о д а В е р б и ц к о г о Largo, g mol

I Рама а) думка повна 8 тк. g. Sordini, Fl. ритор. 2 тк. корнѣ — контрастъ звуку.

повтор. а) наслѣдов. до 5-ы d въ гору. Picc. мельодію, риторн. 1 тактъ.

б) свѣжа думка повна до 5-ы въ спбдъ бдъ *d* до *G*. Корнѣ сольо тонко.

в) козачокъ повній Es маркованій, супровбдъ повній густій.

г) свѣжа думка повна Oboi и скрипки, до 4-ы въ спбдъ бдъ Es до B тонко а половина єи наслѣдованє до 2-ы въ спбдъ. Неприродне лише то, що кбньцѣ мельодій для переходу въ слѣдуючій стрбй по модерному змѣняє, а легко мбгъ се оминути. Послѣдна думка не є чисто-народна.

II Рама. Allegretto.

aa) коломійка повна *d* до 3-іи въ гору бдъ B. супровбдъ маркованій.

bb) свѣжа коломійка *d* повно маркована.

cc) козачокъ не чисто народній до 4-ы въ спбдъ бдъ *d* до *A* тонко.

dd) свѣжій козачокъ до 4-ы въ гору бдъ A до D.

A l l e g r o.

ee) свѣжа думка, але модерна фантазія до 4-ы въ гору g mol весело групами унизоно тонко.

ff) свѣжа думка также модерна фантазія до 3-іи въ гору B dur тонко.

III Рама. Allegro.

повтор. c) зъ I рамы Es повно духъ козачка,

повтор. d) зъ I рамы Es.

повтор. aa) зъ II рамы g mol (тамъ було d mol),

повтор. bb) + cc) + dd) + ee) зъ II рамы повтор. ff) Piu mosso.

повтор. c) зъ I рамы козачокъ

повтор. c) зъ I рамы повнѣйше, дуже повно, конецъ.

Прочѝ рапсоды анализуйте самѝ.

П л я н ъ р. н. м о д у л я ц і и въ оперовыхъ аріяхъ.

До 2-ы въ гору и въ долину, до 3-іи въ гору и долину, до 4-ы въ гору до 5-ы въ долину, а прн наслѣдованю и до 5 ы въ гору.

I Рама	II Рама	III Рама
1) a mol, d mol, g mol	G dur, e mol, G dur	e mol, a mol, d mol
2) dur mol dur	mol mol	dur mol dur
3) dur dur dur	mol mol mol	dur dur dur
4) mol dur mol	dur	mol dur mol

Nr. 2. **Рôздвяна нôчъ Лисенка**, вокально инструм.

I Рама a) b mol 9 тк.
b) Des dur 6 тк.
c) b mol, c mol 10 тк. Риторн. b mol 3 тк.

Осередокъ меньшій G dur 4 тк., e mol 12 тк. риторн. 2 тк.

II Рама a) G dur 4 тк. a mol 4 тк.
b) G dur 4 тк. e mol 8 тк.
c) G dur 5 тк. e mol 3 тк.

Осередокъ великій.

III Рама a) F dur, хоръ F. B. 6 тк. дальше сольо
b) D dur, хоръ S. A. дальше сольо
c) хоръ T. B. хоръ S. A. Хоръ всѣ S. A. T. B. и ще сольо сольо C dur 5 тк. риторн. 4 тк. тутъ буває звычайно конецъ, но ôнъ дає ще Coda — финалє.

IV Рама a) F dur — d mol
c) F dur — c mol
c) c mol — F dur, а по сêмъ N. 3. F dur.

Арія ся незвычайно широка 4 рамъ и 2 осередки котрî можна уважати также за рамы а тогды ажъ 6 рамъ. Слабôсть Лисенка все кобы довше якъ у другихъ.

Малоруску модуляцію въ Лисенка сей арін цѣхує:

I рама b-Des-b, се улюблене руске mol-dur-mol

II рама бôльше цѣхова, бо мельодіи до половины dur, а до половины mol, до 3-іи ще густѣйше групово: C-a-G-e-G-e руске.

III рама меньше важна до 3-іи 2-ы dur F-D-C се не є норма лѣпше F-B-Es.

IV рама спѣвуча до 3-іи ½ dur а ½ mol F-d. и єще разъ до 4-ы F-c и ôдворотъ c-F. Але лѣпше бы було скôнчити въ c mol а Nr. 3 въ F dur. Ся рама роблена по взору Mozart-a, модерна шематична робота, за то меньше вражлива, бракъ наслѣдовань.

Великій дуетъ S. T. Nr. 1. **Веселя Бажаньского** 108 тк. вок. инстр. Вступъ до сего нумера: бѣгуны тремольо (Взôръ 59) всего 6 тактôвъ.

I Рама. Allegro. Чи щасливъ хто такъ якъ я?

1) група F. 2 тк. повтор. єи дословно 2 тк. рускî (подвôйно довгî).
2) свѣжа група F. 2 тк. повтор. єи 2 тк.
3) свѣжа група F. тріолѣ 2 тк., за симъ середина Рамы
4) свѣжа група F. контрапунктъ голосôвъ 2 тк.
5) дальшій тягъ групъ F. 1 тк. 2 разы 2 тк.
повтор. 4) 2 тк. контрапунктъ голосôвъ
6) свѣжа група B. 1 тк. повтор. єи 1 тк. = 2 тк.
7) свѣжа група B. 1 тк. ôдъ половины такта наслѣдує Tenor Sopran-а 1 тк., повтор. ще разъ 7) B., наслѣдованє канонъ 7) о 1 т. выжше *C* ще разъ о 1 тк. выжше *d* 1 тк. наслѣдованє 7) о 3 тоны выжше.
За симъ конецъ рамы. F повтор. 1) 2+2 тк., повтор. 2) 2+2 тк.
8) теперъ настає перерôбка зъ 2) F. перерôбка зъ 1) 2 тк.
повтор 2) 2 тк. повтор. 8)
9) финалє I рамы мале, перерôбка 1) єще разъ зъ рухомъ въ горѣ, серединѣ и басѣ бѣгунами, котрî зъ горы зъ F. забѣгаютъ нагло безъ приготованя въ долину въ стрôй (II рамы B).

II Рама. Andante. Риторн. по I рамѣ спокôйнѝ акорды гомофонно смычкôвъ самыхъ 3 звуками въ B dur яко контрастъ до попереднои шумнои полифонiи, богатство инструментôвъ. Риторн. даѥ ôддыхъ спѣвакамъ по попереднôй форсѣ.

10) свѣжа група B. 1 тк.

11) докôнчене мельодiи зъ 10) групы B.

12) свѣжа група C. 1 тк. повтор. 12) въ B. наслѣд. о 1 тк. нижше 1 тк. повтор. 12) въ C. зъ повязанѣмъ до B. C за симъ середина II рамы.

13) свѣжа група B. 2 тк. повтор. 13) 2 тк. повтор. 10) B. зъ ехомъ ще разъ 1 тактъ.

14) перерôбка 10) B. 1 тк. наслѣд. 14) унизоно, а дальше конецъ II рамы мале финале 11) зновъ бѣгуны въ долину зъ B. до Es. и риторн. така якъ по I рамѣ акорды смычковѝ Es 3 тк. яко контрастъ и ôдпочинокъ. Модуляцiя II рамы B-c-B-c B.

III Рама. Allegro. Es а не F. зъ причины помученя спѣвакôвъ.

15) повтор. 1) зъ I рамы Es, але вже бôльше варiовано 1 тк.
наслѣдов. 15) о 1 т. выжше F. канонъ 1 тк.
наслѣдов. 15) о 1 т. ще разъ F. Es повтор. зъ I р. 2 групы 2 тк.

16) перерôбка I рамы 2) 1 тк. ѥще разъ се 3 тк.
повтор. зъ I рамы 4) Es контрапунктъ 2 тк.
повтор. 5) зъ I рамы 2 тк. ѥще разъ повтор. 4) зъ I р. 2 тк.

17) свѣжа група Es. 1 тк. наслѣд. 17) о 1 т. выжше F. 1 тк.

18) свѣжа група Es. зъ горы бѣгуны, повтор. 17) Es. але варiовано въ трiолѣ, ѥще наслѣдов. 17) о 1 т. выжше, повтор. 18) Es бѣгуны повтор. 7) I р. B. трiолѣ 1 тк. наслѣдов. 7) I р. о 1 т. выжше; наслѣд. 7) I р. о 3 тоны выжше. — За симъ конецъ рамы.
Повтор. 1) I р. Es варiовано ôдъ половины такту наслѣд. Sopr. 2 тк. повтор. 1) I р. 2 тк. повтор. 2) I р. 2 тк. 16) перерôбка зъ 2) I р. 2 тк. повтор. 2) I р. 2 тк. повтор. 16) перерôбка.

Финале Es. бѣгуны перерôбка въ гору, зъ горы, и голосы и орхестра 4 тк. се финале довше, басы дуже рухливѝ, въ ритмѣ дрôбнѝ зъ долины бѣжутъ 1 тк. въ гору въ Es и нагло урываютъ. Конецъ.

Модуляцiя III рамы Es-F-Es-F-Es-B c-d-Es.

Велика се дуетова арiя о 3 арiяхъ, трехъ темпахъ основана всего лише на 3 р. народныхъ мельодiяхъ: Ой пôйшлабъ я на музыки, друга: Ци то тая керничeнька, и ѥще третои иншихъ слôвъ, а решту довжину заповняютъ повтореня, наслѣдованя, каноны, контрапунктъ и финаля та риторнелѣ. Переведене сеи довгои дуетовои арiи не повными цѣлыми, но частями, групами мельодiй по 1-2 тк. роздѣлеными межи S. и T.

Дôбранѝ тутъ мельодiи до дуета самѝ веселѝ, гарнѝ, шибаютъ собовъ групами, наслѣдованѣмъ, канонами, контрапунктами, ритмичнымъ рухомъ, а сѝ заступаютъ густѝ модуляцiи; — до того ѥ се вокально инструментовiй твôръ, мусѣвъ числитися зъ реѥстрами голосôвъ обохъ не за высоко, не за низко.

Загальна модуляцiя цѣлого F-B-Es 4-та по 4-тѣ.

Арiя Сопранъ Nr. 2. Весôля Бажаньского (Мати моя мати, на щось мя зродила).

Орися спôймана ворогомъ, розлучена зъ милымъ роспукаѥ тяжко зворушена, тому мельодiя тяжко акцертована, дражлива, и така гармонiя (Вз. 52).

I рама Sostenuto.

1—2 група e-h-e 2 тк. каденція цѣхова до 2 ы повна зъ 5-8-ами
3—4 G D-G 2 тк. до 2-ы a-h зъ „
5—6 e-h-e повтор. 2 групы G. 1 тк. кож. до 2-ы a-h „
7—8 c a-G 1 гр. 1 тк. C G. 1 гр. 1 тк. повна каденція e-h-e-h e.

модуляція e-h-e fisg-a-h e G-a-h-C-G-e a се заступає полифонію.

II рама. Sostenuto. Риторнелѣ по I рамѣ нема лише 2 чверть ноты, а сѝ указуютъ на слѣдуючу мельодію II рамы, зъ чого выколюється наслѣд. Sopran-a зъ орхестровъ, полифонно, крашено, дражливо.

9) e група 1 тк.
10) e-G група 1 тк.
11) G група 1 тк.
12) G-e група 1 тк.

за симъ повторенє 2) зъ окрасами до 3-іи до 4-и до 5-и fis-g-gis-a-ais-h дуже зворушене чутє. Супровôдъ при сихъ окрасахъ що нота перекиданій то въ басѣ то скрипкахъ а се чинитъ марковану напружену тяжку р. гармонію.

III рама є повторенє I зъ финалємъ.

Є се арія вужшого крою розмѣрôвъ, въ котрôй поодинокѝ суставы меньшѝ коротшѝ.

Жоночій хоръ Nr. 3 зъ Весêля Бажаньского (Въ недѣленьку рано) — (Взоры 73).

1) Andante суставъ — *a* mol 2 тк., *C* dur 2 тк., повтор. *a* mol 2 тк. 6 тк.
2) Sostenuto суставъ — *d* mol каден. до 2-ы d-e 2 тк. дословне повтор. сего 2 тк. въ сêмъ гарна напружена 4-а d-gis. каден. до 2-ы d-e 4 тк.
3) Andante суставъ повтор. 1) *a* mol 2 тк. *C* dur 2 тк. ще разъ *a* mol 2 тк. 6 тк.

Модуляція: a-C-a d-a C-a.

Мѣшаній великій хоръ финальній зъ солями, дуетомъ Nr. 6 Весêля Бажаньского. (Гоя, гоя дружбойки.) Взоры 88.)

I. a) хоръ g 1 тк. наслѣд. єго F 1 тк., B. 2 тк.
b) повтор. g — F — B-g-d-g. 4 тк.
B. 1 тк. g 1 тк. Es-d 1 тк. B. 1 тк. g 2 тк. D. 1 тк.
c) повтор. g-F-B B-g B 2 тк. g d все по 1 тк. 7 тк.

II. Сольо: d-g-d g-d-g-d-g-d по 1 тк. d-g-d-g.
Хоръ: d-d-d-F-d-F-d
Сольо: g-B
Хоръ: g-g-B B-g
Сольо дуо: d-B-d
Хоръ натуралистичній
g-B-g-g-d-B-g-g-d

III. повтор. I р. a) за симъ F-g-F-B-g-g.

Всюды групова модуляція, а групы по 1 тк. змѣняютъ модуляцію. — Въ сêмъ хорѣ бдгриваєся борба двохъ партій: мужчины держатъ сторону князя, намовяютъ полонену Орисю до слюбу, а женщины держатъ зъ Орисевъ заказуютъ єи ити до слюбу; сварка. Зъ сего вывязуются 2 хоры, котрѝ тутъ все партіями то T-B, то S-A перемовяются, а въ кôньцяхъ всѣ разомъ.

Жоночій двоголосовій Хоръ зъ Весѣля Бажаньского (Ой небоже).

Цѣхуєся крашеновъ гармонієвъ, є дальшій токъ сварки жѣнокъ зъ княземъ ; мельодія горовъ, гармонія пѣдрядна.

e-G 1 тк. a-e 1 тк. h 1 тк. e 1 тк. кад. h-e

e-G — a-e — a 2 тк. 7 тк.

Сей самій хоръ переймаютъ мужчины зъ жѣнками (Взоры 62).

Мѣшаній хоръ зъ Весѣля Бажаньского (Осуда небоже) (Взоры 70).

Тема до хору, мельодія коломійки, сварка двохъ партій доходитъ вже верха — двѣ явнѣ ворожѣ партіи тому цѣлій хоръ партіями, мимоволѣ выходитъ на подвѣйній, ажъ въ кѣнци сходятся ; каденціи всюды повнѣ, мельодія и гармонія рѣвнорядна.

Мужчины G 1 тк. Женщины повтор. G 1 тк.

„ C — „ — B —

„ B — „ — g —

„ g — „ — g —

Финаль хоръ мѣшаній зъ Уляны Бажаньского (Ой тамъ высока могила) (Взоры 82).

По катастрофѣ повнѣ, масивнѣ, величавѣ, тяжкого настрою, простѣ, безъ вышуканя гармоніи, а вражливѣ.

a 1 тк., C 1 тк., a 1 тк., C 1 тк.

C-a — a 2 тк. . . 7 тк., за симъ тяжка понура низка догривка пѣдземныхъ тонѣвъ позаунъ и т. д.

Мужескій хоръ Югасѣвъ зъ Довбуша Nr. 1. Бажаньского (Гей люде ниволя на насъ) (Взоры 77).

1)	g—B	1 тк. —	g	1 тк.
2)	d+F	—	d	—
3)	d+F	—	B	—
4)	g+B	—	g	—

Сей хоръ повторяєся зъ деякими ѣдмѣнами 8 разъ на рѣжныхъ мѣстцяхъ оперы а на основѣ єго збудованѣ двѣ драм. сцены до Довбуша зъ Єрпновъ III и зъ Дзвѣнковъ V актъ.

Финаль хоръ мужескій I и V ак. зъ Довбуша Бажаньского

(I Пѣйдемъ братя побратимы

V Ой Довбушу пане нашъ) (Взоры 84).

1) a 2 тк., h-e-a 1 тк., a 1 тк.

2) C 2 тк. c-a —

3) повтор. 1) a-h-e a-a.

Въ V актѣ коли Смоляки спѣймали гайдамахѣвъ розвиваєся 2) часть C и т. д. яко подѣбйнѣ хоры ажъ до кѣньця.

Драматична сцена Nr. 2. зъ Весѣля Бажаньского.

Сумѣшка муз. деклямаціи, речитатива и мельодій, а однакъ пѣдчасъ продукціи сеи сцены не подумаєшъ, що се речитативо, такъ спѣвуче, мельодійне зъ тонкими лише акцентованями, декуды повнымъ супроводомъ. Въ сѣй сценѣ початку неволѣ Орисѣ ведеся остра перемѣвка зъ ви ворогомъ, тому чуте дуже часто змѣнне и модуляціи змѣннѣ.

G 2 тк., B 2 тк., B 2 тк. | g 2 тк., B 1 тк., c 2 тк., c-g 5 тк. |
c 2 тк., C 2 тк., a 1 тк., A 1 тк., d 2 тк., d 2 тк. |
d 2 тк. + 2 тк., A 1 тк., d 1 тк., B 2 тк., g 1 тк. |
Es 2 тк., c 2 тк., As 1 тк., c 2 тк., Es 1 тк. |
g 1 тк., c 1 тк., g 1 тк., g 1 тк. | C 2 тк., e 1 тк. ‖

За симъ слѣдуѳ арія до 4-ы a mol (Взоры 15).

Прим. Всѣ сѝ взо́рцѣ для примѣру р. н. пляну групповои модуляціи; прочѝ взо́рцѣ ихъ мельодіи, гармоніи шукайте въ повныхъ партитурахъ повыжше наведеныхъ и другихъ авторо́въ.

Каденціи — ко́ньцѣ групъ, суставо́въ въ Аріи.

Р. н. мельодіи рѣдко коли ко́нчатъ по взору модернои тоники 1 т. скалѣ но звычайно на иншо́мъ о́дмѣнно́мъ тонѣ о́дъ пануючого, а часто и о́дъ зачинаючого тона строю (тонаціи), отже по нашому скажѣмъ: незако́нчено; русинъ хоче ще и маѳ тоту саму мельодію до богато слѣдуючихъ дальшихъ стихо́въ повторити, спѣвати; а зъ р. н. каденціями лучатся и р. н. модуляціи, бо руска каденція не ѳ окрема собѣ гармонійна (по модерному) но оперта завше лише на мельодіи, мельодійна; тому р. н. каденціи лежатъ вже въ само́й дано́й мельодіи, а яки́ каденціи назначили р. н. старѝ творцѣ въ мельодіи, таки́ конечно мусять бути и въ гармоніи. Симъ каденція ко́нцева ѳ переважно въ р. н. мельодіяхъ о́дмѣнна о́дъ початковои, и пануючого тона (тонаціи) строю.

I рама. 1-2-3-а група, суставъ мельодіи може зачинати и ко́нчити на 2-3-4 5-ѣ и на $^1/_2$, $^1/_3$ т. рѣдше на 1 строю.

II и III рама такъ само; залежитъ се о́дъ будовы данои принятои р. н. мельодіи до суставо́въ; такими тонами може зачинати и ко́нчити не лишъ 1-2-3 суставъ, но I II III рама а такожъ и актъ. Таки́ зачины и ко́ньцѣ оригинальни́, цѣхови́. Проче о́дчитайте о каденціяхъ въ р. н. муз. Гармоніи.

Темпо въ аріяхъ.

Ходитъ выключно за пануючимъ чутѳмъ въ аріи; доки однаке одно чутѳ володѣѳ незмѣнене, доти и темпо то само; скоро чутѳ змѣняѳся на слабше, бо́льше, сильнѣйше, то и темпо хотьбы лише и короткими групами за нимъ въ слѣдъ змѣняѳся. А що чутѳ дуже богато о́дтѣня маѳ, дуже змѣнчиве то навѣ́ть по серединѣ одного головного темпа маѳ и муситъ мати о́дтѣня хотьбы лише на певныхъ словахъ по серединѣ такъ що годѣ подро́бно о́дтѣня надписувати; се маѳ и муситъ чуткій дириґенсъ доконьче знати, розумѣти, и на своѳмъ мѣстци апликовати. Лише самѝ ко́нцѣ деколи буваютъ ритардандо, а деколи урвано.

Роды рѣ́жныхъ арій.

Мальовнича, кольорована (по руски писана, крашена) арія тонко чутко малюѳ чутѳ особы тонами мельодіи, и супроводомъ, инструментаціѳвъ. О́дтѣня чутя множество: радо́сть, битѳ пулса, тьохканѳ серця... (Взоры 59) Смутокъ, млости, омлѣваніе, горичъ, роспука... (Мати моя мати; Весе́ля Бажаньского и ѳще другѝ) ритмичными фигурами инструментаціи змальованѝ. Mozart Zauberflöte въ сѐмъ майстеръ — а и другій буде нимъ хто тепле чутке серце маѳ, и хто паномъ ѳ натуры смычковыхъ, деревяныхъ, бляшаныхъ инструменто́въ и ихъ сродного мѣшаня барвы съ собою. Мельодія може бути поѳдинча, потягла, малотонна, гейбы зачаяного чутя, зато инструмертаціи мальовило зрадитъ своими ритмичными фигурами до́бранихъ инструменто́въ (але не все, не всюды) тото хотьбы зачаяне чутѳ, змалюѳ станъ душѣ. Такого рода инструментаціи ѳ зеркало, але и тяжке; довго треба вправятися а взоры лише зъ самыхъ лѣпшихъ одиниць, а не будь зъ кого збирати.

Ситуаційна выходяча зъ положеня драмат. особы малююча страхъ, тревогу, гнѣвъ, лють, пожаръ, во́йну, нападъ, приневолюваніе, бурю, наглу милу стрѣчу, въ загалѣ нагле зворушеніе; все се треба малювати тонами то

спѣвучого голоса, то инструментами партіями, а все уважати на реєстръ голосовъ. (Взоры 50-51-53).

Лирична само чисте спокойне чутє, мелянхолія; такій спокой малює ся и въ орхестрѣ; лише де мельодія на позоръ монотонна, тамъ скрипка, флетъ, клярнетъ коротенькими групами, то тутъ то тамъ, а на довшихъ цезурахъ все маєся супровождъ тоненько нѣжно убарвити, инакше буде монотонне, оспале, неинтересовне. Артемовского дуетъ S.-T.; Матюка: Цвѣтка; Бажанського: въ Весѣлю, Олеси, Улянѣ, Марѣйцѣ, Циганцѣ, Довбушу (Взор. 78).

Въ дальшихъ актахъ при тыхъ самыхъ особахъ, той або подобнои близкои ситуаціи, подобного чутя можна зъ хосномъ повторити точно, трохи, больше змѣнену арію зъ попередныхъ актовъ. Примѣромъ въ Довбуши Nr. 1 хоръ геройній югасовъ (Взоры 77) выражає собовъ допоминъ за заподѣяну имъ кривду. Се чутє малює сей хоръ выразисто; дає ся першій разъ чути зъ далека за сценовъ, другій разъ ближше, третій разъ (прійшли вже) на сценѣ, а що тото чутє югасовъ черезъ цѣлій драматъ тягнеся, и лише деколи зъ малыми одтѣнями ще сильнѣйше, то той хоръ ще 5 разъ по рѣжныхъ актахъ повторяєся; тото головне чутє, бажанє головного тутъ героя, (масы югасовъ, гнетеныхъ), часто пробиваєся (дещо въ Весѣлю, Улянѣ).

Инструментація аріи все посля характера, ситуаціи чутя добераєся сему близкій сродній инструмента (а не всюды всѣ), лише такій, котрій характеры и чутє своими барвами здужаютъ змалювати. Арія инструментуєся все скупше якъ другій формы. Уважати на контрасты ритму голосовъ, инструментовъ, на ихъ силу, одмѣнній ихъ звуки; одмѣнній контрасты роскладає ся на обсягъ 1-2-4 групъ. Найбольшу силу заховати на найвыжшій выбухи, и на финаля; а незабувати на р. н. инструмента. Прочитайте оддѣлъ сей въ науцѣ инструментаціи, а проче шукайте по добрыхъ партитурахъ оперъ.

Прим. Розвелпсьмося дуже широко и подробно о будовѣ, гармонизаціи, модуляціи, каденціяхъ, въ части и инструментаціи Аріи тому, бо на основѣ по взору Аріи будуются всѣлякій меньшій и большій дуета, терцета, квартета, хоры; всѣ правила аріи маютъ своє повне значѣнє и въ сихъ; тому при дальшихъ формахъ будемо говорити лише вже о самой будовѣ, а проче тутъ сказано.

Поєдинчій контрапунктъ.

Все то що звычайна основна гармонія учитъ: о 3-4-5 звучныхъ кон- и диссонуючихъ акордахъ, ихъ будовѣ, уживаню, розвязаню, положеню, оборотахъ, о добромъ плавномъ веденю окремыхъ голосовъ въ акордовой гармоніи, злученю больше акордовъ до групъ, фразы, сустава, мельодій, рамы, о спѣвучости ихъ мельодій, о звычайномъ терціовомъ дуетѣ, акордовомъ терцетѣ, хорѣ — — о гармонійномъ гомофонномъ супроводѣ, де все одна головна мельодія верховодитъ, а другій голосы до неи въ гармонѣйномъ супроводѣ ходомъ подчиняются, де поєдинча, проста гармонія безъ дальшои музыкальнои штуки пишеся — — — все то звеся поєдинчій контрапунктъ. Punktum (нота тонъ) contra (супротивъ другого въ акордѣ) punctum (ноты тона), се складъ звычайнои простои гармоніи, тонъ до тона въ акордахъ.

Въ такомъ контрапунктѣ писанй творенй переважно всякій музыкальній творы прерѣжныхъ композиторевъ, а при спѣвучой мельодіи зовсѣмъ выстар-

чає. Чисте, свобо́дне, незамотане чутє тутъ вылляне; ролю грає тутъ одна головна верхна мельодія, тема, фраза, група, а гармонія по́дрядна.

Но вже самі́ р. н. мельодіи, ихъ будова зъ сѣдои старины указуютъ и на выжшу музыкальну штуку гармоніи супроводу, р. н. наслѣдованє групъ, канонъ, фугу, подво́йній контрапунктъ. Не мусятъ они доконьче въ творѣ бути, сотки творо́въ ихъ незнаютъ; але коли самъ наро́дъ въ своихъ мельодіяхъ на нихъ указує, то почавши о́дъ дуету прояснимо тоту народну музыкальну штуку, котру тамъ, де на ню є пригодне мѣстце въ певныхъ ситуаціяхъ оперы зъ хо́сномъ зъужиткувати можемо.

Дво́йня — Дуетъ, duplum, discantus, dechant.

При дуетѣ має бути лише двѣ особы на сценѣ, бо нѣмі́ слухачѣ при нихъ граютъ дуже сумну ролю. Основа до дуету є або однакове чутє двохъ осо́бъ, або рѣжне: сварка, змова и т. п. а слухачѣ на сценѣ не повинні́ бути нѣмі́, но брати въ спѣвѣ, дѣйствію удѣлъ не головній, але хоть убочній коротко вплетеній хоръ, наколи дуетові́ особы головні́ а не слухачѣ; на о́дворотъ, наколи громада головна, то дуетові́ лише короткими уступами можутъ о́дзыватитя. Ніянсо́въ сего рода богато и рѣжнородного въ операхъ, а коли? яке? рѣшає укладъ либрета. Въ перше́мъ припадку хоръ хоче остерегти, научити, зганити, заборонити, одно́й особѣ помочи и т. д.

Дуетъ се самосо́бна сольова двоголосова партія звеся вже енсамбле, — осо́бні́ одиницѣ; дуетъ знавій ще старо́й Индіи, Хинамъ, Египтови. Св. Отцы згадуютъ о бо́льше голосово́мъ спѣвѣ одиниць и хоромъ на орієнтѣ въ Сиріи, Вавилоніи, Перзіи, Палестинѣ, Египтѣ вже въ II, IV вѣцѣ по Хр. а на Руси зъ починомъ христіяньства 988. р. X вѣкъ по Хр. въ церковно́мъ спѣвѣ; знаній о́нъ въ дво́йню лише нотами незапримѣченій (кро́мъ нотъ для однои мельодіи) славяньскимъ ще поганамъ ще зъ передъ Христа; сама стара будова р. н. дуже старыхъ ще въ Азіи утвореныхъ мельодіи о сѣмъ переконує. Веснянки, купальні́, коляды (ще зъ 2000 л. пер. Хр.) се дуета, терцета, хоры, а часто щей подво́йні́ хоры.

Важна рѣчъ и при дуетѣ характеръ осо́бъ, ихъ ситуація и ихъ чутє; сі́ надаютъ барву дуетовымъ особамъ. Въ дуетѣ выступаютъ 2 особы, и 2 осо́бні́ мельодіи (хотяйбы и 3-ами они окремі́) а сі́ разомъ злученій даютъ доброзвучну правильну гармонію. Обѣ дуетові́ мельодіи по́сля ихъ значе́ня, ваги, темпераменту особы выступаютъ ро́вно сильно, рухливо, або неоднако, одна слабше, друга сильнѣйше, по́сля ихъ чутя, натуры.

Мельодія обохъ осо́бъ въ дуетѣ або однака 3-ами рѣдше 6 ами наколи ихъ чутє однаке; а неоднака о́дмѣнна мельодія при о́дмѣнно́мъ рѣжно́мъ ихъ чутю. Перше буває въ поєдинчо́мъ, а друге въ подво́йно́мъ контрапунктѣ, канонѣ, фудзѣ. Особы рѣжно успособлені́: а) жива весела особа зъ дро́бнѣйшимъ ритмомъ, b) повóльна, сумна, журлива зъ протяглымъ ритмомъ, споко́йнѣйша.

Звычайно спѣває а) одна особа сама сольо, b) за невъ друга, c) а въ ко́нци лучатся обѣ разомъ въ дуетъ правильнои гармоніи; а) мельодія може бути 3-ами выжше, а b) мельодія о 3-іи нижше, а разомъ обѣ дадутъ терціову гармонію. Такій терціовій дуетъ се звычайній, а научивъ го насъ наро́дъ.

Въ Галичинѣ, Украинѣ спѣває малорускій наро́дъ зъ прадавенъ въ дво́йню ще и доси. Богато р. н. пѣсень, стихо́въ, веде розмову: мама, тато зъ сыномъ,

доньковъ, братъ зъ сестровъ, миловъ, воєвода зъ вояками, воякъ зъ конемъ, дѣвчина зъ милымъ, зъ ôрломъ, соколомъ; одиниця зъ громадовъ, а таке саме дѣєся и зъ мельодіями. Самъ нарôдъ указує симъ на дуета, терцета, квартета, хоры самî и зъ сольомъ, зъ дуетомъ, терцетомъ, а навêть подвôйнî хоры. Въ нашôмъ збôрнику пѣсень записаній гарній дуетъ дѣда и бабы.

Переведенє дуета.

1) обѣ особы спѣваютъ въ дуетѣ, повторяютъ тоту саму мельодію 2—4 такгы, або
2) одна особа спѣваєполовину, а друга половину мельодіи групами по одному пôвстиховн по 2 такты,
3) обѣ особы спѣваютъ особно по однôй окремôй пôвъ, цѣлôй повнôй мельодіи 2-4 такты,
4) обѣ особы спѣваютъ разомъ 2 окремî ôдмѣннî мельодіи, а за симъ треба мêжъ нар. мельодіями шукати, именно наслѣдованє, контрапунктъ.

Первѣстнî народнî мельодійнî творцѣ, композиторы знали и памятали на такî рѣжнороднî дуета, творили ихъ на основѣ ихъ своєродныхъ музыкальныхъ правилъ, котрî зъ укладу самыхъ мельодій читаємо. Такî дуета укладавъ одинъ народній уставщикъ, композиторъ, єго имена нѣхто незаписавъ, ôнъ свôй твôръ своими устами народови передавъ, а нарôдъ намъ. Правило єго музыкального укладу дуета стояло и стоитъ по за всякî теперѣшнî модерно музыкальнî правила; модернî сотворенî 17. в. выкôнченî 18. в., а р. н. творецъ укладавъ свои музыкальнî правила, а пôсля ихъ дуета и т. д. ще тогды, коли нѣхто (17. в. пер. Хр.) о модерныхъ правилахъ въ Европѣ анѣ снивъ. Сама рѣчъ, що р. н. дуета и прочî дуже старî, а ихъ муз. правила и дуже старî и ôдмѣннî ôдъ модерныхъ. Якимже правомъ народнî дуета на модерныхъ правилахъ будувати? Такî нар. дуета и т. д. звемо натуралистичными, модернизмомъ немайстрованî, они такî, якî намъ нарôдъ ôдъ праславянина передавъ.

Наслѣдованє — Канонъ.

(Дуетъ; Взоры 64).

Наслѣдованє знане намъ вже зъ р. н. муз. Гармоніи. Дословне точне наслѣдованє мельодіи тонъ за тономъ буває о 2-3-4-5 тонôвъ выжше або нижше. Само наслѣдованє є вже розмахъ до контрапункту. При спѣвучôмъ наслѣдованю въ спѣванкахъ аріяхъ выступає самъ одинъ голосъ, а при дуетѣ два окремî голосы зъ двома ôдмѣнными въ ритмѣ мельодіями, а обѣ разомъ даютъ доброзвучну гармонію. При однôй мельодіи, що себе наслѣдує є одинъ типъ, наслѣдованє — канонъ незакôнченій, а можна зробити и закôненымъ черезъ змѣну кôньця, та сего не буде треба.

А) Одинъ тонъ.

Коломійка.

a) Tenor, ôнъ: c e e e dis dis *e d c h* | c e e e dis *ch* e
Ой ска-жи ми дѣв-че правду въ кимъ ты ся ко- ха- єшъ?

b) Sopran, она: a c c c h h *c h a g is* | a c h a gis *fe* e
Ой хи-ба бымъ дур-на бу- ла що-бым-ся при-зна- ла!

Пôдложѣтъ b) пôдъ a) и заспѣвайте разомъ, а выходитъ точній натуралист. дуетъ 3-ами, (а до того зъ тонами акорду dis *ch* и gis *f e* такого, якого модернй правила 5-ами немаютъ). Давно ломилисьмо собѣ голову хто р. мужика научивъ 3-ово втуровати и то такъ въ мирскихъ якъ и въ церквѣ.

Пôдложенѣ b) пôдъ a) в р. народне наслѣдованѣ другимъ першого голоса о 3-ію нижше. Артимовскій (богато), Нѣщиньскій (богато), Завадзкій, Бажаньскій, Матюкъ (по части) любятъ сего уживати; Лисенко, Вахнянинъ рѣдко се маютъ; а р. народне наслѣдованѣ, котрого въ р. н. мельодіяхъ тысячѣ, само просится: бери мене, бо я твоѣ народне.

Дуетъ веденій 3 ами спокôйній, лиричній, ясній, сумній, веселій, гарній, але довго въ оперѣ уживаній, станеся монотоннымъ. Сей бôкъ и задунайскй славяне любятъ натуралистичну 3 ову гармонію, нѣмцѣ оминаютъ ю. Въ повыжшôмъ взорѣ дуета въ другôмъ тактѣ пôдъ конецъ стрѣчаѣте незвычайно бдмѣнній акордъ gis-(h)-dis gis $^1/_4$, dis $^1/_3$ дробовй тоны, окреме народне правило устрою акорда.

Повыжшій діялогъ може бути обломомъ р. н. муз. драмата яко частина дуета, а переложѣтъ T. въ спôдну, а S. въ верхну мельодію, буде другій суставъ, по сёмъ вернѣтъ ще разъ на першій тыпъ, а стане 3-составна арія. Звертаѣмо увагу на образовій текстъ сего діялога:

Онъ: Ой ты горо камѣнная, чомся нелупаѣшъ,
Ой скажи ми дѣвче правду въ кимъ ты ся кохаѣшъ?

Она: Хиба бы я зъ пѣску була, щобымся лупала,
Хиба бы я дурна була, щобымся признала.

Маѣте въ р. н. стиху образове розумованѣ, думанѣ. Р. нарôдъ реалиста думанѣ, рефлѣксіи, повѣданѣ неôдкидаѣ якъ нѣмецкій Wagner.

B) Два тыпы наслѣдованя, канона, фуги.

(Дуетъ).

Одинъ тыпъ наслѣдуваня бувъ дословній разомъ, але в взоры де другій голосъ наслѣдуѣ першій не разомъ но пôвъ або цѣлу групу тонôвъ пôзнѣйше ôдъ початку до кôнця.

Спѣвала дѣвч. и парубокъ.

Sopr. d h *c a g*	*d d h h c a* g
Ой жаль и ту- га	не-ма мо-ѣ-го дру-га
Ten. d h	*c a g d d h h*	*c a g*
Ой жаль	и ту-га не-ма мо-ѣ-	го дру-га.

	d c h
h h c c d d e	*d d c a h a* g
не-ма мо-го со-ко-ла	не бу-ду я ве-се-ла
	d c h
h h c c	*d d* e *d d c a*	*h a g*
не-ма мо-го	со-ко-ла не-бу-ду я	ве-се-ла

h h c c d d e	*d d c a d c* h
не-ма мо-го со-ко-ла	не-бу-ду я ве се-ла.
g g a a h h c	*h h a d h a g*

Є се канонъ наслѣдованє, а що другій голосъ спѣзняється и здоганяє першій, то становитъ се р. н. натуральну фугу—здогѣнъ въ дуетѣ. Цѣха наслѣдованя, канона, фуги тота, що оно дѣється въ тѣмъ самѣмъ голосѣ безъ переложеня одного голоса въ мельодію другого, а заразомъ се рѣжниця ѣдъ подвѣйного контрапункта.

Тутъ є одна мельодія, уложена такъ, що можливе є наслѣдованє, канонъ фуга, а при выступѣ двохъ голосѣвъ хоть другій голосъ наслѣдує тоту саму мельодію першого голоса, то супротивъ першои мельодіи становитъ другу ритмомъ и ходами ѣдмѣнну, а се чинитъ полифонію, двѣ окремѣ ѣдмѣнѣ мельодіи а разомъ доброзвучна гармонія. Пѣсля стародавного р. н. муз. правила звали се ще въ 10. в. „второй (гласъ) за первымъ“.

Чи не правда, що давнѣ старѣ р. нар. муз. творцѣ мали знали правила своєй музыки, а при уложеню пѣсень народныхъ памятали на нихъ; сихъ правилъ незаписали они, але укладъ мельодіи заховавъ тѣ дуетовѣ правила, треба лише умѣти читати. Повыжшій взорецъ двохъ типѣвъ давъ намъ одинъ суставъ двоголосового полифонного дуета. Перенесѣтъ сей въ наслѣдованє о 5-у выжше дословно, зачнѣтъ ѣдъ выжшого *G*. переведѣтъ го точно въ *C*. строю, а буде другій составъ дуета, по сѣмъ повторѣтъ ще разъ першій въ G строю (безъ fis) а буде 3-составна арія дуетова народна. Зъ такои маленькои мельодіи розвелисьмо на основѣ нар. муз. правила 3 составну арію, 1 раму. Вышукайте щось подѣбне иншу мельодію переведѣтъ пѣсля I ще II таку раму въ 4-у въ гору, або въ иншій тонъ пѣсля основъ вязаня групъ мельодій (глянь Гармонію), а буде II рама, повторѣтъ ще разъ I раму, а дѣстанете велику 3-рамову народну Арію. На 3 составы указуютъ самѣ р. н. мельодіи зачавши ѣдъ колядъ. Є мельодіи прим. 2 такты одинъ стрѣй (себъ то 1 суставъ) середина єи 2 такты иншій стрѣй (себъ то 2 суставъ) а конецъ єи зновъ 2 першѣ такты повторенѣ (3 суставъ). Симъ и три суставы, 3 рамы не знятѣ зъ модерного но зъ самого народа; а модерна запожичила се собѣ въ 14. в. на орієнтѣ въ крестовыхъ походахъ то, що мы безпосередно одѣдичили.

Сама р. н. мельодія документує старѣ р. н. муз. окремѣ правила, а не нашѣ особистѣ фантазіи. Скаля сего дуета: g-a-h-c-d-(e) 5 тонна, а хочешъ? то зложена зъ двохъ строєвъ 6 тонна (g-d, c-e). Цѣкава она тымъ, що немає fis хоть є натуральній стрѣй G, тому въ дуетѣ 4-ій тактъ зъ кѣнця до тона *a* не бере fis (єго нема) но спѣдній тонъ *d*, якъ се въ натуралистичныхъ нар. дуетахъ и т. д. все такъ є. Друге, що выходятъ щербатѣ 3 звуки d-a, а не d-fis-a. Трете, що ритмъ другого голосу хоть зъ тои самои однои мельодіи супротивъ першого ѣдмѣнній, на 2 ѣсемки 1 чверть и ѣдворотно. Ось! старѣ р. н. муз. правила ще тогды р. н. муз. геніями положенѣ (недоведе ми нѣхто чи ся мельодія несягає 5—6. вѣка ще передъ Хр.), коли ще нѣкому о модернѣй гармоніи и неснилося, такихъ взорѣвъ сотками, шукайте за ними. Ось! р. н. канонъ, фуга, але иншого складу ѣдъ модерного. Мельодіи самѣ одноголосовѣ становятъ сегоднѣшнѣ писанѣ партитуры.

Ludwig Kuba въ ческѣмъ збѣрнику пѣсень „Slovanstvo“ записавъ въ Воронцѣ — Кіевщина — натуралистичній дуетъ Дѣвка на базаръ ходила (S-A) каже спѣвали го 4 дѣвчатъ. Гарна то рѣчъ натуральнѣ дуета списувати, та колижъ самъ ѣнъ замѣтивъ, (а за ѣдкриту правду дякуємо му) що дещо въ сѣмъ дуетѣ змѣнивъ, а змѣнивъ власне (маємо го пѣдъ руковъ) то що не є натуральне, додавъ до терціового веденя fis, котрого мельодія нѣмає. Щожъ варта такъ записаній натурализмъ? Могли такъ спѣвати фортепяновѣ панны,

але сельскихъ дѣвчатъ ухо добре знає ся на тонахъ що до скалѣ неналежатъ. Слухайте дуетъ въ церквѣ и дослухаєтеся якъ они тоны до скалѣ неналежнû докладно обминаютъ. Инша рѣчъ, якъ переложите прим. мельодію зъ C за за для наслѣдованя въ G. тогды бы мôгъ тонъ fis вûйти, щобы точне наслѣ-наслѣдоване перевести; бо въ 5-ѣ выжше настає иншôй стрôй.

Два цѣлû тыпы наслѣдованя-канонъ-фуга

(Дуетъ; Взоры 27).

Воядка.

Sopr.	e a g a h c h c	D D e d c h	
	За-ку-ва-ла за-зу-лень-ка	а зъ пôв- но- - - чи	
Ten.	e a g a	h c h c D D	e d c h
	за-ку-ва-ла	за-зу-лень-ка а зъ пôв-	но- - - чи

Скаля: e — — g — a — h — c — d — e натуральнôй стрôй зъ тономъ G·
4 5

а не *gis* а щербата бо нестає въ сподѣ f, тому и акорды безъ gis и безъ f є се точне наслѣдоване — канонъ цѣлои мельодіи група за груповъ о 4 нотъ пôзнѣйше. Два мужчины або двѣ женщины недалибы контрастъ звуку. Є се гарній р. н. дуетъ, старій клясицизмъ зъ ôдмѣнными мельодіями, ритмомъ, и зъ ôдмѣнновъ будововъ акордôвъ въ 2 тактѣ, зъ ôдмѣнными звуками; высоко музыкальне, оригинальне своє а не модерне — анѣ наша фантазія — скарбы се самого народа; научѣтся лише зъ нитки мельодіи засады муз. ôдчитати, до 16. в. партитуръ неписано.

Не фантазія се наша нѣ злучай, такихъ злучаѣвъ сотками, шукайте; а мы по правдѣ ненапружалися за ôдшуканємъ сего взору самъ ôнъ пôдпавъ въ очи.

Канонъ.

Гаєвка стара.

Sopr.	h h h c H A	d d d e d c h a	h h h c H A	d d d e d c h a
	А я то-бѣ Га- лю			
Ten.	Че-ре-вич-ки спра-вю	h h h c H A	d d d e d c h a	h h h c H A

Є се каноничне р. н. дуже старе наслѣдоване безконечне, а се само може спѣвати и пôдвôйній хоръ. Переставте о 4 5 тонôвъ се само выжше нижше, повторѣтъ початокъ, а зновъ буде 3 составна арія. I рама.

Канонъ полифонія.

Sopr.	f a *agfe* f c C	f a *agfe* f c C	f c c c d d C	f c c c $\overset{\times}{d}$ $\overset{\times}{d}$ C
Ten.	f a *agfe*	f c C f a *agfe*	f c c — f c cc	$\overset{\times}{d}$ $\overset{\times}{d}$ C f c cc

1) Скаля: e—f—g— —c—d—e—f стрôй F але немає тона b, щербатій
5 4

тому оминати въ гармоніи тонъ b. 2) цѣкаве, що въ 4 тактѣ сходятся тоны голосôвъ c+d не яко переходъ но яко акорды (f-a)-c-d = оборотъ ôдъ d-f a-c натуральній 4 звукъ а не по модерному d-fis-a-c бо се є натурализмъ, и въ сêй скали нема fis. Зъ того натурального 4 звука принявъ старій р. н. муз. творецъ щербатій акордъ 2 тоны c + d. 3) при наслѣдованю бачимо противній

напрямъ дорогу руху голосôвъ верхній голосъ прямує въ гору, а спôдній въ долину, гейбы гойданє на 2 кôньцяхъ платвы.

Фуга.

Коломійка.

Sopr. c e *d c h* a c c *h a gis a* | c e *d c h a* c c *h a gis a* |
Ten. c e *d c h a* | c c *h a gis a* c e *d c h a* |

Sopr. gis e *c h* a h e *c h a* | gis e *c h* a gis e A |
Ten. h e *c h* a gis e *c h* a | h e *c h* a gis e A. |

Канонъ наслѣдованє.

Козачокъ.

Sopr. g a h c D G | e f g e D G | g a h c D G |
Ten. g a h c D G | e f g e D G. | и т. д.

Скаля: g—a—h—c—d—e—f—g повній натуральній стрôй нема fis, но

выразне *f*. Є повна 8 тонна скаля але де є тутъ Leitton fis? Чи можна сей дуетъ по модерному гармонизувати? Акорды лише зъ тыхъ тонôвъ, якî въ строю є.

Ритмъ даній вже въ мельодіи, готовій, а до чутя, ситуаціи, характеру треба мельодіи ôдповѣдного ритму добирати, а се ажъ тяжка робота; тому неможна першу лѣпшу мельодію зъ збôрника навмань брати.

Темпо точно пôсля чутя: скоро, мѣрно, поволи.

Довжина дуета при спокôйнôмъ чутю довше але не надто (дуетъ Артемовского S-T. любовній за довгій нудитъ, мучитъ) въ зворушеню коротше, групами, мовъ передиранє, то разомъ, зновъ розбѣжутся, зновъ разомъ.

Гармонизація пôсля характера, ситуаціи, чутя осôбъ рѣжна: тонка, рѣдка, проривана, понура (низка), лагôдна (середнî тоны), ясна (высокî) до акордôвъ пріймати лише такî тоны, якî въ скали є, все такъ щобы спѣвакôвъ було ясно чути, незамащено. Властиву музыку чинитъ самъ дуетъ, а гармонія се легонька намêтка, тому все скупо. Въ комицѣ ще бôльше скупо бо комичнî слова, мельодія, важнѣйшî ôдъ всякои музыки; при зворушеню на цезурахъ кôньцяхъ коротко и повна орхестра. Указуємо на гармонизацію Mozart Zauberflöte: дуетъ Papagena и Prinza. Красно гармонизованî дуета єго въ Don Juan, Don Ottavio, въ пéршôмъ присягаютъ пôмсту злочинцеви, дуже ясно змальоване зворушенє духа, доходитъ до умученого кликаня сильныхъ акцентôвъ; а указуємо до перегляду, а не за взоры. Weber дає 2 мельодіи двоякого ритму руху въ дуетѣ Agata и Aenchen въ Freischütz; перша влюблена сумна, журлива пôдпирає ю дословно Cello, друга Alt жива весела пôдпираютъ ю Скрипка, Fl, Viola, є се довшій дуетъ зъ першу спѣває кожда окремо своє, а потому лучатся разомъ до гармонѣйного дуету. И за сего згадалисьмо лише на тото, щобы при выборѣ мельодій уважати на психичну сторону душѣ и до того ôдповѣдну мельодію вышукувати — а не на взôръ, бо анѣ одинъ нѣмецъ намъ за взôръ служити неможе.

Инструментація. До обохъ голосôвъ прибрати ôдмѣнного собѣ звуку инструмента, щобы они ще бôльше контрастъ звуку пôдперали, а наслѣдованє тымъ яснѣйше выходило. Сороката гармонизація, щей переповнена заглушитъ

голосы спѣвучй, а недобôрнй инструмента, не прибранй ôдмѣнного звуку для обохъ голосôвъ замастить всю красоту дуета.

Подвôйнiй контрапунктъ.

(Переставленє голосôвъ — дуетъ).

Не кожда муз. група фраза придатна до контрапункту, лише така двоголосова група, фраза, мельодія, що даєся переставити: верхнiй голосъ на спôдній, а спôдній на верхнiй а гармонію не зломить, незамѣшає. Тогды повстає по нашому, по руски переставленє обохъ голосôвъ дуета, а по модерному кажуть оборотъ. Така можливôсть, така робота называєся контрапунктомъ, а що має до дѣла не зъ одновъ но зъ двома ôдмѣннымн мельодіями, голосами то звеся подвôйнымъ.

	a) тыпъ				b) переставленє, оборотъ тыпа под. кон.			
S.	C	*c h c d*	C		T.	E	F	E
	8		8			3	4	3
T.	E	F	E		S.	C	*c h c d*	C
	3	4	3			1		1

Цѣха контрапункта оборота обохъ голосôвъ, каже модерна школа (Lobe) є та, що тоны скалѣ обохъ голосôвъ въ ихъ акордѣ по оборотѣ змѣняются по назвѣ (але не по значѣнє) на иншй тоны въ октавѣ повнои 8 т. скалѣ по переставленю по оборотѣ голосôвъ замѣняєся prima верхного на octav-у спôдного, secunda на septim-у и т. д. въ подвôйнôмъ контрапунктѣ,

верхнiй голосъ: 1 2 3 4 5 6 7 8

на спôдній гол.: 8 7 6 5 4 3 2 1 то значитъ (кажутъ) верхнiй голосъ тыпа a) лишаєся на своємъ мѣстци, яке зôстає вже спôднымъ, а спôдній b) стаєся верхнымъ.

S.	a	*d*	f	*g*	*a*	*b*	*a*
T.	f	*f*	d	*e*	*f*	*g*	*f*

Но така теорія подв. контранункту модернои школы сама въ собѣ є нерозумна. Называти тонъ прим. *d* разъ 7-а а разъ 2-а, тонъ f разъ 4-а а разъ 5-а се и розумному чоловѣкови голову заверне, бо тонъ d-f... чи ôнъ у горѣ чи у сподѣ не є и не може бути нѣчимъ иншимъ, якъ лише тономъ d-f...

Друге: модерна школа говоритъ о своєй octavi, а колижъ русинъ немає 8-ы въ єго строєвыхъ скаляхъ, нема 6-7-8-ы, то щожъ може ôнъ обертати?

Въ повыжшôмъ нотнôмъ взорѣ є

aa) спôдній стрôй	(c-d)-e—f			
	1 2 3 4 оба строѣ	e-f-(g-a-h)-c	d—e—f	(g)
bb) верхнiй стрôй	(c – d—c) зложенй	3 4 1 2 3 4	2 3 4	5
	1 2 1			

Пробуйтежъ по модернôй теорiи тоны обертати

1—2—3—4

1—2—3—4—5

щожъ? якъ обернете? немаємо але и непотребуомо одноцѣльнои повнои 8 тоннои скалѣ якъ модерна; зато маємо зложеня двохъ строєвъ 4+5. Ну? то

вже небуде контрапункту у русина? та бувъ и буде, лише не пôсля модêрнои теорiи. Въ повыжшôмъ взорѣ обернене верхне *е* не є жадна 6-а но все таки 3-а а 3-а не є 6-а, якiйже тутъ стався оборотъ перемѣна тонôвъ? Двояко звати одинъ и той самъ тонъ, най простить ми мôй любiй професоръ Lobe (зъ него я учився), такî ся єго теорiя завернiголова.

Наша руска теорiя контрапункту на основѣ роздѣлу рускихъ скаль є слѣдуюча: два строѣ, одинъ спôдній другiй верхній; переставляється спôдній стрôй (голосъ) въ тî самî тоны безъ жаднои перервы лише о 8-у выжше въ верхнiй, а верхнiй стрôй голосъ (въ сêмъ взорѣ) лежитъ на своємъ мѣстци безъ перервы тонôвъ, але стався спôднымъ; зато оба голосы въ ихъ положенiю переставляются: спôдній голосъ переставляється въ верхну мельодiю, а верхнiй голосъ въ спôдну мельодiю причêмъ ихъ 8-а по самôй се-
e=3
рединѣ обохъ межи c=8 а тоны незмѣняются, лише одинъ стрôй переставляється
e=3
въ 8-у выжше голосы обмѣнюются; а понеже спôдній голосъ переставленiй въ выжшу (по надъ) 8-у, значитъ се переставленє голосôвъ сталося въ 8-ѣ тому модернî назвали такiй контрапунктъ октавы, а се за для рѣжницѣ ôдъ иншихъ ще модерныхъ въ 9-ѣ—10-мѣ, по руски въ 2-ѣ—3-ѣ а сеи назвы намъ нетреба.

Но тыпомъ до переставленя може бути въ повыжшôмъ взорѣ и друга група мельодiи b) а тогды по єи переставленю булабы група a) переставленємъ-контрапунктомъ. Головна тутъ рѣчъ переставленє обохъ голосôвъ: спôдній на верхній, а верхній на спôдній въ обємѣ однои 8-ы.

Но якбысьмо оба голосы тыпа a) такъ якъ они є непереставляли, но оба въ тôмъ самôмъ видѣ о 2 3-4-5 тонôвъ выжше нижше перенесли, тогды булобы само наслѣдованє а не контрапунктъ, бо и тогды верхнiй голосъ зôставбы верхнымъ а спôдній спôднымъ голосомъ. Се треба добре зрозумѣти и запамятати. Инша рѣчъ що по переставленю вже голосôвъ можна кому треба ще о 2-3-4-ѣ тонôвъ выжше, нижше для розманитости перенести, а ставбы 2-iй суставъ групы, а повторити по сêмъ ще разъ першiй, а повстане 3 составна група I рама.

Але переставяти голосы групы для контрапункту можна лише тоту двоголосову групу, котра по переставленю голосôвъ дасть доброзвучну гармонiю, дуетъ; бо не всѣ двоголосовî групы придатнî до переставленя на подвôйній контрапунктъ. Богато гарныхъ дôбраныхъ взорôвъ контрапункту стрѣнете въ операхъ Бажаньского.

Модерна школа ставитъ за условє контрапункту що 8-ами (c - c) тыпъ и переставленє може зачинати а порожныхъ акордôвъ на кôнци боится, се єи негармонѣйне; зато каже: чистыми 5-ами g—c тыпы и переставленя не можутъ нѣ зачинати нѣ кôнчити, бо по переставленю (каже) станутся зъ нихъ 4-ы c-g. Та се не може дотыкати р. н. муз. школы контрапункту, бо р. н. мельодiи пôсля р. н. муз. старыхъ правилъ зъ прадавенъ дѣйстно зачинаютъ и кôнчатъ на 2-3-4-5-ѣ а р. н. тыпъ, тема контрапункту може чимъ будь зачинати и кôнчити, абы лише зъ ней вiйшло переставленє и добра гармонiя въ дуетѣ хотьбы и щербатî и порожнî выходили акорды. Ось! ôдмѣннî правила р. музыки ôдъ модернои.

Ритмъ обохъ голосôвъ контрапункту дає намъ вже готова р. н. мельодiя выдѣлисьмо при наслѣдованю, канонѣ, фузѣ, однакъ при выборѣ мельодiи

уважати на фасонъ ритма ѣи, щобы ôдповѣдала ритмови стиха, настрою душѣ, чутя.

Обѣмъ скалѣ тыпа, темы въ гору въ долину най невыбѣгає по за 8-у за далеко, бо невійде переставленє, но крижованє голосôвъ.

Довжина тыпа, темы, буває 2—8 тактôвъ, но за довгій тыпъ тратитъ враженє переставленя, тому середнодовгй тыпы 2—4 такты саме добрй; а подаєся на початку, въ серединѣ и на кôнци мельодіи.

Переставленє контрапункту дѣятися може не лише межи спѣвучими голосами, но и межи двома инструментами, а Бажаньскій уживъ контрапункту межи хоромъ (унизоно) югасôвъ и орхестровъ въ Довбушѣ. (Взоры 27 до 35.)

Товаришѣ контрапункта.

На дѣлѣ подвôйній контрапунктъ дає все лише 2 голосы, 2 тоны до акорду гармонiи, 3 нѣ 4 звучній акордъ нѣгде невыходитъ, але часомъ де ѣ 3—4 осôбъ всего разомъ, де 2 головнй особы ведутъ дуетъ въ контрапунктѣ а 2 другй прибочнй особы таки до дѣйствія драмату належатъ, тогды ихъ тоны доповняютъ акордъ але лише такй тоны, якй въ скали строю мельодіи ѣ, а друге, щобы они собовъ незамащували головныхъ осôбъ дуетъ, ихъ слова, ихъ тоны, то заповнена гармонія, супровôдъ дуже скупо, скромно, поединчо, выпосаджувати до того протяжными або прориваными нотами (для ôдмѣны ритму головныхъ осôбъ) товаришѣ лише маркувати, а довшои групы имъ крôмъ въ самôмъ финалє недавати. Убочнй особы звемо товаришами головныхъ осôбъ дуету. — Бажаньскій такій контрапунктъ въ своихъ операхъ (Уляна) пускає цѣлу гармонію, супровôдъ лише двотонно, пôдпертій ôдповѣдными инструментами въ 8-ахъ, до того дає въ самôмъ сподѣ низкій тонъ оргельпункта маркуючій головній ритмъ чвертками, а лише на акцентахъ кôлькохъ важнѣйшихъ слôвъ товаришêвъ на кôньцяхъ групъ кидає одинъ два акорды обнимаючй въ собѣ такй тоны, якй знаходятся въ мельодіи, а сй самй тоны и обомъ товаришамъ (А-В.). Симъ выходитъ контрапунктъ дуета (S-T.) натуралистично ясно масовъ тонôвъ непереповнено, незамащено.

Такими товаришами можутъ бути верхнй и спôднй голосы, однакъ яснѣйше даєся чути контрапунктъ двохъ крайныхъ голосôвъ S-B., а товаришѣ середнй тоны (А-Т.). Бажаньскій принявъ за головнй S-T, а за товаришѣ А-В; але де басъ недаєся переставити, тамъ и контрапункту не буде.

Weber пôдхопивъ въ Praetiosa циганьскій контрапунктъ двохъ голосôвъ въ орхестрѣ C dur верхного и спôдного, а середниовъ одинъ товаришъ, лише тонъ С., дуже короткій се контрапунктъ лише 1 тактъ але гарній взорецъ. (Глянь Взоры).

Гармонизація сего циганьского контрапункту ясно учитъ, що товаришъ тутъ С. має бути такъ поединчій, щобы нимъ незамастився контрапунктъ. Чуєте? безнотнй натуралисты надъ Дунаємъ исторично знанй ôдъ 3-2-ого вѣка передъ Хр. старй цигане маютъ натуралистичній контрапунктъ дуетъ, а маючи го мали зъ прапрадавенъ и муз. правила будовы ѣго. Цигани товкли ся межи слав. народомъ ôдъ тогды все и доси, а нарôдъ и ôдъ нихъ своихъ грачêвъ. Кажѣтже, що въ славяно-рускôмъ народѣ небуло, або нема высокой нар. музыки и ѣи правилъ!

Инструментація сего циганьского контрапункту учитъ зновъ ясно, щобы голôсы ведучй верхъ и спôдъ сего контрапункту и товаришъ пôдперти такими окремо ôдмѣнного звуку инструментами, котрйбы ясно, выразно дуетовій контрапунктъ звуками зазначували, и въ супроводѣ лише тотй тоны

брати, якѝ скаля и самъ контрапунктъ подає, а не масôвнѝ повнѝ акорды, инакше повна гармонія супроводу голосы контрапунктового дуета удушатъ.

Подвôйній контрапунктъ противного напряму.

Можливе се тамъ де крôмъ переставленя обохъ голосôвъ ще заразомъ можливій и ôдворотній напрямъ ходу мельодіи. Въ Бажаньского Олеси такій дуетъ („Якже тебе нелюбити“) мельодія его зъ шумки:

зъ долины: S. e e fis gis a h c d e а контрапунктъ? переставленій
зъ горы: T. e d c h a e e

Модерній контрапунктъ 9-ы 10-ы 11-ы 12-ы 13-ы 14-ы є проста математична штука, а де на явъ выходитъ штука, тамъ зникає чутє, тому такѝ контрапункты лише пуста схолястерія; мы згадуємо за нихъ не для взорôвъ, но щобы р. композиторы на всякѝ припадки приготовити, на якѝбы въ р. н. мельодіяхъ надыбали, а мы при такъ обширныхъ и тяжкихъ муз. нашихъ розвѣдкахъ дуже перетяженѝ немали часу все р. н. зглубяти. (Взоры 27—35, а двôйня 54 до 59).

Трôйня — терцетъ

(канонъ, наслѣдованє, фуга, здогôнъ).

Вже при дуетѣ були наслѣдованя, вже тамъ бувъ канонъ фуга, але ще лише двоголосовій.

Трôйня потребує въ однôй ситуаціи три особы солѣсты енсамблє; строго взявшѝ 3 окремѝ групы мельодіи; кожда зъ нихъ спѣває по черзѣ перше своє за невъ то само друга, за друговъ трета, въ кôнци звычайно збѣгаются всѣ разомъ въ гармонійну 3 голосову, акордову цѣлость; конецъ має все выжшу точку силы, тоничного змѣсту осягнути. Рѣдкѝ такѝ терцета, де навѣть и въ кôнци несходятся. Межи 17 терцетами Mozart а лише 3 некôнчатъ въ трôйню, либрето, ситуація, чутє сего причиновъ. Чутє малюєся пôсля вымоги гомофонно, и полифонно; темпо иде пôсля чутя спокôйного, дражливого; повторенє слôвъ, мельодіи, музыки на тыхъ самыхъ основахъ, якъ при аріи, дуетѣ.

Триголосовѝ трôйнѣ енсамбля солисты, або хористы знанѝ на Руси: верхъ (S.), путь (A.), низъ (B) ще зъ Ярослава 1054 р., замѣтнѝ въ письмѣ, а незамѣченѝ на певно ще далеко передъ Христомъ, указуютъ на се р. н. прастарѝ обрядовѝ: коляды, щедрôвки, Веснянки, купальнѝ. Тѝ 3 окремѝ голосы разомъ даютъ правильну р. нар. гармонію. Зъ того часу и доси р. нарôдъ має свои наслѣдованя, натуралистичнѝ нар. каноны, фуги здогоны, якъ се дуже старѝ р. н. мельодіи въ своєй будовѣ указуютъ. Нѣмцѣ о 2—3-голосовыхъ фугахъ незгадуютъ, а ихъ 4 голосовѝ фуги, ôдмѣнною будовы ôдъ р народныхъ; тай тѝ не ихъ, но на оріентѣ запожиченѝ а у себе помайстрованѝ.

„Ты козаче чорноусій“ Спѣвали дяки 1850.

S. *g a h c* d d — e e d d d *e d* c *d c* | h h a a |
A. *g a h c* d d c c h h h *c h* a *h a* | g g a a |
B. *g a h c* d d *c d e f* g g *d e f g* a d | *d e f g* a a |
x x xx) x

Въ сѣй 3 голосовôй фудзѣ, натуралистичнôй трôйни все правильно, одинъ тонъ *f* принявъ собѣ басъ самоволомъ яко чужій переходовій. Всѣ 4 такты полѣфонія, наслѣдуєся а супротивъ Sopran-а кождій веде свою ôдмѣнну мельодію. Вторій за первымъ, третій за вторымъ, сей способъ фуги знаній въ церковныхъ пѣсняхъ, а въ старыхъ печатаныхъ церк. збôрникахъ и доси словами запримѣченій ще въ 16. в. а собою далеко старшій. Дяки законсервували нашу стару полифонну р. н. трôйню, гармонію. Тутъ наслѣдованя ôдъ *g* точнй, ôдъ *c* до 4-ы, ôдъ *d* до 5 ы. Сей строй натуральній *G* а немає *fis*; 4 звукъ хх) d—a—c щербатій безъ тона *f* (въ модернôмъ 7 ак. безъ fis), а такй щербата р. н. гармонія часто 4 звуки уживає. Цѣкава каденція на 5-ѣ *d* въ 1 тактѣ, а на 2-ѣ *a* въ 4 тактѣ; а въ 2-ôмъ каденція на *g* (h-d), щобы фигуры наслѣдованя війшли цѣлй.

Але дяки на коломійскôмъ пôдгôрю спѣвали 1850. натуралистичній той самъ терцетъ богато правильнѣйшои также цѣкавои фуги. (Взоры 36.)

S.	*g a h c* d d	e e d d	—	d *e d* c *d c*	h h a a
T.	—	*g a h c* d d	e e d d	h *c h* a *h a*	g g a a
B.	—	—	*g a h c* d d	*d e f g* a d	*d e f g* a a
				x	x

Лише наслѣдованє баса въ 3 тактѣ невыкôнчене, и прибирає также окрасу *f* неналежну до строю за для пôвноты фигуры. Ось! натуралистична р. н. фуга! Зновъ инша ôдъ модернои 4 голосовои. Але сю саму фугу р. н. спѣваки умѣли зробити и 4 голосову, а сю побачимо при квартетѣ.

По скôнченю сего Терцету можнабы ще навязати дальшій черезъ наслѣдованє до 2-ы выжше въ строю A; а по скôнченю завернути назадъ на першій, а буде 3 составна арійка терцета I рама. Та надъ симъ думайте вже самй, лише памятайте, щобысьте р. н. основы гармонін канона наслѣдованє, фуги незвыхнули и въ чужій таборъ незабѣгли. При мѣшаныхъ голосахъ такй здогоны въ тыпѣ або наслѣдованю до 4-ы 5-ы выжше можливй и т. п. надаются добре въ оперѣ при 3 ворожихъ, иншого погляду, партіяхъ, особахъ въ суперечцѣ, и т. п. Не всѣ р. н. мельодіи надаются до сего, але шукайте за такими тыпами, въ котрыхъ старй р. н. геніи музыки въ самôй нитцѣ мельодіи зазначили. Теперъ зрозумѣєте и увѣрите, що старій ладъ старои р. н. гармоніи, єи партитура, въ самôй нитцѣ мельодіи положеній, треба го лише умѣти ôдчитати и зъужиткова ги. Бажаньскій въ оперѣ Веселє зъужиткувавъ таку мельодію „Дѣвка на торгъ ходила“, до натуралистичного р. н. терцета; а є у него ще кôлька такихъ (Веселє, Уляна).

Терцетъ Канонъ. Козачокъ.

„Ой дѣвчино де ты йдешъ? Скажи менѣ що несешъ?
„Несу грушки и ябка — се для хлопцêвъ забавка.

Ten. *d d d d d d* h	*a a c a g h* d	Sopr. *d d d d d d* h	*a a c a g g* g
Bas.	*d d d d d d* h	*a a c a g h* d	T. *d d d d d d* h

Зачинає 5-овъ, точне наслѣдованє, переплѣтано групами: T-S-B. Перенесѣтъ сей суставъ о 4-у выжше або 5-у нижше, або вышукайте до сего иншій подôбній суставъ, переведѣтъ го подôбно, повторѣтъ 1. а буде 3 составна арія терцету I рама.

Подобно подвійні два каноны злученій прим. B-A-T-S, лише все буде ошибка якъ тема до наслѣдованя буде за довга. Но при сольо терцетъ може лучитися и хоръ а тогды буде становити супровôдъ до терцету, уважайте, щобы въ супроводѣ були лише тоны скалѣ мельодіи терцетовой, тонко, незамащено. Вязанє каденціи на тыхъ самыхъ основахъ якъ при аріи.

Mozart-a терцетъ Sexta-Titusa-Publiusa малюе чуте глубокій выразъ душѣ полифоніевъ. Кождій спѣваe перше окремо сольо, а въ кôнци сходятся всѣ 3 разомъ спѣваютъ зновъ своe. Студіюйте ихъ але за взоры неберѣтъ.

Говорилисьмо доси о натуралистичныхъ народныхъ терцетахъ, але терцетъ може бути и не фуга но 3 соля безъ наслѣдованя гомофонно, або и Хоръ, а се звычайна гармонія, групы, каденціи, модуляція, пôсля ситуаціи, чутя, характера осôбъ. Уважати на ôдмѣнній ихъ ритмъ, и на акорды зложенй лише зъ тонôвъ якй въ мельодіи приходятъ. Терцетôвъ мало хто писавъ, а якъ писавъ то звычайно ôдъ початку до кôньця все повній терцетъ; чому не по трохи сольо одинъ, потому два, въ рештѣ и три?

Що до гармонизаціи, то тутъ треба все то заховувати, що при аріи и дуетѣ сказано; зрештовъ тонко, рѣдко, проривано, щобы всѣхъ було чути зъ рѣдка густо на цезурахъ, на кôньцяхъ, слабо, сильно, контрасты. Гомофонно, полифонно. Де спѣвъ самъ докладно чуте выражае, тамъ супровôдъ лише поединчій; де спѣвъ поединчій, монотонній, тамъ орхестра фигуруе.

Инструментація. Въ терцетѣ Mozart-a сольо Sextus-a, тремольо, бôль, грижа совѣсти, страхъ, сольо Tytus-a, бѣгуны баса, се и выразъ и контрастъ, сольо Publius-a: фигуры спѣву, и фигуры инструментôвъ баса довгй и дрôбнй ноты, супровôдъ тонкій, рѣдкій.

Доббръ инструментôвъ пôсля характера и ситуаціи. Сей терцетъ Mozart-a глубоко трагичній, росте ажъ до роспуки, думавбысь тутъ треба страшнои орхестры а въ Mozart-a лише тонко: Смыки, Fl., Cl. а сильне враженe. Ходитъ тутъ о прощѣ дарованя житя. Обуренe малюе Скрипка 1—2. фигурами зъ горы въ долину. Viola, басъ фигуры до горы. Страхъ: Скрипка 1-2 арпежіо до горы. Fl. Viola Cl. Fg. B. терціовй ходы. Ôддыхъ Sexta прориванемъ и низкими выдержаными тонами Violi-Basa. (Взоры 60—63).

Де трагика, конанe, тамъ инструмента понуро, низко (Довбуша сконъ у Бажаньского); де спокôйно тамъ тоны середнй; де выбухъ радости, смутку, болю, тамъ высокй тоны. Повторяемо ще разъ: студіюйте психологичне мальовило Mozart-a въ орхестрѣ, але за взоры не берѣтъ; у него все гармонія повна, горою, иншй тоники, модуляціи, гармонія, а у русина инша. Взоры маете въ Лисенка, Бажаньского. (Взоры Нръ 68-70-71-72.)

Чвѣрня - Квартетъ

(солисты).

Въ Чвѣрни маe бути 4 голосы сольо енсамбле въ операхъ. Модерна музыка уживае въ квартетѣ фуги однои темы на 1 и 5-ѣ тонѣ; се переплѣтуe то Alt (1) то Tenor (5) то Sopran (1) то Bas (5), e се на орієнтѣ запожичене и змайстроване наслѣдованe; руснинъ може наслѣдувати не лише до 5-ы, але до 4-ы, до 3-іи до 2-ы якежъ широке поле! Спробуйте! Въ модернôй широка замотана до фуги теорія, у русина проста, а ся звеся наслѣдованe, а котре зъ того? що слухови и чутю лицюе. Друге, модерна каже до першого

голоса доробювати другій голосъ, товаришъ — нѣчо великого бо и першій голосъ фантазуе. У русина нетреба доробювати, фантазувати, но пошукати за мельодіевъ що збудована до наслѣдованя, перекинути нею въ рѣжнй наслѣдованя 1 а до 3-іи до 1-ы до 4-ы до 1-ы до 5-ы або ôдъ 1-ы до 4-ы до 5-ы або 1 до 2-ы 4-ы 5-ы навѣть о $^1/_2$ тона выжше, нижше. Гарнй взоры сего мае List въ рапсодахъ; и се гарна чвѣрня фуга у русина, не тота шабльонова модерна, що розводитъ свою фугу часомъ до безконечного довго а се е муз. ошибка; чого за богато, то нудитъ. Русина сангвинична натура не любитъ довго въ однôмъ мѣстци бацькатися, любитъ часту змѣну, перемѣну, тому скоро беребѣгъ 3—4 наслѣдованя темы фуги, перебѣгае вже въ иншу другу форму, а по сей забѣгае зновъ въ иншу або вертае назадъ на першу и т. п. р. музыка цвѣтиста, срѣвуча, рухлива.

При р. точнôмъ наслѣдуваню змѣняются строѣ прим. 1. C dur до 4-ы вже F dur, до 5-ы G dur, до 2-ы *d* mol, до 3-іи нижше a mol и т. п.

При черзѣ голосôвъ въ наслѣдованю уважати на контрастъ переплѣтане голосôвъ иншого звуку, барвы то S-T, то A-B, або A-B, S-T, або B-A, T-S. Найлѣпше е переплѣтане жоночихъ мужескими голосами; при дальшôмъ повтореню можна одинъ порядокъ змѣнити на другій. Голосамъ давати такй мельодіи, що впадаютъ въ ихъ середній реестръ, а всякй каденціи выразнй въ цѣлôмъ току. Ôдмѣнна ритмика при наслѣдованю одного темата часто выробюеся сама зъ данои мельодіи а контрастъ ритму все добрій и пожаданій.

Довжина темы въ повôльнôмъ темпѣ коротша, въ скоршôмъ довша 1-2 рускй такты. За довгй темы ошибочнй. Обемъ скалѣ не по за 8-у.

Крижоване голосôвъ, особливо 1 кольору оминати.

Гармонія супровôдъ, тонка, рѣдка, лише тоны що малюютъ фугу, щобы ясноту незамастити.

Ритмика; добирай мельодіи зъ ритмомъ ôдповѣднымъ до характера, ситуаціи чутя особъ: живй, лѣнивй, веселй, сумнй, молодй, старй, спокôйнй, зворушенй.

Инструментація. Кождій голосъ ведучій мельодію фуги ôдмѣнного звуку инструментомъ пôдпирай, щобы ихъ розрѣжнити, ясно чути.

Зъ терцету: Бабко ци правда: можна розробити 4 гол. фугу, прим. пусти 2 такты сольо. За симъ зачинай ще разъ се S. по двохъ чвертках впадае T., зновъ по 2 Bas, зновъ по 2 Alt.

S.	D aa h ag	fis aea d —	d aa h ag	fis ea d
T.	— d aa	h ag fis aea	d	
A.	—	- d aa	h ag fis e	d
B.	--	d aa h ga	fis ee d —	

Дуетъ. Веснянка.

1) T.	gdgg fef ddd	fd aa gfg	а дальше
A.	gd gg	fef ddd fdaa gfg	

Дуетъ. Дуетъ.

2) T.	dhdd chc aaa	caee dcd hhh
A.	dh dh chc	aaaca ee dcd

3) A.	hghh aga ddd	adcchch
B.	gdgg fef ddd	fdaagfg

Терцетъ.

4) S. *dhdd chc aaa | caee dcd hhh*
A. *hghh aga ddd | adcc hah —*
B. *gdgg fef ddd | fdaa gfg —*

Квартетъ.

S. *dhdd chc aaa | caee dcd hhh*
A. *hghh aga ddd | adce hah ggg*
T. *dddd ddd ddd | ddcc dd ddd*
B. *gdgg fcf ddd | fdaa gfg ggg*

Для переведеня обробѣмъ слѣдуючу р. н. тему.
(А тамъ въ полю керниченька).

Дѣвоча: *gggg* chag | *ahah* gdga | *ahah* gdag |
Паруб.: *gddd* edch | *cdcd* hagc | *cdcd* hagg |

або: Плыви жовта косо.

Дѣвоча: *aeee* fedc | *dede* chad | dede chaa |

Такъ спѣвали точно дѣвчата и парубки не однакѣ слова але однака мельодія, а що одна подобае до мод. dur а друга до мод. mol, яко варіянтъ, то се нѣчо немае до рѣчи, р. народ. строѣ нѣ dur нѣ mol, а вы складайте ихъ въ чвѣрню, а обачите якѣ старѣ склады акордôвъ одержите и т. п.

Квинтета, Секстета, Септета, Октета.

Доки они солисты звутся все ще енсамбля. Ихъ будова, складня, вязаня, каденціи все пôсля основы аріи, а въ звычайныхъ сихъ формахъ, до котрыхъ треба на сценѣ тôлько окремыхъ особъ, будутъ рѣдко коли 5 звуки, лише зъ рѣдка 4 звуки, а загально 3 звуки зъ подвоєными въ нихъ 1—2—3 разы тонами.

Въ народѣ сего недослѣдилисьмо, здаєся що и не буде, выходитъ се бôльше на математичне обчисленe, попись а не красне мальовило чутя, тымъ бôльше прим. 6—7 можутъ спѣвати хоромъ, а останнiй по при нихъ урываным сольомъ.

Все що сягае по за квартетъ є вже отяжѣле, густе, непрозоре, неясне, несвобôдне (голосы якъ оселедцѣ въ барилцѣ; якже они маютъ своє окреме чутє выражати?) безъ руху, ужывати ихъ лише въ надзвычайныхъ припадкахъ коротко, а нѣколи для самого попису бо се дурне.

Кожде число особъ на сценѣ, ихъ вхôдъ, побутъ, ôдхôдъ муситъ бути оправданiй, конечновъ потребовъ выкликаній до дѣйства належнiй, особа до дѣйства неналежна не має на сценѣ, въ драмѣ анѣ оперѣ мѣстця.

Текстъ до всякого рода сольовои формы все лише 1—2—3 стихôвъ, короткiй.

Де бôльше обчисленя, штуки, тамъ все меньше ясного чутя, штука всяке чутє спиняє. Спѣвъ а орхестра се двѣ партiи ходятъ або разомъ, або по собѣ окремо, выводятъ свои окремѣ мельодiи.

Хоры - Хороводы.

Є се гуртъ богато особъ самыхъ мужчинъ (мужескій), самыхъ женщинъ (женочій) або одинъ зъ другими (мѣшаній) межи р. н. мельодіями стрѣчаємо ихъ всѣ – але стрѣчаємо особливе явище нар. натуралистичнй хоры въ одинъ голосъ (унизоно) въ двойню, тройню и чворню. Партитуры на всѣ сй голосы записуванй доперва зъ початкомъ 16. в. окремо въ ноты; до сеи поры писали лише одну головну мельодію, а розумѣли устнымъ переданємъ або додавали дописи надъ невъ: самъ (сольо), въ два, три, чотыри голосы и т. п. маємо такъ нотованй бо́льше голосовй старй спѣвы у себе, котрй въ 17—19. в. прозывано Єрусалимка (Hierosolima).

Основа хора спочивае на формѣ аріи а є тота сама що и въ чвѣрни. — Рускй хороводы дуже старй: гаєвки, веснянки, купальнй и т. д. L. Kuba записавъ въ полтавщинѣ 7 натуралистичныхъ 4 голосовыхъ хорбвъ народныхъ. Но позаякъ (по́сля єго власного зо́знаня) они такъ само якъ єго дуета, терцета, черезъ єго поправки скаженй, то ихъ тутъ неподаємо. Хочемо мати взоры вѣрно народнй, оригинальнй, скаженй нѣчого насъ ненаучатъ, жаднои муз. основы невыронятъ. Галичина має ихъ также щей зъ запѣвами, значитъ се мельодія сольо коротка, накрыта хоромъ (Ой нашъ батько Ревуха и др.) Запѣвы соля, припѣви по хорѣ, хороводы се не пуста старожитна назва, у насъ, а мали ихъ ще старй Греки, Скиты, Сарматы, Славяне, азійскй выходцѣ дуже давно ихъ знали. Въ р. н. гаєвкахъ є слѣды не лише поєдинчихъ але и подво́йныхъ хорбвъ на 2 и 3 партіи подѣленй. Король, Зельманъ, Чорнушка, сольо и накрите хора. Такъ само маютъ и задунайскй Славяне хоры, запѣвы, припѣвы. Р. н. походовй козацкй до бою: атаманъ запѣвае, загрѣвае до бою, а хоръ накрывае єго запѣвъ, запевненємъ выконати що треба.

Нѣмецкй хоры Weber a, Kreitzer-a, Otto, Mendelsohn въ своємъ родѣ ладнй, та модернй, иншои основы, иншои натуры духа бдъ р. народныхъ. За ними не можемо ити, нѣ за взоры брати. Р. взоры: Лисенка, Лавровского, Вербицкого, Артемовского, Нѣщиньского, Воробкевича, Бажаньского, Вахнянина, Матюка, Нижанковского, Колесы, Копка, Кишакевича. . . . свои, своимъ чутємъ, житємъ дыхаютъ, зъ сихъ знимати взоры. Межи ними є добрй, дуже добрй, взоровй, свого рода р. клясичнй. Р. музыка се свбй окремій таборъ въ Европѣ. (Взоры 77 –78 80).

Щобы ще ближше по́знати натуру орієнтально слав. хорбвъ, послухайте що А. С. Фаминцинъ: Домра 1891. **о циганахъ** пише: Цигани спѣваютъ въ Россіи въ р. московскихъ хорахъ (въ Москвѣ и т. д.) а супроводятъ гитаровъ. Патькановъ (Цигани 1887) каже: въ Россіи особливо въ столицяхъ бдъ минувшого (18) вѣка процвитаютъ хоры московскихъ циганбвъ, въ котрыхъ перше мѣстце займаютъ цигиньскй спѣвачки. Хоромъ всѣхъ циганбвъ въ Россіи проводивъ Иванъ Трофимовъ Соколовъ циганъ зъ за Катарины II; коли въ великихъ мѣстахъ цыганьска музыка въ Туреччинѣ, Ромунiи, Угрохъ заняла въ свои руки перше мѣстце скрипка, то въ Россіи розвили цигане вокальну музыку на основѣ р. пѣсни, котра въ ихъ устахъ одержала особенну имъ однымъ питому свого рода окрасу, барву. Для по́дтриманя спѣву, соля хорбвъ пріймили тогды ще 7 струнну гитару Сихрова (та се нѣчо ще дивного, бо на орієнтѣ спѣвали они и всѣ все до якогось инструмента).

Кому незнане баєчне враженє выкликуване... въ слухачахъ спѣвомъ циганбвъ? List якъ бувъ въ Москвѣ попадавъ въ загаръ чудованя, зачарованя

выведеными хорами циганôвъ. Знаменитои славы европейска спѣвачка Кателѣна була такъ зворушена голосомъ циганьскои спѣвачки „Танюши“, що здоймила зъ своихъ плечей дорогій шаль, обняла циганку и присилувала ю пріймити даръ сей на знакъ зачудованя. — До такого зачудованя доводили и циганьскî гитаристы въ Москвѣ; они зближалися зъ циганьскими хорами, супроводили спѣвъ циганьскій, переносили въ свои фантазіи и варіяціи богатî прикметы циганьскои музы. Стаховичъ и Высоцкій въ своєй молодости часто грали зъ цыганами. И. А. Григорієвъ згадуе о зачудованю спѣву циганôвъ въ Москвѣ, о транскрипціи р. пѣсень Дюбюка, въ котрыхъ захованî всѣ смѣлî ходы хора, ажъ до ôдваги, поваги.

Высоцкій переносивъ всѣ дражливî незносимо твердî, для уха рѣзкî зъ циганьского спѣву въ свои композиціи точно дословно. Хто незнае, що огнистій ритмъ и зибкій кольоритъ додае кочуюче циганьске племя кождôй навêть простôй пѣсоньцѣ, яка попаде имъ въ руки, що самî глупî слова тратятъ свою глупоту и своє безобразіе въ циганьскôмъ спѣвѣ, а до того въ спѣвѣ якôмъ хочете самого плохого хора, цигани можутъ завести любителя спѣву, музыки въ крайнôсть, довести до того, що любитель перестане чути рѣжницю межи краснымъ а плохимъ хоромъ; якбысьте почули тотî ôдважнî ходы голосôвъ, то вѣялобы вамъ пѣсневъ дикого упоєня.

Стаховичъ въ молодости спѣвавъ до гитары въ спѣвучôй бакхійскôй шумячôй ватазѣ (ровтѣ) циганьского хора. Высоцкій стався конечнымъ для циганьского хора Соколова при домашныхъ єго музыкальныхъ пробахъ, вправахъ. Переймившись циганьскому спѣву питомымъ, огнистымъ кольоритомъ, шалеными порывами лиризма, нѣжностевъ, пристрастевъ, и диковъ ôдваговъ, ôнъ дуже корыстно вплывавъ на ихъ выконанє, и злученє зъ гитаристами циганами, що приняли въ руки гитару; гитариста Сихра назвавъ се циганьскимъ спѣвучимъ стилемъ (ихъ движенє тонôвъ, и ихъ нечуванî гладкî лєгата).

Другій циганъ по при Соколова бувъ тогды Иванъ Василêвъ. Ученикомъ Высоцкого бувъ Ляхôвъ, а сей въ єго „Венгерцѣ“ сполучивъ всѣ прелести циганьскои музыки. (Дуже шкода, що сего твору немаємо въ рукахъ, зъ него выснувалибысьмо не одно цѣкаве. Шукайте за нимъ!)

Высоко даровитî, способнî, умнî цигане застосувалнся до мѣстцевыхъ условій. Циганьскî хоры въ Россіи розвили межи собовъ выключно вокальну музыку, котра цѣхуєся окрашеным циганьскимъ кольоритомъ р. пѣсень и думокъ, пріймили за товарища до спѣву ôдъ р. мѣской публики въ першôй половинѣ 19. в. любленій инструментъ, гитару, котру они и доси маютъ, придалій до супроводу легкого циганьского спѣву. Гитара (Геты,) стара Китара (скиты) забрала мѣстце бандурѣ, торбанови.

Пôсля повыжшого опису циганьскихъ прикметъ хора догадуємося: цѣха циганьского стылю въ ихъ хорахъ слѣдуюча:

a) тайна спочиває въ богатôмъ окрашеню мельодіи р. н. дробами $^1/_3$ и $^1/_4$ тонами.
b) въ ôдважныхъ 4-овыхъ 8-овыхъ скокахъ въ гору, въ долину.
c) мѣстцями въ шалено дрôбнôмъ ритмѣ.
d) въ дриженю ихъ тонôвъ (Triller), подрôбнôмъ маркованю.
e) въ нѣжно пересуваныхъ лєгатахъ по тонахъ.
f) въ наглыхъ выбухахъ f. ff. и p. pp.

g) въ сентиментальности, декуды дикости дикціи, злучеными все зъ гестами, мимиковъ пристрасти цѣлому орієнтови питомыми, а не якъ нерухома лялька въ европейскихъ модерныхъ хорахъ, а ôдъ сихъ и въ нашихъ малорускихъ. Житє, всюды рухъ, житє ясне, живе, свободне.

Такî то цигано-рускî хоры, мельодіи, аріи, така ихъ деклямація. Ѣдутъ по науку спѣву до Медіоляну, чому не поѣхати до Москвы ненаучитися орієнтального способу спѣваня?

Вертаємъ до свого. Обємъ реєстра голосôвъ въ хорѣ мѣрній, незвычайно ударованî горла лише рѣдкî. На сценѣ поплачуютъ хоры групами полифонно: то жёнки, то мужчины, то всѣ разомъ а все групами, симъ даютъ они рухъ, ритмъ, рѣжній звукъ — контрасты. Орхестра до жоночои групы все выжша и слабша а до мужеского середна, сильнѣйша, милій контрастъ.

Поєдинчій одинокій хоръ де чутє однаке, але и тутъ партіями 1-2-3 то 4 голосы разомъ буде милій гôсть. Незабувайте, що инакше пишутся хоры до орхестры, а инакше чисто самовокальнî безъ орхестры. — Взоры Лавровского, Нѣщиньского, Вербицкого, Колесы, Вахнянина вокальнî, а Лисенка, Бажаньского инструментовî.

Подвôйній хоръ де чутє подѣлене на партіи pro и contra. Однî спѣваютъ групами по другихъ и разомъ; дає се полифонію групъ, контрасты звукôвъ жоночихъ до звукôвъ мужескихъ. Труднѣйше дѣло якъ подвôйній хоръ спѣваютъ самî мушчины (финальній хоръ Довбуша V ак.) бо кольоръ ихъ однакій, разомъ пущенî тушуются. Конечно вести ихъ партіями окремыми групами, а тымъ партіямъ доложити ôдмѣнну орхестру а) смыковî, б) деревянî, в) бляшанî], щобы перемѣшалися.

Тыповій народній тонъ и характеръ мельодій заховувати, а супроводомъ сильнымъ крôмъ въ ихъ кôньцяхъ и финаляхъ актôвъ хоры незакрывати. — Удачнî хоры на сценѣ, котрымъ пôддає либрето рухъ явного дѣланя.

Воробкевичъ має хоръ (нетямимо въ якôй єго оперетѣ) де особы хористы на сценѣ спѣваючи пôдпираютъ хату — гарне! У Бажаньского натягаютъ и розбераютъ шатра цыганы въ часѣ спѣву хорôвъ. Якъ хоры розмовяются хорами, групами, такъ само треба двобарвову розмову орхестры приложити; контрастъ дуже гарній, удачній. Супровôдъ оминає фигуры, пôдпирає голосы, а лише верхъ орхестры Violino, Fl., Picolo зъ рѣдка Oboa и Cl. де треба вибруютъ групами. Мѣшаній хоръ Freischütz Weber-a Nr. 1. бѣгає голосовыми групами, а орхестра выключно лише пôдпирає го тымъ самымъ ритмомъ, черезъ се ôнъ пластично ясній. Добре се тамъ лише, де мельодія жвава, весела, зато якбы бувъ додавъ полифонію фигуры, бувбы замастивъ ясноту голосôвъ. Поєдинче дає все бôльше натуры (Взоры 64-88).

Хоры и Соля.

Хоръ и Сольо ходятъ на перемѣну групами, обѣ партіи пôдпиранî ôдмѣнно звучными инструментами, въ кôнци обѣ партіи разомъ. Стережѣтся тутъ розвлеклости. Такî хоры має Лисенко, а Бажаньскій (Весёлє, Довбушъ, Олеся) хоры и дуета по при хоры. (Взоры 78-80-74-75).

Оброблене хорôвъ и гармонизація.

Сила хорôвъ вражлива,

а) коли по довшôй слабонькôй, тонкôй гармонизаціи и инструментаціи нагл впадае сильній хоръ зъ орхестровъ,

б) коли контрасты звукôвъ голосôвъ и инструментôвъ ôдмѣнній, а хоръ ходитъ групами,

в) коли орхестра незакричуе хоръ, незакрываe, неприглушае спѣвучй голосы,

г) коли выразъ зворушеня, страху лежитъ въ высокихъ тонахъ хора (S-A), а по роскиненôй гармоніи тѣсна, сильна слѣдуе,

д) коли голосы хора лежатъ въ середныхъ а не низкихъ тонахъ,

е) коли финале хору дôстае рухъ дрôбнѣйшои ритмики, а басы голоса и инструментôвъ наслѣдованемъ мельодіи собѣ гуляютъ 1-2 такты — (прим. въ Закувала, Нѣщиньского, въ Бажаньского).

Инструментація всякихъ сольовыхъ

(1-2-3-4-5-6-7-8 голосôвъ и хорôвъ).

Подане правило для аріи, дуета и т. д. зôстае и тутъ, лише пôсля ситуаціи дещо змѣнятися може. Mozart-a Zauberflöte маe интересовній добре инструментованй дуета, терцета, квартета, квинтета; Weber-a Freischütz-a добра инструментація; Rossini ого навѣть близка рускôй, одного въ нихъ нема а то груповои инструментаціи. Сй три заховуютъ ясноôсть. Meyerbeer и другй замотанй, на пустій ненатуральній ефектъ. Студіюйте ихъ повнй партитуры, особливо зложене инструментовыхъ красокъ але своихъ правилъ, свого тыпа, выразу держѣтся.

При инструментаціи уважайте:

1) щобы спѣвакъ все бувъ чутній незакритій, ходитъ о его слова, мельодію и выразъ чутя,

2) щобы спѣвъ въ групѣ, а орхестра на цезурахъ выразно повно каденціовала, модуляціи маркувала, и щобы спѣвъ и орхестра ходили на перемѣну,

3) щобы супровôдъ удержувати поединчо, ясно,

4) сильній повній супровôдъ лише на важныхъ мѣстцяхъ чутя, при выбухахъ, та въ финаляхъ оперъ давати,

5) ритмъ орхестры супротивъ ритма голосôвъ прорѣдній, то тонко, деликатно, то повнѣйше, контрастово давати,

6) вступъ до аріи, дуета и т. д. все короткій, лише для впровадженя спѣвака въ голосъ, и впровадженя ситуаціи,

7) риторнелѣ самй коротенькй на малыхъ и бôльшихъ цезурахъ зъ ôдмѣннымъ звукомъ инструментôвъ до попереднього и до слѣдуючого сустава. Де лишъ можна тамъ заступати музыкальнй риторнеля спѣвучими голосами именно въ хорахъ,

8) супроводомъ красками, ритмомъ малювати чутe: веселе, сумне, дражливе, поважне, роспучливе, сентиментальне, идиличне; а сего научитеся лише зъ студій повныхъ партитуръ самыхъ лише добрыхъ авторêвъ,

9) въ супроводѣ переплѣтати гомофонію зъ полифоніевъ; въ веселыхъ, въ танцяхъ, полифонія меньше хосенна, бо тутъ ходитъ о маркованe танечныхъ крокôвъ, а полифонія се спиняe; але e мѣстця и на короткй полифоніи; (въ супроводѣ коломійки въ Марѣйцѣ Бажаньского),

10) пôдрядни̂ спѣвучи̂ голосы пôдперати звукомъ инструментôвъ, котри̂ ôдъ нихъ барвовъ рѣжнятся, а то въ 8-ѣ выжше або нижше, але и разомъ зъ ôдмѣннымъ ритмомъ,

11) унизоно спѣву зъ ôдмѣннымъ трохи ритмомъ орхестры дає зворушене враженє.

Се головни̂ спостережени̂ враженя зъ нашихъ студій. Такъ выпосажена партитура оперы готова.

Р. н. Концертъ.

У русина музыка все зъ спѣвомъ разомъ. Сама музыка се не р. натура, а модерни̂ увертуры, синфоніи, таньцѣ р. безъ слôвъ се пожичени̂ модерни̂. Р. н. концертъ повиненъ бути все музыка зъ словами. Репертоаръ повинни̂бы зложити оперови̂ творы Лисенка, Артемовского, Нѣщиньского и другихъ, прочи̂ належалобы ще утворити; але и коломійки на баляхъ повинни̂ бути все зъ спѣвомъ, бо се ихъ народна цѣха.

ВЗОРЫ.

Подаємо тутъ оперови̂ взоры въ нагôмъ, щербатôмъ фортепяновôмъ вытязѣ; но позаякъ не пишемо взорôвъ для фортепяна — ôнъ насъ не обходитъ — но для орхестры, тому стрѣнете въ нихъ декуды такъ широко роскидани̂ акорды, що и всѣ пальцѣ ихъ необôймутъ, та зато даютъ они близкій образъ укладу орхестры, а о се намъ ходитъ. Та всѣ вытяги нѣми̂, доперва звуки инструментôвъ, голосôвъ розвяжутъ имъ языкъ, заговорятъ барвовъ, житємъ, духомъ орхестры. Доказомъ цигане (якъ напередѣ).

Въ нашôй Гармоніи давалисьмо взоры и другихъ авторôвъ, та лише обломами 2—4 тактôвъ; тутъ треба по можности повныхъ взорôвъ за для ихъ способу будовы переведеня. — Оперы Лисенка, Артимовского, Нѣщиньского и другихъ печатани̂, литографовани̂, кождій може ихъ роздобути (передрукъ ихъ стоявбы за дорого), тому мѣстимо тутъ непечатани̂ ще оперови̂ взоры, щобы зъ напрямомъ реального р. н. стыля запôзнатися.

Зъ севъ розвêдковъ намѣрялисьмо закôнчити вже кругъ основы р. нар. музыки т є. оперу и инструментацію (безъ котрои оперова наука ще не повна), та позаякъ въ инструментаціи помѣстилисьмо всѣ европейски̂ орхестрови̂ и всѣ знани̂ славяно-руски̂ инструмента, а розвêдка стала за обємистымъ дѣломъ, то пускаємо оперову науку саму, а инструментацію въ найближшôмъ часѣ.

Оперови̂ взоры сеи розвêдки призначени̂ для студій тѣсного кружка, но позаякъ всѣ они основани̂ на народнôмъ матеріялѣ, можутъ и загалови придатися, тому малисьмо робити зъ нихъ партитурову ôдбитку на ужитокъ ширшого кружка, но инакше склалося.

По анализѣ сихъ взорôвъ анализуйте оперови̂ взоры партитуръ ще другихъ авторôвъ текстъ и музыку, а въ добре устроєнôй партитурѣ шукайте за слѣдуючимъ:

Недивѣтся чи укладъ гармоніи, супроводу въ муз. партитурѣ красій, замотаній, вышуканій, зъ фуріозными бѣгунами, пасажами, но чи ôдповѣдає

народному чутю, ясному выразови, єго натурѣ; не око но выразъ чутя народного тутъ рѣшає. — Неясна замащена фантазія буде пуста особиця, а не выразъ народа. Малорускій нарôдъ темпераментомъ, звычаями, строями, языкомъ, навѣть думками ôдмѣнній ôдъ другихъ маѣ и въ своєй музыцѣ окремымъ своимъ яснымъ, якъ слово ясного бесѣдника, укладомъ, змальованємъ партитуры заявнтися.

Въ кождôй добрôй р. н. муз. партитурѣ

1) є перше головне и головнымъ муситъ бути по надъ все мельодійна, гнучка, спѣвуча, чутлива мельодія спѣвучого голоса або супроводячого инструмента; така мельодія драматизована, и въ сêмъ лежитъ серце р. н. музыки. Спѣвуча мельодія р. н. натурѣ чутю ôдповѣдна будована густыми групами, фразами ôдмѣнного строю (тонаціи), а єи тоны не все но часто тонко чутливыми дробами такъ тѣсно зъ собовъ (безъ скокôвъ) повязанй, що тота одна пружиста нитка гойдаєся, а нѣгде непрорываєся;
2) друге важне головне є пôдрядна ясна поєдинча гармонія супровôдъ до р. нар. мельодіи. Въ такôй гармоніи маѣ бути выражене лише таке и тото само групове чутѣ, яке єи мельодія выражаѣ, а не инше; прим. мельодія выражаѣ тонами чутѣ групы B dur, а композиторъ (Нѣщиньскій) прикладаѣ єи гармонію g mol, а се лучаєся самымъ добрымъ композиторамъ, що надъ р. н. тонко чутливыми групами р. н. мельодіи незастановляются. Неразъ складъ гармоніи супровода въ партитурѣ выглядаѣ гейбы самй зложенй простй акорды, та такими маютъ бути, якъ маютъ ясну цѣху рѣжныхъ строєвъ выраженыхъ окремо акордами, модуляціями каденціями заявляти.

Самъ устрôй гармоніи супровода переважно акордова гомофонія, а де чутѣ слôвъ ворушится тамъ дрôбнѣйшій пулсъ, ритмъ, або образова полифонія (по при одну ще друга мельодія убочна въ супроводѣ) найяснѣйше двоголосова, бôльше голосова легко може замаститися; при полифоніи маєся партіи (двѣ чи три) тôлько ôдмѣннозвучными инструментами ôдзначити; се важна точка, въ котрôй ошибаєся Лисенко и другй;
3) трете важне се ясній выразній повній каденціи, що выражаютъ и пôдераютъ выразъ чутя строєвъ (тонацій), модуляцій, гармоніи мельодій каденціи се акорды; List-а рапсоды якй поєдинчй акордовй, а даютъ нечувано тыпове окреме глубоке враженѣ чутя. Ракочого маршъ густыми повными акордовыми каденціями супровода прегарній, выразистій, досадній, оригинальній, ясній въ само серце впилюєся; така порода р. нар. мельодій и єи яснои гармоніи та каденціи, а р. н. каденціи опертй на натурѣ р. н. инструментôвъ. Де каденціи не є выразній, не ясній, тамъ бракъ тыпового чутя. (Вагнеръ оминаѣ $^1/_2$ и $^2/_2$ каденціи);
4) За ясными каденціями выколюєся густа природна р. нар. модуляція мельодійна; на свою руку неможе и несмѣѣ гармонія жадного иншого чутя давати, бо зломитъ тыпъ, характеръ; таке зломанѣ дѣєся часто тамъ де приготовляютъ конецъ першои періоды до слѣдуючои другои чужими $^1/_2$ тонами якихъ скаля мельодіи немаѣ;
5) по мельодіи, гармоніи головновъ рѣчевъ є ритмика р. н. поезіи и р. н. мельодіи, музыки. Ритмъ се пулсъ живого р. н. чутя, бутя, житя, выраженого въ нервахъ р. мельодіи. — Живымъ р. н. ритмомъ любуются поляки и нѣмцѣ; р. н. ритмъ иншій ôдъ всего заходу Европы; зъ пульсу ритмики пôзнаѣте р. н. музыку. Нѣмецъ студена розумова флєгма, русинъ

живій чутливій сангвиникъ, а се маѣся конечно въ ритмѣ ихъ музыки пробивати; но ритмъ мельодіи муситъ задержатися и въ ѣи гармоніи супроводѣ, инакше суперечнôсть, хаосъ, розстрôй, зломанѣ, а се лучаѣся неодному.

6) За чутѣмъ иде важна точка всюды чи то докладно надписано чи нѣ дуже змѣнчиве темпо руске, котре за леда поторкненѣмъ чутя бѣжитъ, жене, паде, слабне, зрываѣся, шумитъ... а се рѣчъ розумного чуткого дирігенса; всякî густî нiянсы темпа годѣ дописувати. За кождовъ дрôбновъ змѣновъ чутя змѣняѣся и темпо; хто знаѣ р. нарôдъ не зъ книжокъ, не зъ рынку на мѣстѣ, но хто сходится, жіѣ довгî лѣта на селѣ, той знаѣ ѣго темпераментъ, рухливе чутѣ, рухъ бесѣды; а яка у него пôсля чутливости бесѣда повôльна, то скора, то гальопъ, то зновъ остигла... такъ и ѣго муз. темпо; а позаякъ ѣго чутѣ пôсля рѣжныхъ вплывôвъ дѣйстно часто змѣняѣся, то и ѣго темпо незвычайно змѣнчиве.

Р. н. змѣнчиве темпо надаѣ явну цѣху р. нар. музыцѣ, контрастъ руху ѣго муз. бесѣды. Самъ укладъ р. н. стихôвъ, а за симъ и р. н. мельодій маѣ часто по серединѣ групъ бôльше слогôвъ ôдъ иншихъ групъ, а на се дробленî ноты, ритмъ змѣнчивій рухъ темпа; корѣнь змѣнчивого р. н. темпа одѣдиченій вразъ зъ н. поезіѣвъ зъ Азіи (Bird).

Темро ходитъ пôсля чутя и выразу слôвъ змѣнчиво навѣть групами, а зъ симъ ходитъ въ парѣ выразъ и сила деклямації, ppp pp-p. mf. f-ff.... и якъ въ р. н. поезіи и загально въ ѣго бесѣдѣ наглî, непригованî звороты, такъ и въ р. н. музыцѣ наглî непригованî змѣны, темпа, деклямації. До спѣвучои чисто народнои деклямації конечно належитъ ще мимика, гестикуляція спѣвака ôдъ пранарода въ Индіи одѣдичена, а черезъ змѣнчиве темпо, выразъ силы, чутя доперва дôстане стиль р. н. музыки послѣдну окрему цѣхову лязуру.

7) За темпомъ важна окраса р. н. музыки се легатура, потягъ смыка, а звязь тонôвъ деревяныхъ и бляшаныхъ инструментôвъ. — Спѣвучôсть малоруска высока а яко мелянхолѣйна выражаѣся въ лагôдныхъ посуненяхъ потягахъ смыка, задутя зъ тона на тонъ; добрій нар. скрипникъ рѣдко маѣ стаккато, зато вся ѣго игра звязла легато, групами, а коли до сего буде въ орхестрѣ 20 скрипокъ primo a 16 secundo, тогды почуѣмо правдиве глубоке вражливе явище р. н. легата.

8) Послѣдна дуже важна цѣха р. н. музыки се р. н. цезуровій, груповій, фразовій муз. тактъ. Коломійку дѣлятъ по модерному противъ натуры ѣи муз. групъ на 8 тактôвъ по $^2/_4$; та пôсля устрою р. н. групъ, цезуръ р. н. стиха кожда коломійка маѣ все лише 4 такты по $^4/_4$, бо р. н. стихъ коломійки маѣ въ собѣ 4 а не 8 групъ, цезуръ; зато въ образовôй полифоніи при наслѣдованю, канонѣ, фудзѣ дуета, терцета, квартета, хора, тримаѣся тактъ мельодіи и групъ ѣи першого голоса, головнои мельодіи.

Засада р. н. муз. такту проста: кôлько въ $^1/_2$ стиху поезіи, або ѣи групѣ слогôвъ (Sylaba) тôлько головныхъ нотъ тонôвъ (окрасы, бѣгуны невраховуются), а кôлько головныхъ тонôвъ тôлько и частій муз. такта; наколи число слоговыхъ тонôвъ 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, то тôлько, а не меньше нѣ бôльше чвертокъ $^4/_4$, $^5/_4$, $^6/_4$, $^7/_4$, $^8/_4$, $^9/_4$, $^{10}/_4$, $^{12}/_4$ або ôсьмокъ въ тактѣ; а ѣ $^1/_2$ стихи, групы довшî а на перемѣну и коротшî, то така сама мѣра и р. н. муз. такту: $^6/_4+^4/_4$, $^7/_4+^6/_4$, $^5/_4+^4/_4$, $^3/_4+^6/_4$... лише

позаякъ модерно муз. тактъ зъ р. народнымъ несходится, тому мы его на початку пѣсъ незначимо. — Ся засада такъ проста, що неможна анѣ сомнѣватися, анѣ ѣи нерозумѣти.

Се є р. н. натура, а яко натура недастся повалити.

Послѣдне слово.

Рецензуючи дуетъ Остапа Нижанковского въ „Дѣлѣ“ 1886 запримѣтивъ авторъ сего дѣла, що р. н. музыка бдъ модернои загально европейскои инша. Се заинтересувало професора доктора Володимира Коцовского, а докторъ Ив. Франко пбдхопивъ заинтересованѣ Коцовского, заапелювавъ до насъ прилюдно въ „Зорѣ“ запытанѣмъ: „Якже тота р. н. музыка выглядає?“ Морально повиноватй розвинулисьмо широчезнй студія, выдалисьмо 6 нашихъ обѣмистыхъ науковыхъ розвѣдокъ о р. н. музыцѣ. Ось! товчокъ и наслѣдокъ! Позаякъ въ житю все намъ часу нестaвало, то зробилисьмо щосьмо могли, въ прислугу наслѣдникамъ, а одинъ драматургъ сказавъ: „Wer für seine Epoche viel gemacht, der hat für alle Zeiten gemacht“; а вы слѣдѣтъ, доповняйте, руско нар. музыку плекайте, творѣтъ, ширѣтъ дальше — и бувайте здоровй!

Авторъ.

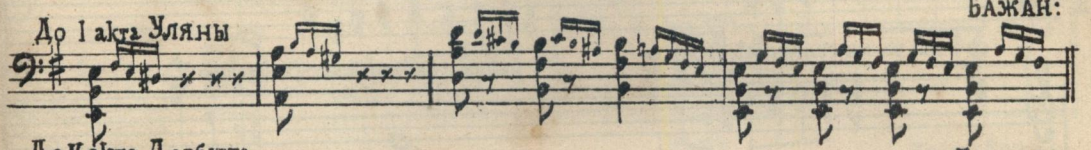
книгозбірня
ЯРЕМИ В.В.

ВЗОРЫ.

ВСТУПЪ ДО АКТÔВЪ, МЕЛЬОДІЙ, ХОРÔВЪ

До I акта Уляны

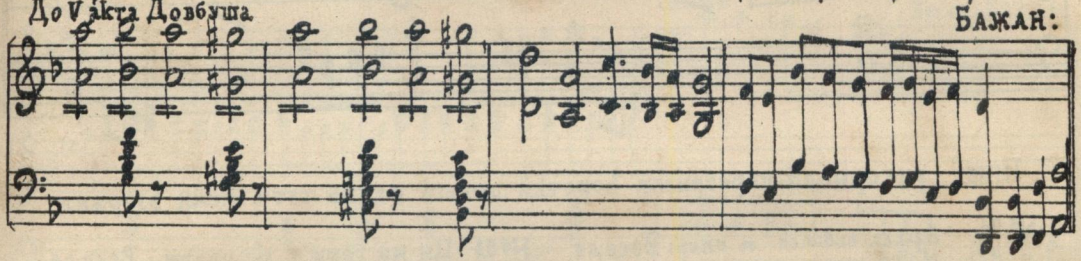
Бажан:



1

До V акта Довбуша.

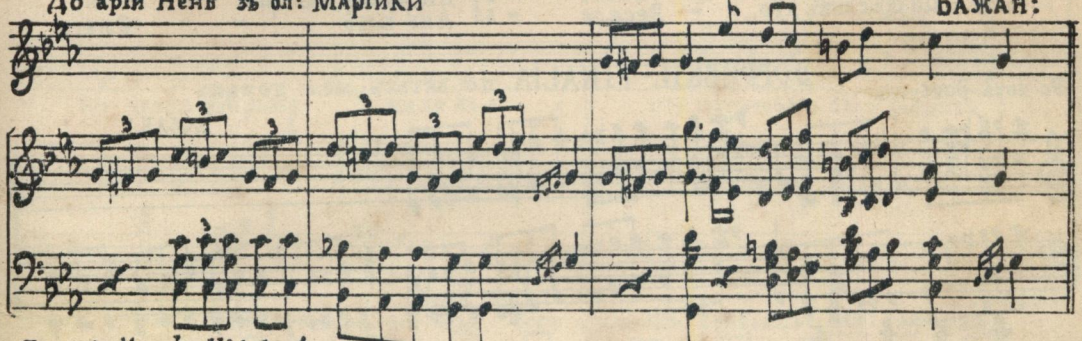
Бажан:



2

До арiи Нене̂ въ ол: Марiйки

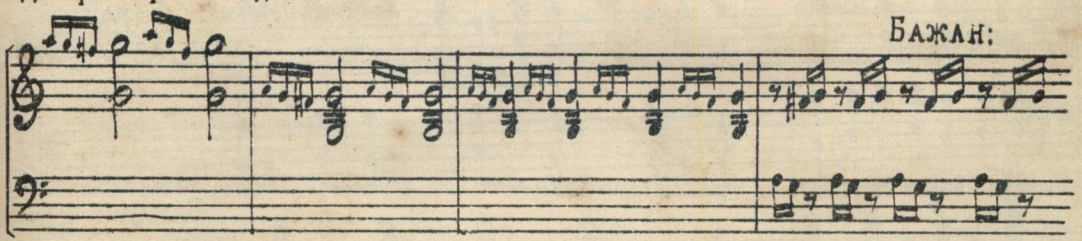
Бажан:



3

До арiи Мортка № 1 Довбуша

Бажан:



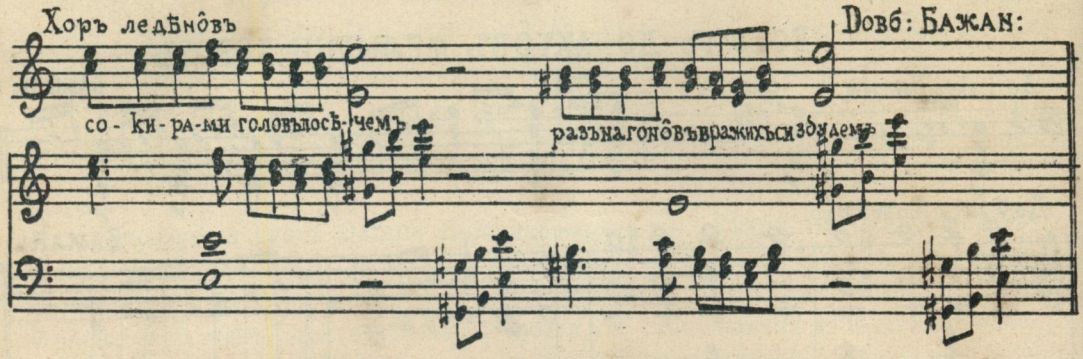
4

Инши̂ ВСТУПЫ глянъ тутъ межи взорами:

№ 10	Гевъ! а вѣйдикo	въ ол:	Довбуша
" 21	Женцôвъ хôръ	" "	Олеся
" 25	До думы		Вересая
" 47	До мел: На татѣчка	" "	Циганка
" 49	" " Що я тому винка	" "	Олеся
" 50	" " Чогось лячно	" "	Уляна
" 51	" " Зрада бою ся	" "	Веселе
" 52	" " Матiнь моя мати	" "	"
" 55	Якже люблу	" "	Олеся
" 59	Ци щасливъ хто	" "	Веселе
" 58	Ци на горы	" "	"
" 77	Гей люде нѣволя	I актъ	Довбуша
" 78	Чорногора	"	"
" 83	Ой божъ жваво		"
" 80	Дула дула хоръ		"
" 72	Ни пропалимъ хоръ		Марiйка

книгозбірня ЯРЕМИ В.В.

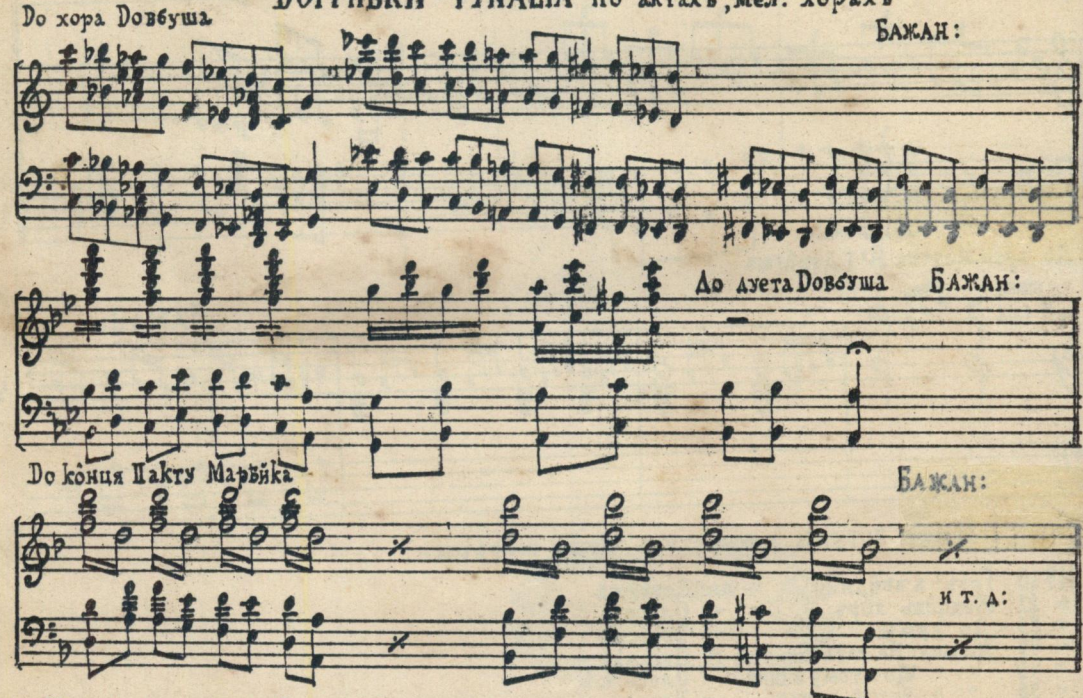
ПЕРЕГРИВКИ-RITORNELI по серединѣ мел:хоровъ



Инший риторнелѣ-перегривки короткй довший глянь тутъ межи взорами:

№ 51.	Зрада забюся	въ опер: Веселе	№ 58	Ци на гори	въ оперы: Веселе
„ 52	Мати моя м.	„ „ „	„ 66	Кражізма	„ „ Циганка
„ 53	Чо жіють зради	„ „ Уляна	„ 67	Ані бравъ, ані кр:	„ „ „
„ 59	Ци щаслівъ хто..	„ Веселе	„ 85	Ану хльо	„ „ Олеся

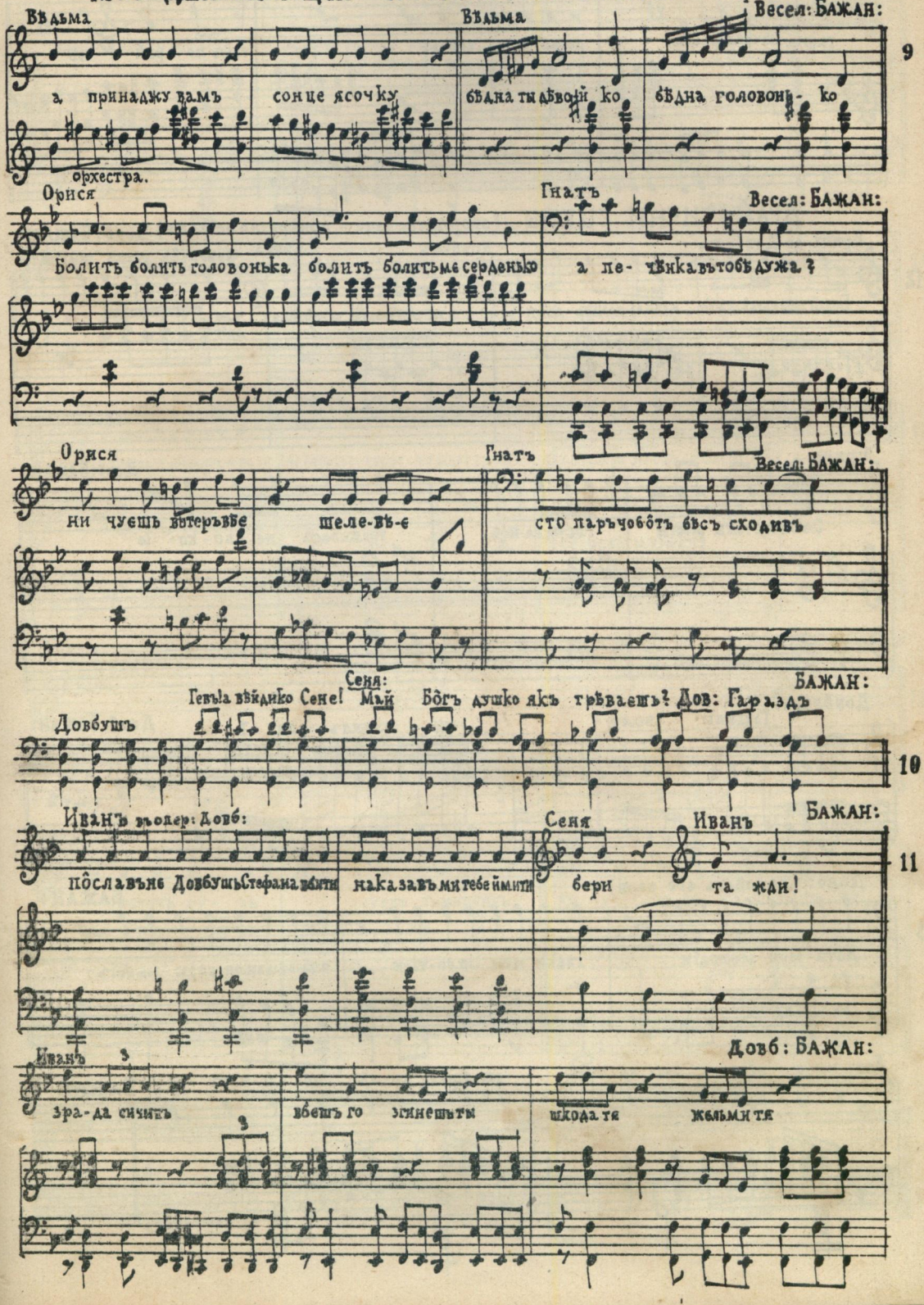
ДОГРИВКИ - FINALIA по актахъ, мел: хорахъ



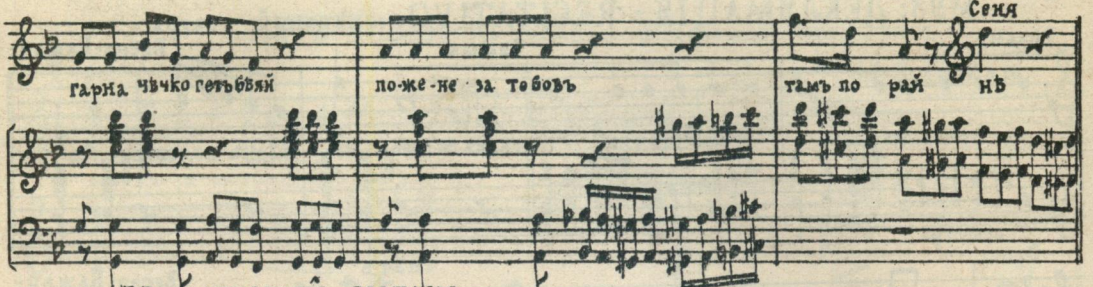
Инший догривки коротший довший глянь тутъ межи взорами:

№ 34	Пбйдемъ братя	Довбушъ	№ 59	Ци щасл: хто	Веселе
„ 47	На талѣчка	Циганка	„ 58	Ци на гори	„
„ 59	Чогось лячно	Уляна	„ 61	Бѣшко ци прав:	„
„ 52	Мати м: м:	Веселе	„ 73	Въ недѣленьку р:	„
„ 53	Чо жіють зр:	Уляна	„ 82	Ой тамъ въ полю	Уляна
„ 54	Теперъ я весел:	Довб:	„ 84	Юхъ ха ха	Марійка
„ 57	Чи не жаль в:	Уляна	„ 88	Гоя, гоя	Веселе

МУЗ: ДЕКЛЯМАЦІЯ - RECITATIVO- спѣваный говоръ

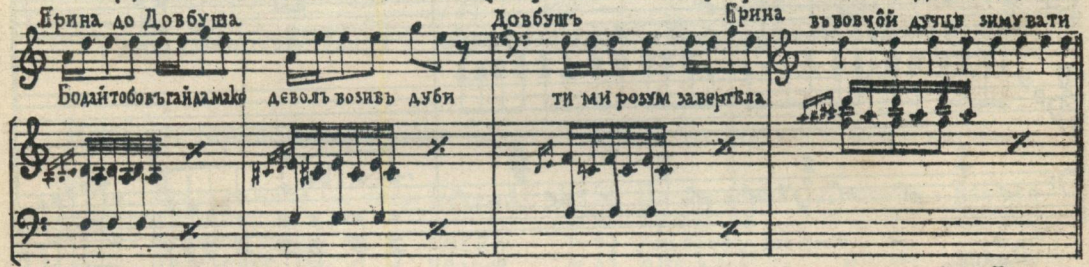


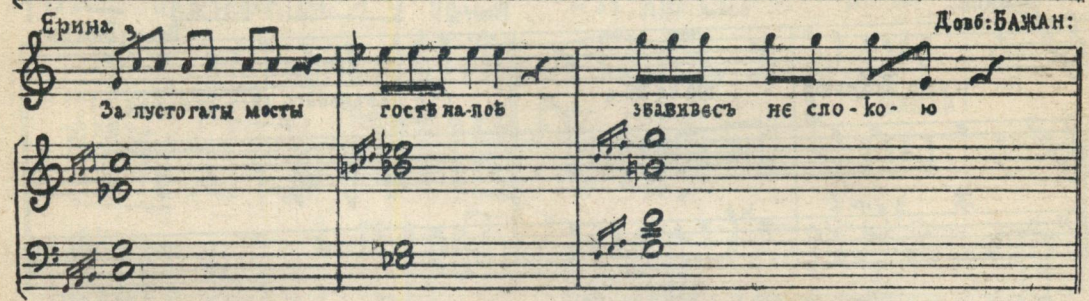
Довб: Бажан:

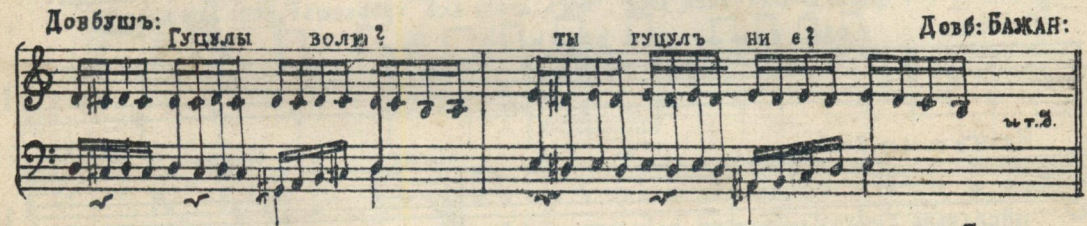


ДРАМАТИЧНЙ СЦЕНЫ. (зворушене чуте - прикре положене)

Довб: Бажан:

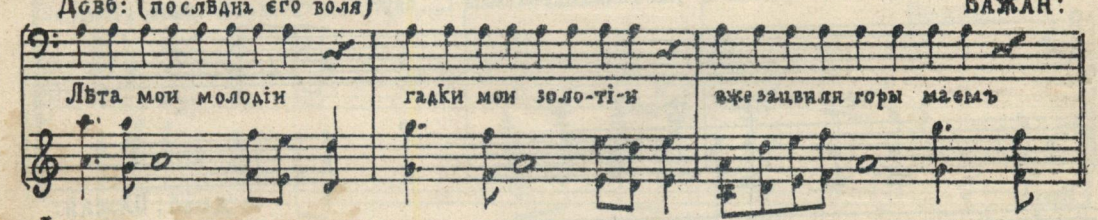


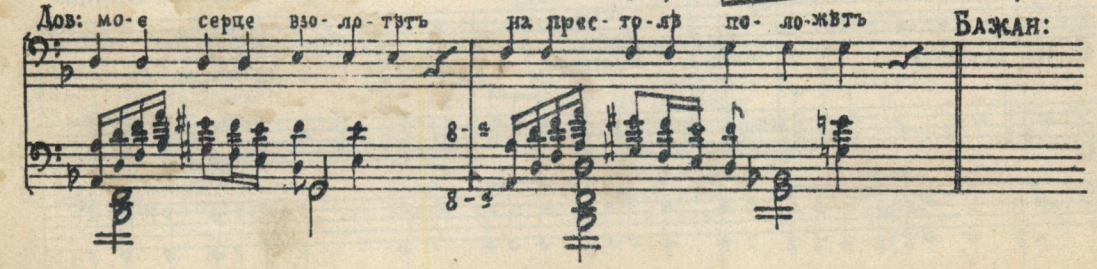


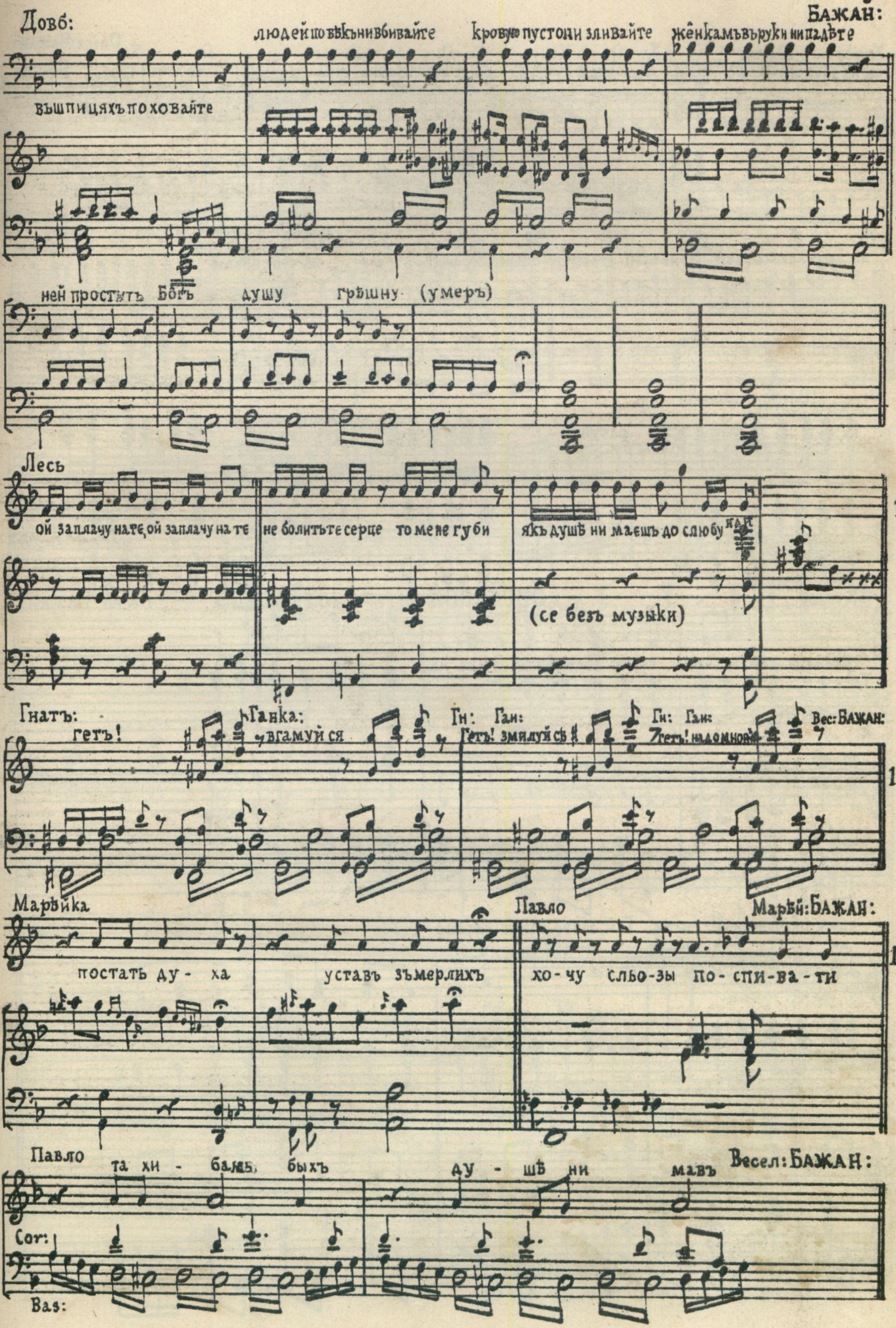


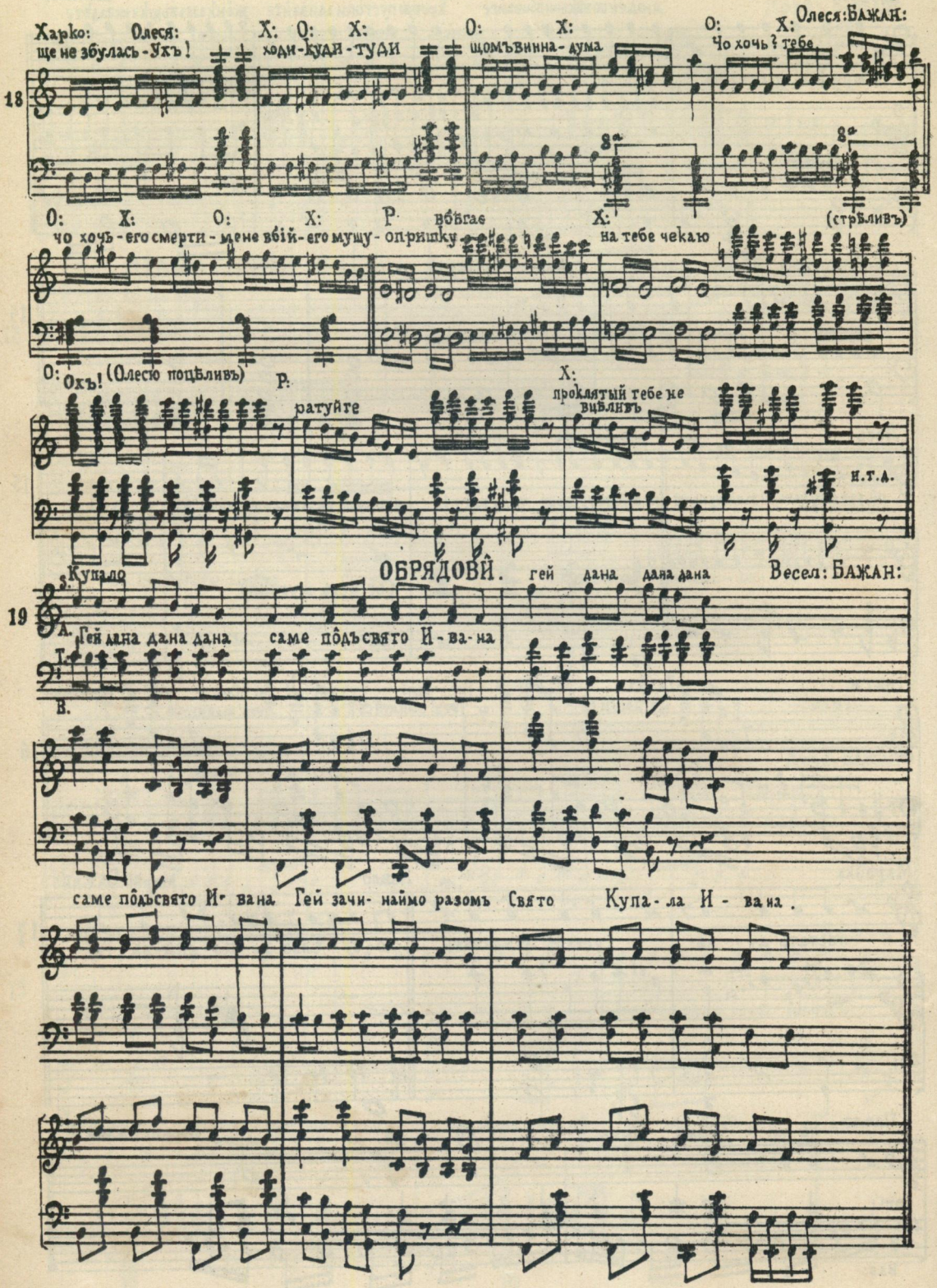
Довб: (послѣдна єго воля)

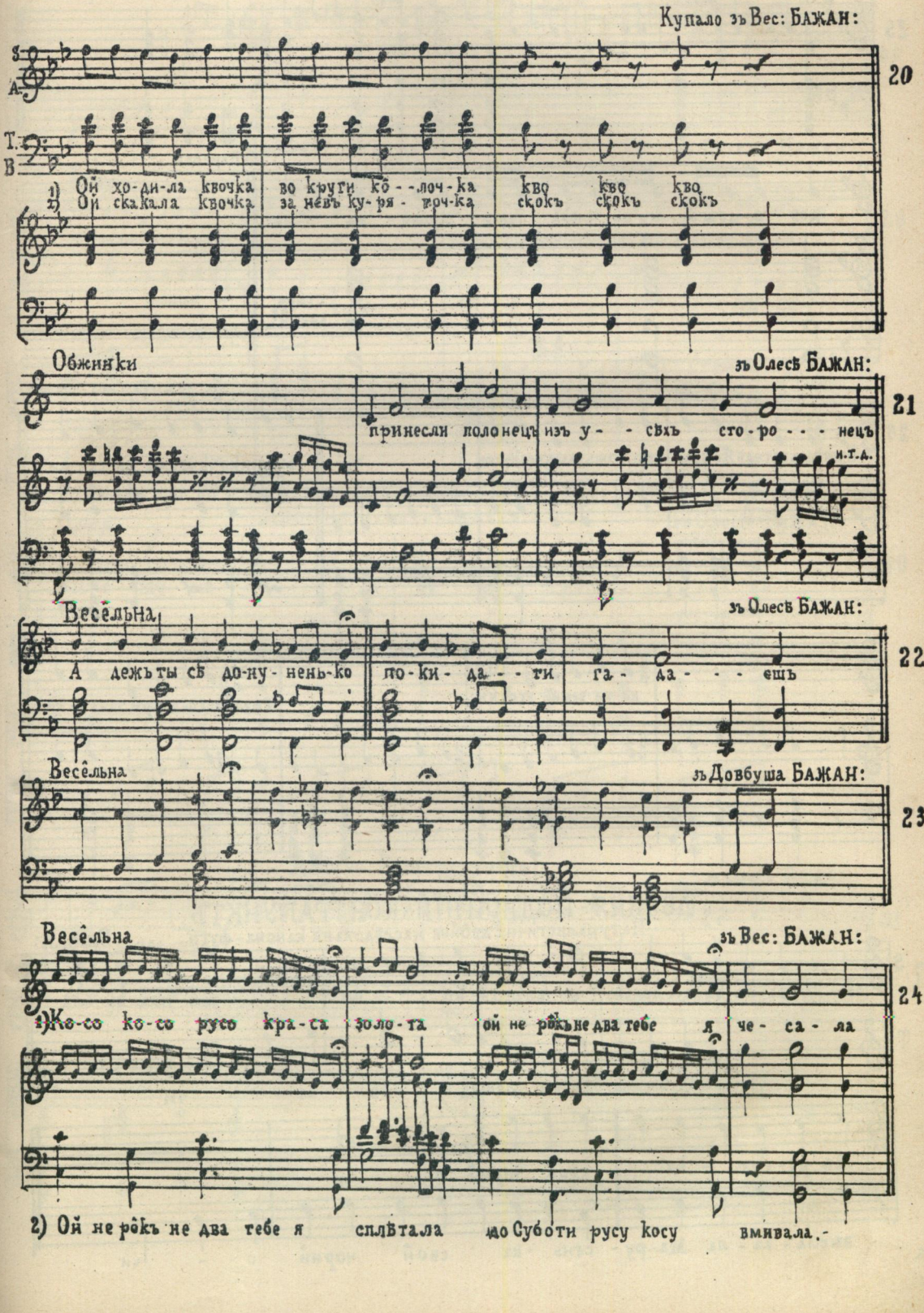
Бажан:



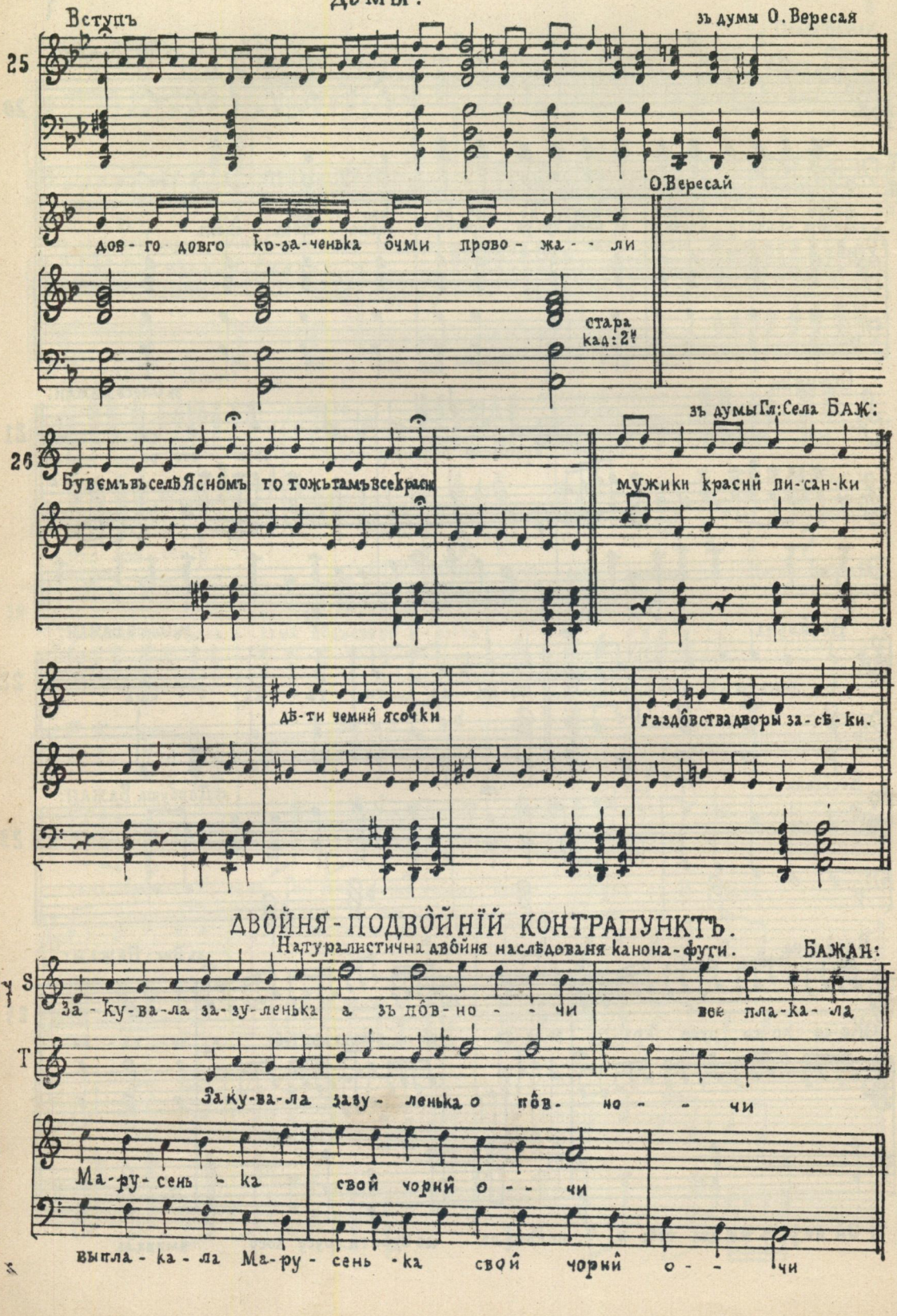



Довб:
людей по вѣкъ ни вбивайте
кровую пустои зливайте
жѣнкамъ въ руки ни падѣте
БАЖАН:
въ шпицяхъ поховайте
ней простить Богъ душу грѣшну (умеръ)
14
Лесь
ой заплачу на те, ой заплачу на те
не болитъ те серце то мене губи
якъ душѣ ни маешъ до слюбу
(се безъ музыки)
15
Гнатъ: гетъ!
Ганка: чвгамуй ся
Гн: Ган: Гетъ! змилуй ся
Гн: Ган: Гетъ! надо мною
Вес: БАЖАН:
16
Марѣйка
постать ду - ха
уставъ зъмерлихъ
Павло
хо - чу сльо - зы по - спи - ва - ти
Марѣй: БАЖАН:
17
Павло
та хи - бамъ быхъ
ду - шѣ ни мавъ
Весел: БАЖАН:
Cor:
Bas:


Харко: Олеся: Х: О: Х: О: Х: О: Х: Олеся: БАЖАН:
ще не збулась - Ухъ! ходи - куди - туди щомъвинна - дума Чо хочь? тебе
18
О: Х: О: Х: Р. вбѣгае Х: (стрѣливъ)
чо хочь - его смерти - мене вбій - его мущу - опришку на тебе чекаю
О: Охъ! (Олесю поцѣливъ) Р. Х:
ратуйте проклятый тебе не вцѣливъ
и.т.д.
Купало ОБРЯДОВЙ. гей дана дана дана Весел: БАЖАН:
19
А. Гей дана дана дана саме пôдъсвято И - ва - на
Т.
В.
саме пôдъсвято И - вана Гей зачи - наймо разомъ Свято Купа - ла И - вана.


Купало зъ Вес: БАЖАН:
20
S.
A.
T.
B
1) Ой хо-ди-ла квочка во круги ко--лоч-ка кво кво кво
2) Ой скакала квочка за нёвъ ку-ря-точ-ка скокъ скокъ скокъ
Обжинки
зъ Олесь БАЖАН:
21
принесли полонецъ изъ у--сѣхъ сто-ро---нецъ
и.т.д.
Весёльна
зъ Олесь БАЖАН:
22
А дежъ ты сѣ до-ну-нень-ко по-ки-да--ти га-да---ешь
Весёльна
зъ Довбуша БАЖАН:
23
Весёльна
зъ Вес: БАЖАН:
24
1) Ко-со ко-со русо кра-са золо-та ой не рокъ не два тебе я че-са-ла
2) Ой не рокъ не два тебе я сплётала до Суботи русу косу вмивала.

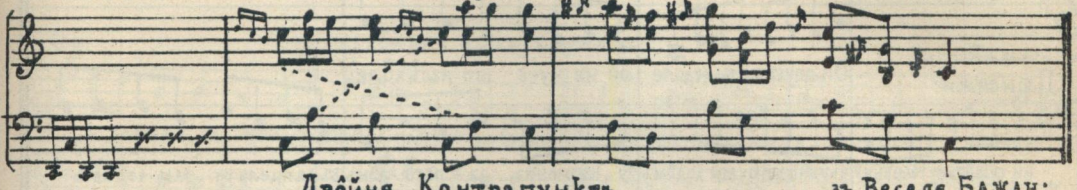
ДУМЫ.


Вступъ
зъ думы О. Вересая
25
О.Вересай
дов-го довго ко-за-ченька очми прово-жа--ли
стара кад: 2#
зъ думы Гл: Села БАЖ:
26
Бувемъ въ селѣ Яснóмъ то тожъ тамъ все Красн мужики красни ли-сан-ки
дѣ-ти чемни ясочки газдовства дворы за-сѣ-ки.
ДВОЙНЯ-ПОДВОЙНІЙ КОНТРАПУНКТЪ.
Натуралистична двойня наслѣдованя канона-фуги.
БАЖАН:
2
S
За-ку-ва-ла за-зу-ленька а зъ пов-но--чи все пла-ка-ла
T
Заку-ва-ла зазу-ленька о пов-но--чи
Ма-ру-сень-ка свой чорний о--чи
выпла-ка-ла Ма-ру-сень-ка свой чорний о--чи

Контрапунктъ зъ „Praetiosa" Webera

а) типъ б) переставлене циганьске

28



Двôйня Контрапунктъ зъ Веселе БАЖАН:

Орися

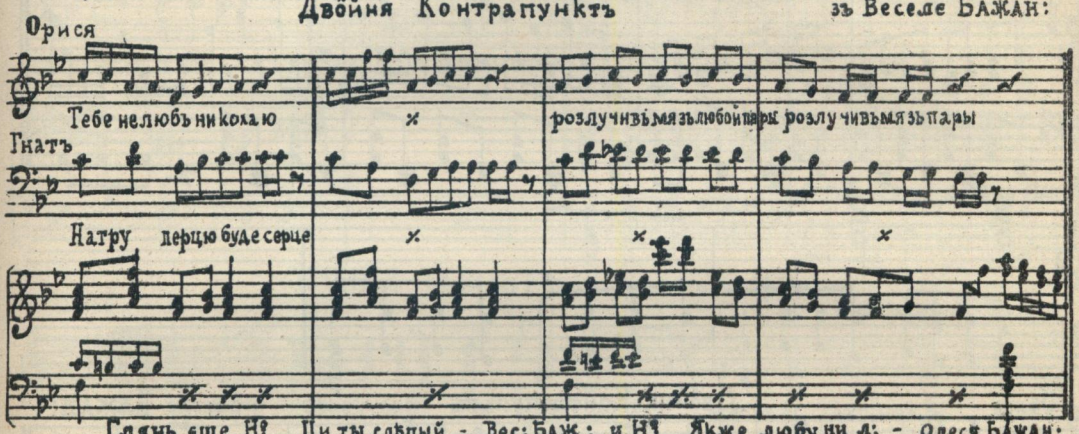
Тебе не любъ ни кохаю розлучивъ мя зъ любой пары розлучивъ мя зъ пары

29

Гнатъ

Натру перцю буде серце

Глянь еще Н? Ци ты слѣпый - Вес: Баж: и Н? Якже любу ни л: - Олеся БАЖАН:



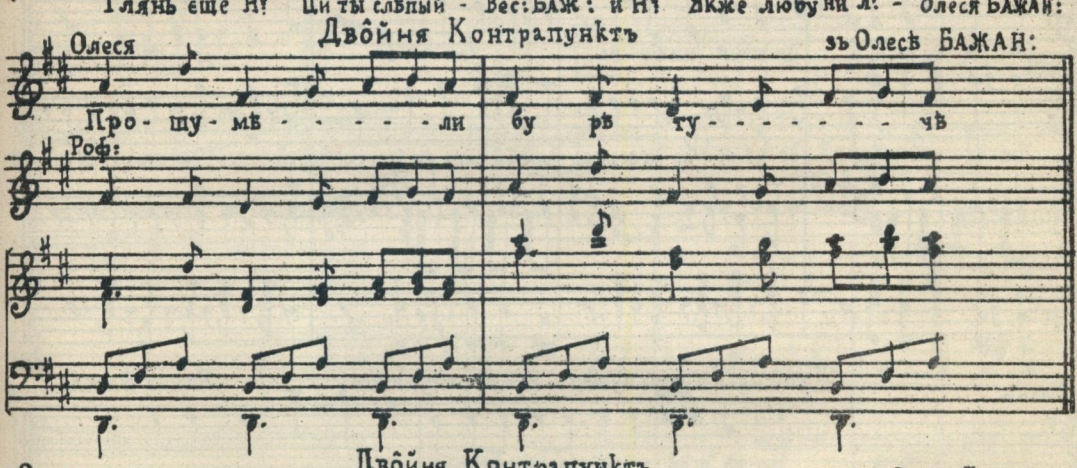
Двôйня Контрапунктъ зъ Олесѣ БАЖАН:

Олеся

Про - шу - мѣ - - - - - - ли бу рѣ ту - - - - - - - - чѣ

30

Роф:



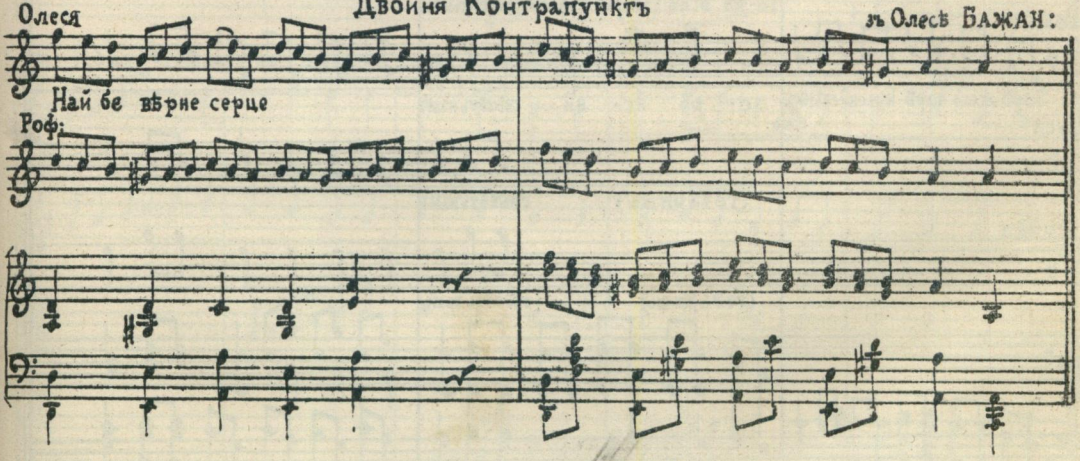
Двôйня Контрапунктъ зъ Олесѣ БАЖАН:

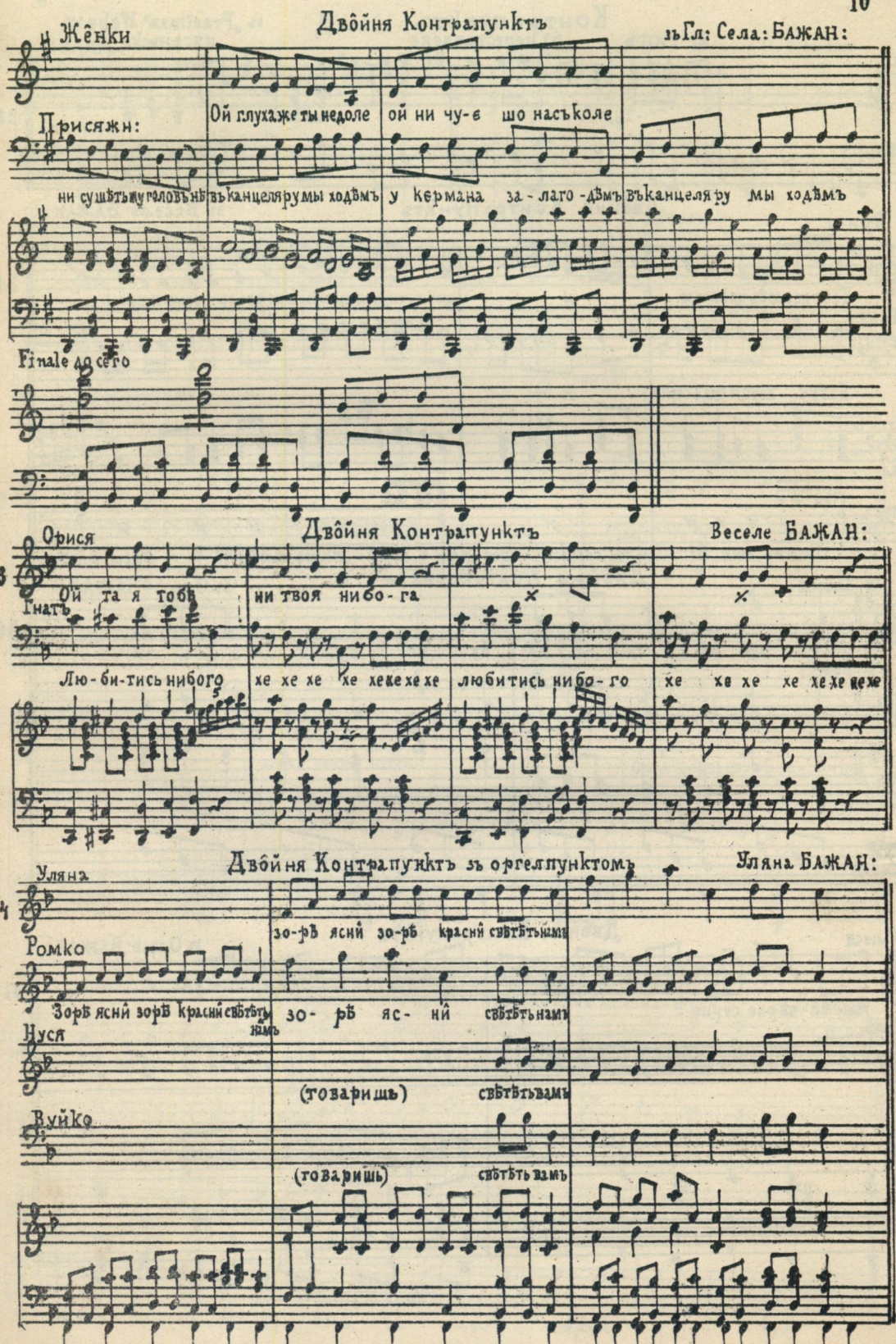
Олеся

Най бе вѣрне серце

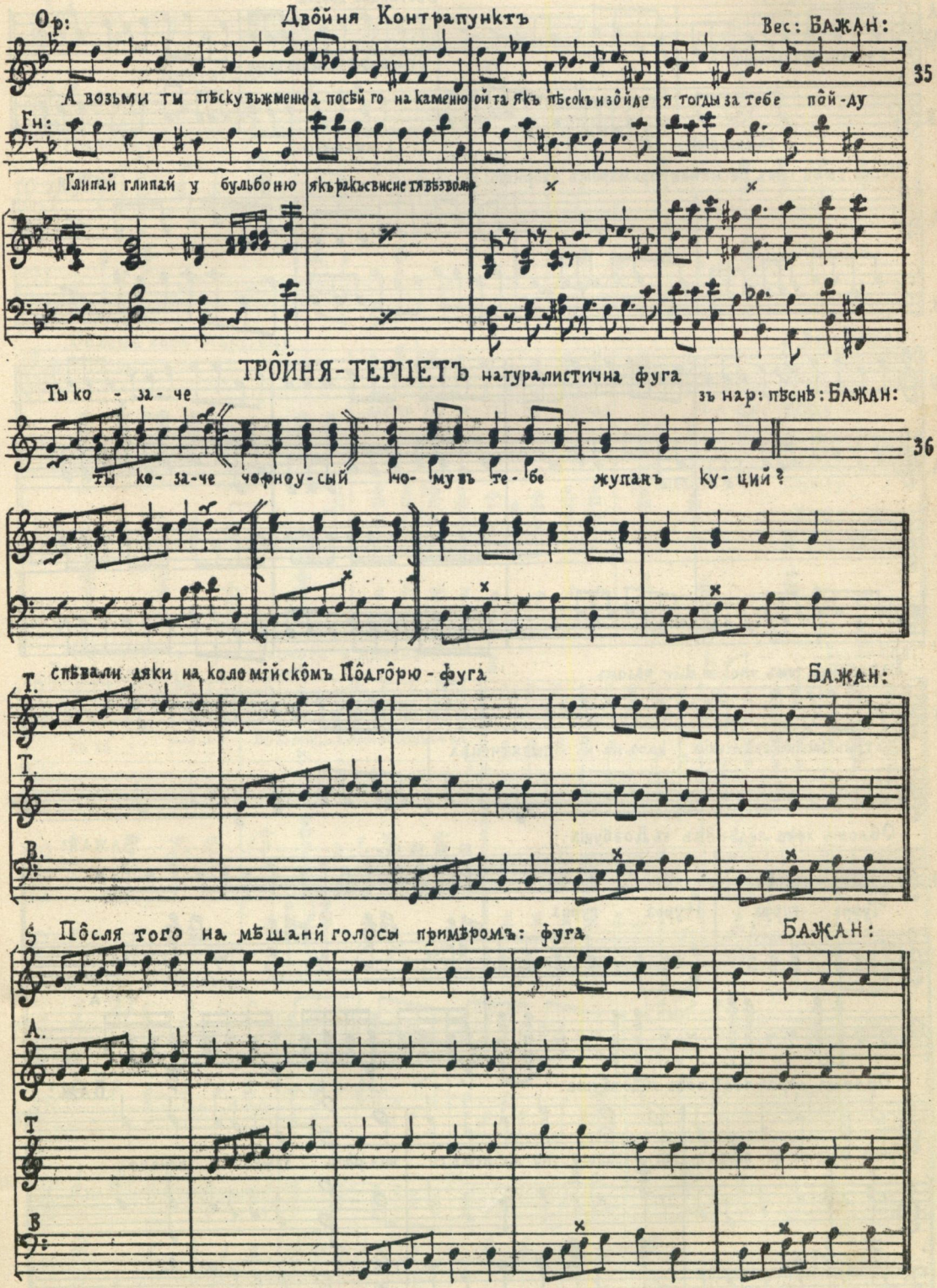
31

Роф:





Глянь тодѣ: контрап: хоръ зъ орхестровъ №79 Гей ледѣникъ
" " " " №62 терцеты Ахъ повѣджъ ты, 54-56-57-58-59-83.

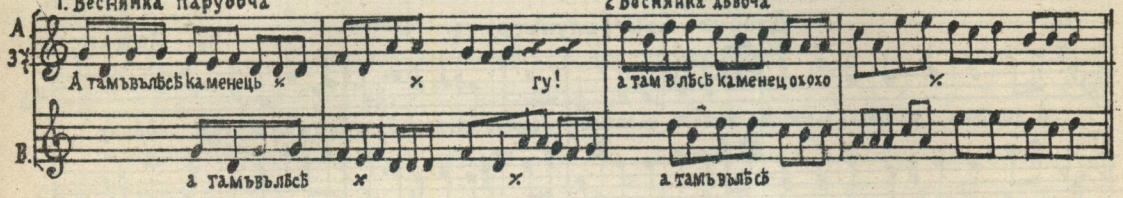

Ор:
Двôйня Контрапунктъ
Вес: БАЖАН:
35
А возьми ти пѣску въжменя посѣй го на каменю ой та якъ пѣсокъ изôйде я тогды за тебе пôй-ду
Гн:
Глипай глипай у бульбоню якъ ракъ свисне тя вѣзьме
ТРÔЙНЯ-ТЕРЦЕТЪ натуралистична фуга
Ты ко - за - че
зъ нар: пѣснѣ: БАЖАН:
36
ты ко - за - че чефноу - сый но - мувъ те - бе жупанъ ку - ций?
Т.
спѣвали дяки на коломíйскôмъ Пôдгôрю - фуга
БАЖАН:
Т.
В.
Пôсля того на мѣшаний голосы примѣромъ: фуга
БАЖАН:
А.
Т
В

ЧВÔРНЯ-КВАРТЕТЪ натураль: фуга

Бажан:

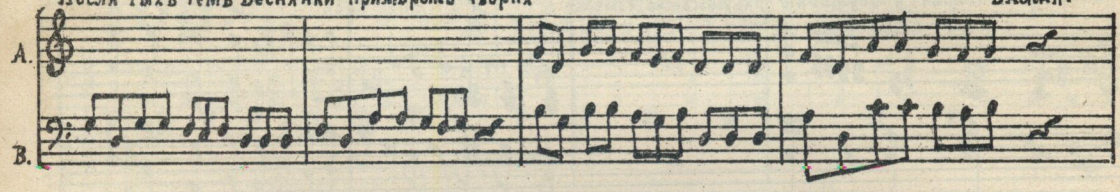
1. Веснянка парубоча

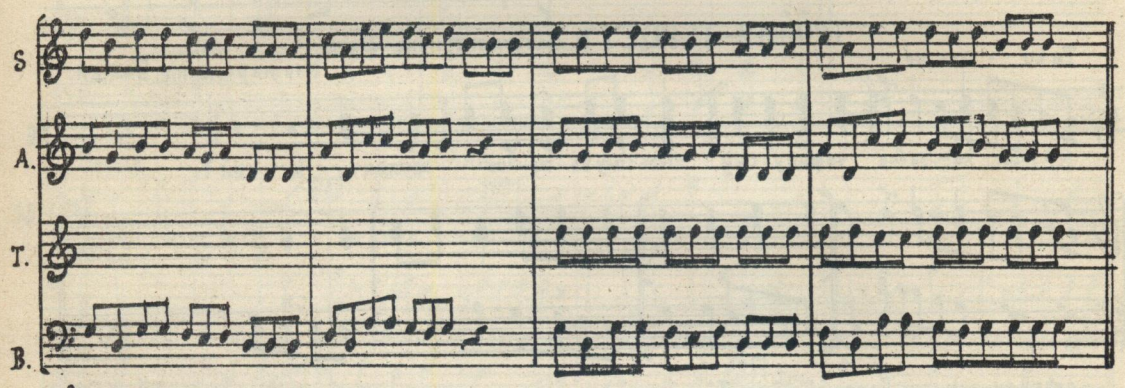
2 Веснянка дѣвоча



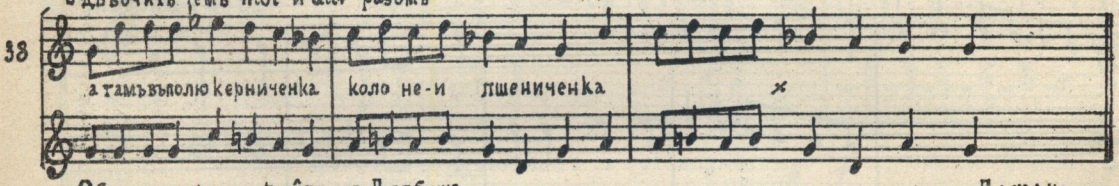
Пôсля тыхъ темъ Веснянки примѣромъ чвôрня

Бажан:



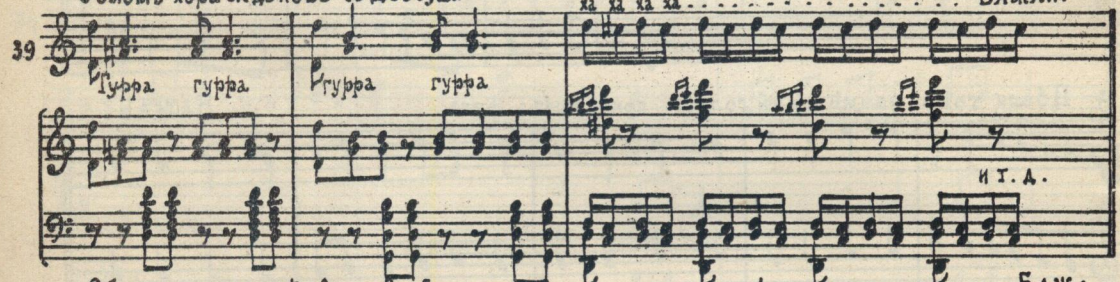


2 дѣвочихъ темъ mol и dür разомъ



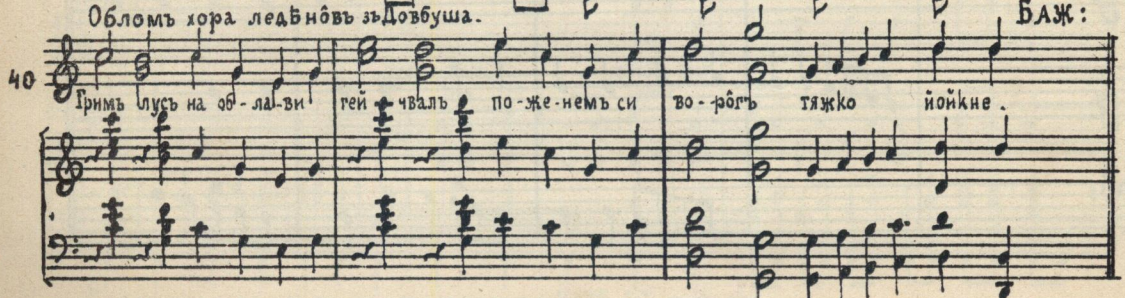
Обломъ хора ледѣнôвъ зъ Довбуша

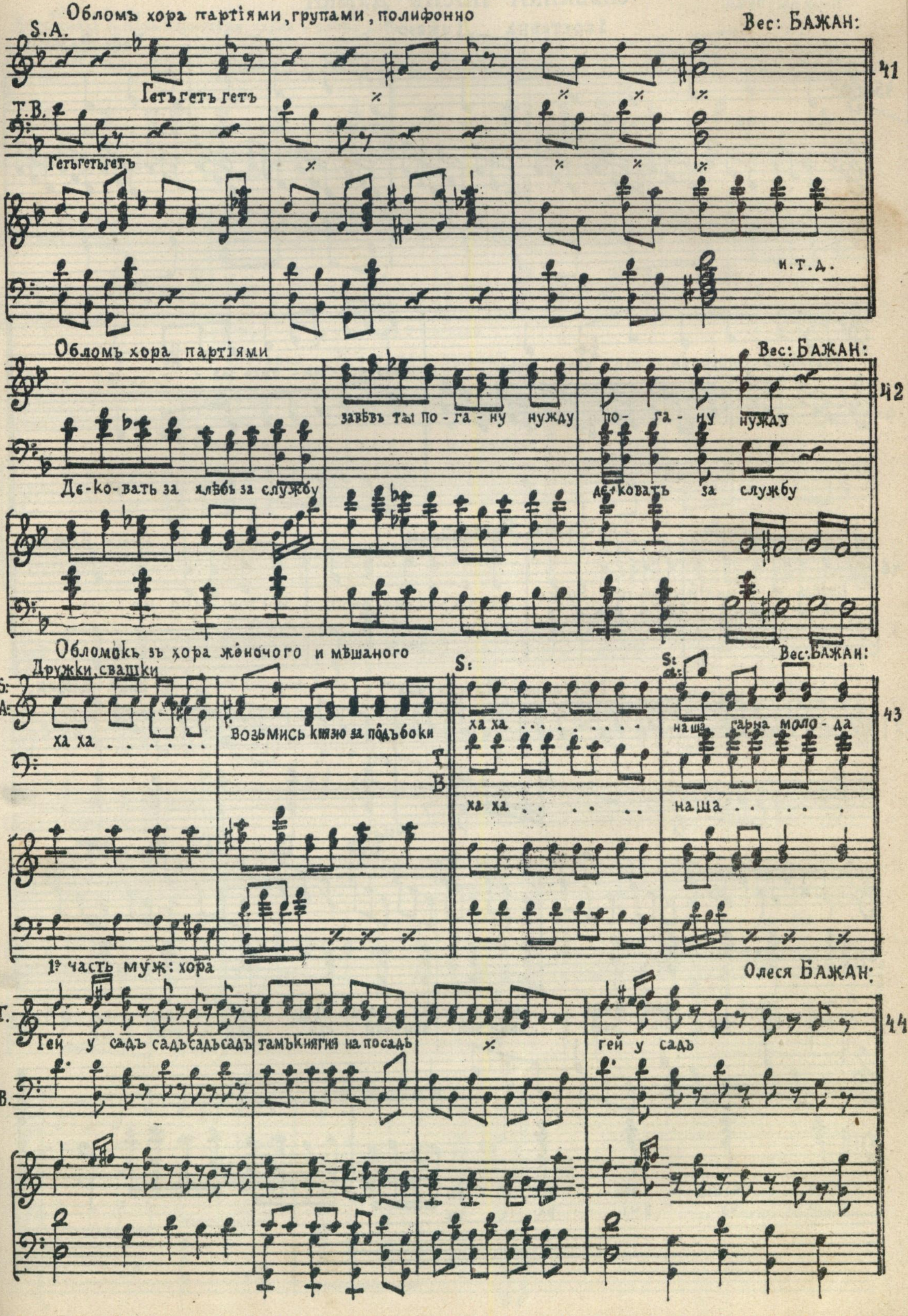
ха ха ха ха . . . . . Бажан:



Обломъ хора ледѣнôвъ зъ Довбуша.

Баж:

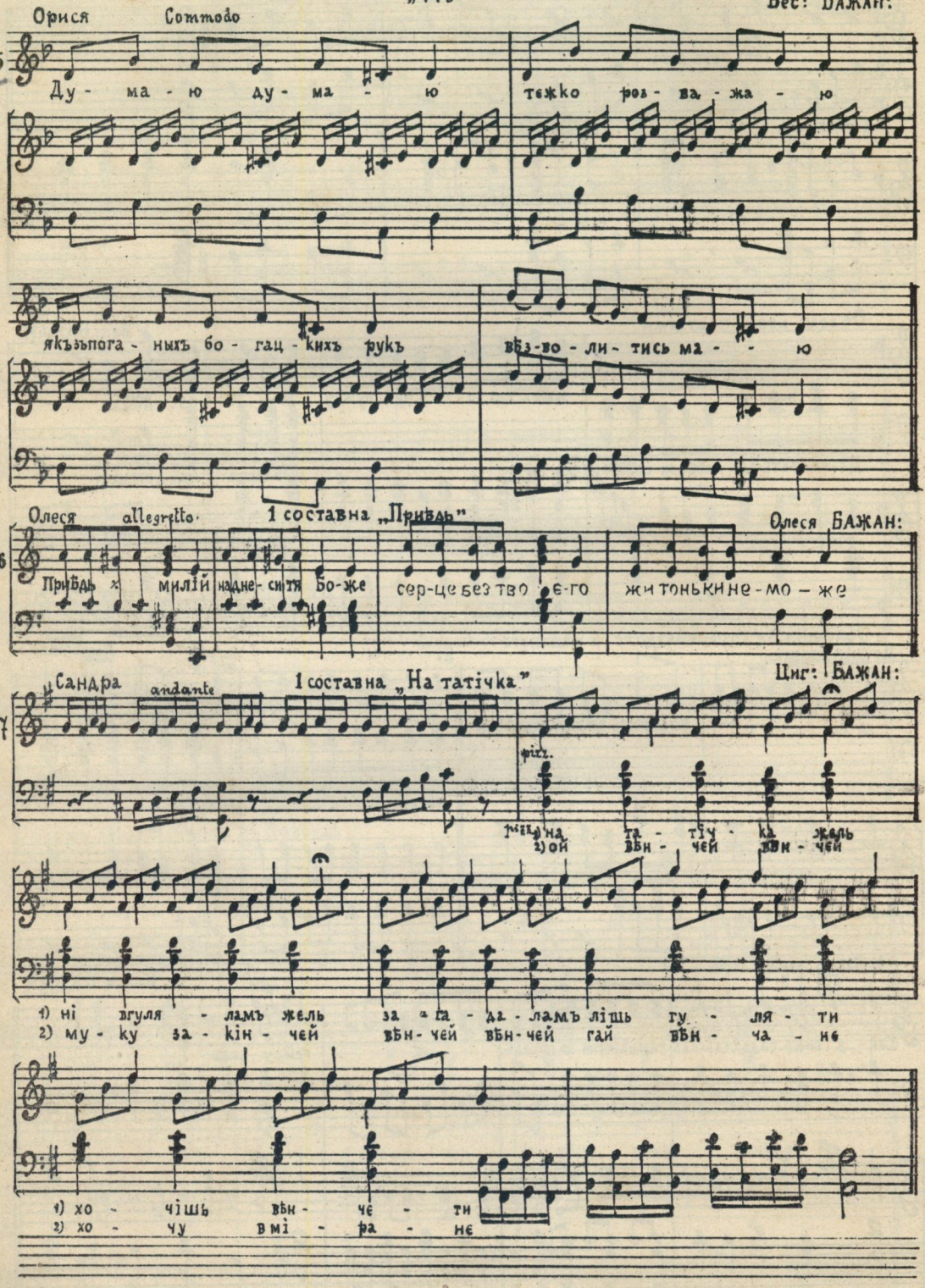



Обломъ хора партіями, групами, полифонно
Вес: БАЖАН:
S.A.
Гетъ гетъ гетъ
T.B.
Гетьгетьгетъ
и.т.д.
41
Обломъ хора партіями
Вес: БАЖАН:
завѣвъ ты по - га - ну нужду
по - га - ну нужду
Де-ко-вать за хлѣбъ за службу
де-ковать за службу
42
Обломокъ зъ хора жѣночого и мѣшаного
Вес: БАЖАН:
Дружки свашки
S:
A:
ха ха . . . .
Возьмись князю за подъбоки
S:
ха ха . . . .
наша гарна моло - да
T
B
ха ха . . . . . .
наша . . . . .
43
1° часть муж: хора
Олеся БАЖАН:
T.
Гей у садъ садъ садъ садъ тамъ княгиня на посадъ
гей у садъ
B.
44

СПЄВАНКИ - ПЄСНЄ - ДУМКИ

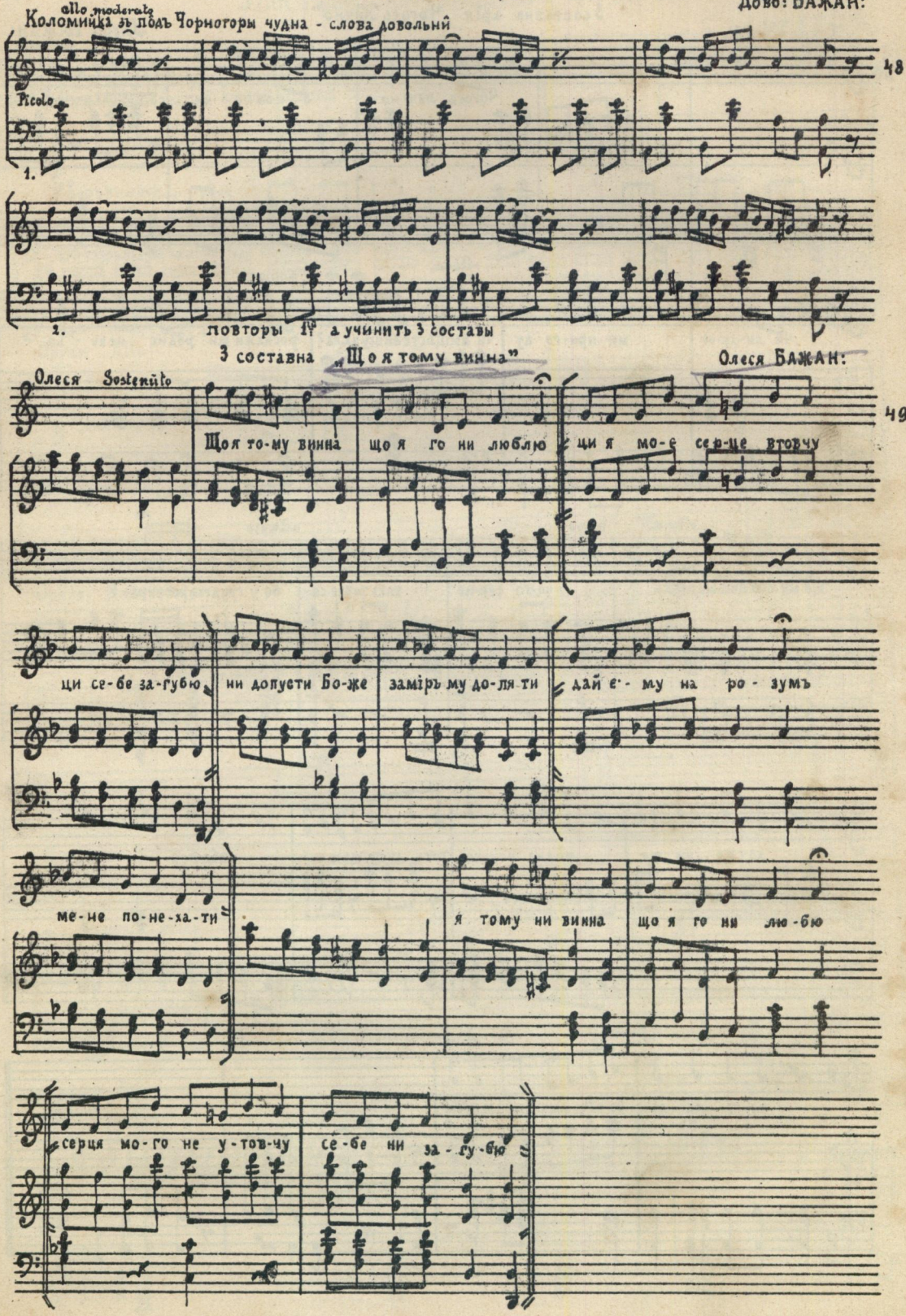
1 составна „Думаю"

Вес: БАЖАН:

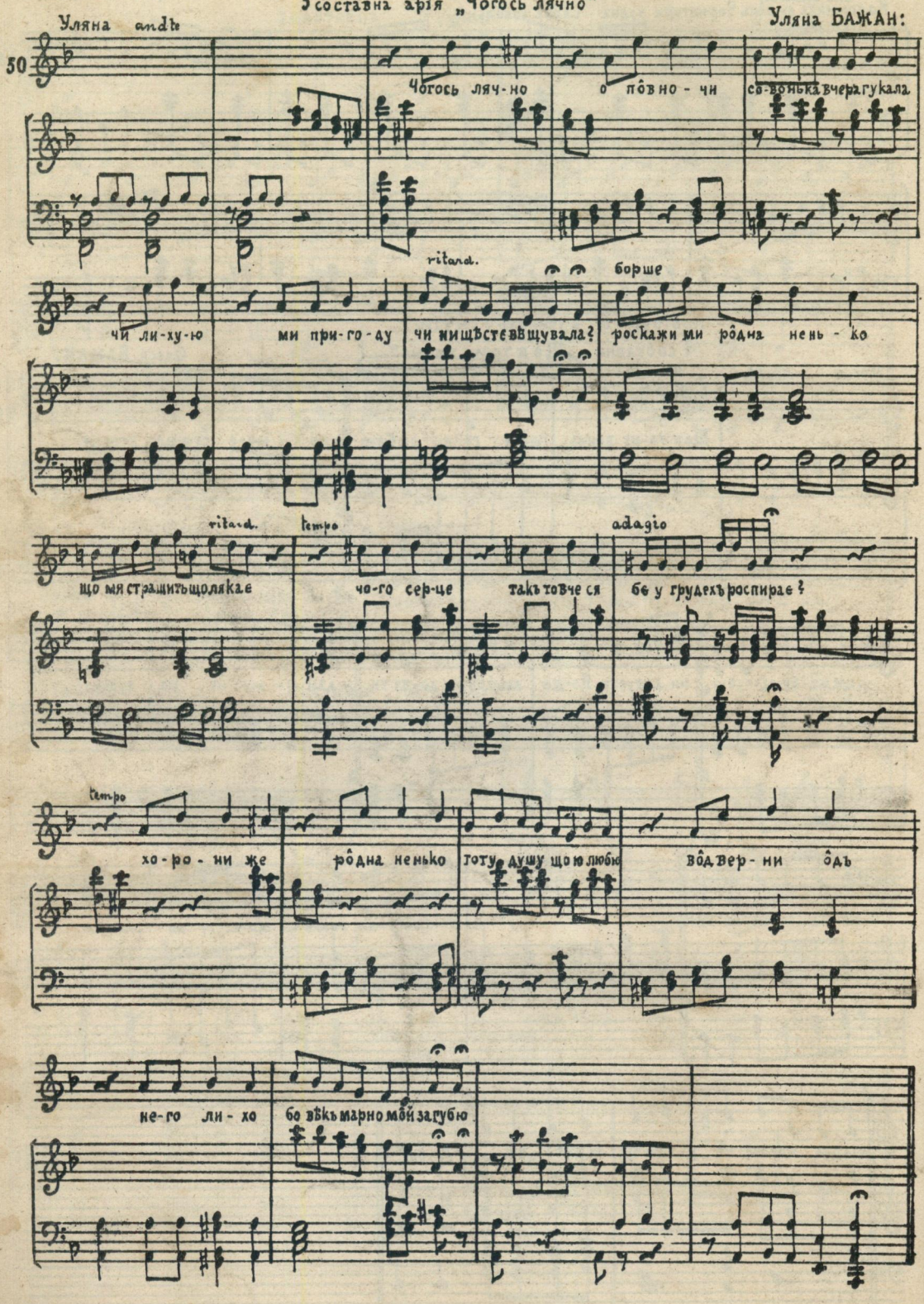


3 составна АРІЙКА І рама

Довб: БАЖАН:

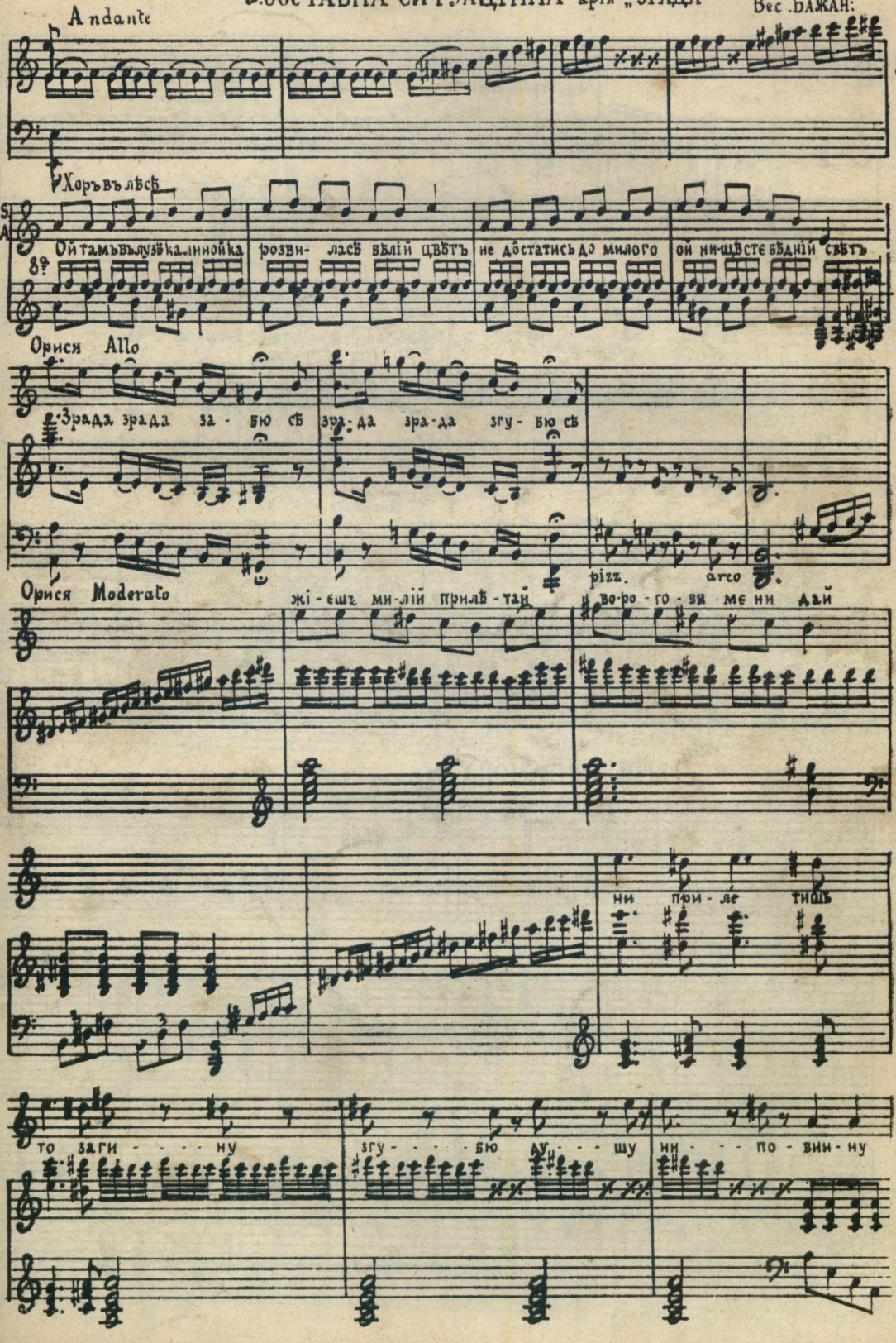


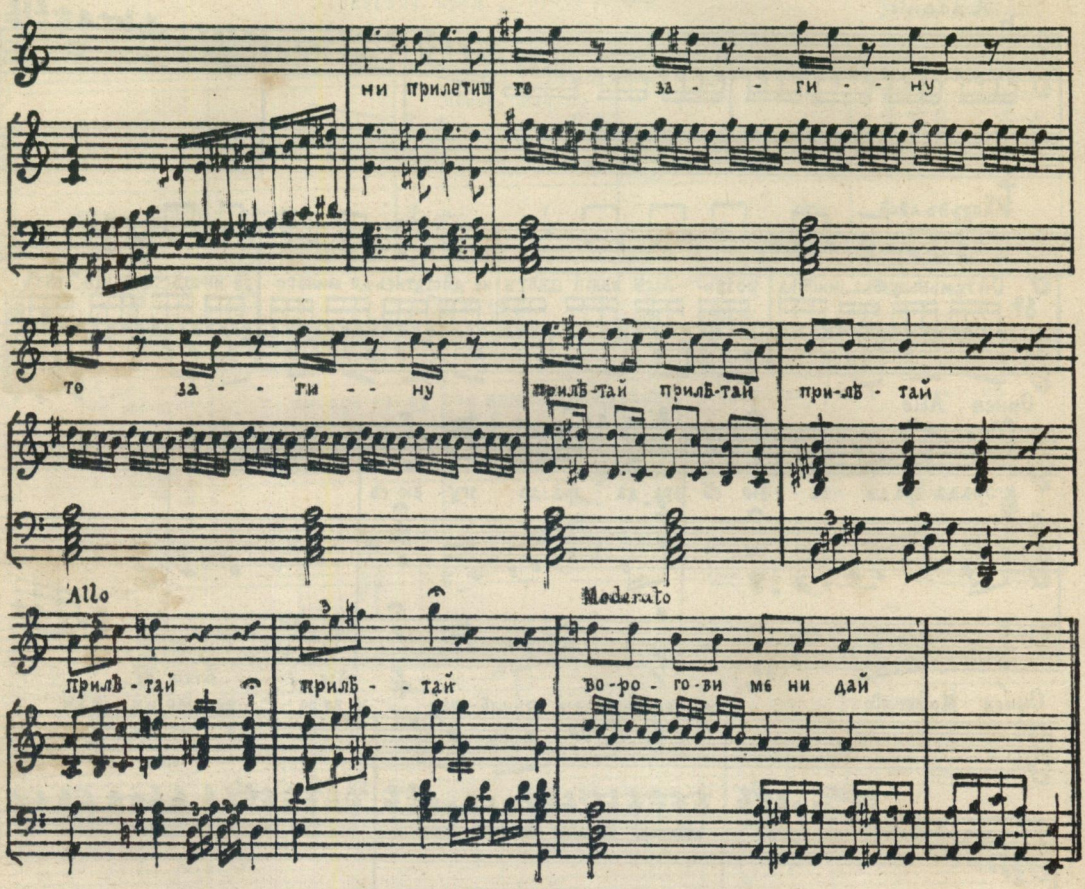
З составна арія „Чогось лячно"



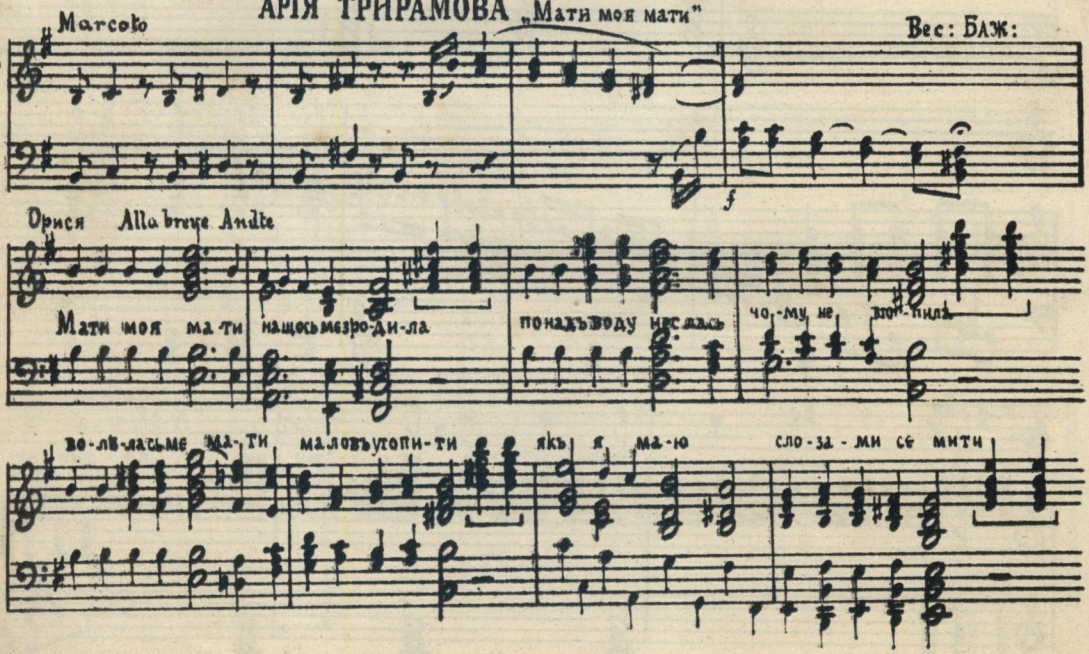
3. СОСТАВНА СИТУАЦІЙНА арія „ЗРАДА"

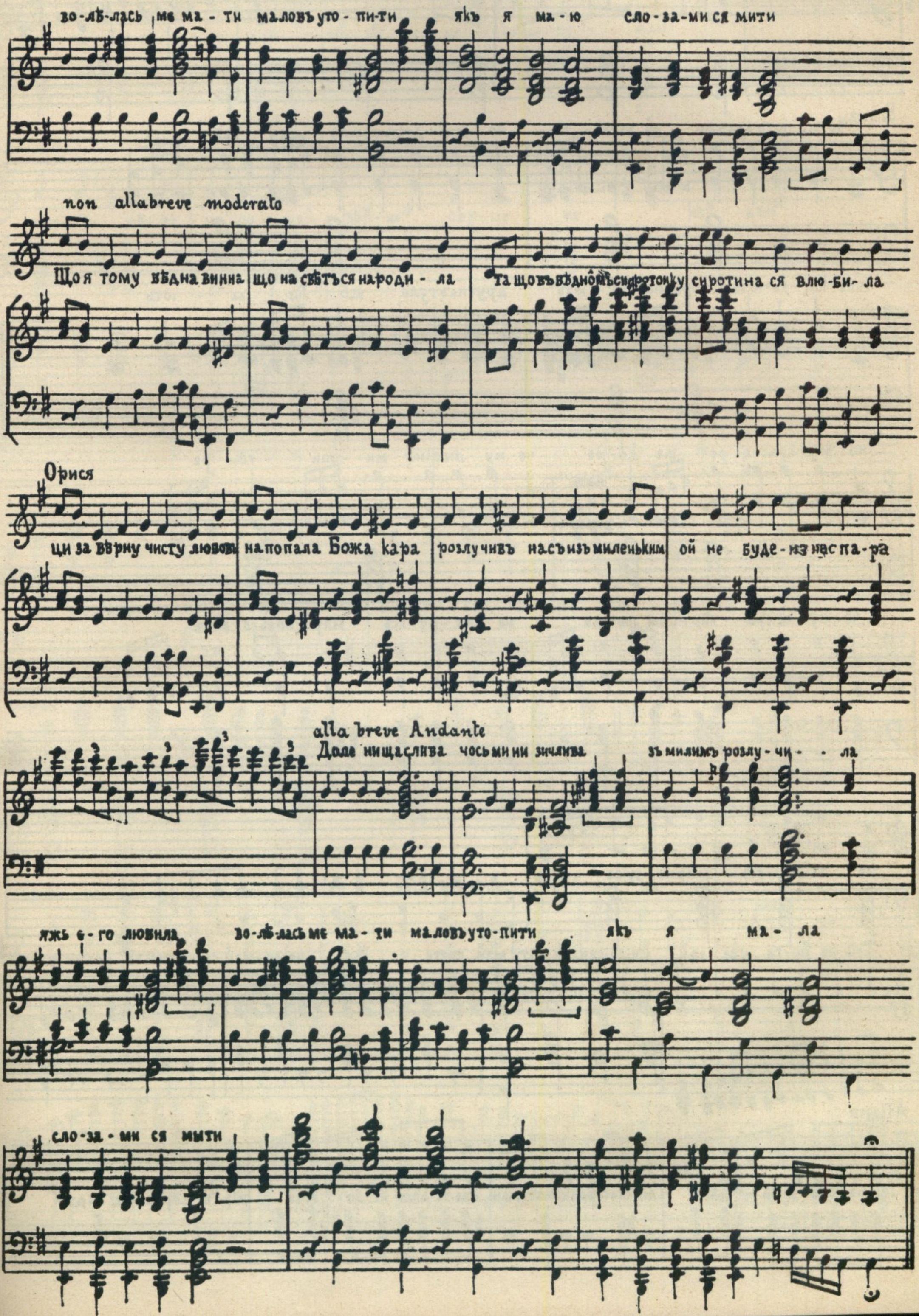
Вес. БАЖАН:





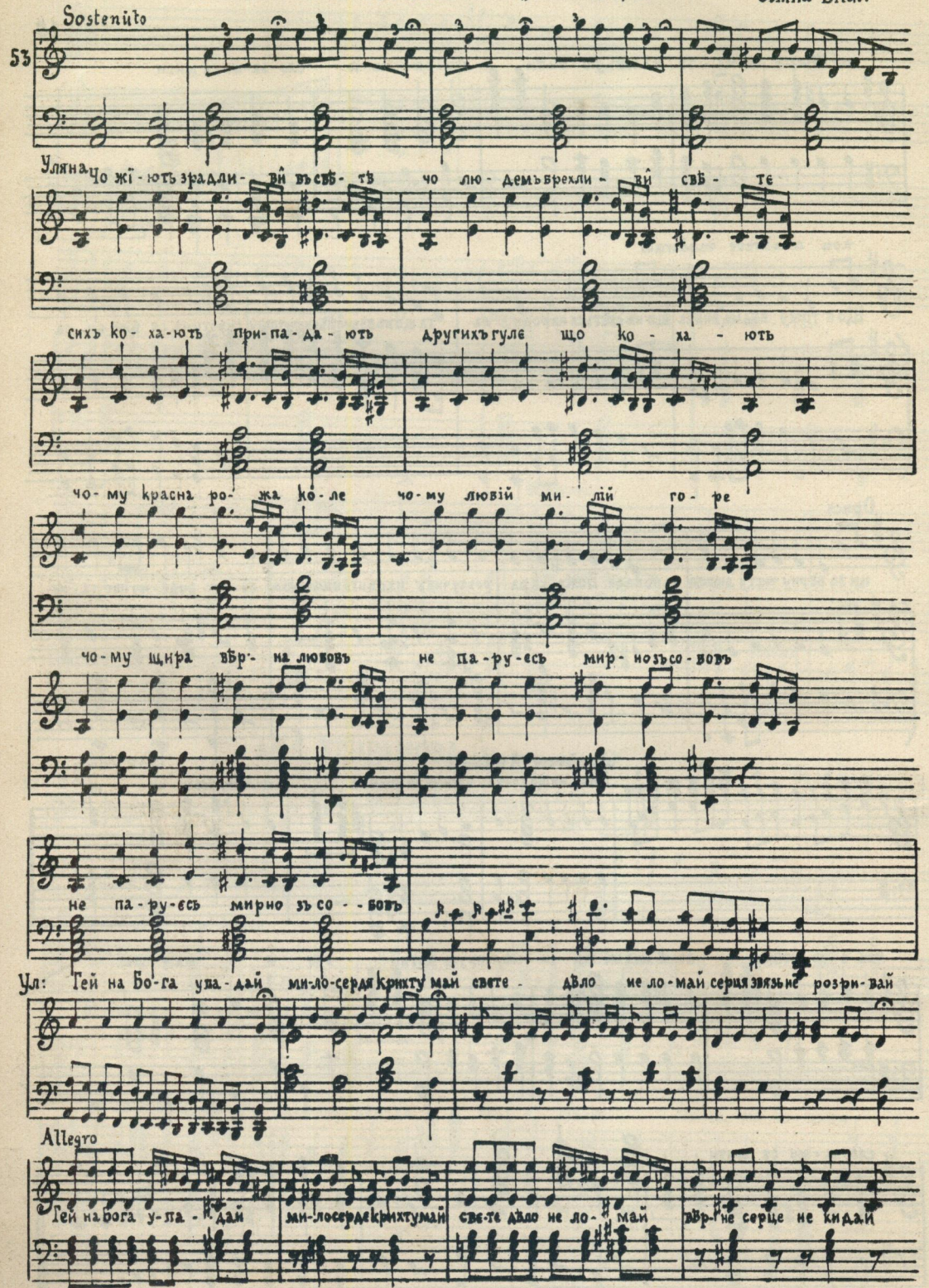
АРІЯ ТРИРАМОВА „Мати моя мати"

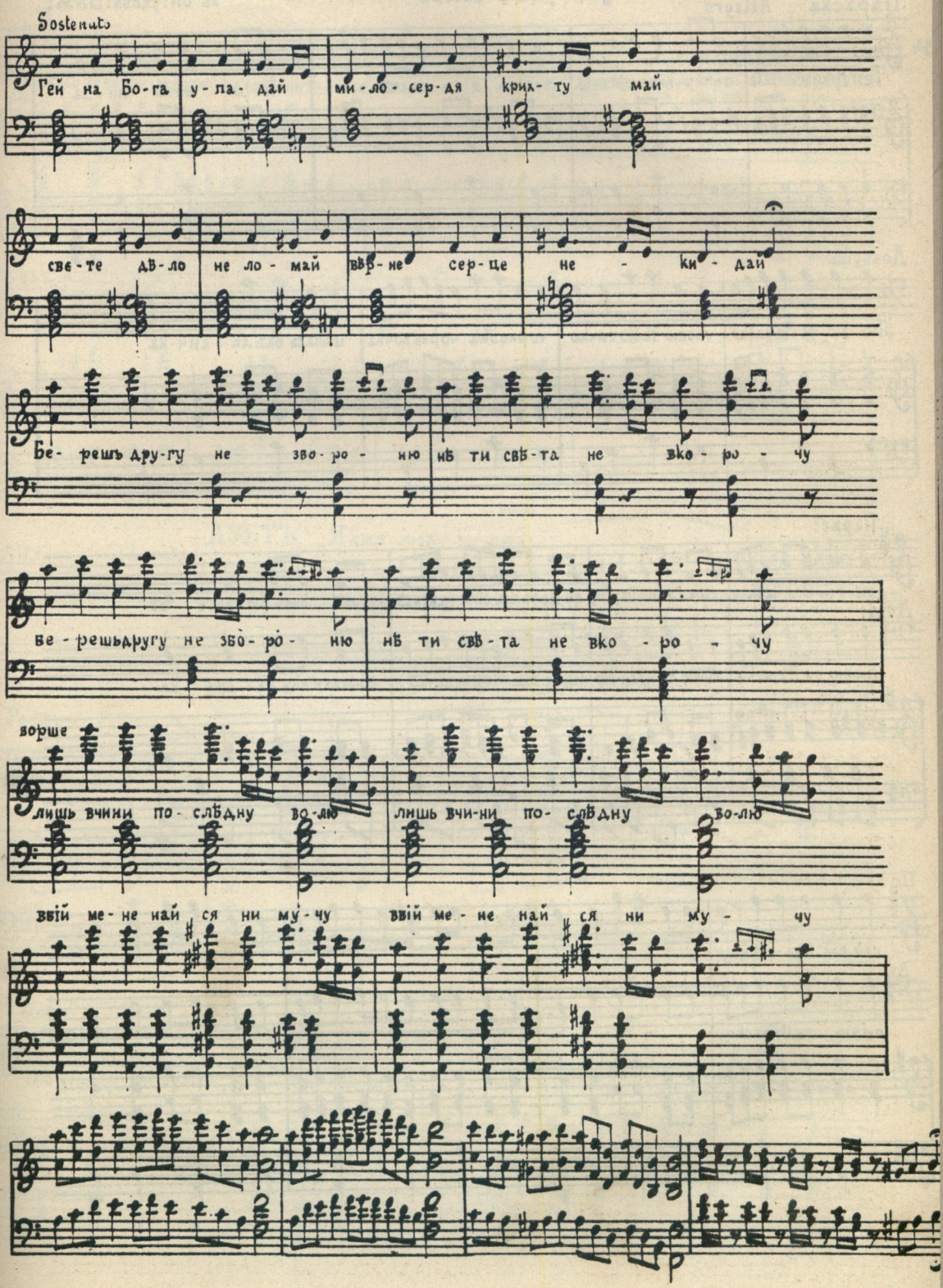



во-лѣ-лась ме ма-ти маловъ уто-пи-ти якъ я ма-ю сло-за-ми ся мити
non allabreve moderato
Що я тому вѣдна винна що на свѣтъ ся народи-ла Та щовъ вѣдномъ сиротонку сиротина ся влю-би-ла
Орися
ци за вѣрну чисту любовь напопала Божа кара розлучивъ насъ изъ миленьким ой не буде-из нас па-ра
alla breve Andante
Доле нищаслива чось ми ни зичлива зъ милимъ розлу-чи- - ла
яжь е-го любила во-лѣ-лась ме ма-ти маловъ уто-пити якъ я ма-ла
сло-за-ми ся мити

ВЕЛИКА АРІЯ ТРИРАМОВА „Чо жіють зрадливій

Уляна Баж:

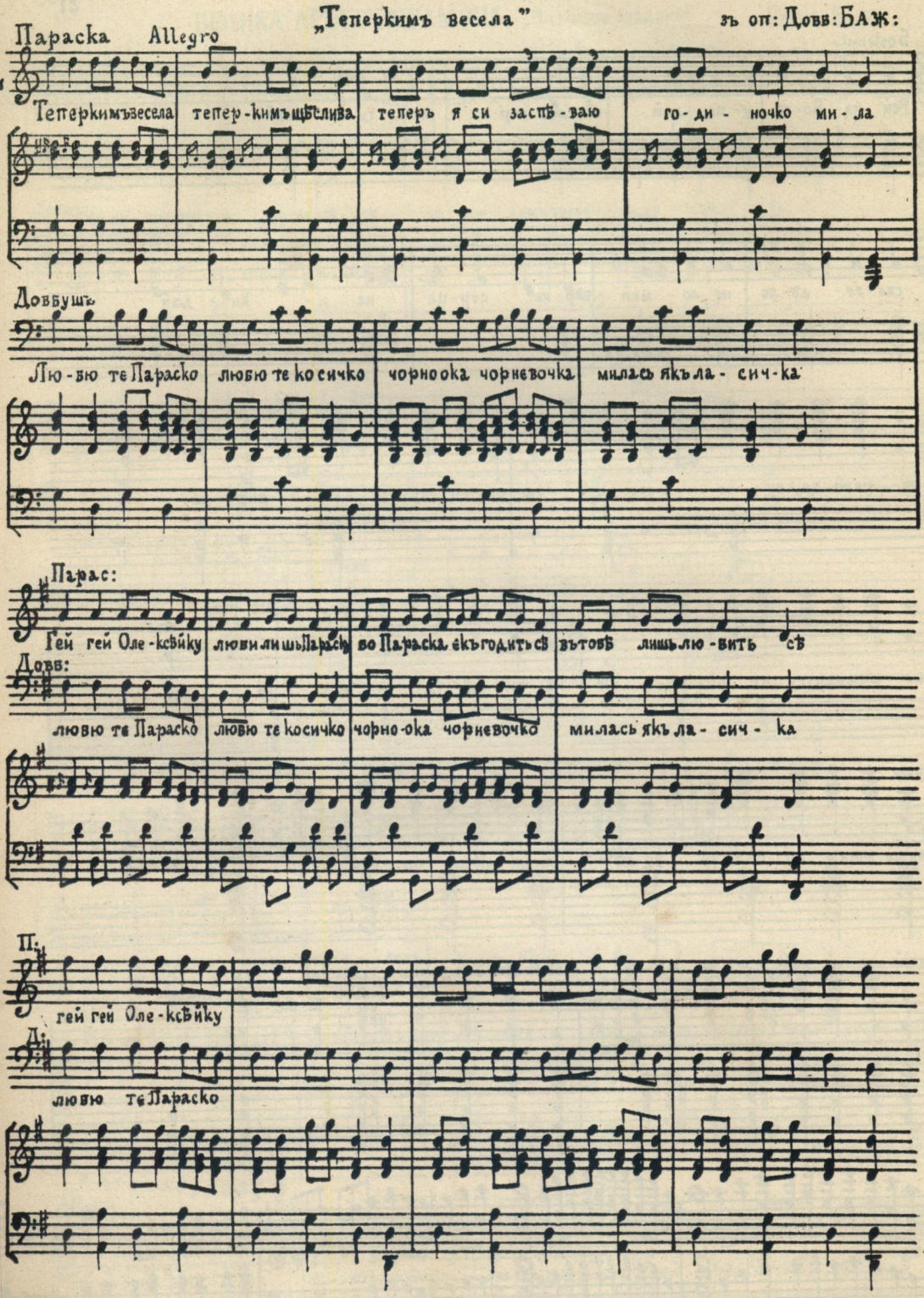


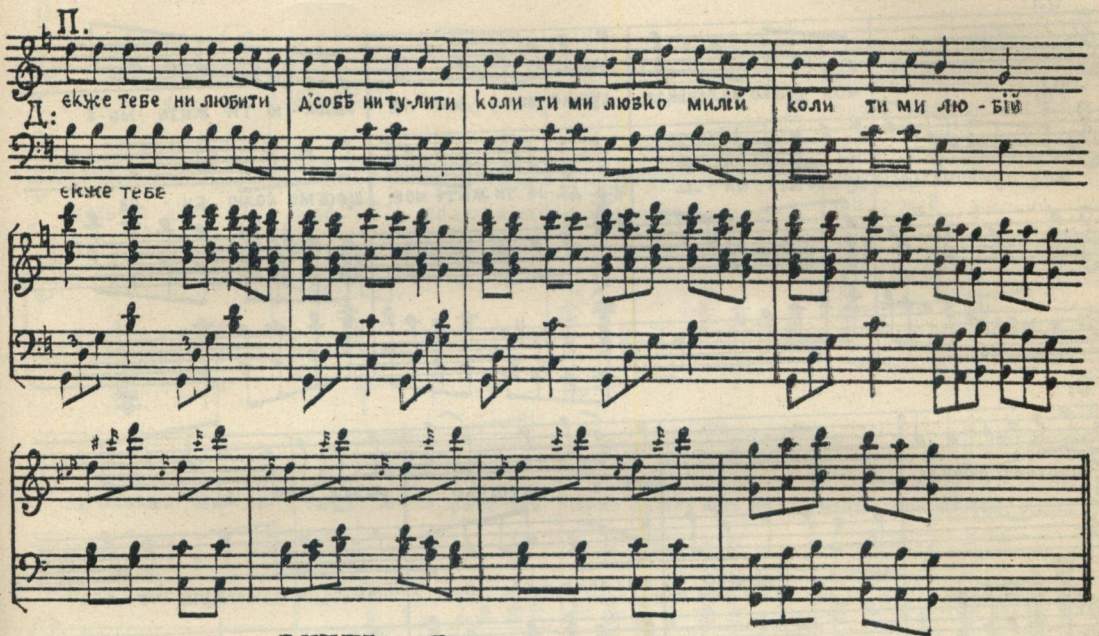

Sostenuto
Гей на Бо-га у-ла-дай ми-ло-сер-дя крих-ту май
све-те дѣ-ло не ло-май вѣр-не сер-це не - ки-дай
Бе-решъ дру-гу не зво-ро-ню нѣ ти свѣ-та не вко-ро-чу
ве-решьдругу не зво-ро-ню нѣ ти свѣ-та не вко-ро-чу
ворше
лишь вчини по-слѣдну во-лю
лишь вчи-ни по-слѣдну во-лю
вѣй ме-не най ся ни му-чу
вѣй ме-не най ся ни му-чу

ДВОЙНЯ ДУЕТЪ

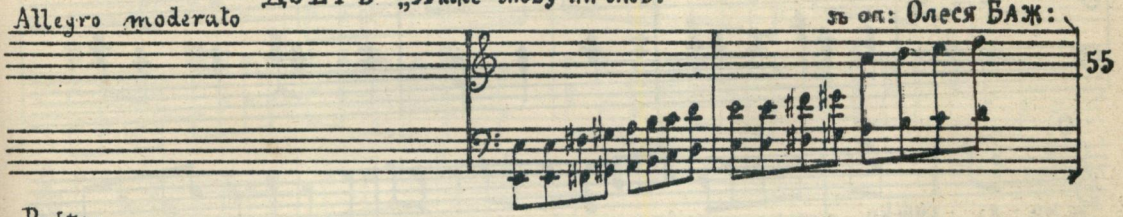
„Теперкимъ весела"

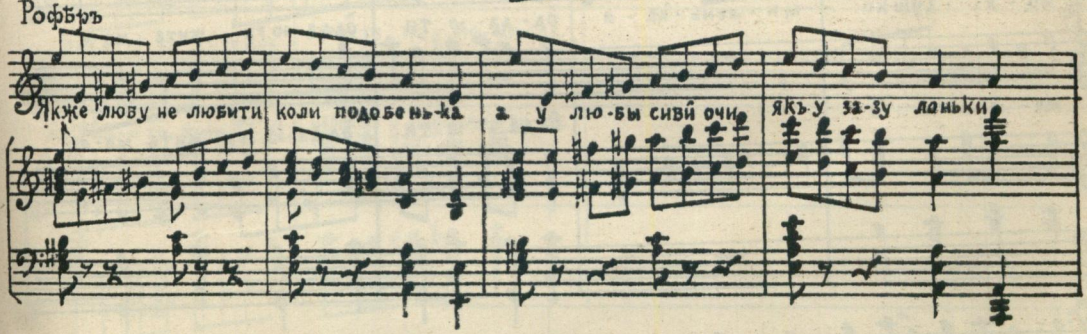
съ оп: Довв: БАЖ:

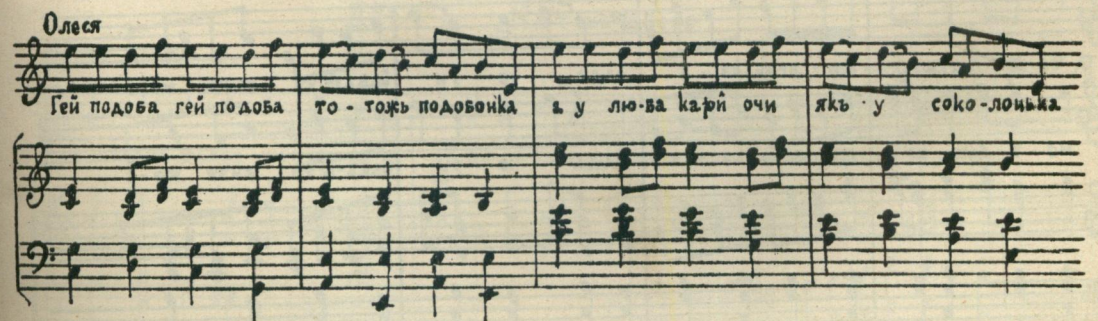


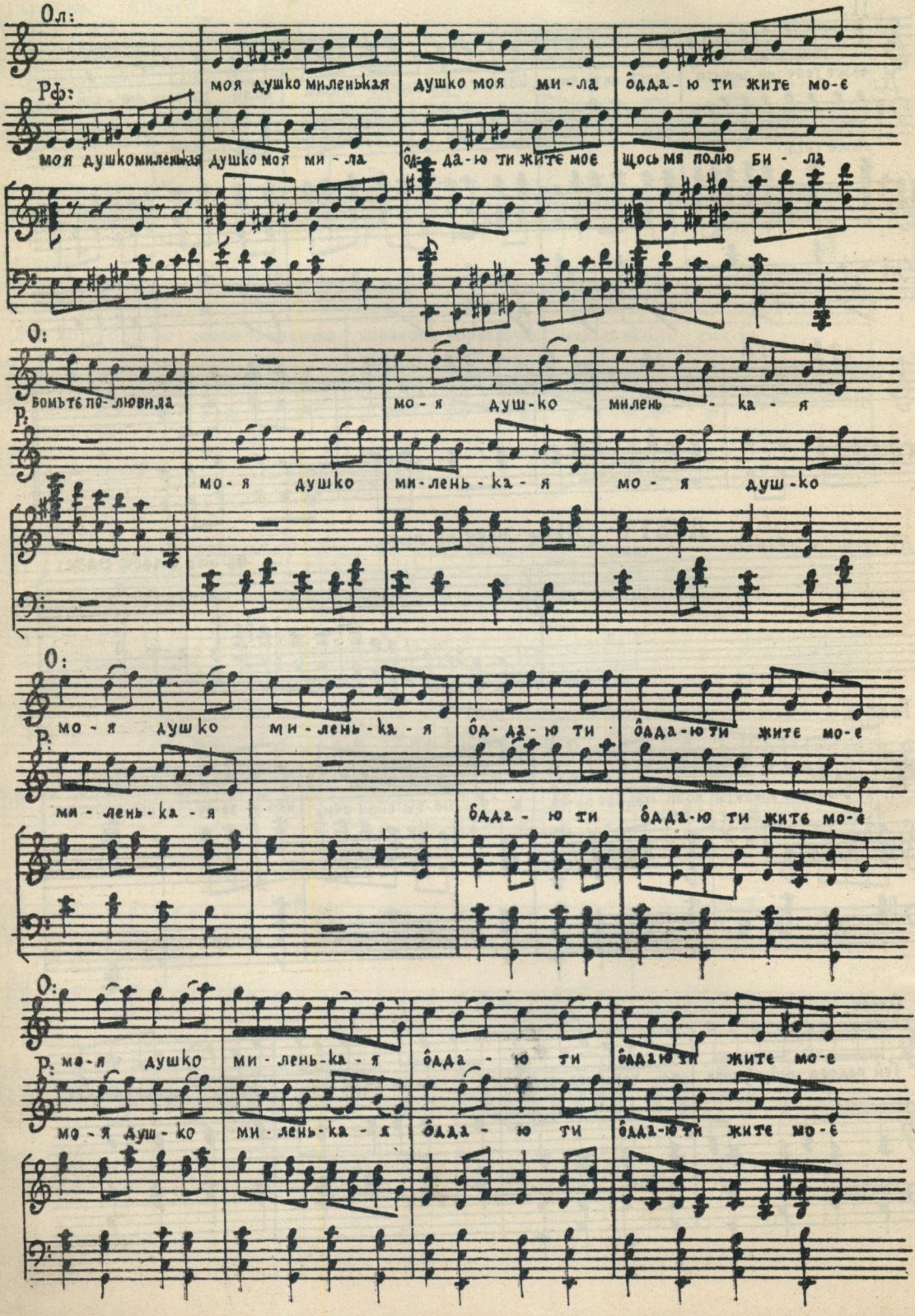


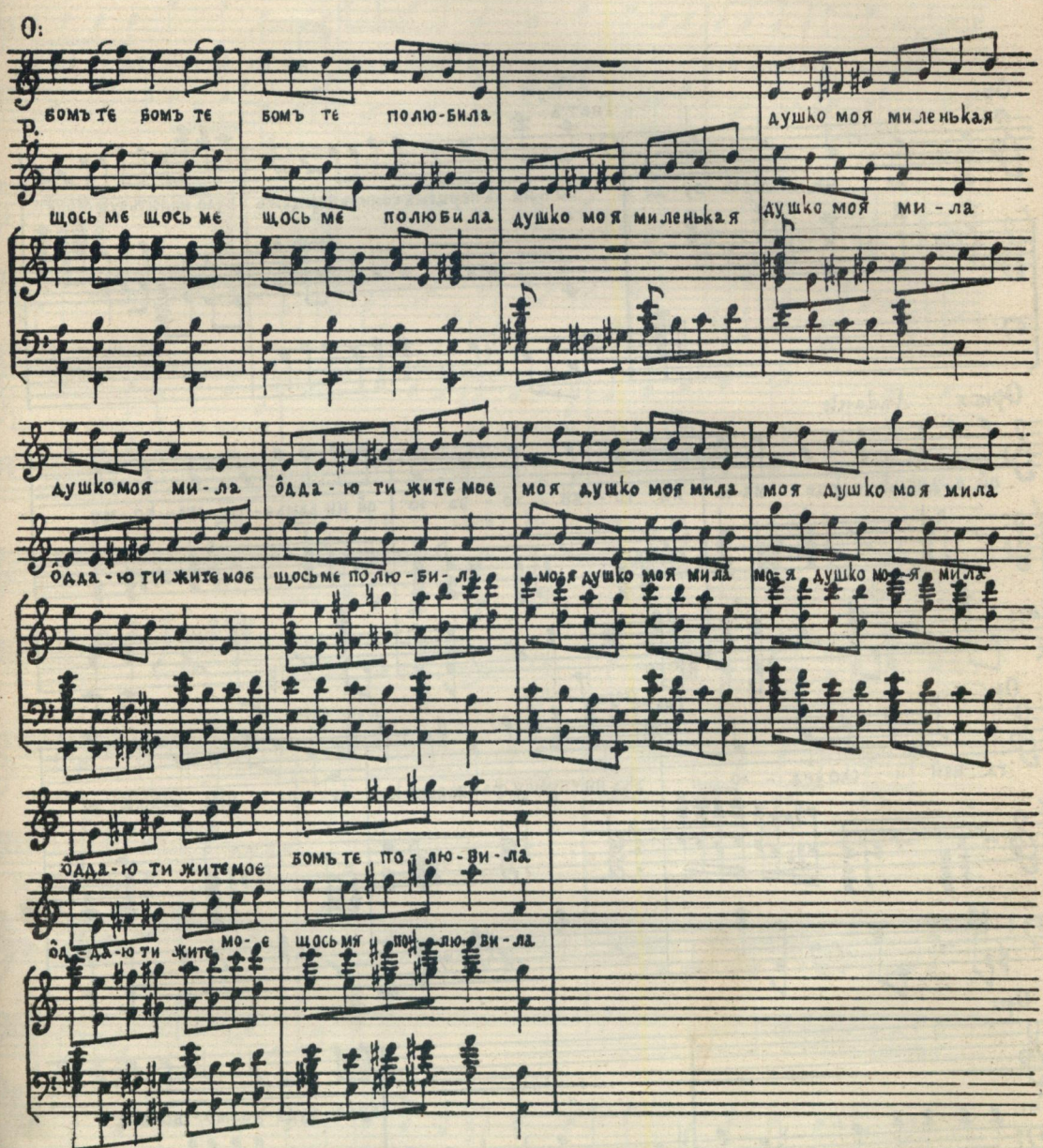
ДУЕТЪ „Якже любу ни люб:







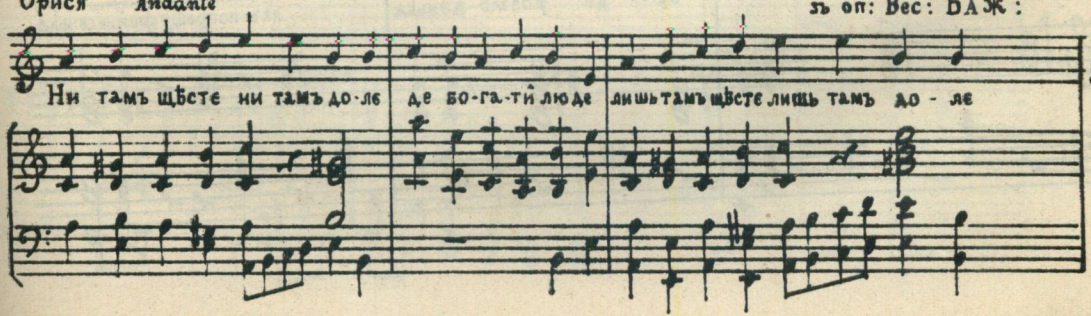

Ол:
Рф:
моя душко миленькая
душко моя ми - ла
ôда - ю ти жите мо-є
моя душкомиленькая
душко моя ми - ла
ôда - ю ти жите моє
щось мя полю би - ла
О:
Р:
бомьте по-любила
мо - я душко
мо - я душ-ко
милень - ка - я
мо - я душко
ми-лень - ка - я
мо - я душ-ко
О:
мо - я душко
ми - лень - ка - я
ôд - да - ю ти
ôда-ю ти жите мо-є
ми - лень - ка - я
ôда - ю ти
ôда-ю ти жите мо-є
О:
Р:
мо-я душко
ми - лень-ка - я
ôда - ю ти
ôда-ю ти жите мо-є
мо - я душ - ко
ми - лень-ка - я
ôда - ю ти
ôда-ю ти жите мо-є



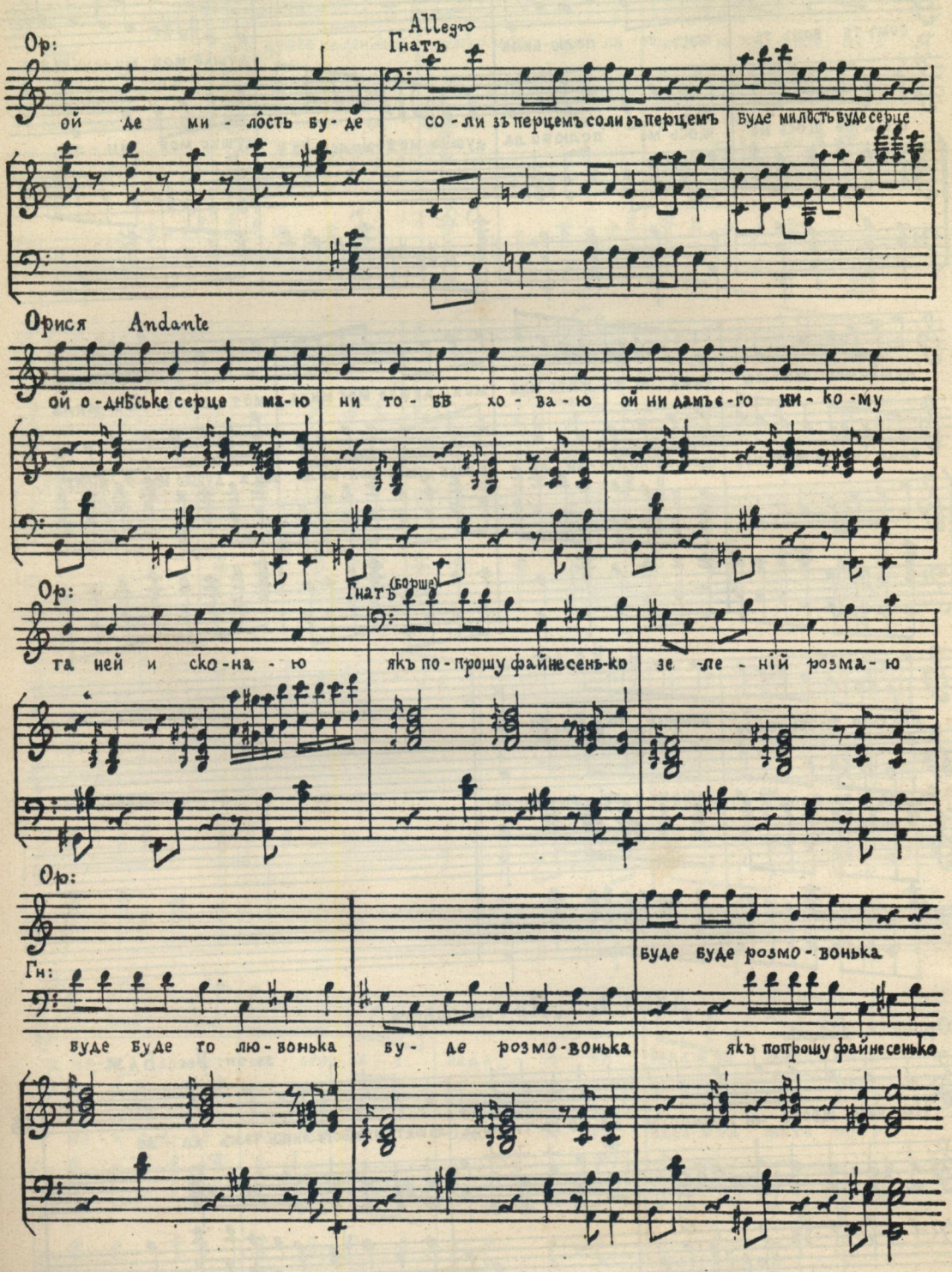
ДУЕТЪ „Ни тамъ щѣсте"

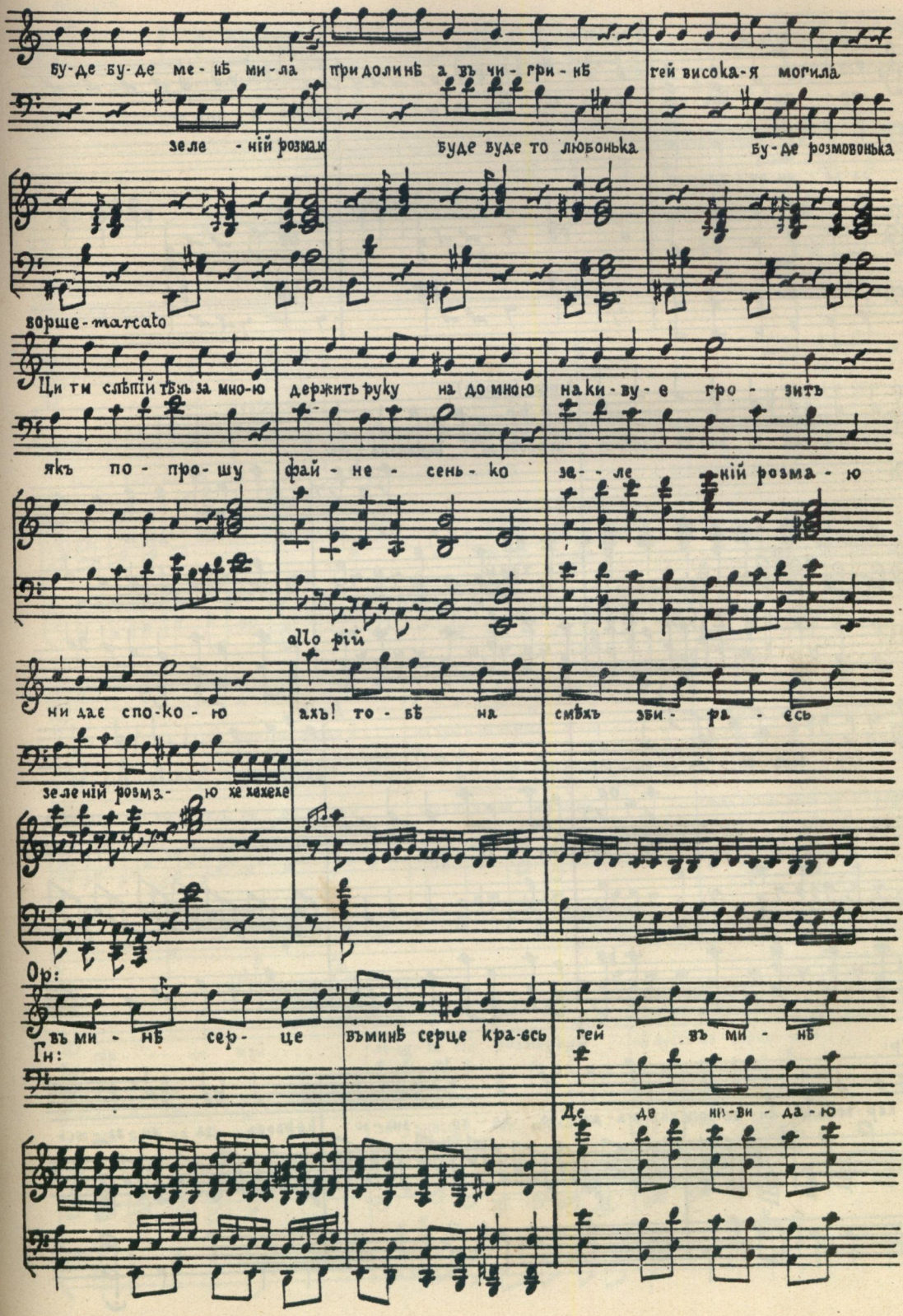
Орися Andante

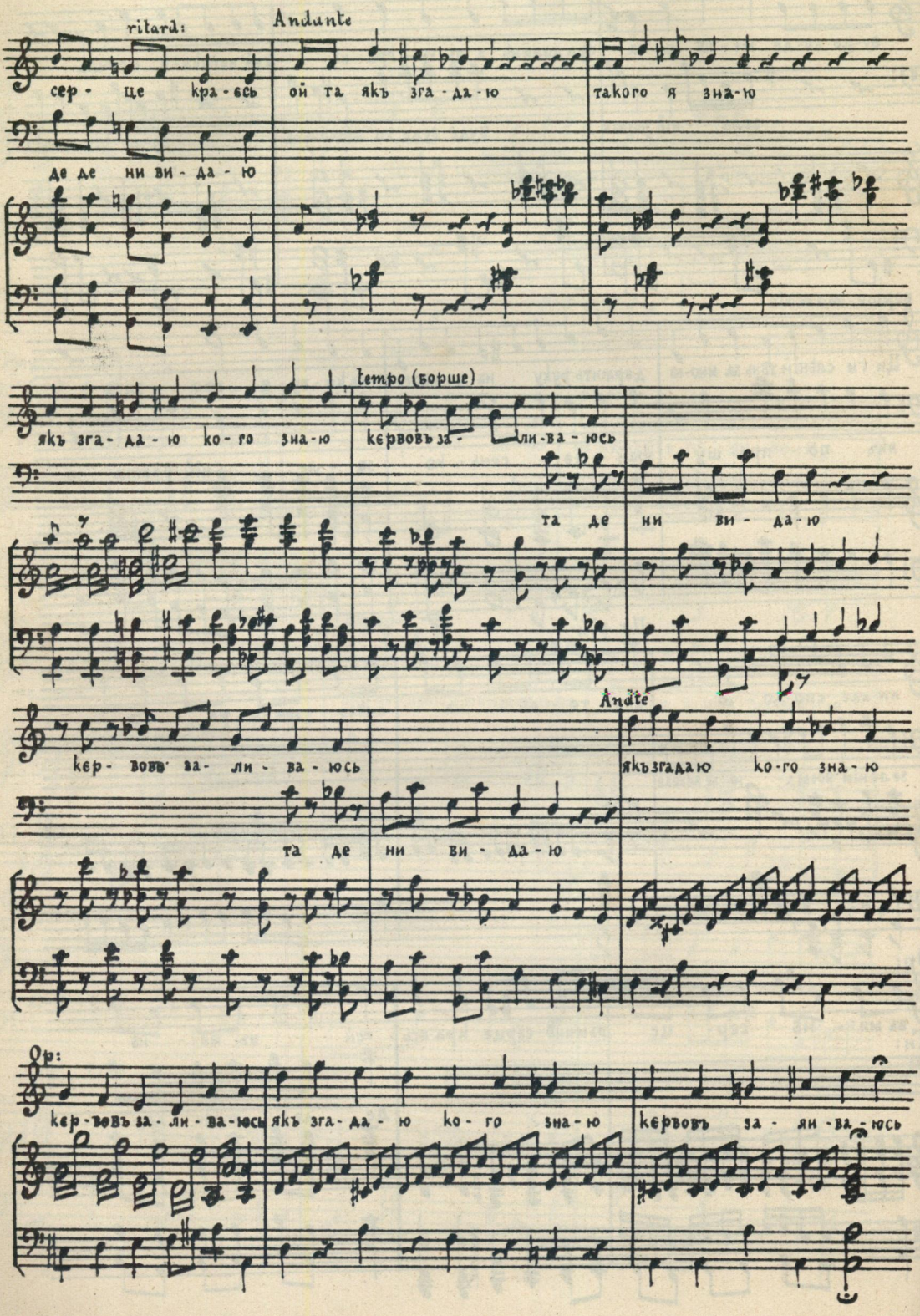
съ оп: Вес: БАЖ:

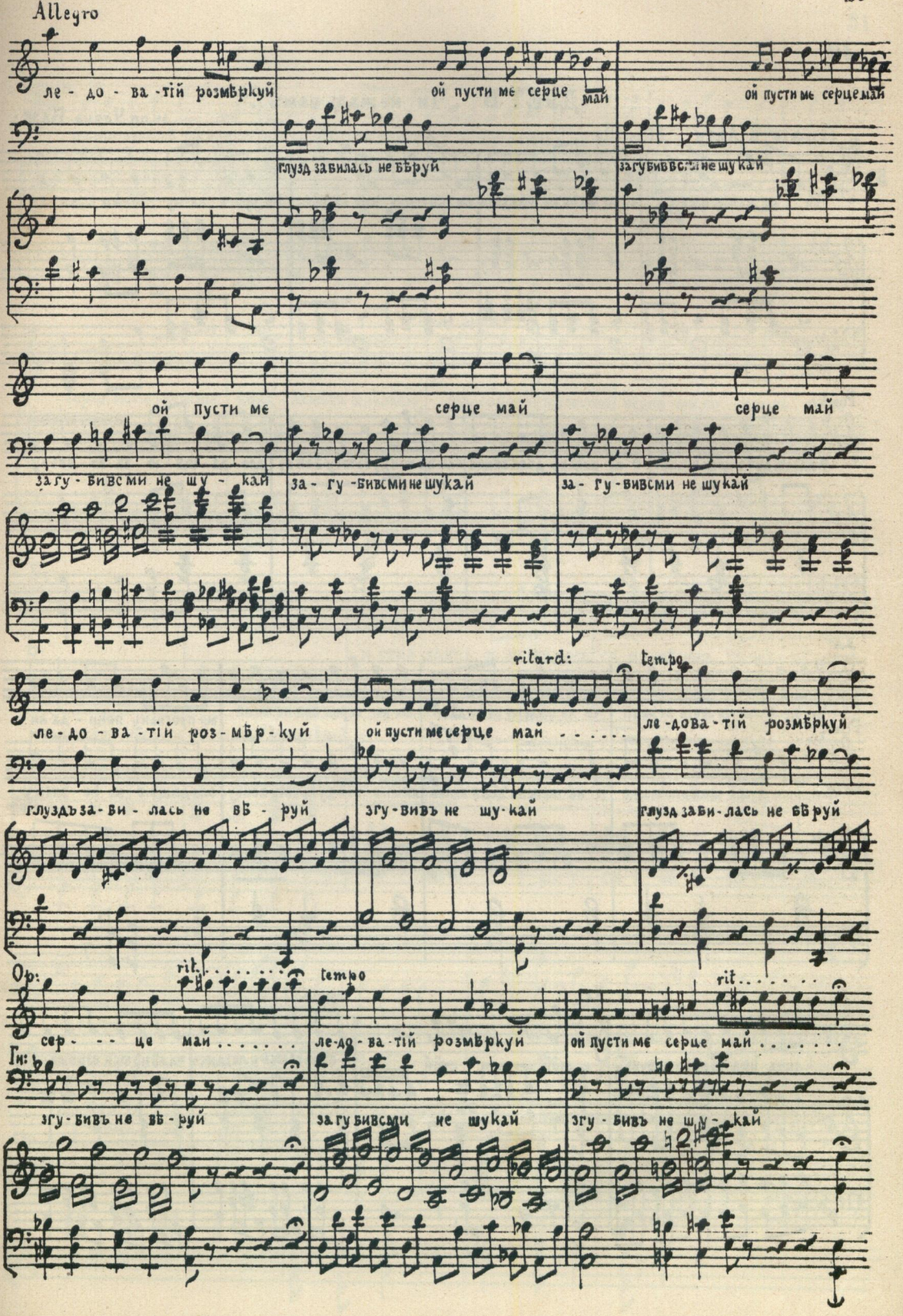


56


Ор:
Allegro
Гнатъ
ой де ми - лость бу - де
со - ли съ перцемъ соли съ перцемъ
буде милость буде серце
Орися Andante
ой о - днѣське серце ма - ю
ни то - бѣ хо - ва - ю
ой ни дамъ е - го ни - ко - му
Ор:
Гнатъ (борше)
та ней и ско - на - ю
якъ по - прошу файне сень - ко
зе - ле - ній розма - ю
Ор:
Гн:
буде буде розмо - вонька
буде буде то лю - вонька
бу - де розмо - вонька
якъ попрошу файне сенько

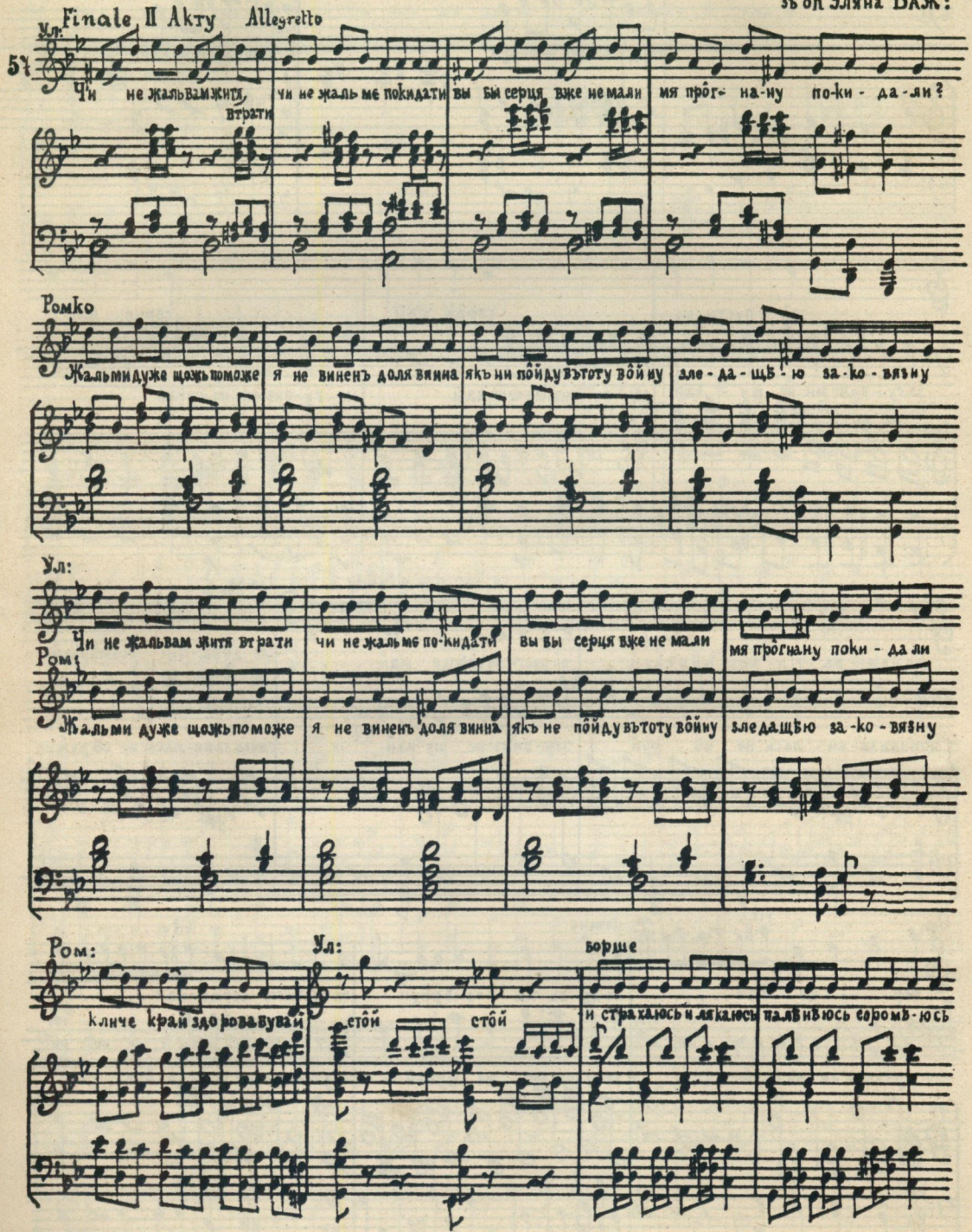

Бу-де бу-де ме-нѣ ми-ла
зеле-ній розмаю
при долинѣ а въ чи-гри-нѣ
буде буде то любонька
гей висока-я могила
Бу-де розмовонька
ворше-marcato
Ци ти слѣпій тѣнь за мною
держить руку на до мною
на ки-ву-е гро-зить
якъ по-про-шу
фай-не-сень-ко
зе-ле-ній розма-ю
allo рій
ни дає спо-ко-ю
ахъ! то-бѣ на
смѣхъ зби-ра-єсь
зеленій розма-ю хе хехехе
Ор:
въ ми-нѣ сер-це
въминѣ серце кра-єсь
гей въ ми-нѣ
Гн:
Де де ни-ви-да-ю

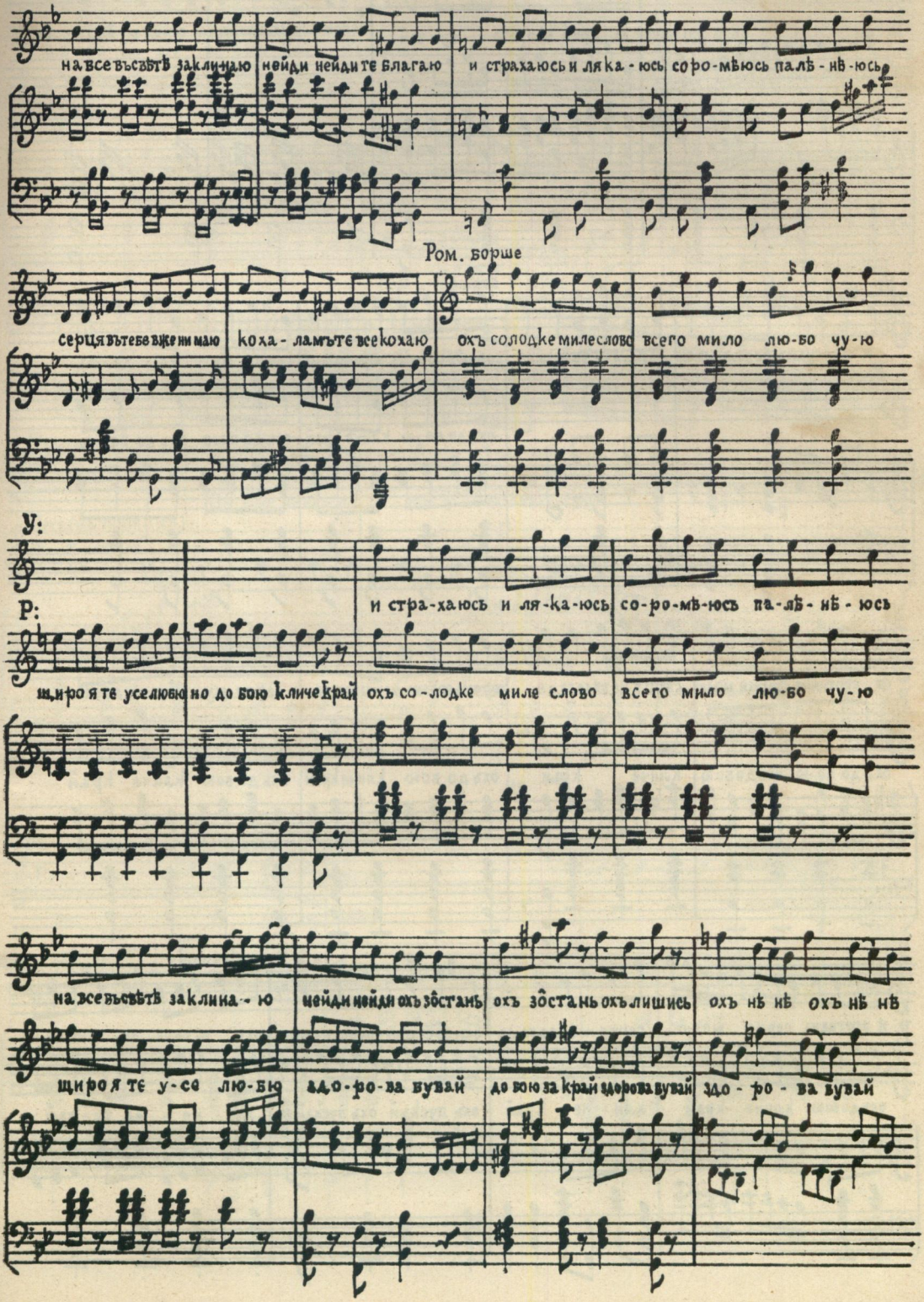

ritard:
Andante
сер - це кра - єсь ой та якъ зга - да - ю такого я зна - ю
де де ни ви - да - ю
tempo (борше)
якъ зга - да - ю ко - го зна - ю кервовъ за - ли - ва - юсь
та де ни ви - да - ю
Andate
кер - вовъ ва - ли - ва - юсь якъ згадаю ко - го зна - ю
та де ни ви - да - ю
Ор:
кер - вовъ за - ли - ва - юсь якъ зга - да - ю ко - го зна - ю кервовъ за - яи - ва - юсь

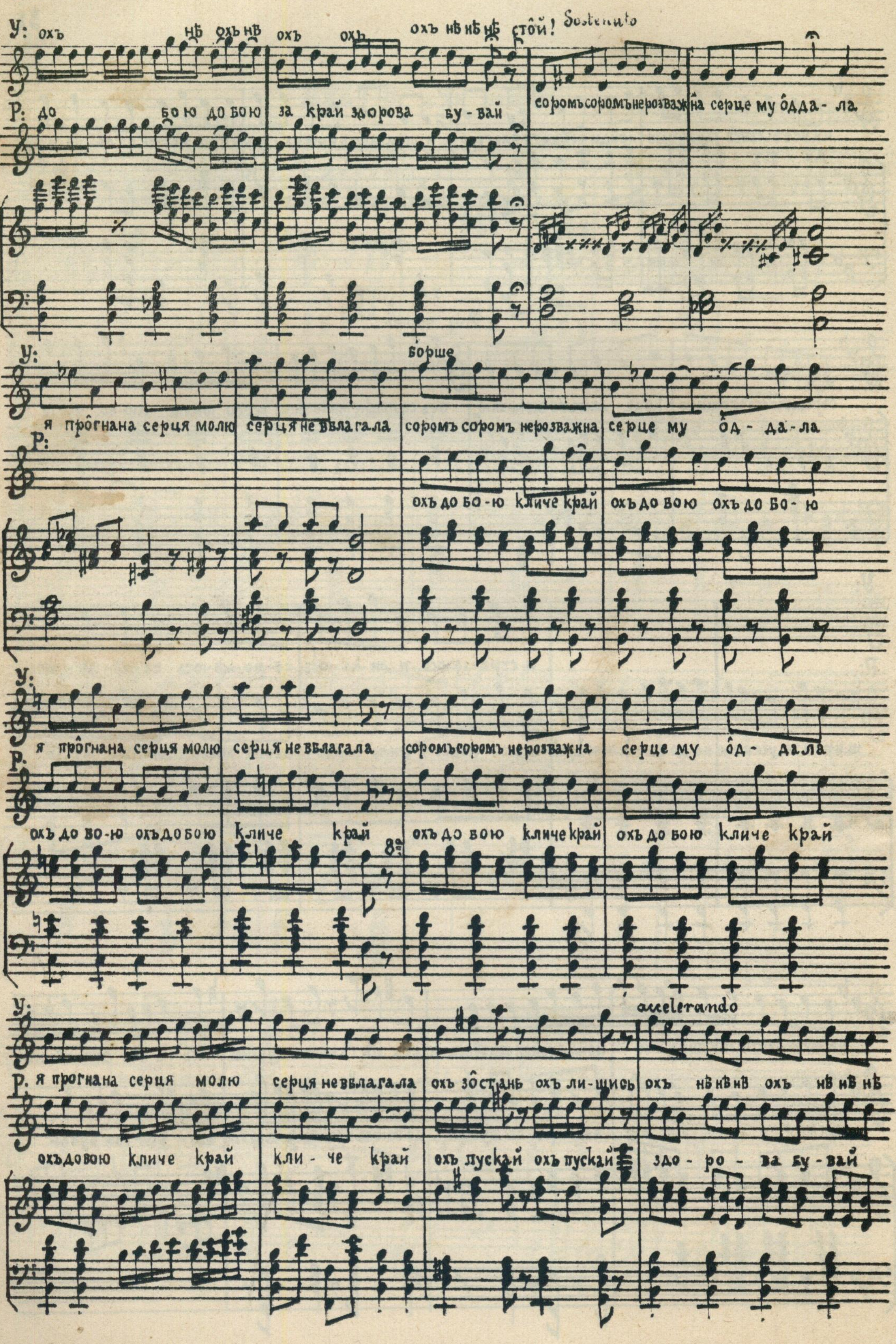

Allegro
ле - до - ва - тій розмѣркуй
ой пусти ме серце май
глуздъ забилась не бѣруй
загубивсми не шукай
ой пусти ме
серце май
загу - бивсми не шу - кай
за - гу - бивсми не шукай
ритard:
tempo
ле - до - ва - тій роз - мѣр - куй
ой пусти ме серце май
глуздъ за - би - лась не вѣ - руй
загу - бивъ не шу - кай
rit.
Ор:
сер - - це май
Ги:
загу - бивъ не вѣ - руй
ле - до - ва - тій розмѣркуй
загубивсми не шукай
ой пусти ме серце май
загу - бивъ не шу - кай

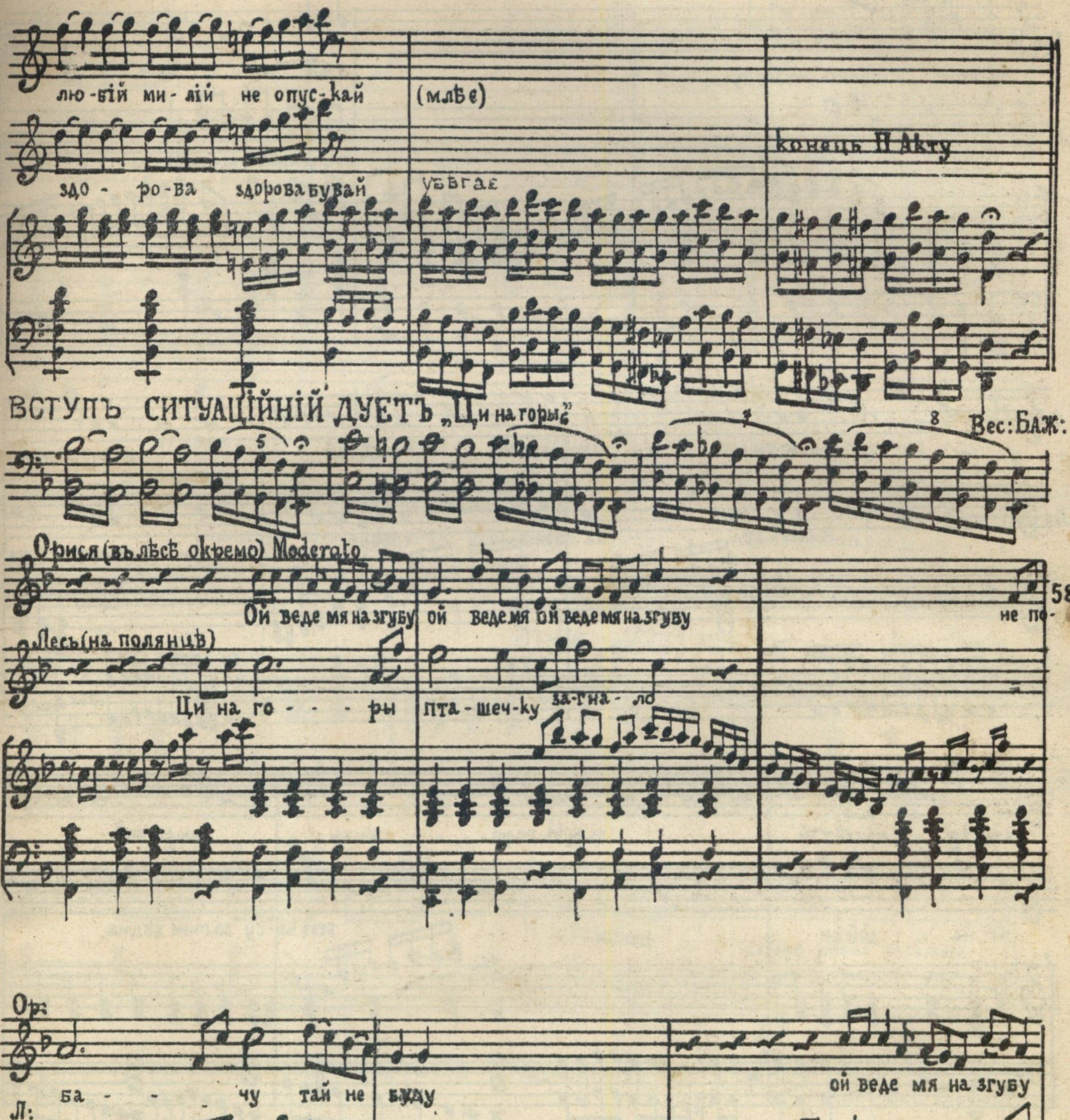
ДУЕТЪ „Чи не жаль вамъ .."

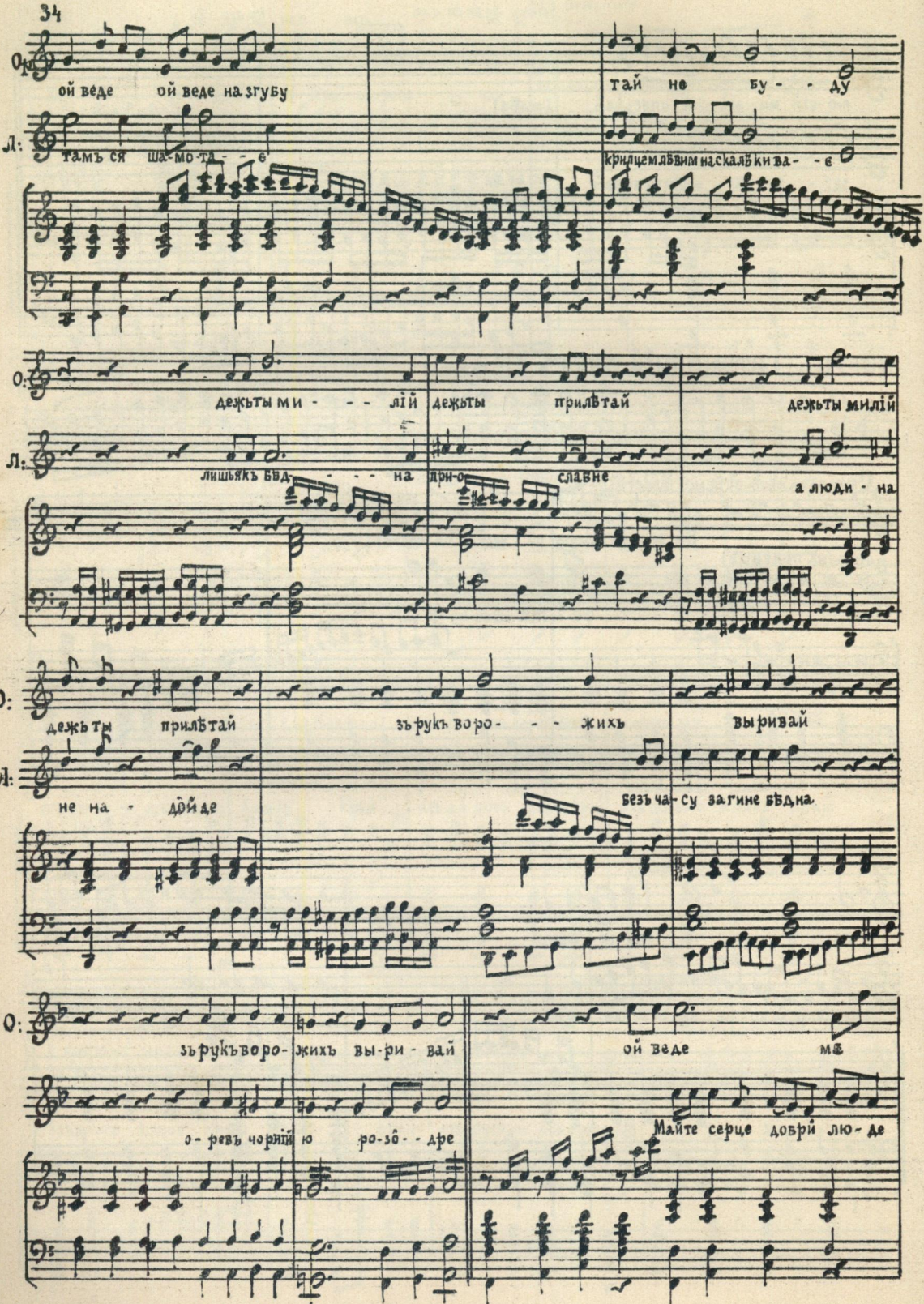
зъ оп. Уляна БАЖ:

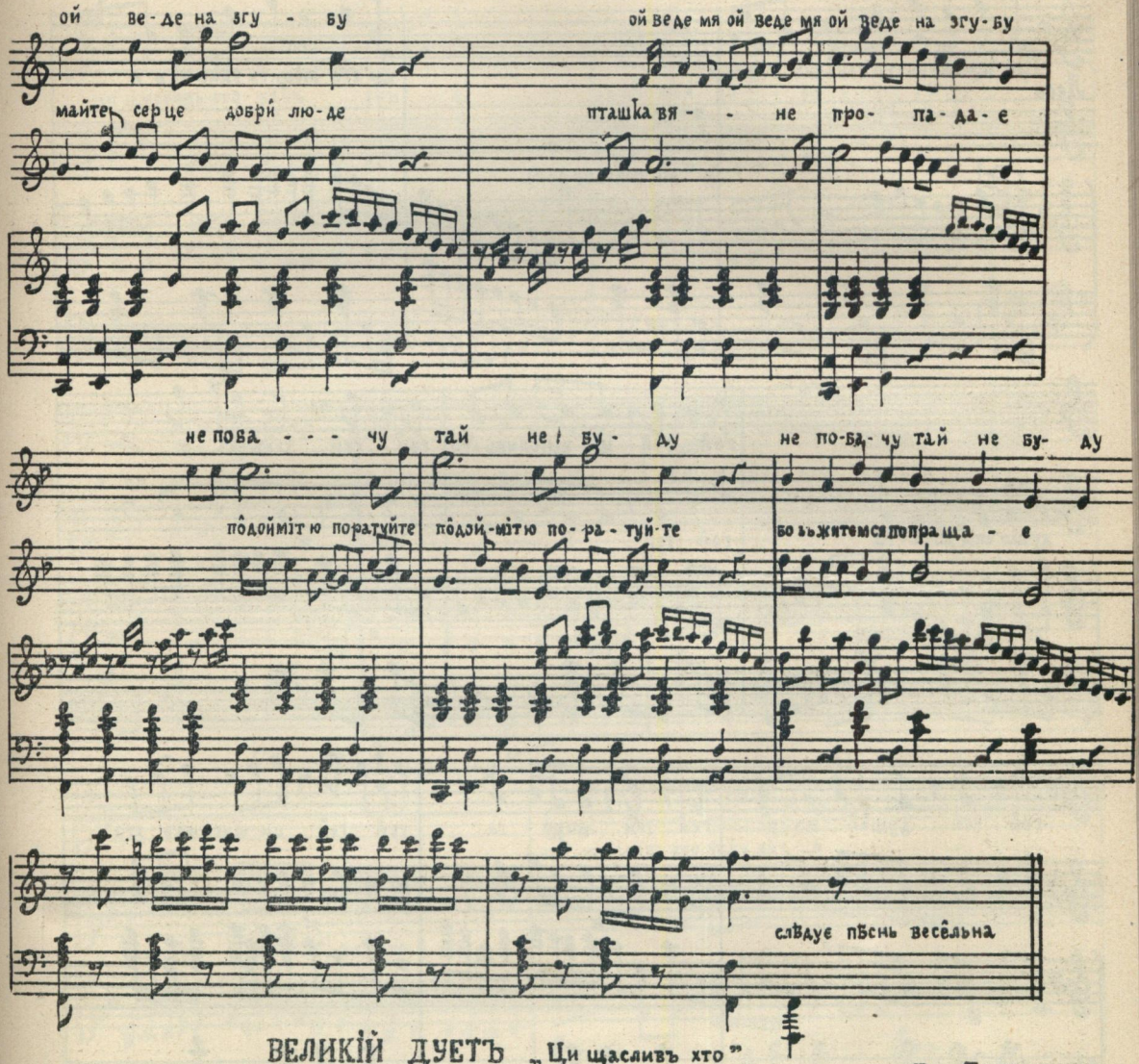



на все въсвѣтѣ заклинаю
нейди нейдите благаю
и страхаюсь и ляка-юсь
со-ро-мѣюсь палѣ-нѣ-юсь
Ром. борше
серця вътебе вжени маю
коха-ламътє всекохаю
охъ солодке милеслово
всего мило лю-бо чу-ю
У:
Р:
и стра-хаюсь и ля-ка-юсь
со-ро-мѣ-юсь па-лѣ-нѣ-юсь
щиро я те уселюбю
но до бою кличе край
охъ со-лодке миле слово
всего мило лю-бо чу-ю
на все въсвѣтѣ заклина-ю
нейди нейди охъ зостань
охъ зостань охъ лишись
охъ нѣ нѣ охъ нѣ нѣ
щиро я те у-се лю-бю
здо-ро-ва бувай
до бою за край здорова бувай
здо-ро-ва бувай


Sostenuto
У: охъ нѣ охъ нѣ охъ охъ охъ нѣ нѣ нѣ стой!
Р: до бою до бою за край здорова бу-вай
соромъ соромъ нерозважна серце му одда-ла.
борше
У: я прогнана серця молю серця не вблагала соромъ соромъ нерозважна серце му од-да-ла
Р:
охъ до бо-ю кличе край охъ до бою охъ до бо-ю
У: я прогнана серця молю серця не вблагала соромъ соромъ нерозважна серце му од-дала
Р.
охъ до бо-ю охъ до бою кличе край охъ до бою кличе край охъ до бою кличе край
accelerando
У:
Р. я прогнана серця молю серця не вблагала охъ зостань охъ лищись охъ нѣ нѣ нѣ охъ нѣ нѣ нѣ
охъ до бою кличе край кли-че край охъ пускай охъ пускай здо-ро-ва бу-вай

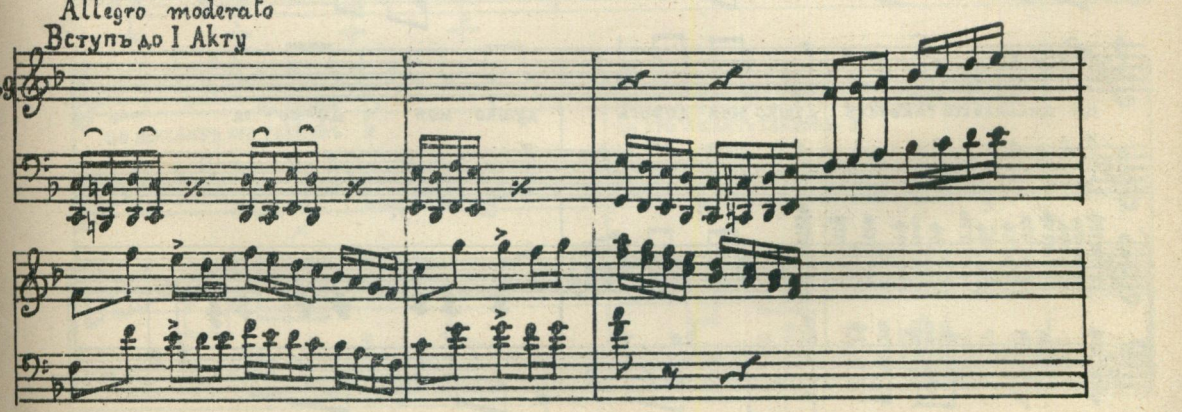

лю-бій ми-лій не опус-кай
(млѣє)
здо - ро-ва здорова бувай
убѣгає
конець II Акту
ВСТУПЪ СИТУАЦІЙНІЙ ДУЕТЪ „Ци на горы“
5
7
8
Вес: БАЖ:
Орися (въ лѣсѣ окремо) Moderato
Ой веде мя на згубу ой веде мя ой веде мя на згубу
не по-
58
Лесь (на полянцѣ)
Ци на го - - - ры пта - шеч-ку за-гна-ло
Ор:
ба - - - чу тай не буду
ой веде мя на згубу
Л:
крилце праве бу-ря по - - - ло- мила
пташка бѣд - - на

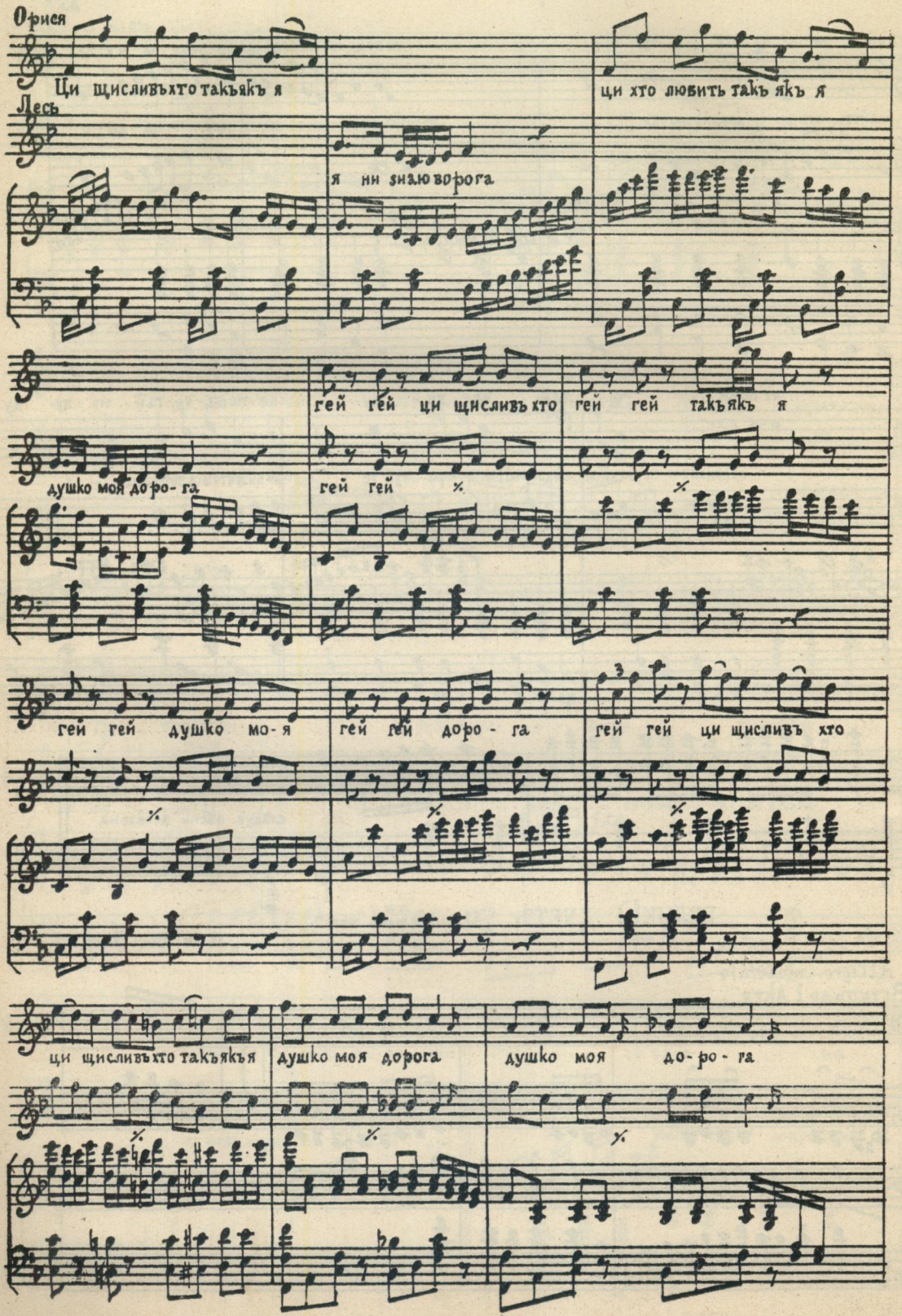

О:
ой веде ой веде на згубу
тай не бу - - ду
Л:
тамъ ся ша-мо-та - - е
крицемлѣвимнаскалѣкива - - е
О:
дежты ми - - - лій
дежты прилѣтай
дежты милій
Л:
лишьякъ бѣд - - - на
дри-о славне
а люди - на
О:
дежты прилѣтай
зърукъворо - - - жихъ
выривай
Л:
не на - дойде
безъча-су загине бѣдна
О:
зърукъворо-жихъ вы-ри - вай
ой веде ма
о-ревъ чорній ю ро-зо - дре
Майте серце добрій лю-де

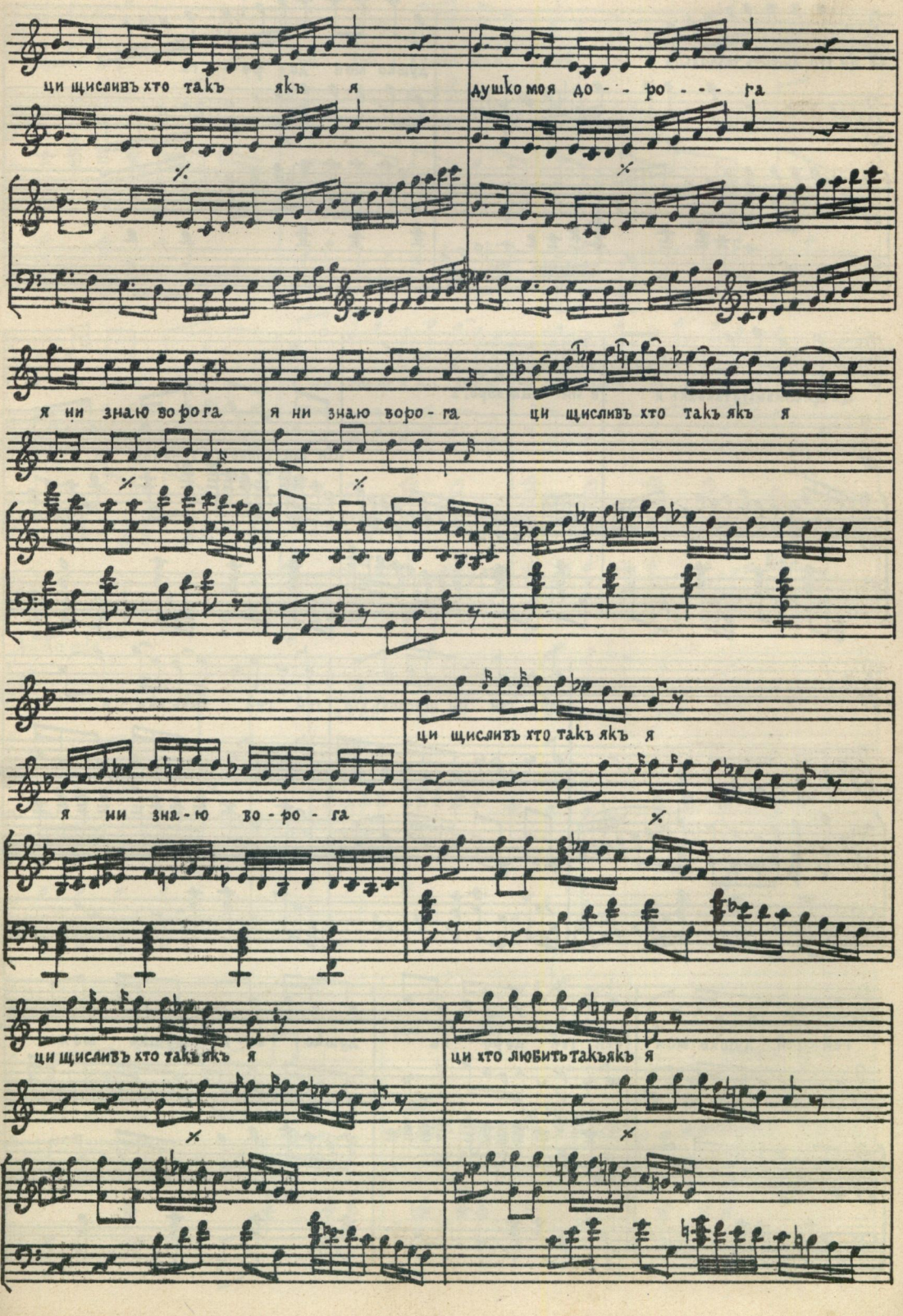


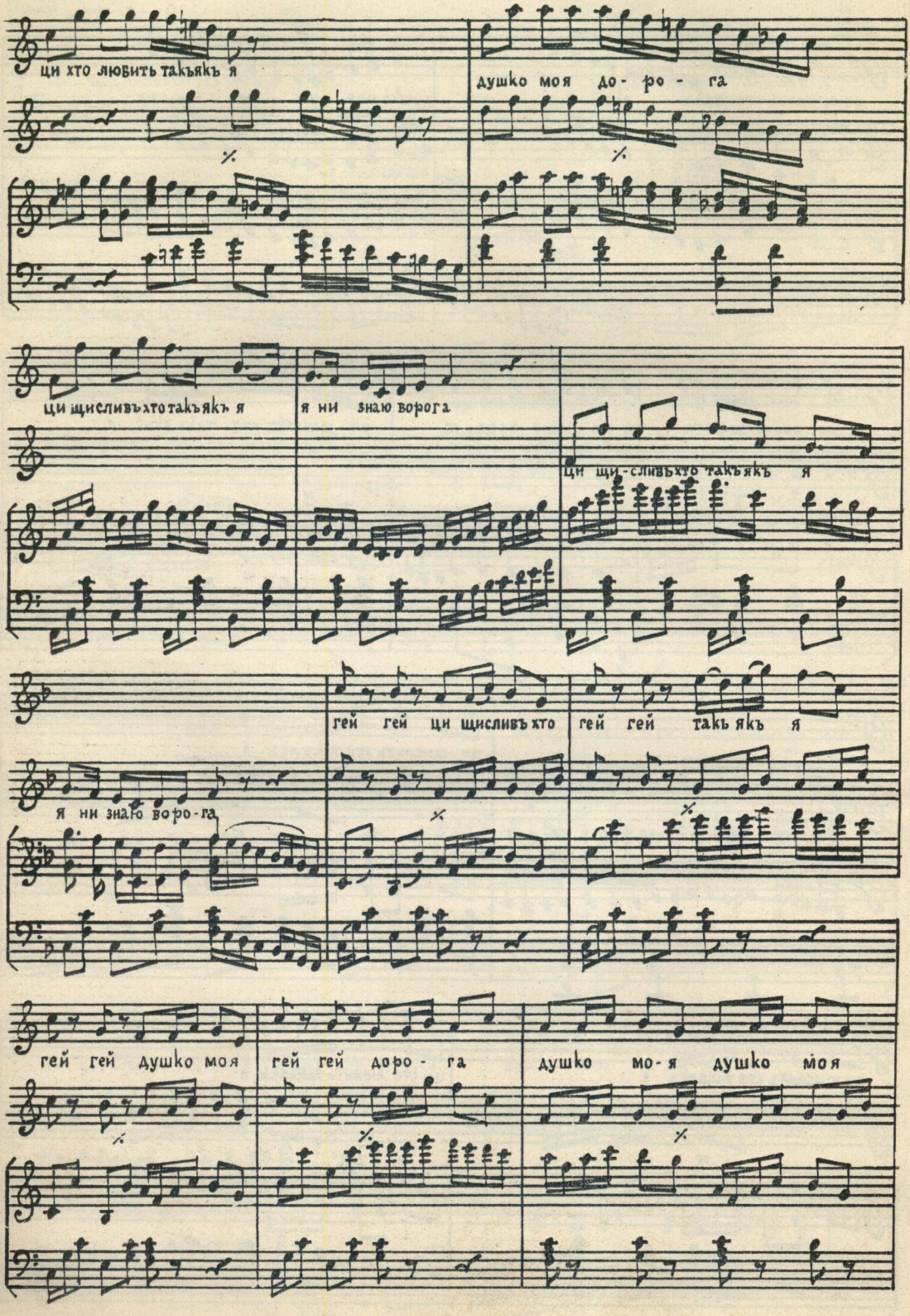
ВЕЛИКІЙ ДУЕТЪ „Ци щаслівъ хто"

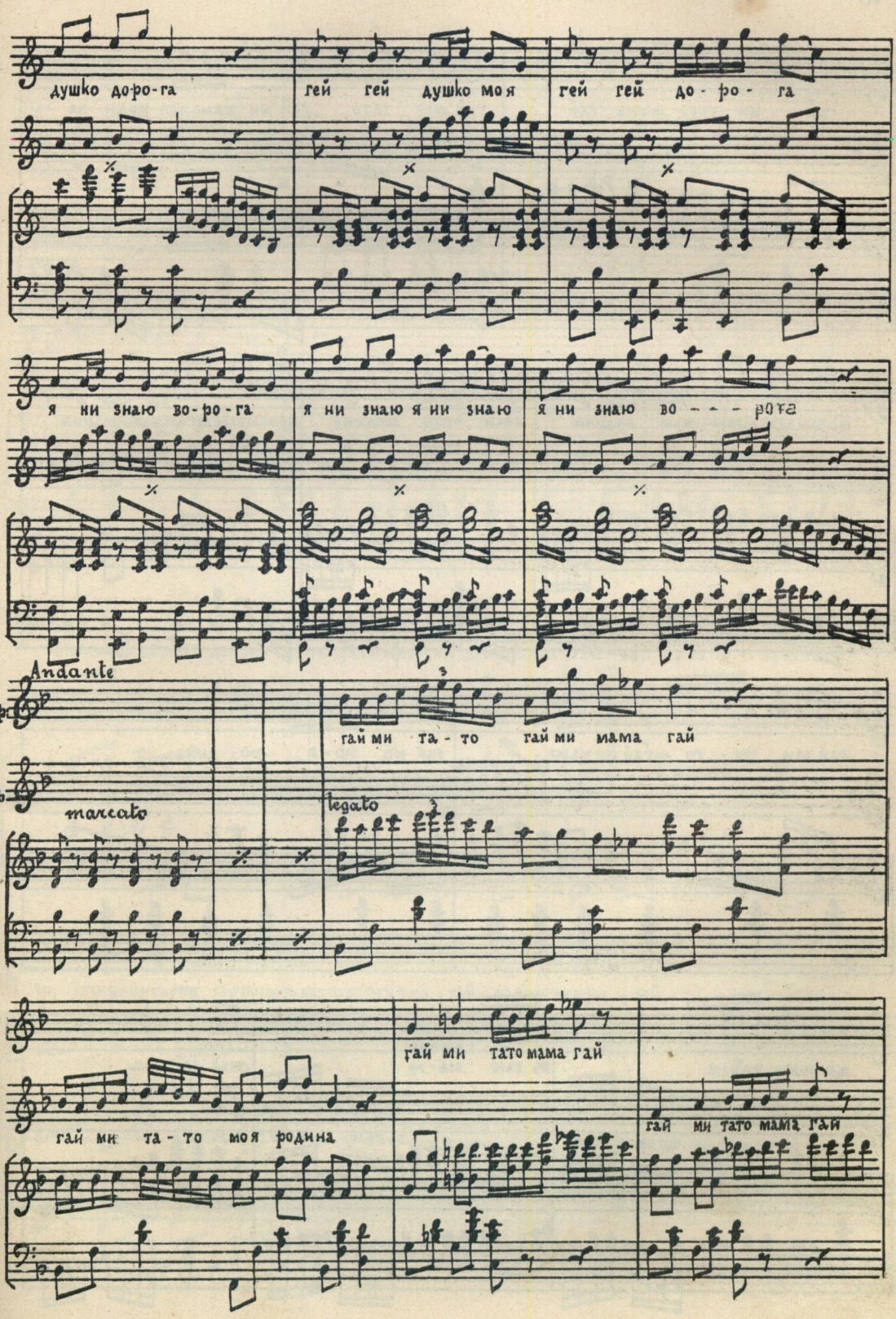
зъ оп: Вес: БАЖ:

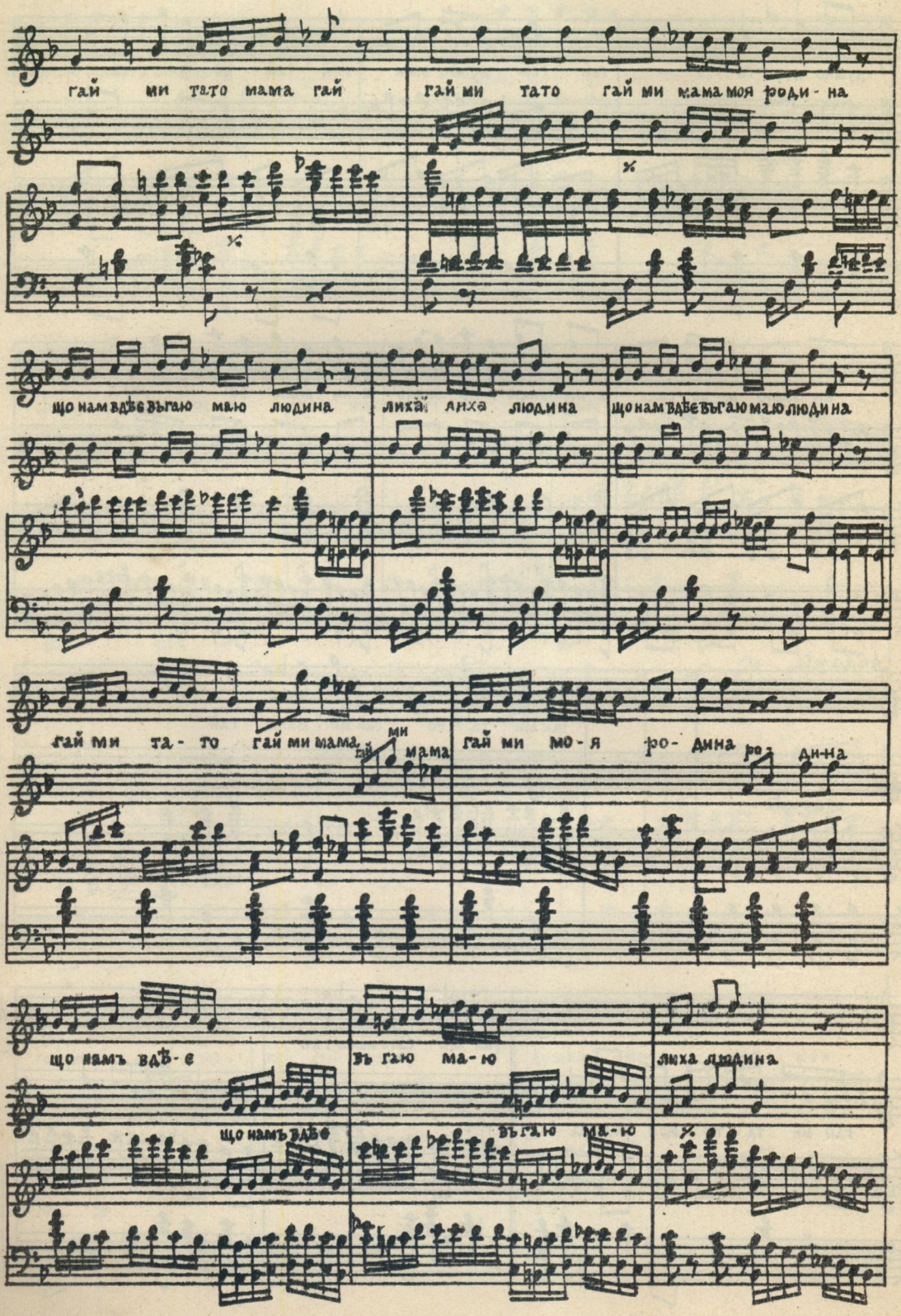


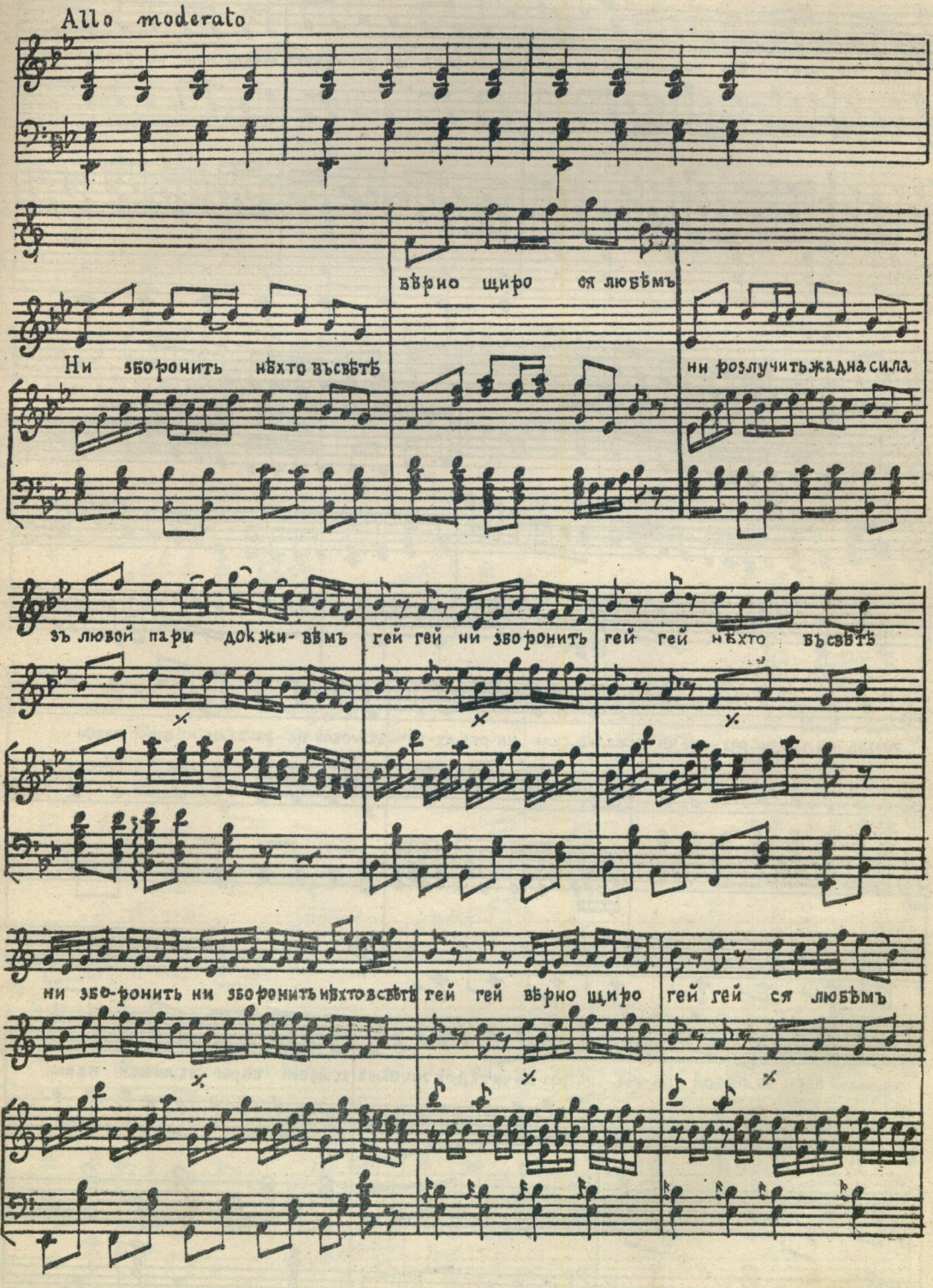

Орися
Ци щисливъхто такъякъ я
ци хто любить такъ якъ я
Лесь
я ни знаю ворога
гей гей ци щисливъ хто
гей гей такъякъ я
душко моя доро-га
гей гей
гей гей душко мо-я
гей гей доро-га
гей гей ци щисливъ хто
ци щисливъхто такъякъя
душко моя дорога
душко моя до-ро-га

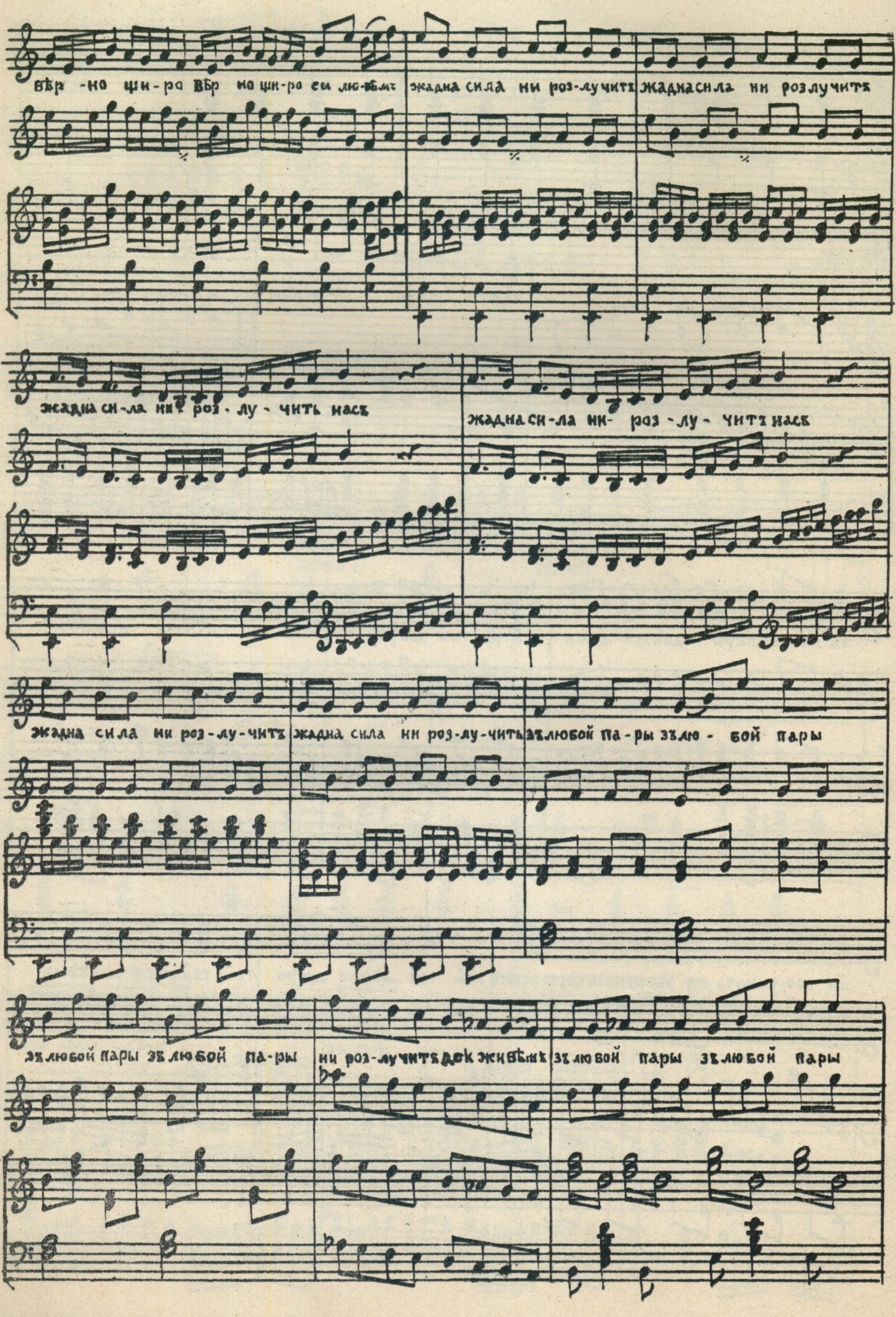

ци щисливъ хто такъ якъ я
душко моя до - - ро - - - га
я ни знаю воро га
я ни знаю воро - га
ци щисливъ хто такъ якъ я
я ни зна - ю во - ро - га
ци щисливъ хто такъ якъ я
ци щисливъ хто такъ якъ я
ци хто любить такъякъ я

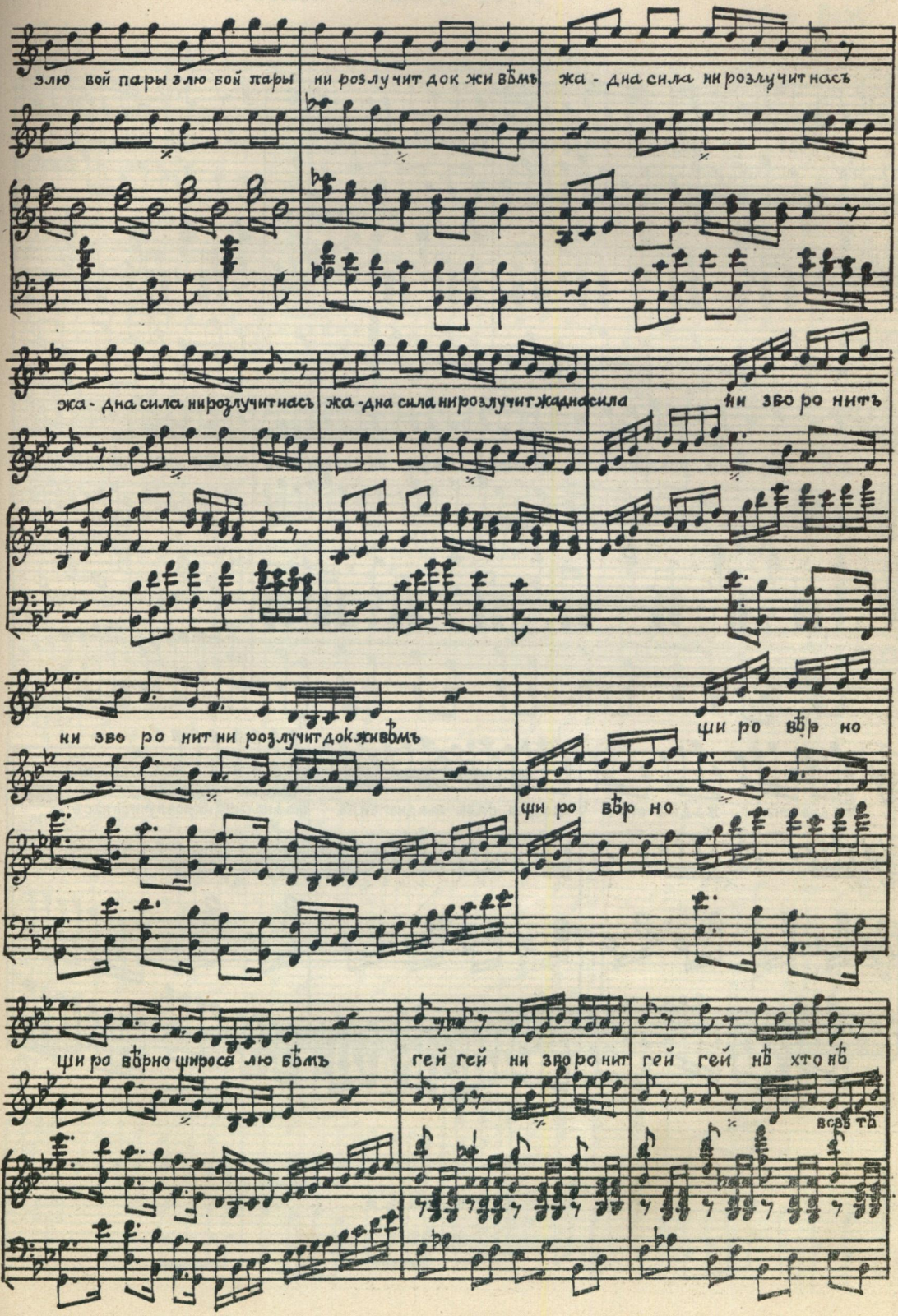

ци хто любить такъякъ я
душко моя до - ро - га
ци щисливъхто такъякъ я
я ни знаю ворога
ци щи-сливъхто такъякъ я
я ни знаю воро-га
гей гей ци щисливъ хто
гей гей такъ якъ я
гей гей душко моя
гей гей доро - га
душко мо-я душко моя

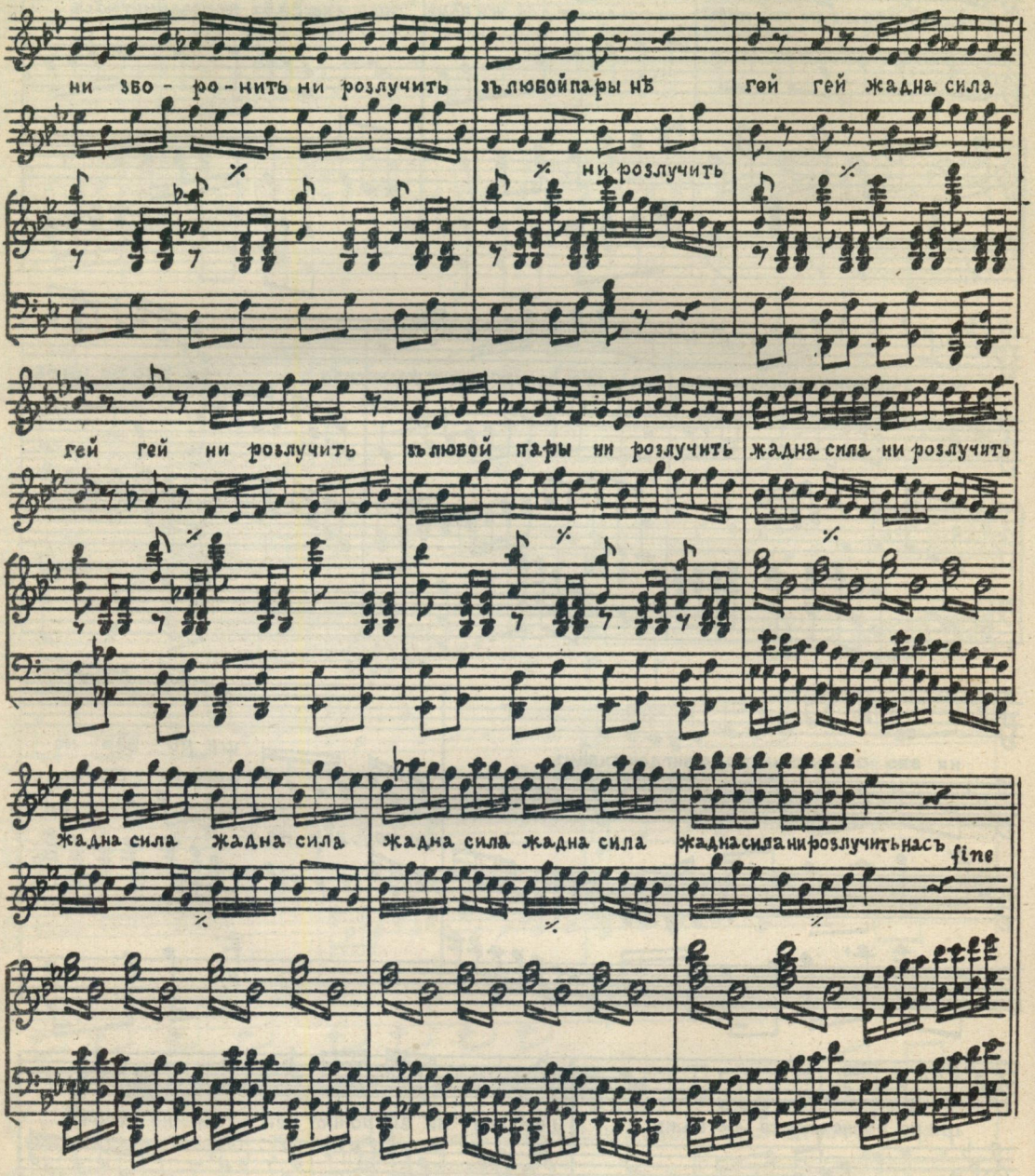

душко доро-га
гей гей душко моя
гей гей до-ро-га
я ни знаю во-ро-га
я ни знаю я ни знаю
я ни знаю во - - - рога
Andante
Орг
Лесь
marcato
legato
гай ми та-то гай ми мама гай
гай ми та-то моя родина
гай ми тато мама гай
гай ми тато мама гай


гай ми тато мама гай
гай ми тато гай ми мама моя роди-на
що нам вдѣ въгаю маю людина
лихай анха людина
що нам вдѣ въгаю маю людина
гай ми та-то гай ми мама ми мама
гай ми мо-я ро-дина ро-дина
що нам вдѣ-е
въ гаю ма-ю
лиха людина
що нам вдѣ
въ гаю ма-ю


Allo moderato
Ни зборонить нехто въсвѣтѣ
вѣрно щиро ся любѣмъ
ни розлучитьжадна сила
зъ любой пари докжи-вѣмъ
гей гей ни зборонить
гей гей нехто въсвѣтѣ
ни збо-ронить ни зборонить нехтовсвѣтѣ
гей гей вѣрно щиро
гей гей ся любѣмъ

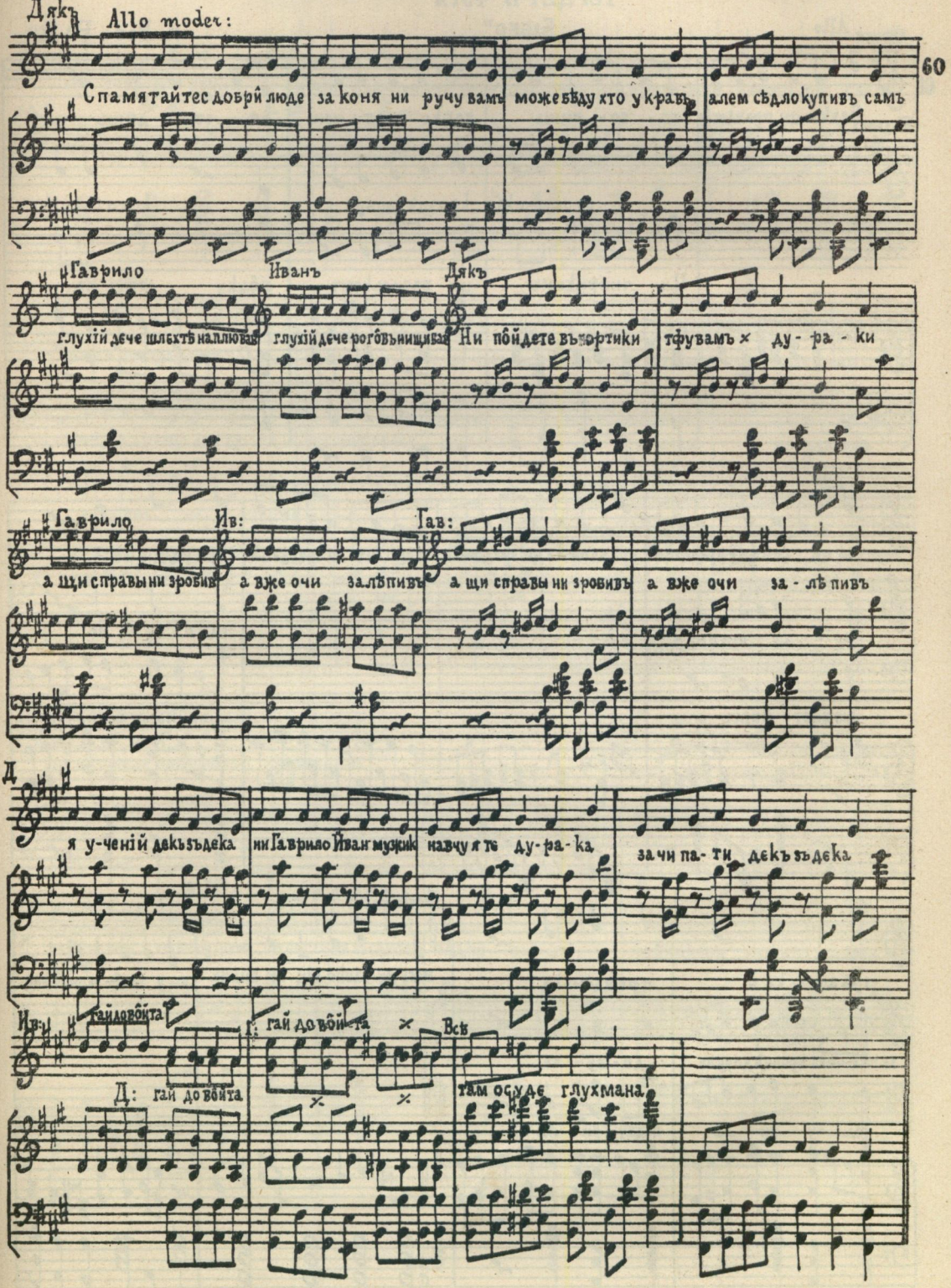

вѣр-но щи-ра вѣр но щи-ра си лю-бимъ
жадна сила ни роз-лучитъ
жадна сила ни розлучитъ
жадна си-ла ни роз-лу-чить насъ
жадна си-ла ни роз-лу-читъ насъ
жадна сила ни роз-лу-читъ
жадна сила ни роз-лу-чить
зъ любой па-ры зъ лю-бой пары
зъ любой пары зъ любой па-ры
ни роз-лучитъ докъ живѣмъ
зъ любой пары зъ любой пары


злю вой пары злю бой пары
ни розлучит док жи вѣмъ
жа - дна сила ни розлучит насъ
жа - дна сила ни розлучит насъ
жа - дна сила ни розлучит жадна сила
ни зво ро нить
ни зво ро нит ни розлучит док живѣмъ
чи ро вѣр но
чи ро вѣр но
чи ро вѣр но широся лю бѣмъ
гей гей ни зво ро нит
гей гей нѣ хто нѣ
всѣ тѣ


ни збо - ро - нить ни розлучить
зъ любой пары нѣ
гей гей жадна сила
ни розлучить
гей гей ни розлучить
зъ любой пары ни розлучить
жадна сила ни розлучить
жадна сила жадна сила
жадна сила жадна сила
жадна сила ни розлучить насъ
fine

ТРОЙНЯ ТЕРЦЕТЪ ФУГА

гл: Село БАЖ:



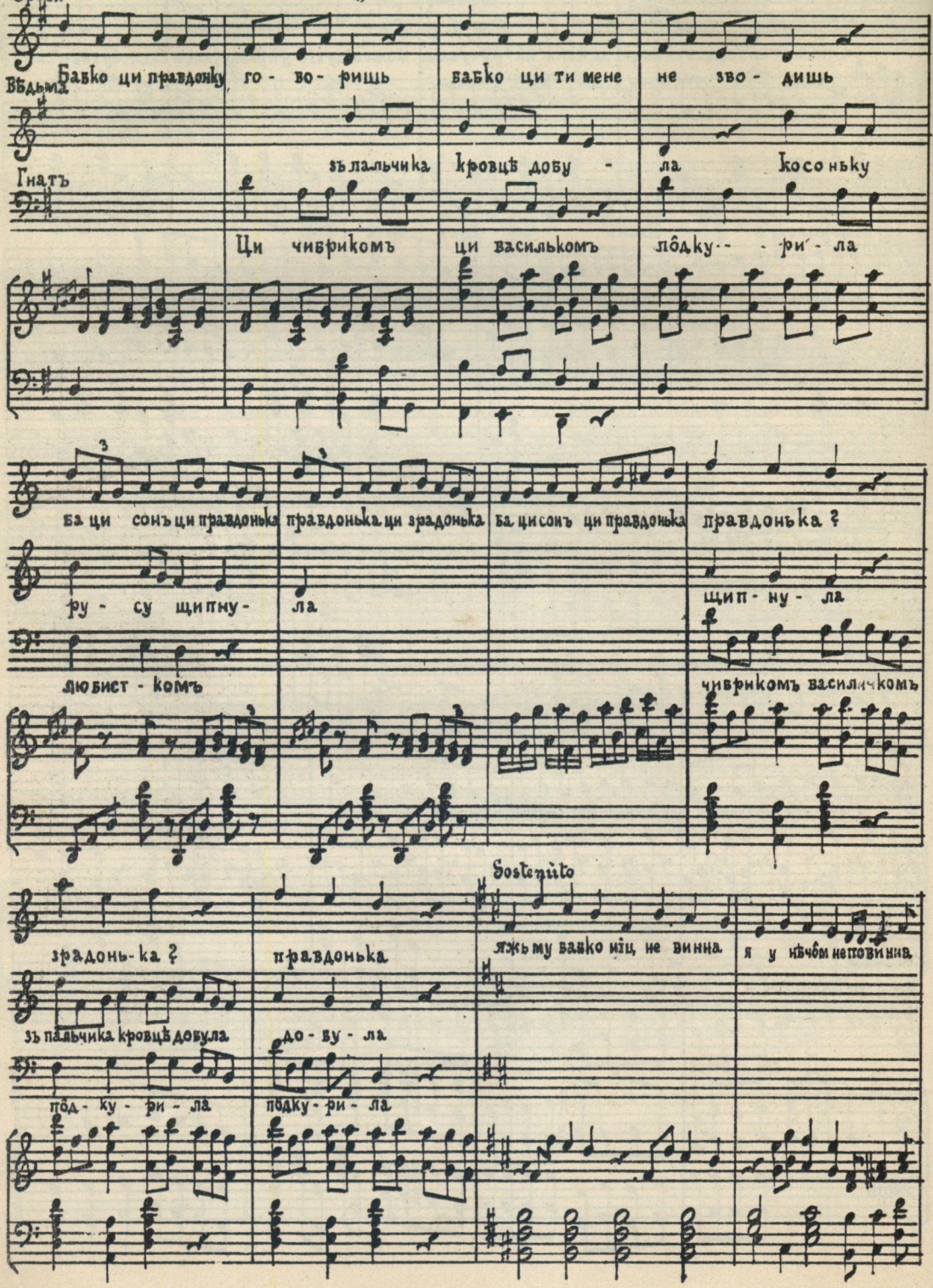
ТЕРЦЕТЪ ФУГА

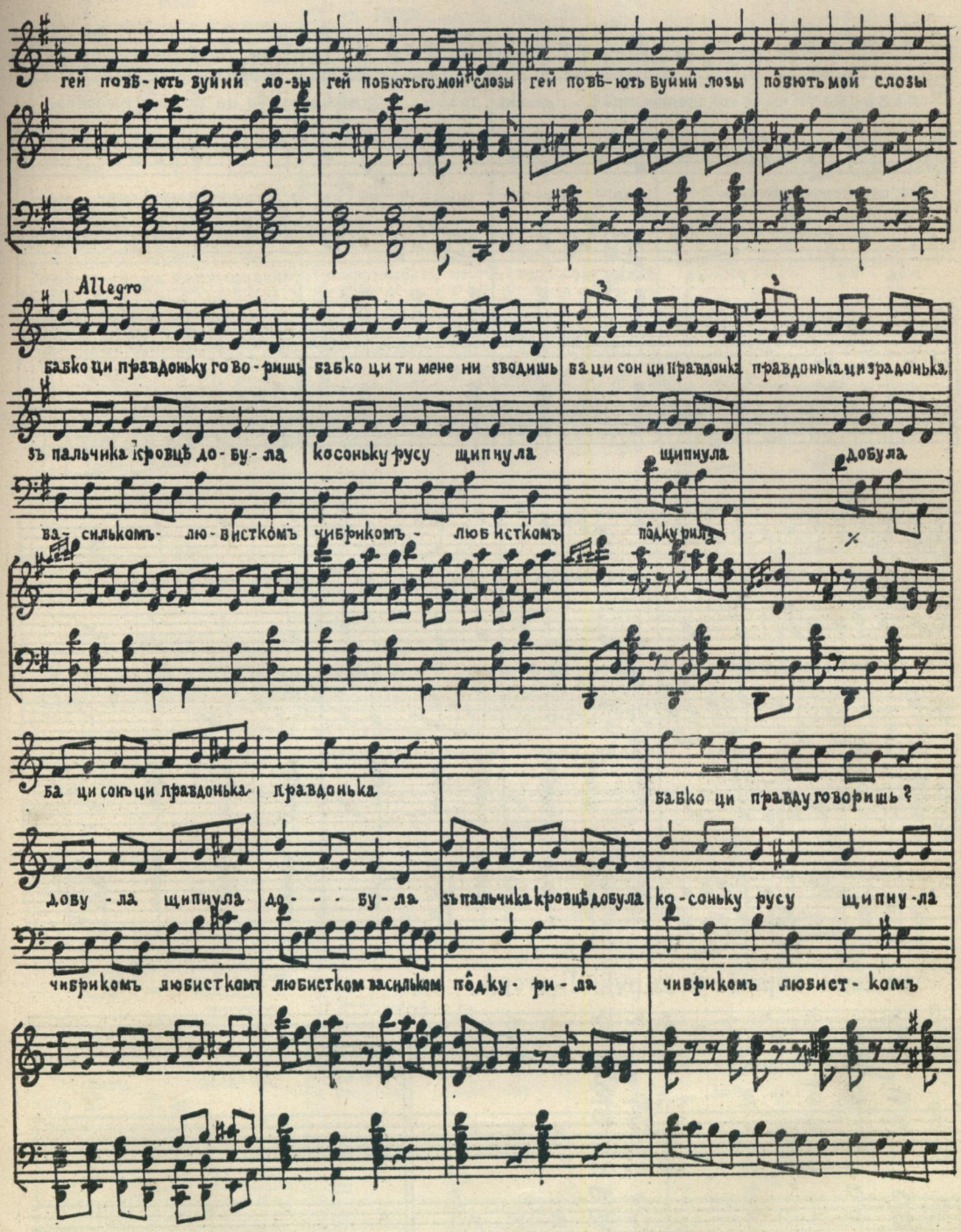
„БАБКО"

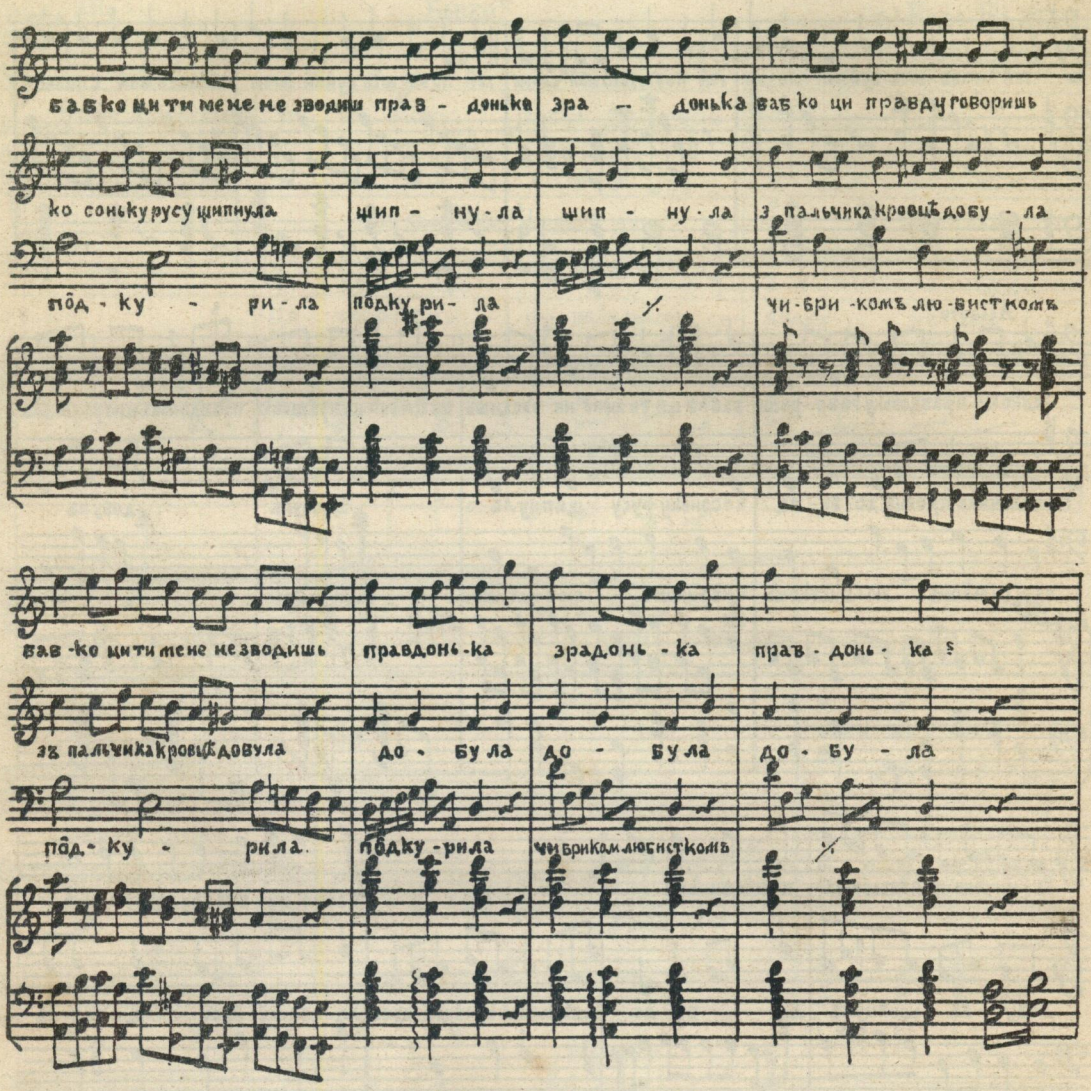
Орися Allo

зъ Вес: Баж:

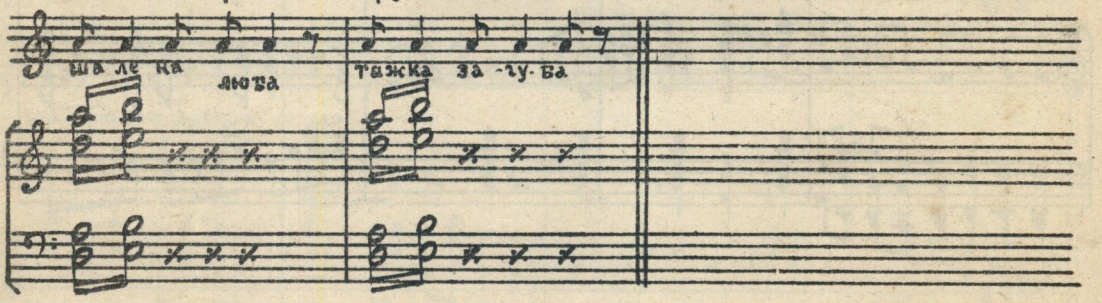
61




гей повѣ-ють вуйни лозы
гей побютьгомой слозы
гей повѣ-ють вуйни лозы
повютьмой слозы
Allegro
бабко ци правдоньку говоришь
бабко ци ти мене ни зводишь
ба ци сон ци правдонька
правдонька ци зрадонька
зъ пальчика кровцѣ добула
косоньку русу щипнула
щипнула
добула
васильком-любистком
чибрикомъ-любистком
подкурила
ба ци сонъци правдонька-
правдонька
бабко ци правду говоришь?
дову-ла щипнула
до---бу-ла
зъпальчика кровцѣ добула
ко-соньку русу щипну-ла
чибрикомъ любистком
любистком васильком
подку-ри-ла
чибрикомъ любист-комъ



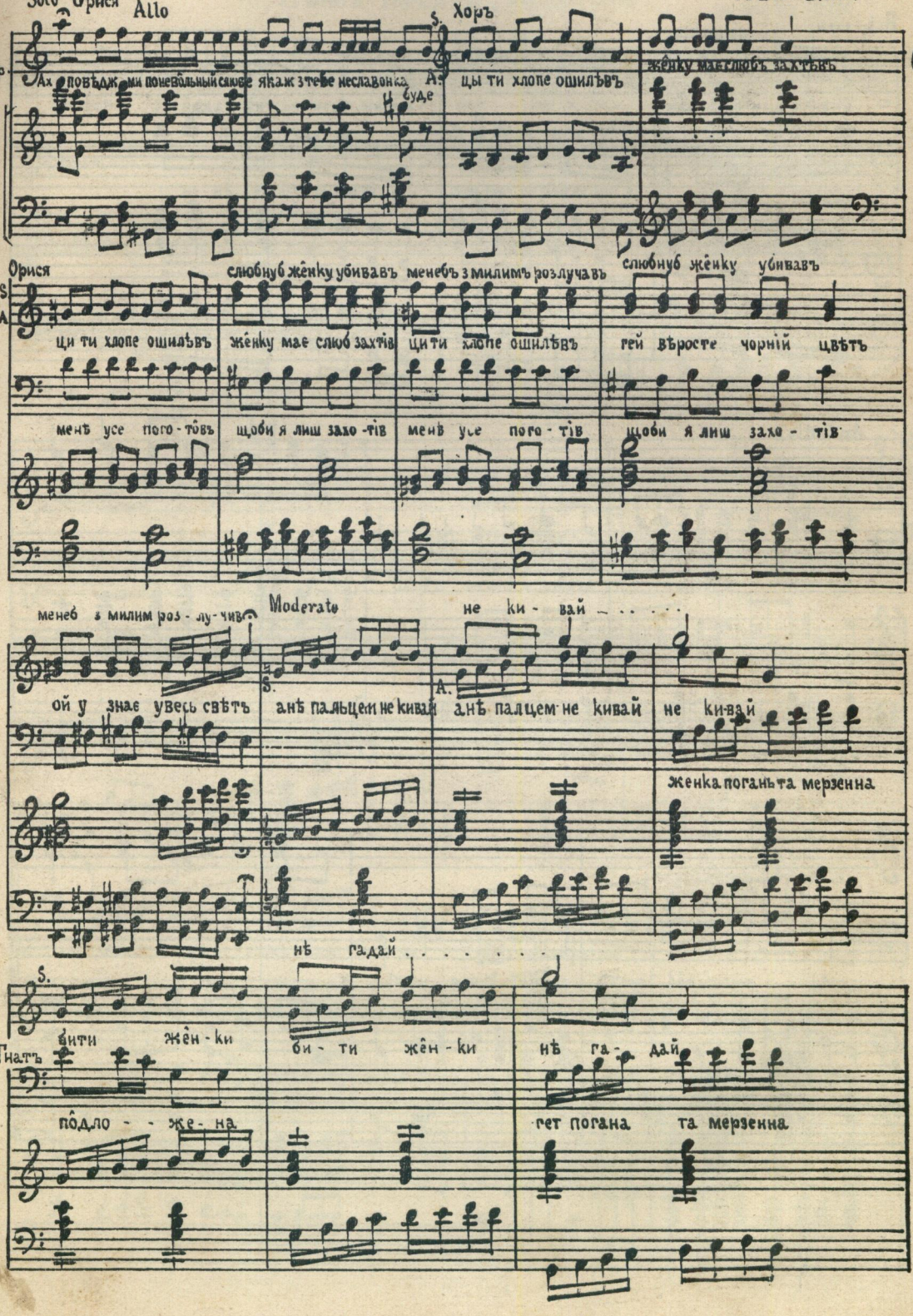
Відьма ворожить з руки Гнатови.

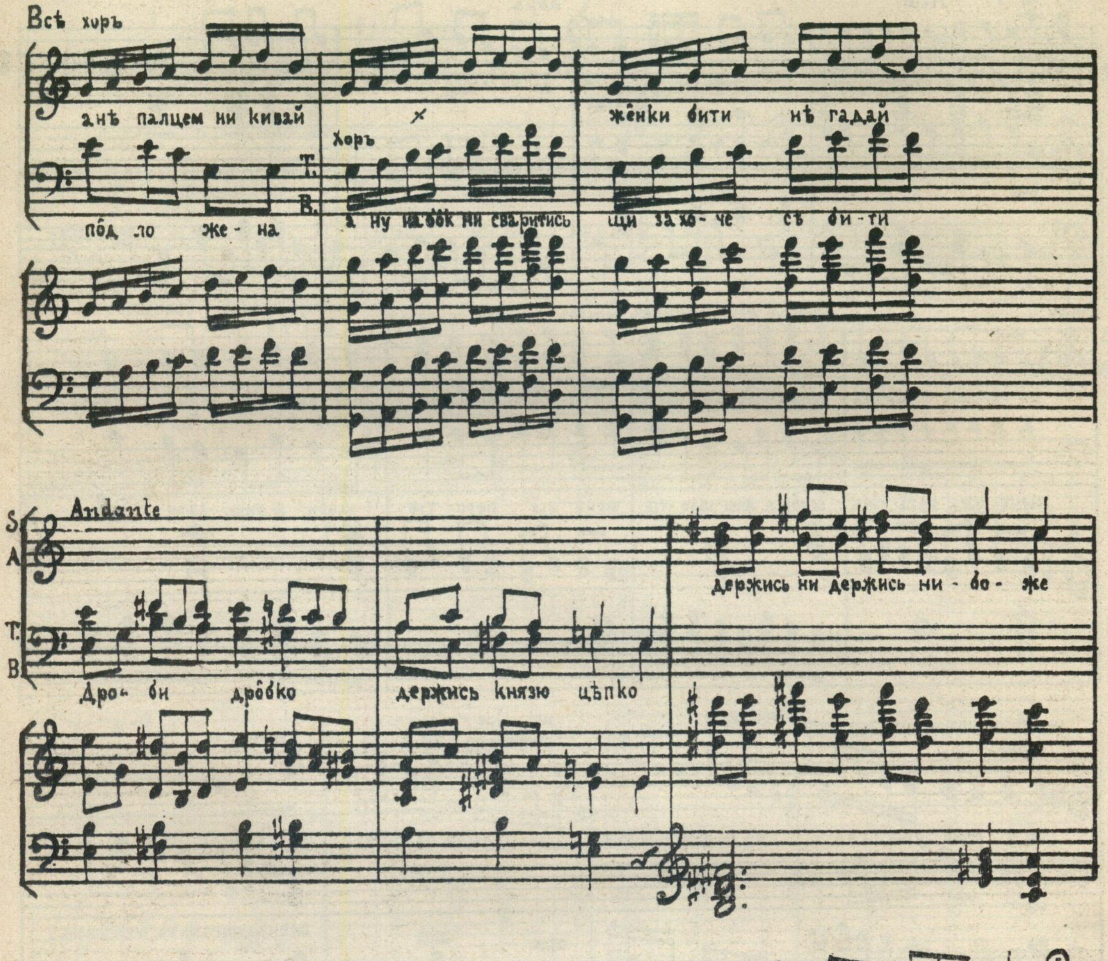


ТРОЙНЯ - ФУГА „Ахъ повѣджъ ми."

Solo Орися Allo

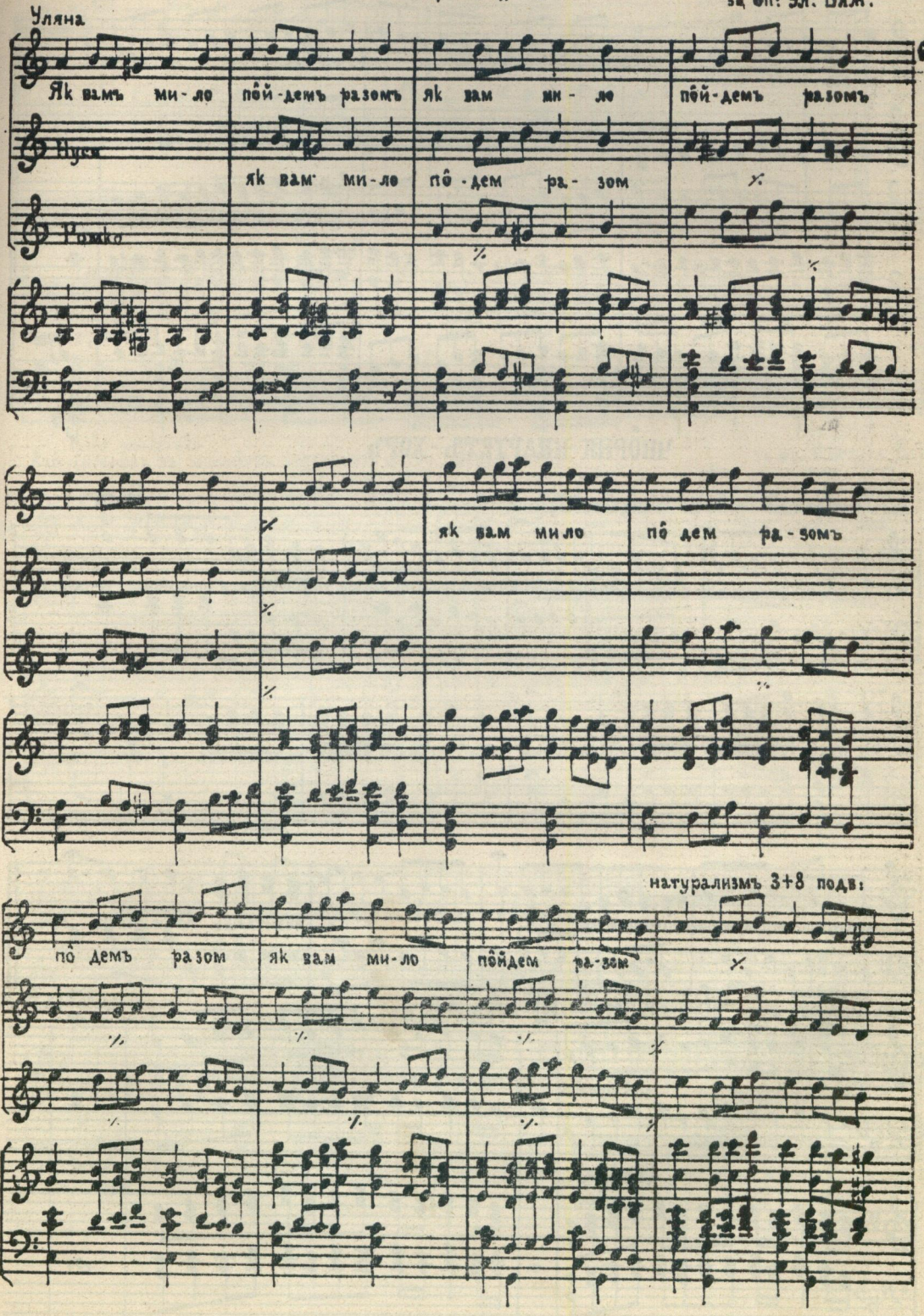
зъ Вес. Баж.

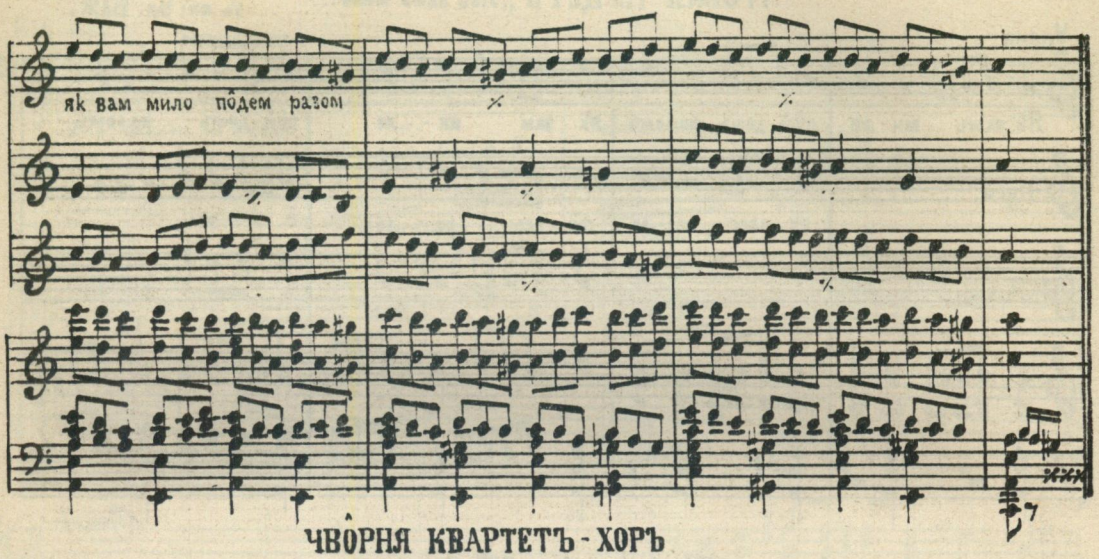



Всѣ хоръ
анѣ палцем ни кивай
Хоръ
жѣнки бити нѣ гадай
T.
B.
під ло же-на
а ну на бок ни сваритись
щи за хо-че сѣ би-ти
Andante
S.
A.
держись ни держись ни-бо-же
T.
B.
Дро-би дробко
держись князю цѣпко
бже ти нѣчо ни помо-же
дробн дроб-ко
держись князю цѣпко

ТРОЙНЯ-ТЕРЦЕТЪ „Якъ вамъ мило..."

въ оп: Ул. Бажай.

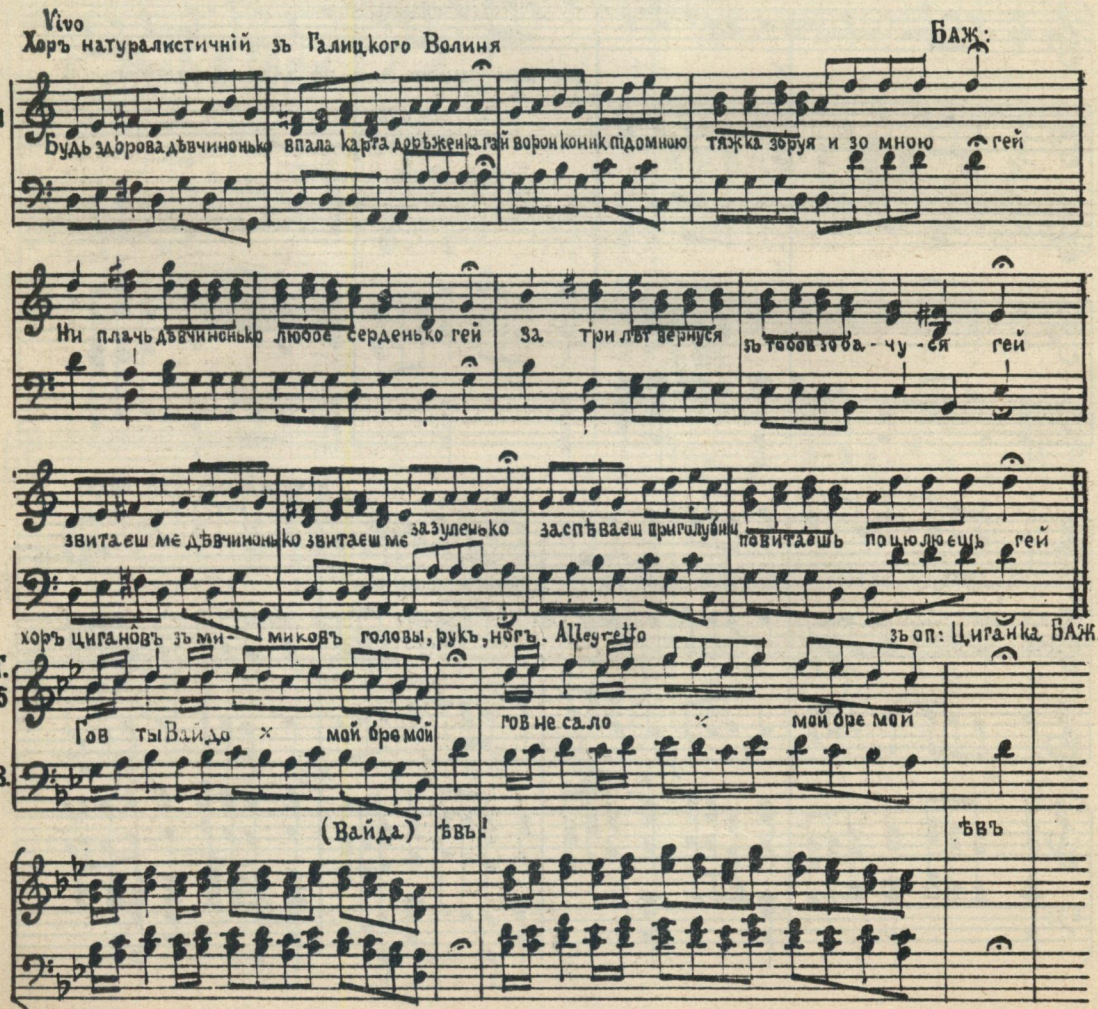


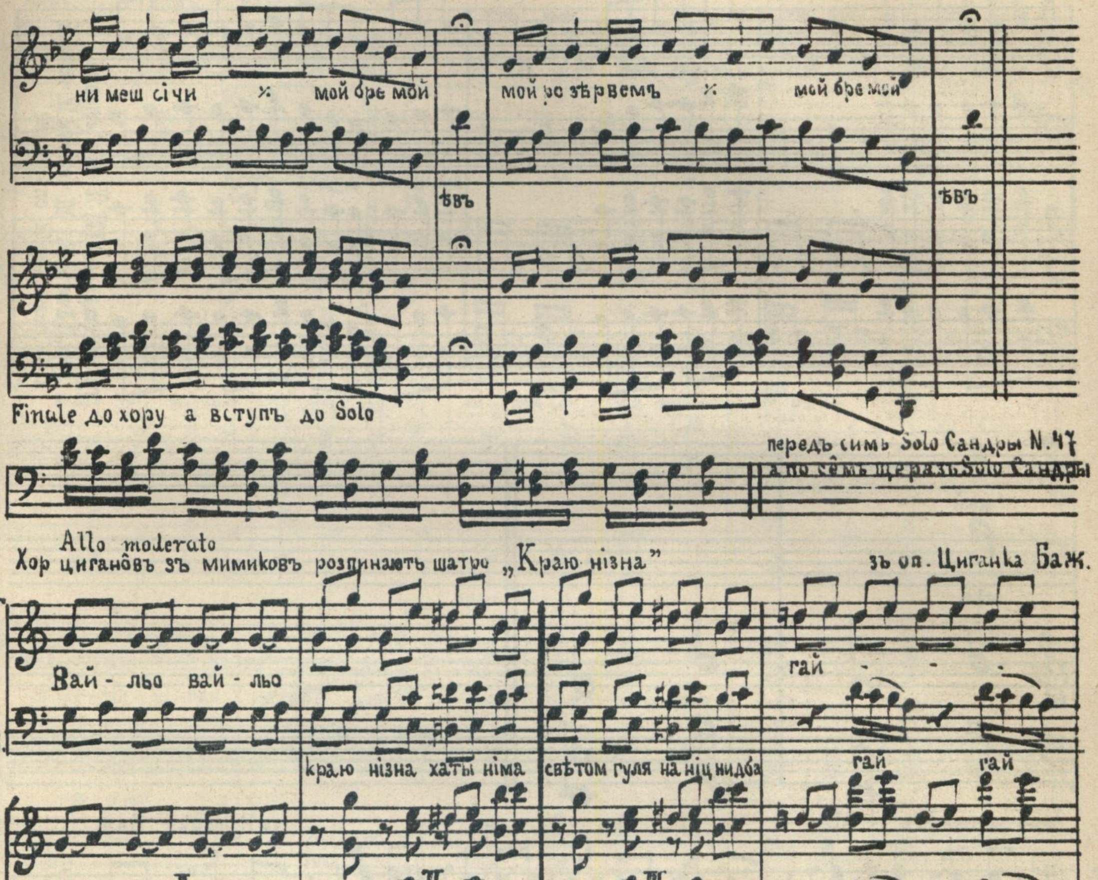


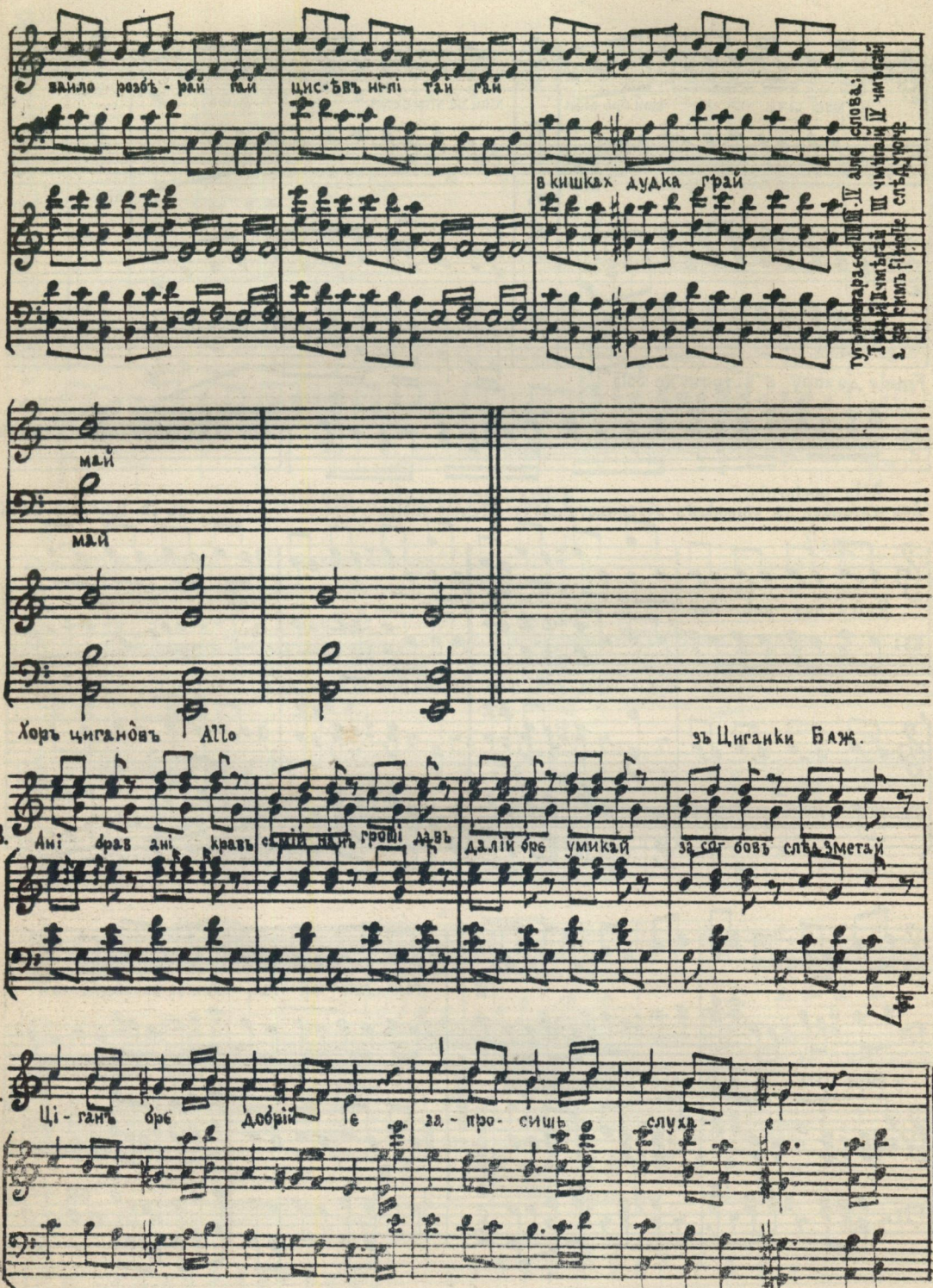
ЧВОРНЯ КВАРТЕТЪ - ХОРЪ

Vivo

Хоръ натуралистичній зъ Галицкого Волиня




ни меш січи ✕ мой бре мой
мой ро зѣрвем ✕ мой бре мой
ѣвъ
ѣвъ
Finale до хору а вступъ до Solo
передъ симъ Solo Сандры N. 47
а по сёмъ щеразъ Solo Сандры
Allo moderato
Хор циганôвъ зъ мимиковъ розпинають шатро „Краю нізна"
зъ оп. Циганка Баж.
T
66
B.
Вай-льо вай-льо
гай
краю нізна хаты німа
свѣтом гуля на ніц нидба
гай
гай
I
II
III
а вмре цѣга нище
мара за ним ни засвище
тутъ повторяются I II штакты зъ словами
гай гай гай гай
вайльо закладай гай
IV



по семъ повторити ще разъ 4 такти зъ словами: Далѣй бре умикай, далѣй далѣй умикай; за собовъ, за собовъ сѣдъ зметай.

Хоръ циганôвъ Allegretto зъ Циганки Баж.

68

Куди ці-ганъ ні мандру-є ше тра ні лі-ша-є

я ше трі ці-ган из-ро-дивсі ні зна' де вмі-ра-є

борше поволѣйше

в ше-трі ці-ган из-ро-дивсі вай-льо вай льо вай-льо

борше поволѣйше

ні зна' де вмі-рає вай-льо вай-льо вай льо вай-льо

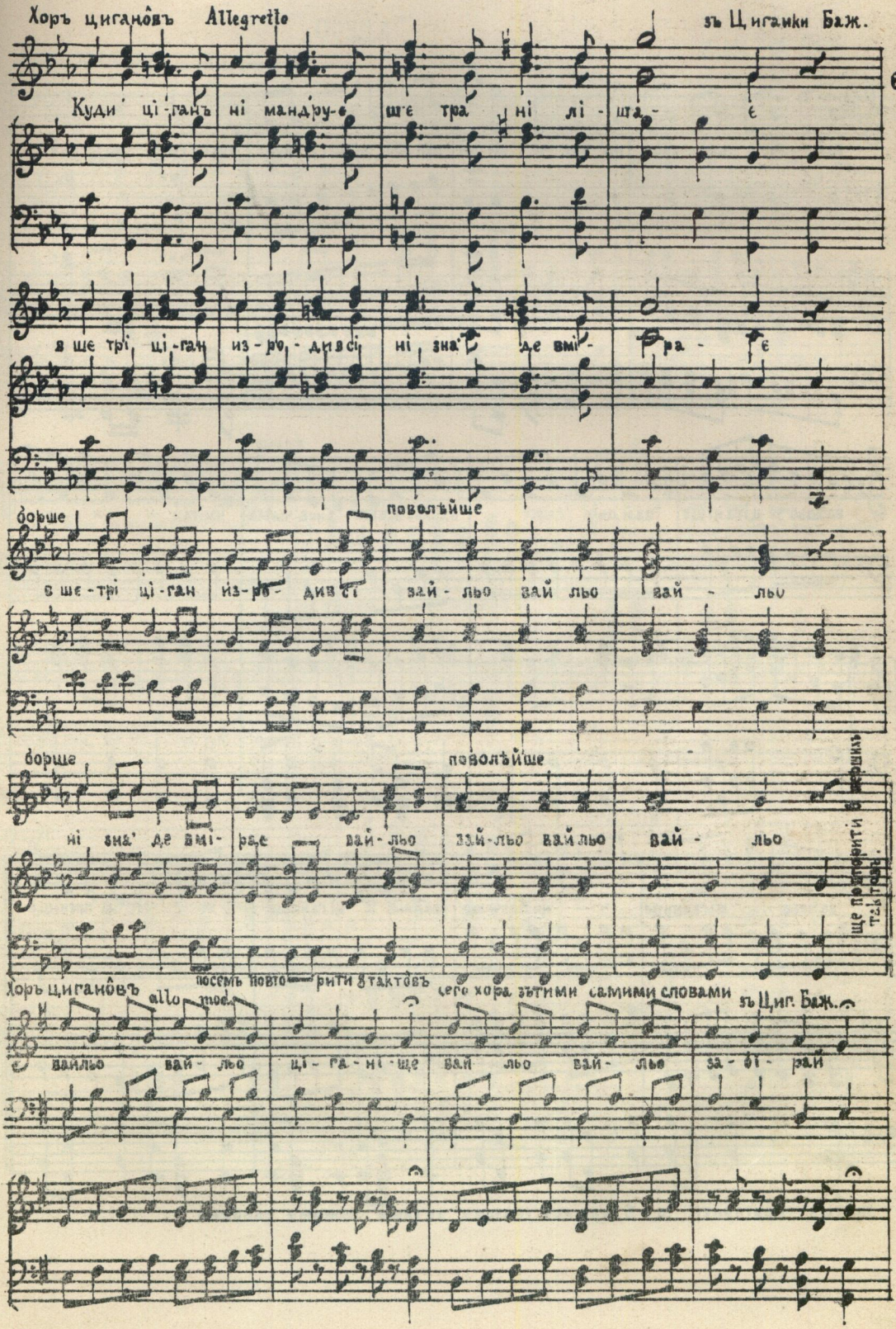
ще повторити 8 першихъ тактовъ.

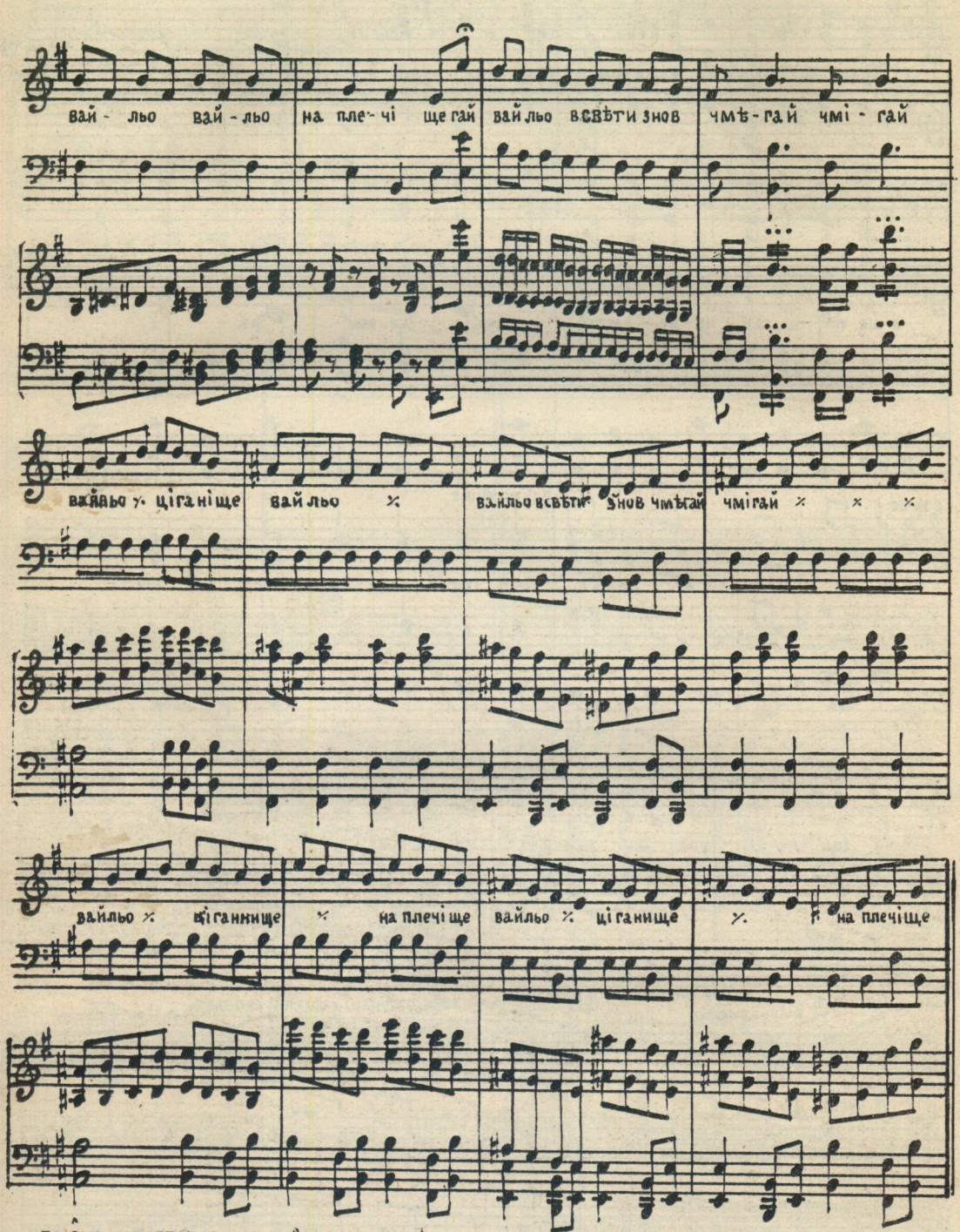
посемъ повторити 8 тактôвъ сего хора зъ тими самими словами

Хоръ циганôвъ allo mod. зъ Циг. Баж.

69

вайльо вай-льо ці-га-ні-ще вай льо вай-льо за-бі-рай

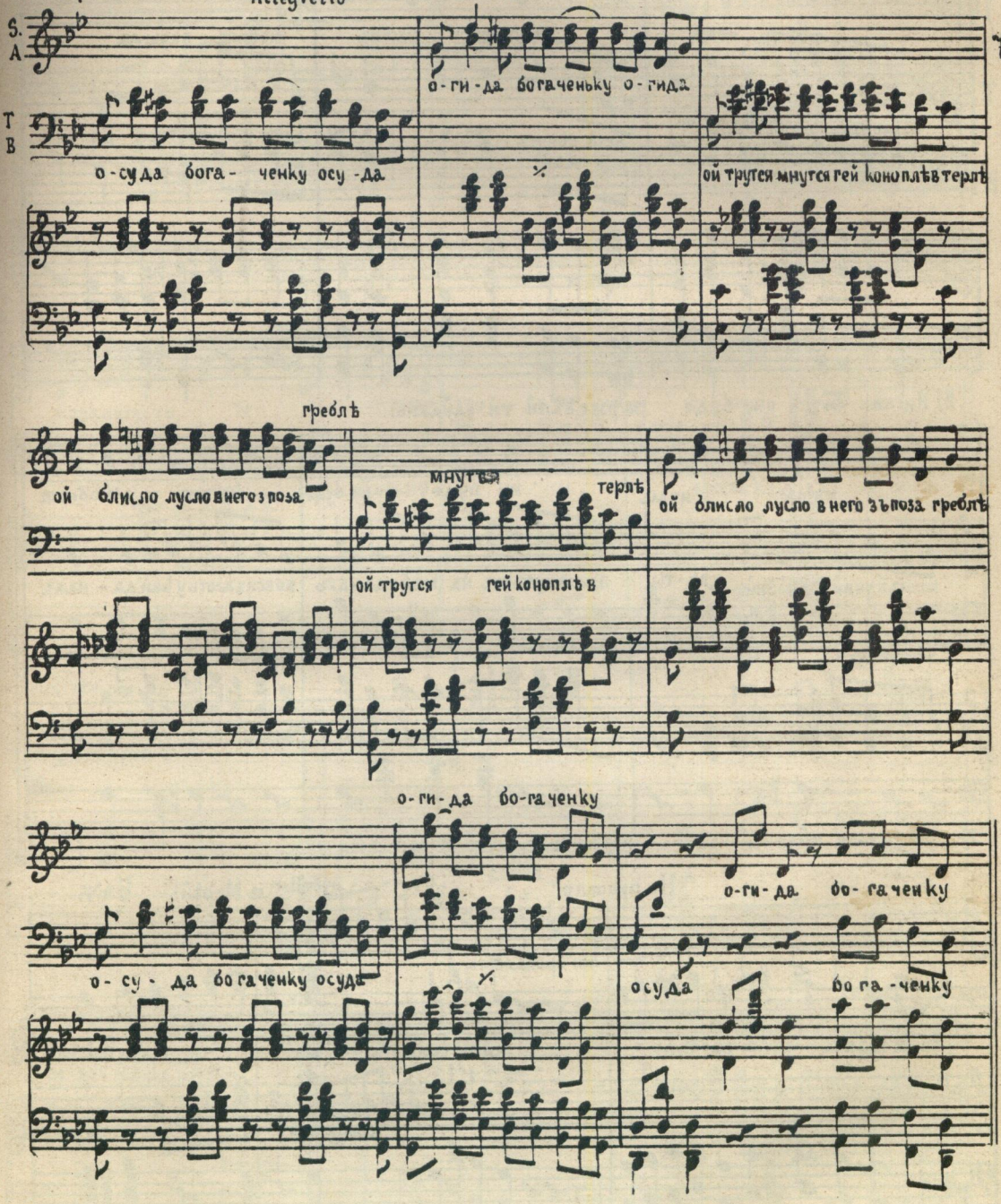




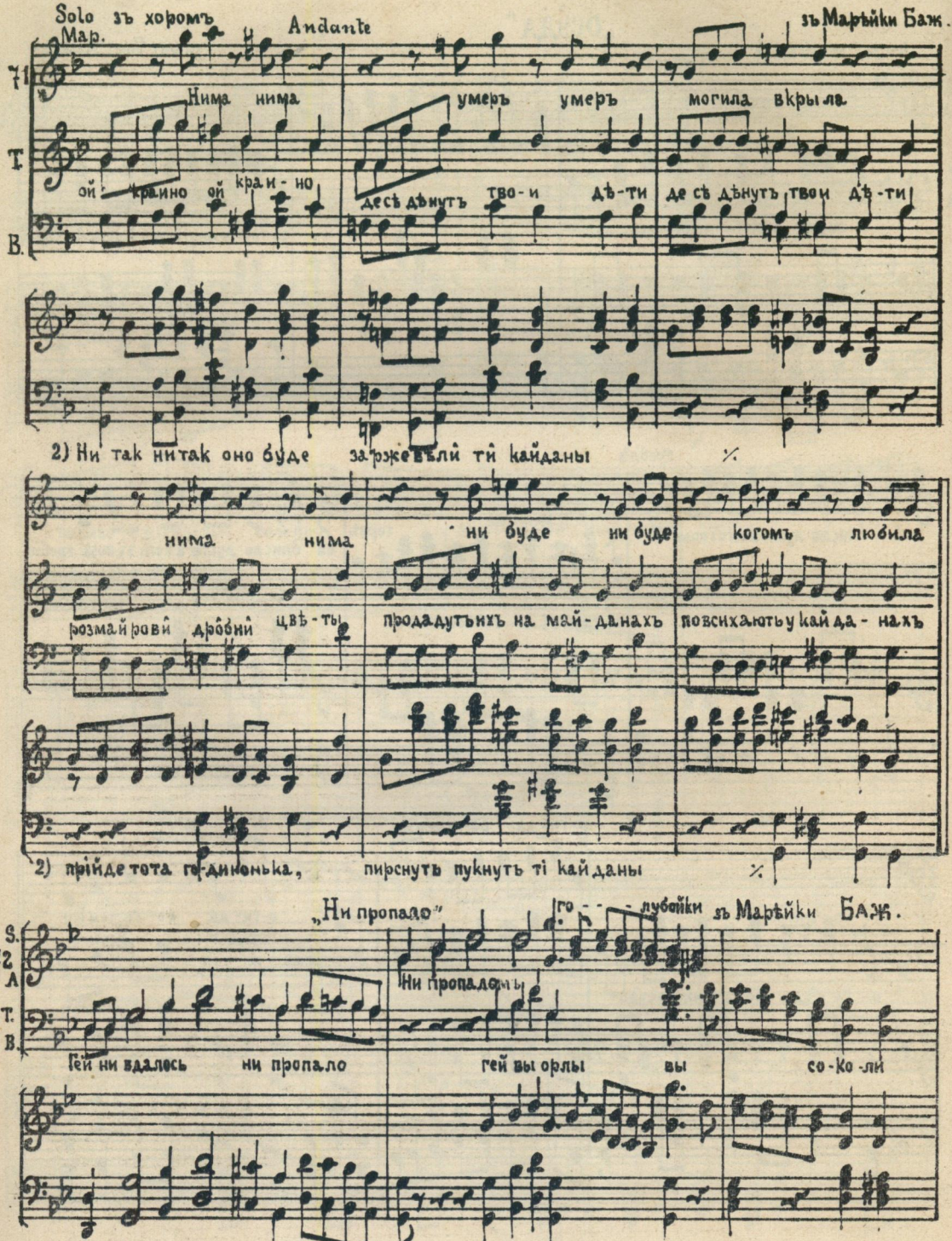
посемъ повторити ще 8 першихъ тактовъ зъ тими самими словами

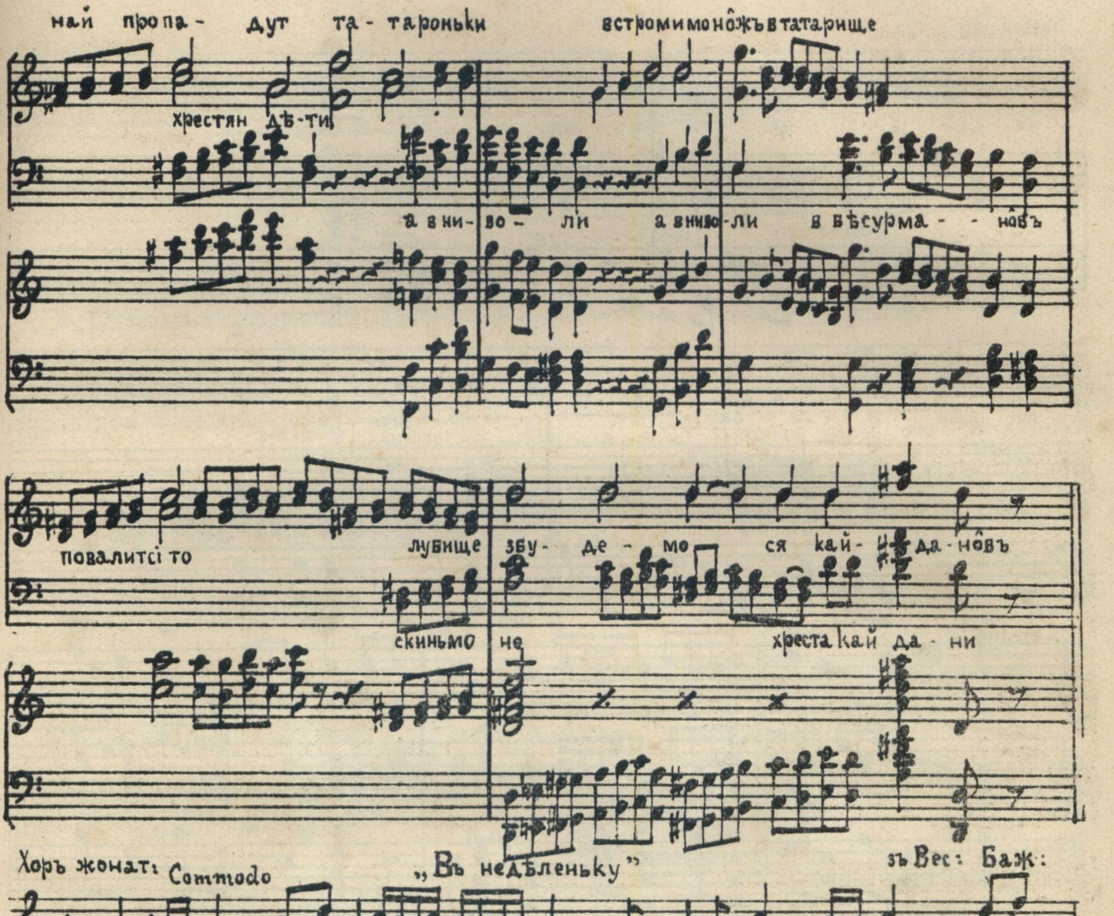
„ОСУДА"

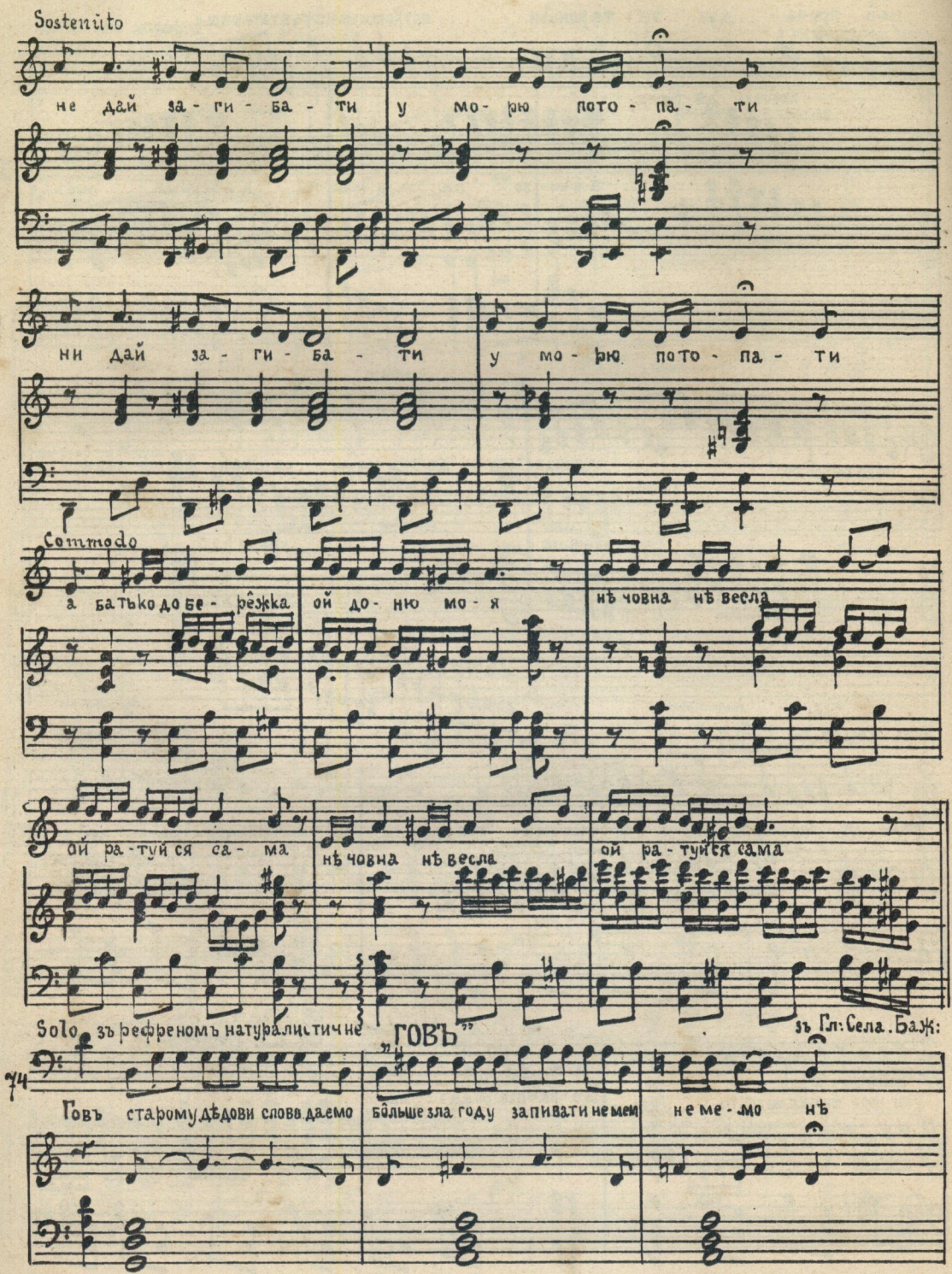
Хоръ мѣшаній Allegretto зъ оп: Вес. Баж.

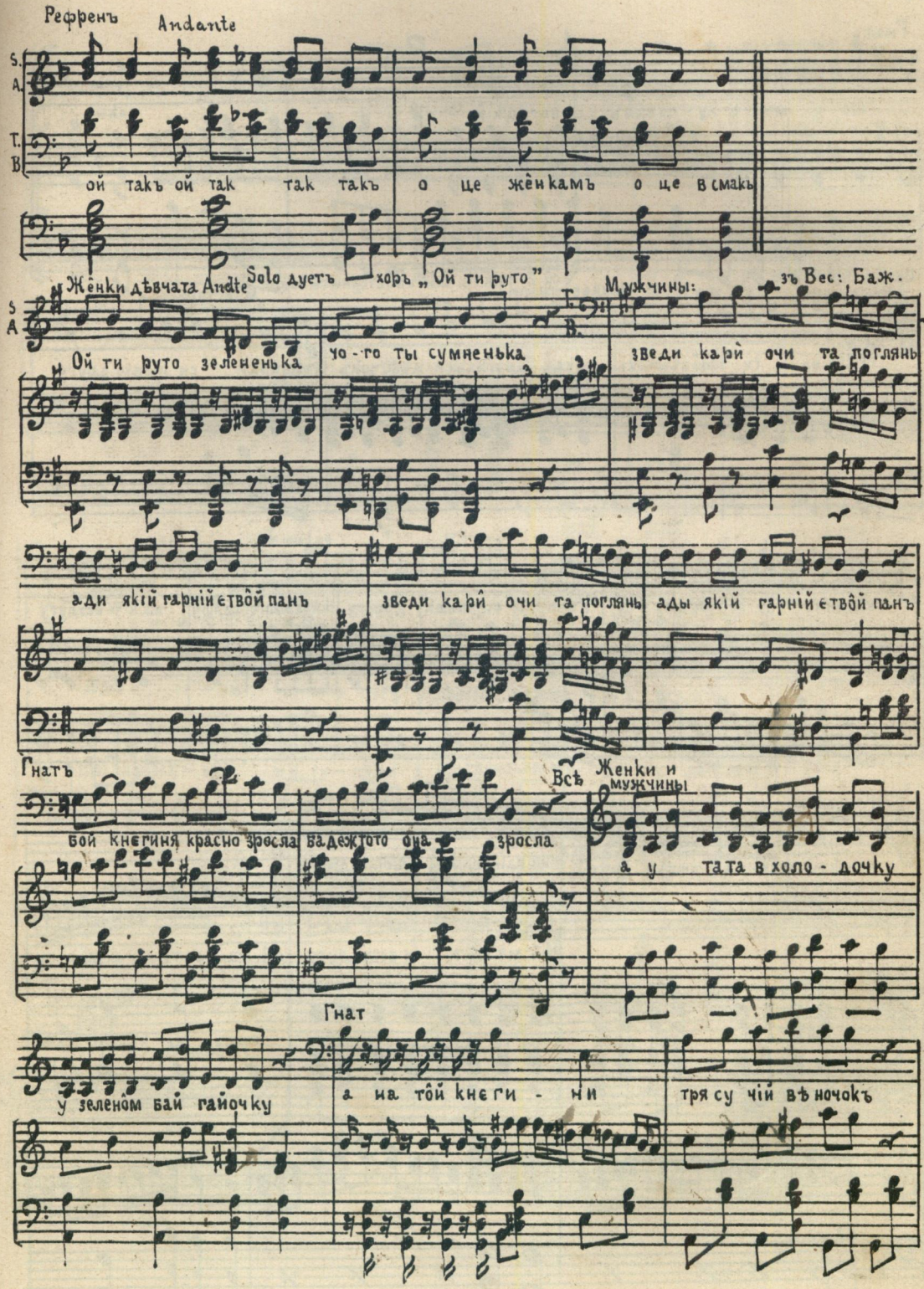


„ОЙ КРАЄНО"


Solo зъ хоромъ
Andante
зъ Марѣйки Баж.
Мар.
Нима нима
умеръ умеръ
могила вкрыла
ой краино ой краи-но
десѣ дѣнутъ тво-и дѣ-ти
десѣ дѣнутъ твои дѣ-ти
2) Ни так нитак оно буде заржевѣлй тй кайданы
нима нима
ни буде ни буде
когомъ любила
розмайровй дробнй цвѣ-ты
продадутъкихъ на май-данахъ
повсихаютьу кайда-нахъ
2) прійде тота го-динонька,
пирснуть пукнуть тї кайданы
„Ни пропало"
го - - - лубейки зъ Марѣйки Баж.
Ни пропалоны
гей ни вдалось ни пропало
гей вы орлы вы
со-ко-ли


най пропа- дут та-тароньки
встромимо ножъ в татарище
хрестян дѣ-ти
а вни-во- ли а вни-во-ли в бѣсурма- - новъ
повалитсі то
лубище
збу- де- мо ся кай- да-новъ
скиньмо не
хреста кай да-ни
Хоръ жонат:
Commodo
„Въ недѣленьку"
зъ Вес: Баж:
73
Въ не-дѣ-лень ку ра-но
ой там море гра- ло
не мо- ре то гра- ло
си-ро-тонька пото-па- ла
до батька рида- ла
ой не дай ме-не батьку!


Sostenúto
не дай за - ги - ба - ти
у мо - рю пото - па - ти
ни дай за - ги - ба - ти
у мо - рю пото - па - ти
Commodo
а батько до бе - рёжка
ой до - ню мо - я
нѣ човна нѣ весла
ой ра - туй ся са - ма
нѣ човна нѣ весла
ой ра - туйся сама
Solo зъ рефреномъ натуралистичне
ГОВЪ"
зъ Гл: Села. Баж:
74
Говъ старому дѣдови слова даемо
бôльше зла году запивати немеи
не ме - мо нѣ


Рефренъ
Andante
S.
A.
T.
B.
ой такъ ой так так такъ о це жёнкамъ о це в смакъ
„Жёнки дѣвчата Andte
Solo дуетъ
хоръ „Ой ти руто"
Мужчины:
зъ Вес: Баж.
Ой ти руто зелененька
чо-го ты сумненька
зведи карі очи та поглянь
ади якій гарній єтвой панъ
зведи карі очи та поглянь
ады якій гарній єтвой панъ
Гнатъ
Всѣ
Женки и мужчины
бой кнєгиня красно зросла
ва дежтото она зросла
а у тата в холо-дочку
Гнат
у зеленом бай гайочку
а на той кнєги-ни
тря су чій вѣ ночокъ

Гнатъ

що у мѣстѣ ку-повавъ богацкій сы-но - - чокъ

Орися

Solo борше

(кидає о землю) си 2 такты слôвъ повторяють хором мужчины

гейта на ти твôй вѣночокъ шукай другихъ си дѣвочокъ вѣбирай си любку другу

зъкалино-во-го тамъ лу-гу вѣбирай си любку дру-гу ritard..... зкалиновоготамлугу

Гнатъ

маю те без лугу

tempo

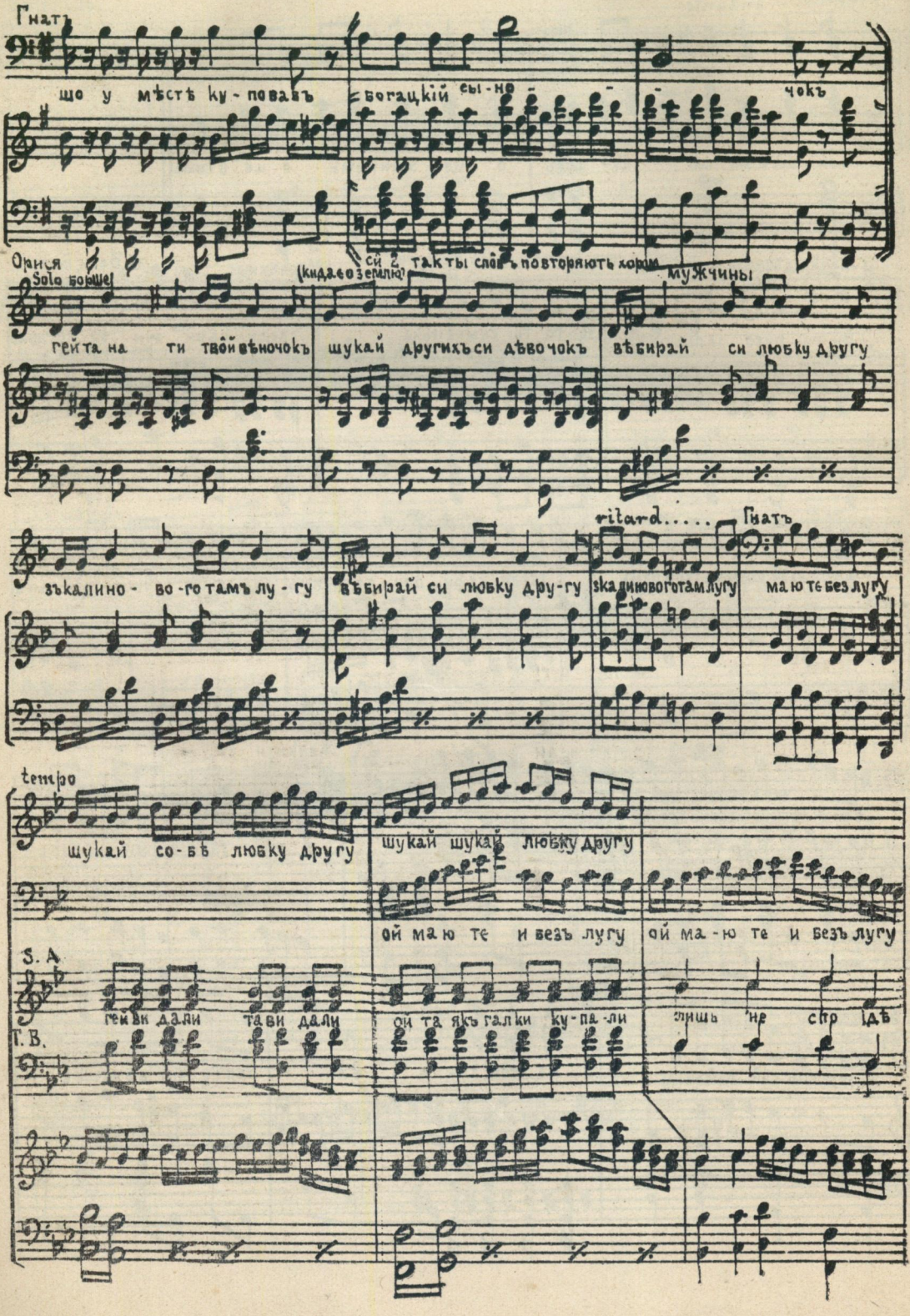
шукай со-бѣ любку другу шукай шукай любку другу

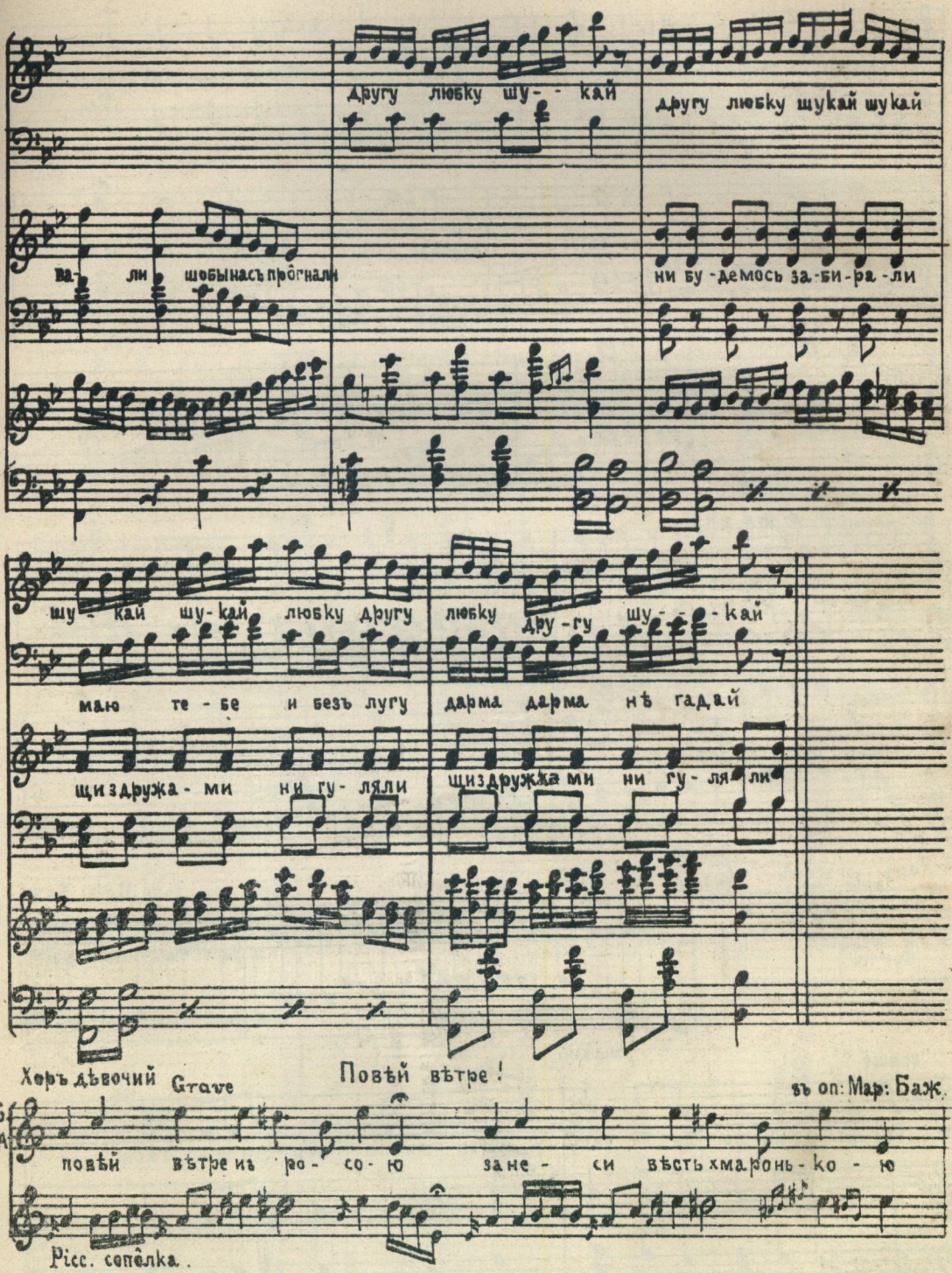
ой маю те и безъ лугу ой ма-ю те и безъ лугу

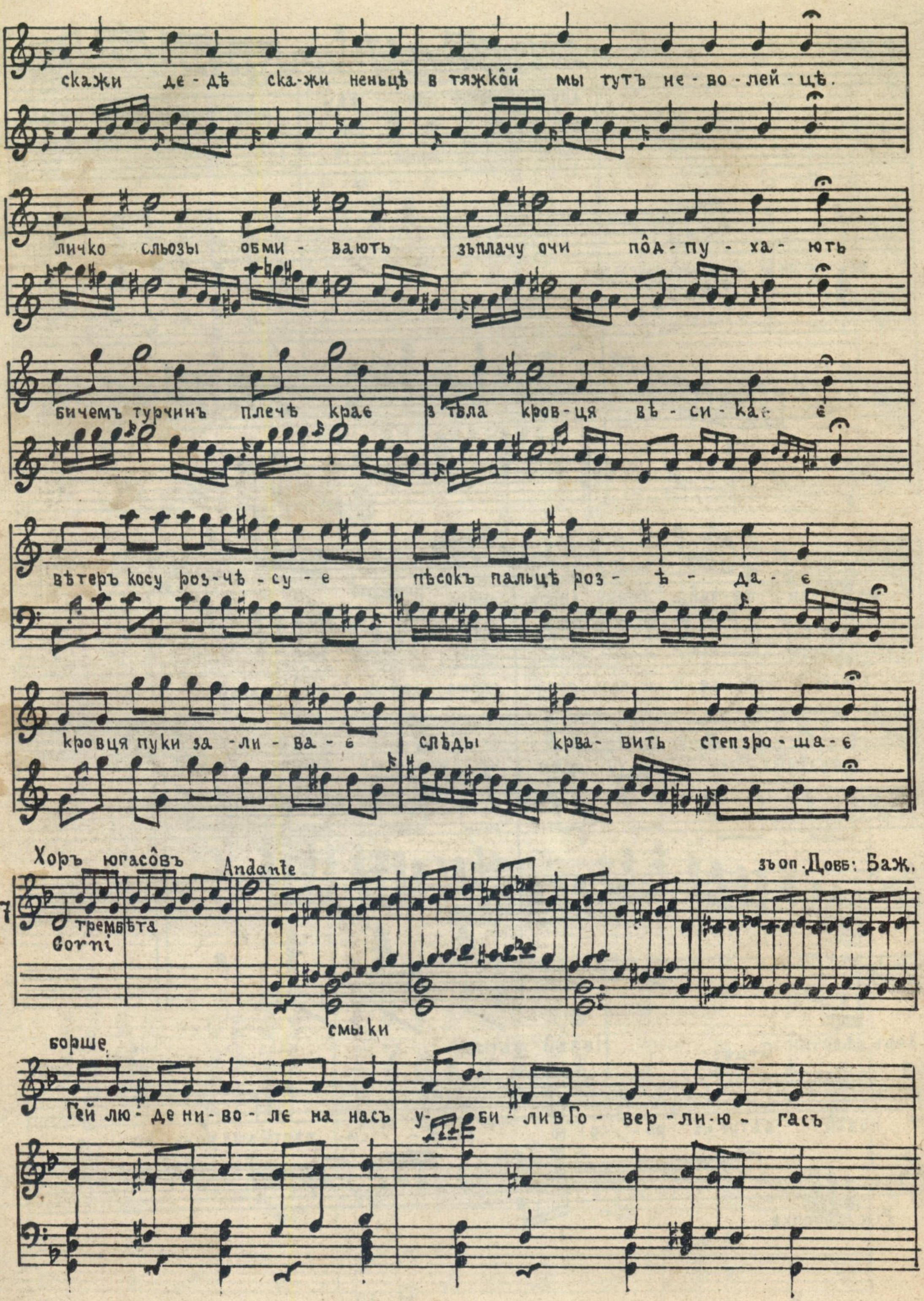
S. A.

гейви дали тави дали ой та якъ галки ку-па-ли лишь не спо дѣ

T. B.




Другу любку шу- - кай
Другу любку шукай шукай
ва- ли шобынасъ прогнали
ни бу-демось за-би-ра-ли
шу- кай шу- кай любку другу
любку дру-гу шу- - - кай
маю те-бе и безъ лугу
дарма дарма нѣ гадай
щиздружа-ми ни гу-ляли
щиздружа ми ни гу-ля ли
Хоръ дѣвочий
Grave
Повѣй вѣтре!
съ оп: Мар: Баж.
S
A
повѣй вѣтре изро-со-ю
зане- си вѣсть хмаронь-ко-ю
Picc. сопѣлка.


скажи де - дѣ ска-жи неньцѣ в тяжкôй мы тутъ не - во - лей - цѣ.
личко сльозы обми - вають зъплачу очи пôд - пу - ха - ють
бичемъ турчинъ плечѣ крае з тѣла кров - ця вѣ - си - ка - е
вѣтеръ косу розчѣ - су - е пѣсокъ пальцѣ роз - ѣ - да - е
кровця руки за - ли - ва - е слѣды крва - вить степ зро - ща - е
Хоръ югасôвъ
Andante
зъ оп. Довб: Баж.
77
трембѣта
Corni
смыки
борше
Гей лю - де ни - во - ле на насъ у - би - ли в Го - вер - ли - ю - гасъ

зібрали маржинку всу намъ гей лю - де ни - бо - ле на насъ

ю - га - сы ю - га си бѣ - жѣмъ вôддеку по - де - ку не - сѣмъ

я - снень - кій то - пôр - чик в ру - кахъ по - то - не у их го - ло - вахъ

Commodo Solo и припѣвъ Refrain хоръ „Чорно гора" зъ Довб. Баж.

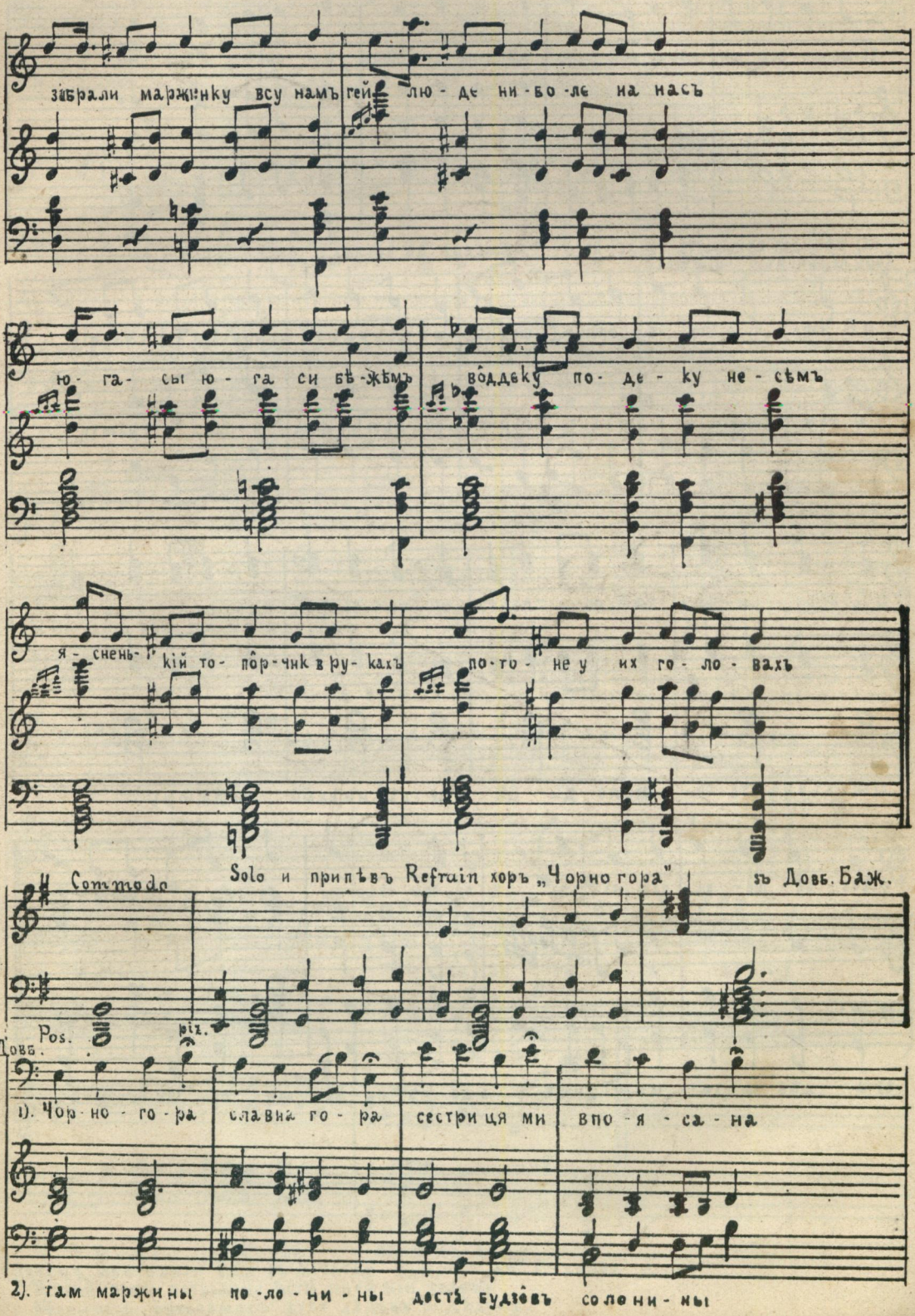
78

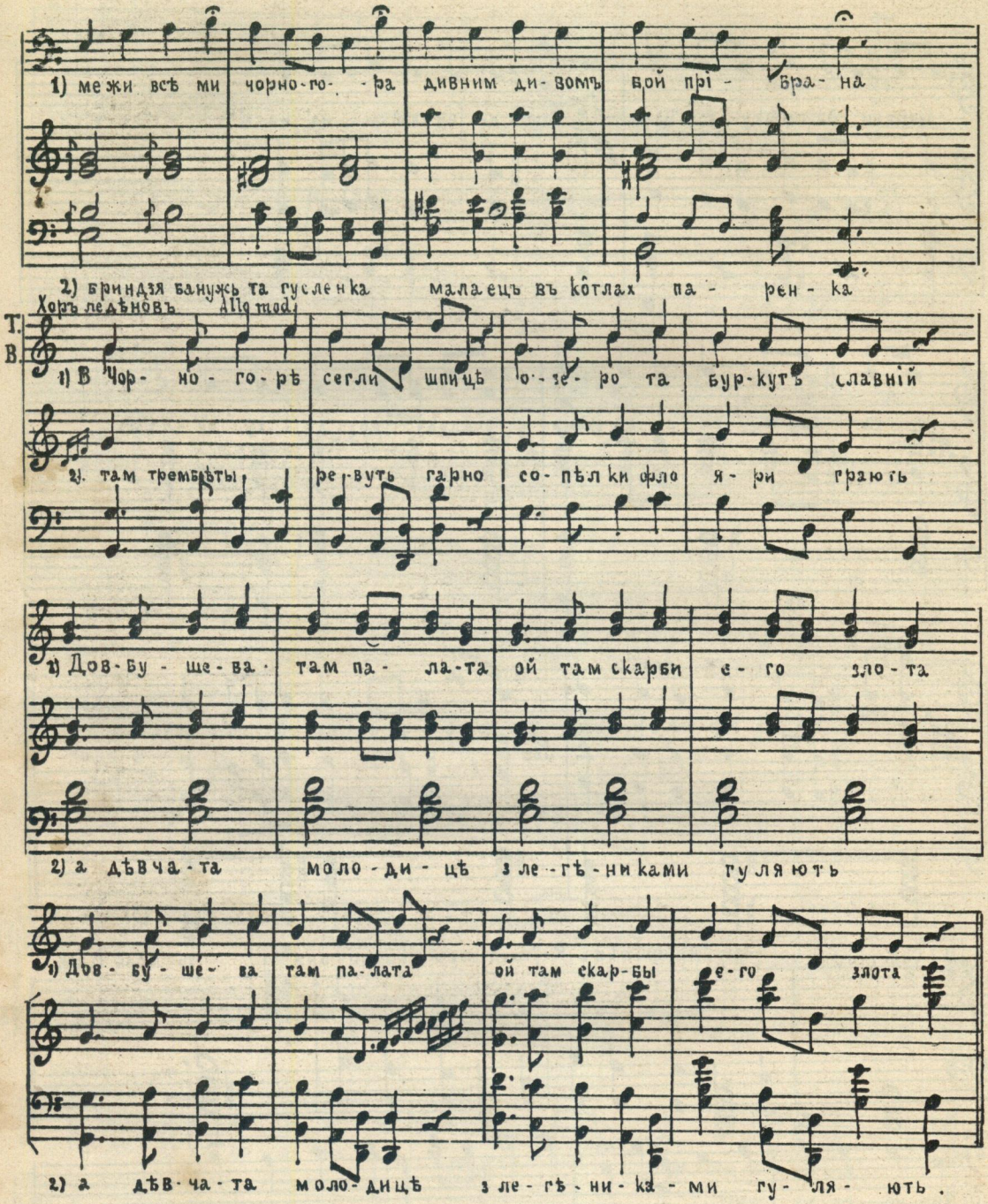
Pos. piz.

Довб.

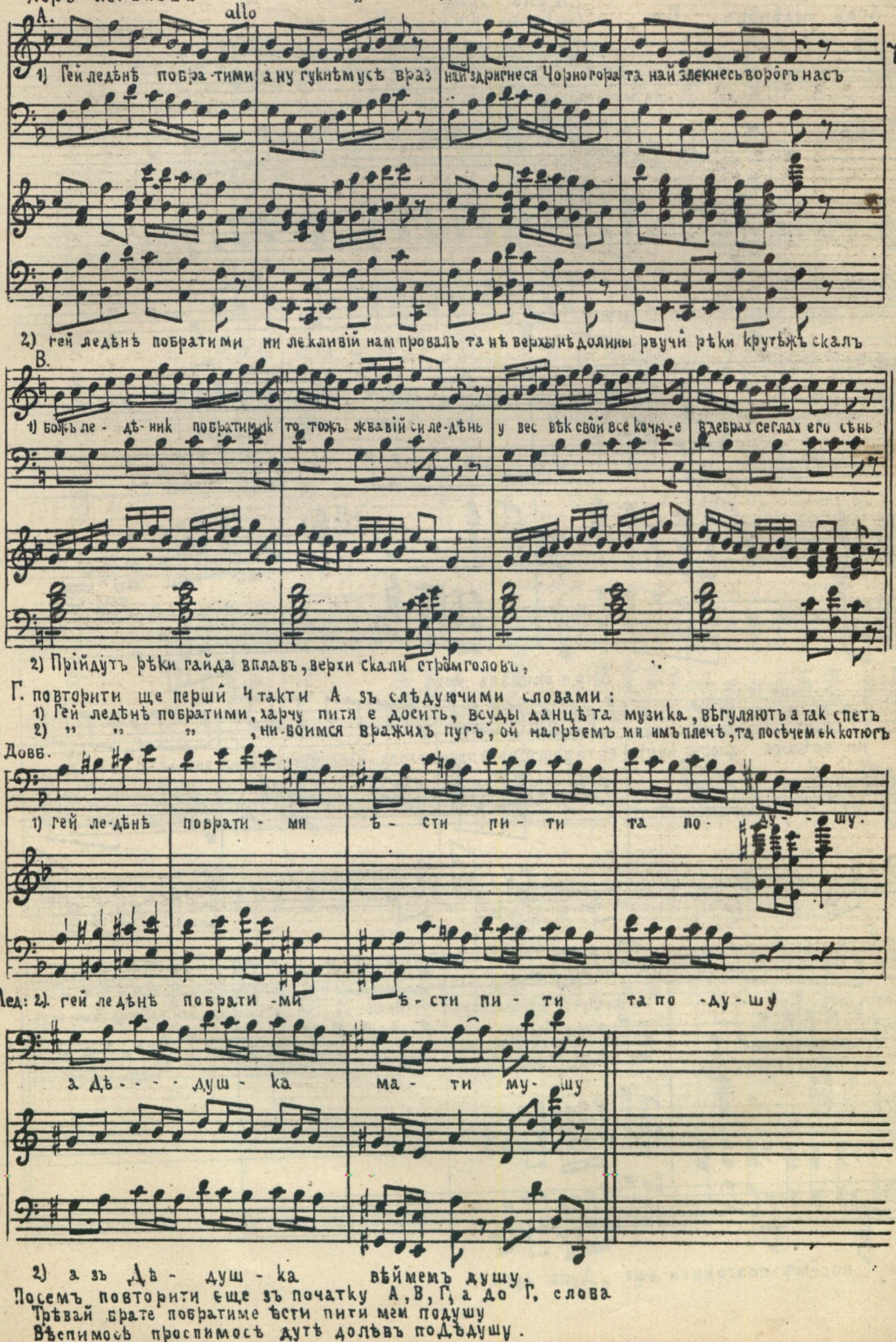
1). Чор - но - го - ра славна го - ра сестри ця ми впо - я - са - на

2). там маржины по - ло - ни - ны доста будзôвъ соло ни - ны



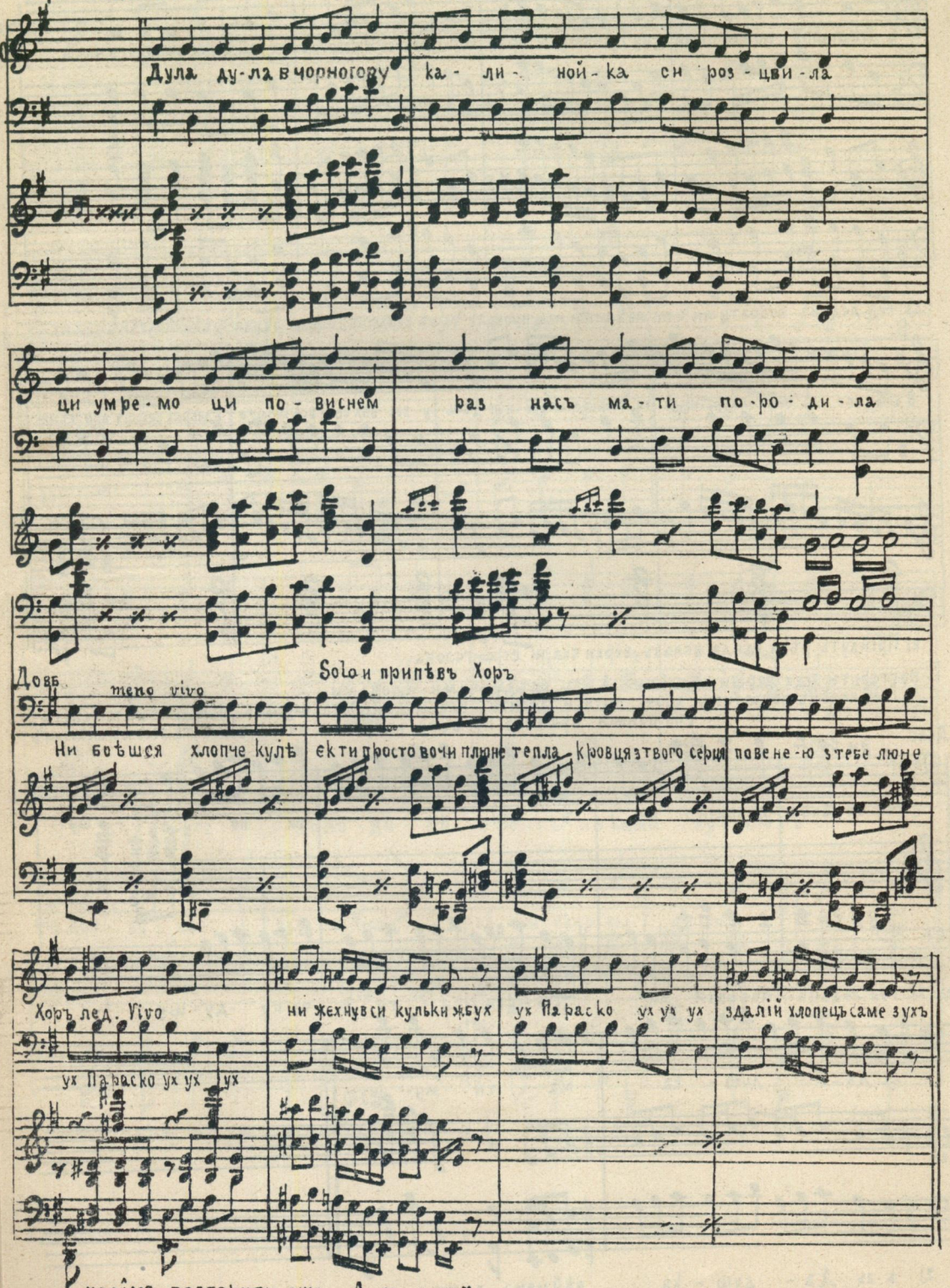

1) межи всѣ ми чорно-го- -ра дивним ди-вомъ вой прі- бра-на
2) бриндзя банужь та гусленка малаецъ въ котлах па- рен-ка
Хоръ ледѣновъ
Allegro
Т.
В.
1) В Чор- но- го-рѣ сегли шпицѣ о-зе-ро та бур-кутъ славній
2) там трембѣты ре-вуть гарно со-пѣлки фло я-ри грають
1) Дов-бу-ше-ва там па- ла-та ой там скарби е-го зло-та
2) а дѣвча-та моло-ди-цѣ з ле-гѣ-никами гуляють
1) Дов-бу-ше-ва там па-лата ой там скар-бы е-го злота
2) а дѣв-ча-та моло-дицѣ з ле-гѣ-ни-ка-ми гу-ля-ють.

Хоръ легѣновъ „Гей ледѣнѣ" зъ оп: Довб: Баж.



Посемъ повторити еще зъ початку А, В, Г, а до Г. слова
Трѣвай брате побратиме ѣсти пити мем подушу
Вѣспимось проспимось дутѣ долѣвъ подъ душу.

Хоръ ледѣновъ Vivo „Дула дула" (новобранцѣ) зъ оп: Довб: Баж:



посѣмъ повторити еще „Дула дула"

Хоръ ледѣ нôвъ

Чоломъ"

Allegretto

зъ оп. Довб. Баж.

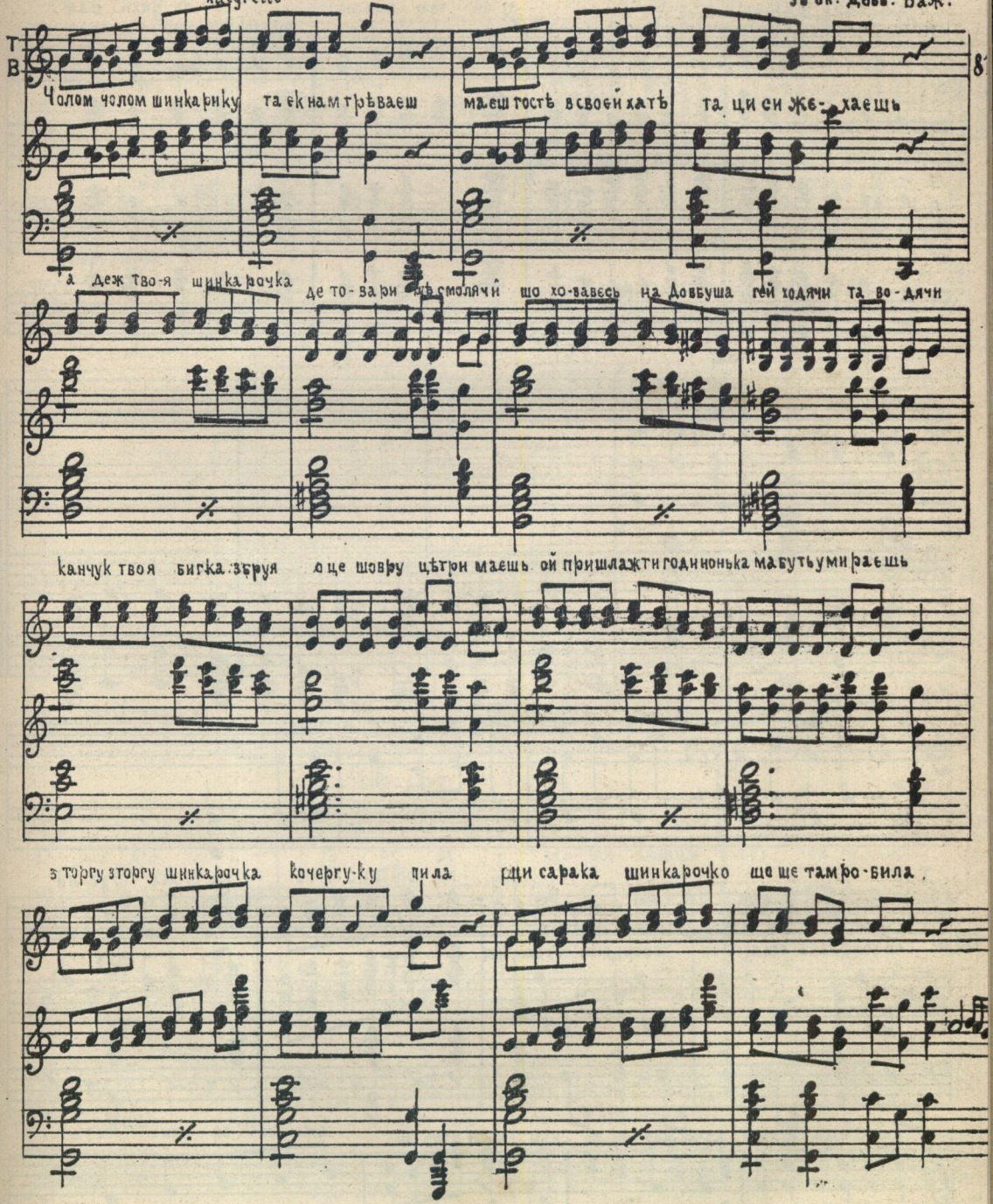
Т
В

Чолом чолом шинка рику та єк нам трѣваєш маєш гостѣ в своєй хатѣ та ци си же-хаєшь

а деж тво-я шинка рочка де то-ва ри мѣ смолячи шо хо-вавєсь на Довбуша гей ходячи та во-дячи

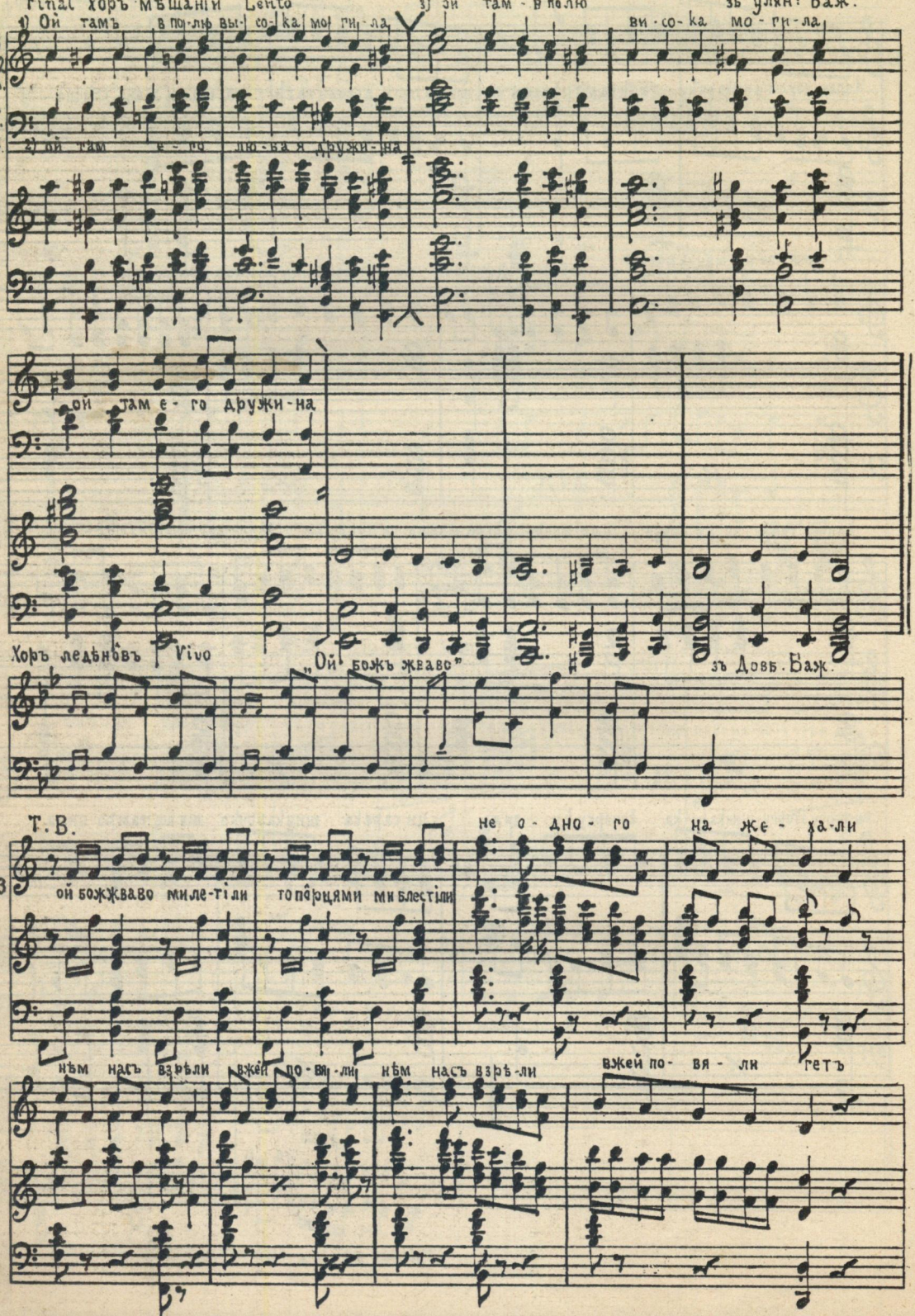
канчук твоя бигка зъ бруя о це шовру цѣтри маєшь ой пришлажти годинонька мабуть умираєшь

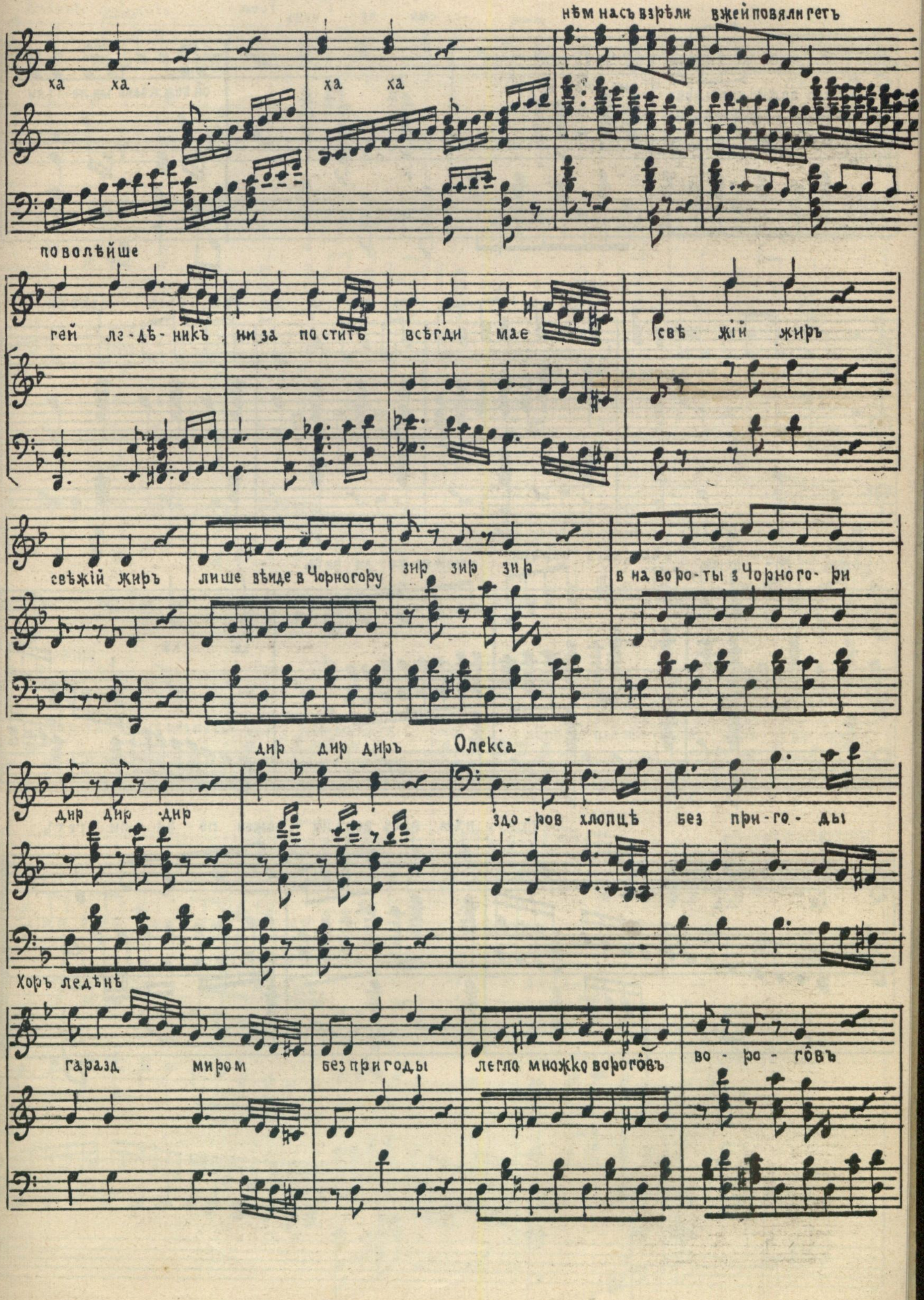
з торгу з торгу шинка рочка кочергу-ку пила рци сарака шинка рочко що ще там ро-била.

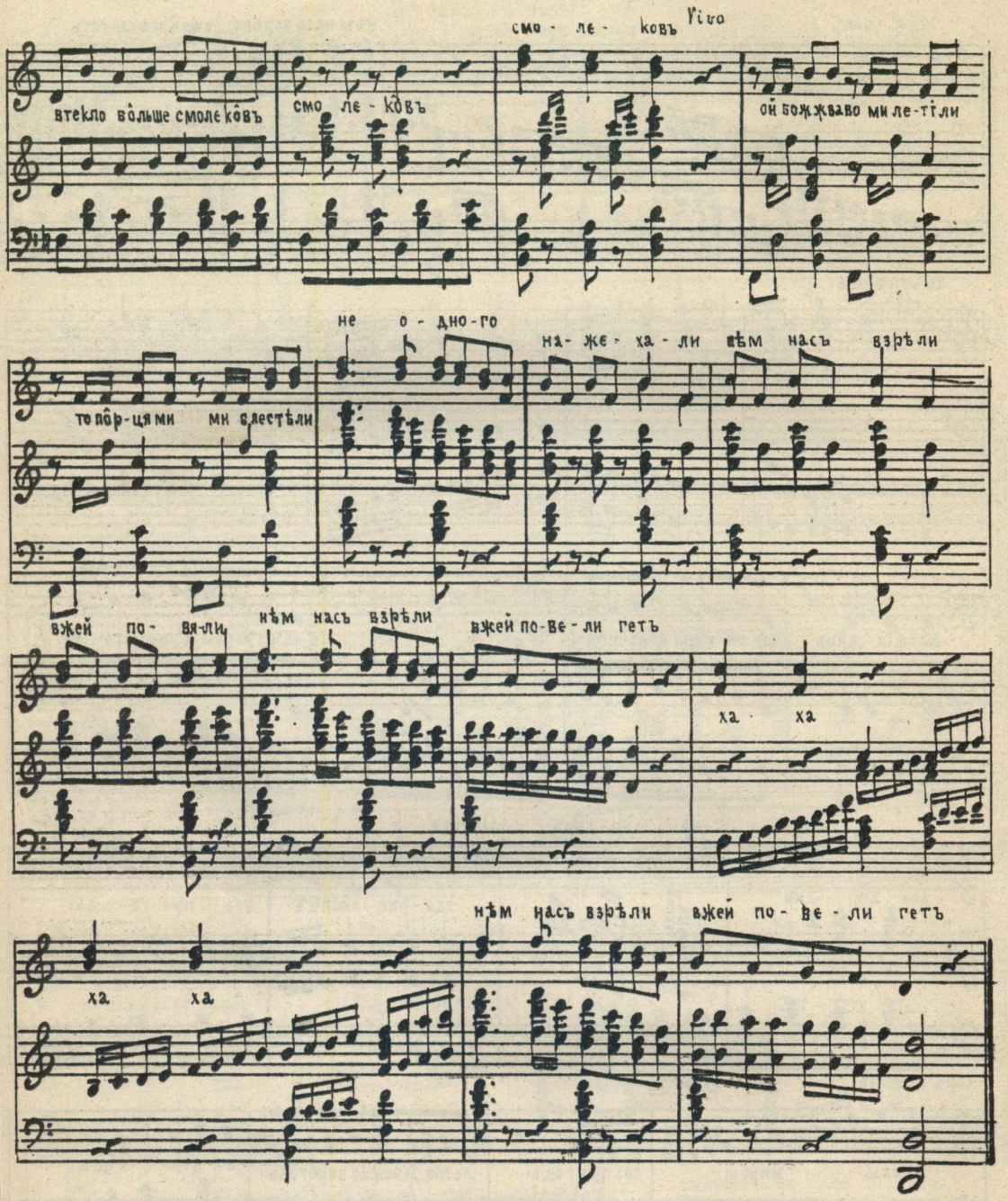


„Ой тамъ въ полю"

Final хоръ мѣшаній Lento



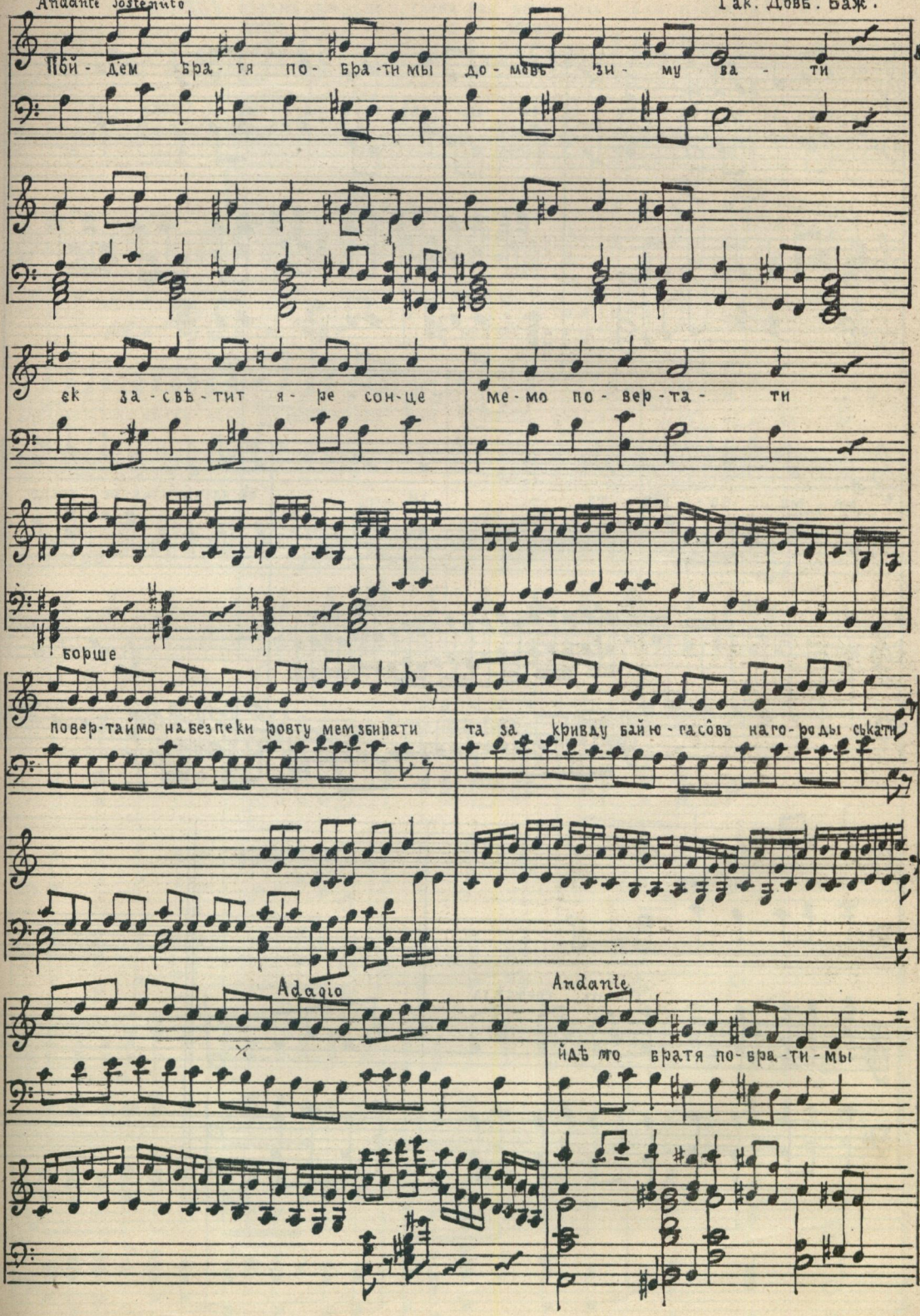

нѣм насъ взрѣли вжей повяли гетъ
ха ха
ха ха
поволѣйше
гей лє-дѣ-никъ ни за по стить всѣгди мае свѣ-жій жиръ
свѣжій жиръ лише вѣиде в Чорногору зир зир зир в на во ро-ты з Чорного-ри
дир дир дир Олекса
дир дир дир здо-ров хлопцѣ без при-го-ды
Хоръ ледѣнѣ
гаразд миром без пригоды легло множко ворогѡвъ во-ро-гѡвъ

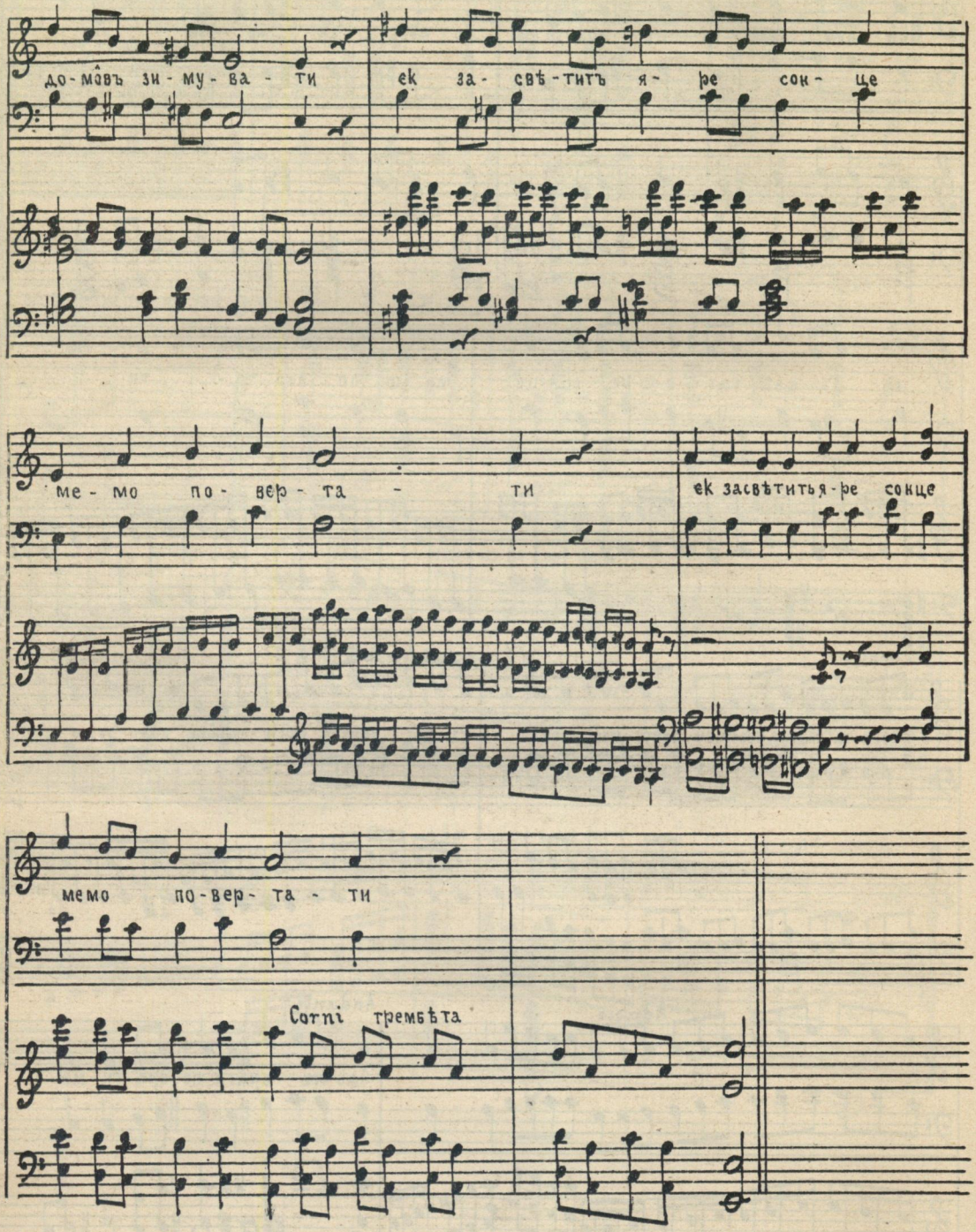

смо - ле - ковъ Vivo
втекло вольше смолековъ
смо ле - ковъ
ой божжаво ми ле-тѣли
не о - дно-го
на- же - ха - ли нѣм насъ взрѣли
топор-цями ми сдестѣли
вжей по- вя-ли нѣм насъ взрѣли
вжей по-ве-ли гетъ
ха ха
нѣм насъ взрѣли вжей по- ве - ли гетъ
ха ха

Final хоръ ледѣновъ „Пойдемъ братя"

Andante sostenuto

Іак. Довб. Баж.

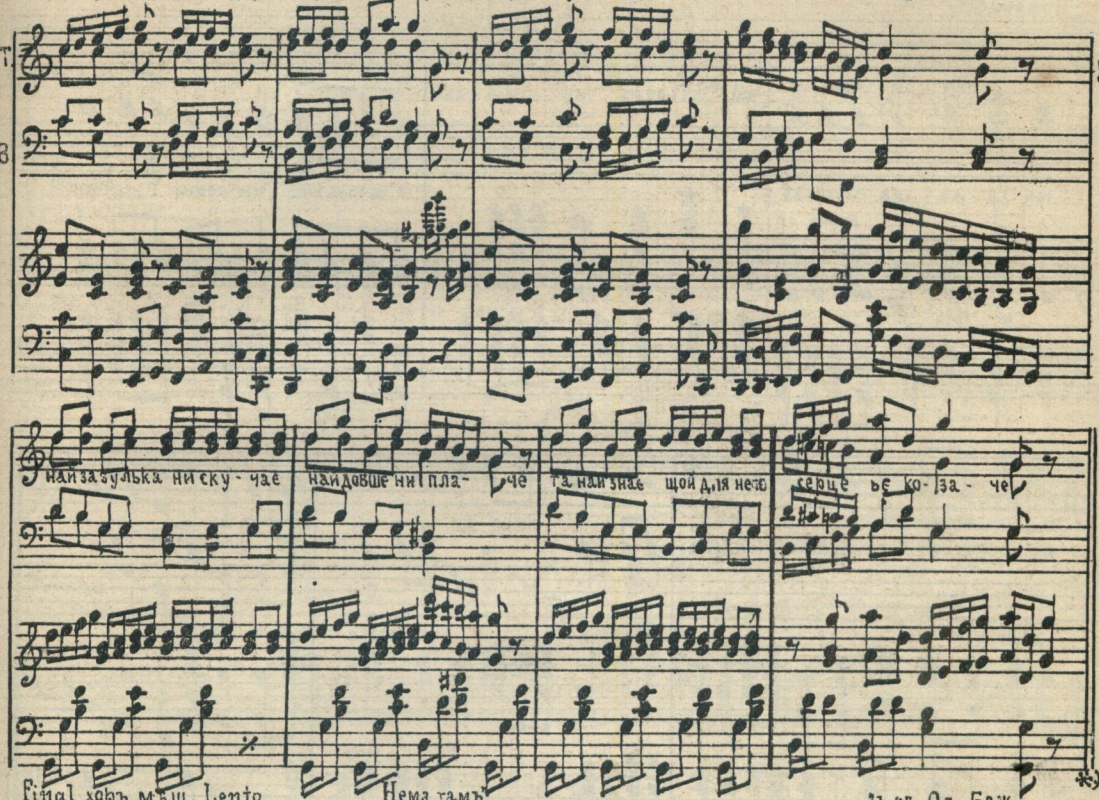



до-мовъ зи-му-ва-ти
ек за-свѣ-титъ я-ре сок-це
ме-мо по-вер-та-ти
ек засвѣтитья-ре сонце
мемо по-вер-та-ти
Corni трембѣта

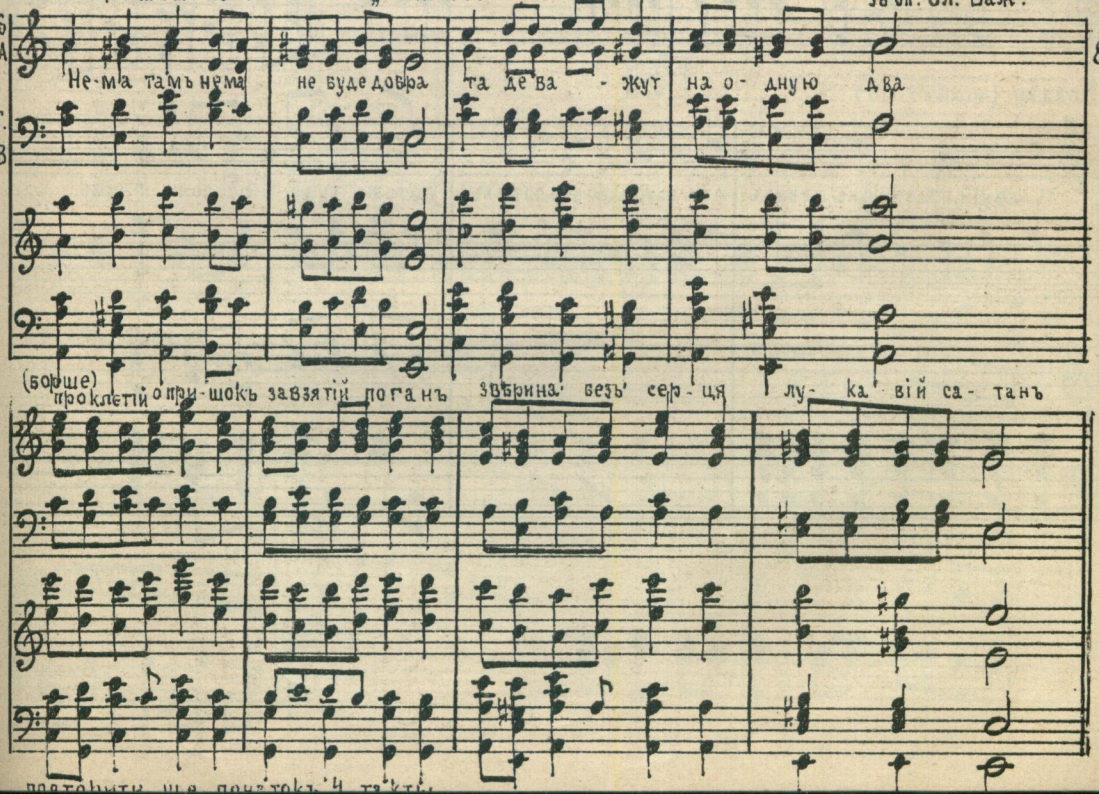
Хоръ мужескій „Ану хло́” зъ Олесь Баж.

Allo

Ану хло́ молодцъ берьмъ сяза́дъло треба раз вженитись зачи-наймо смѣ-ло

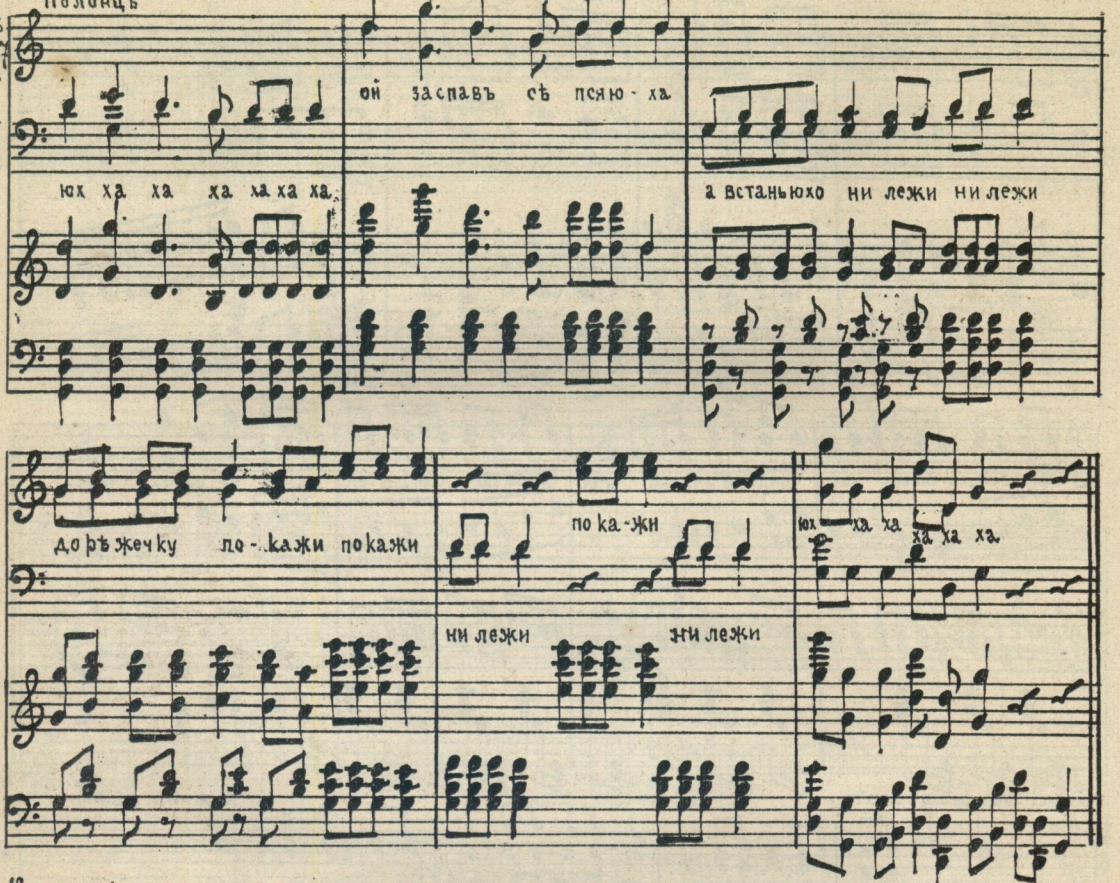


Final хоръ мѣш. Lento „Нема тамъ” зъ оп. Ол. Баж.

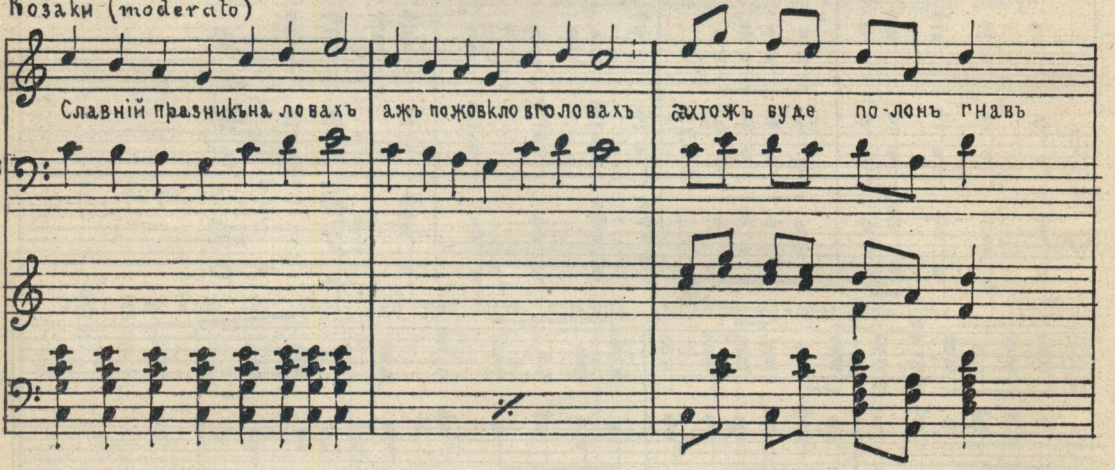


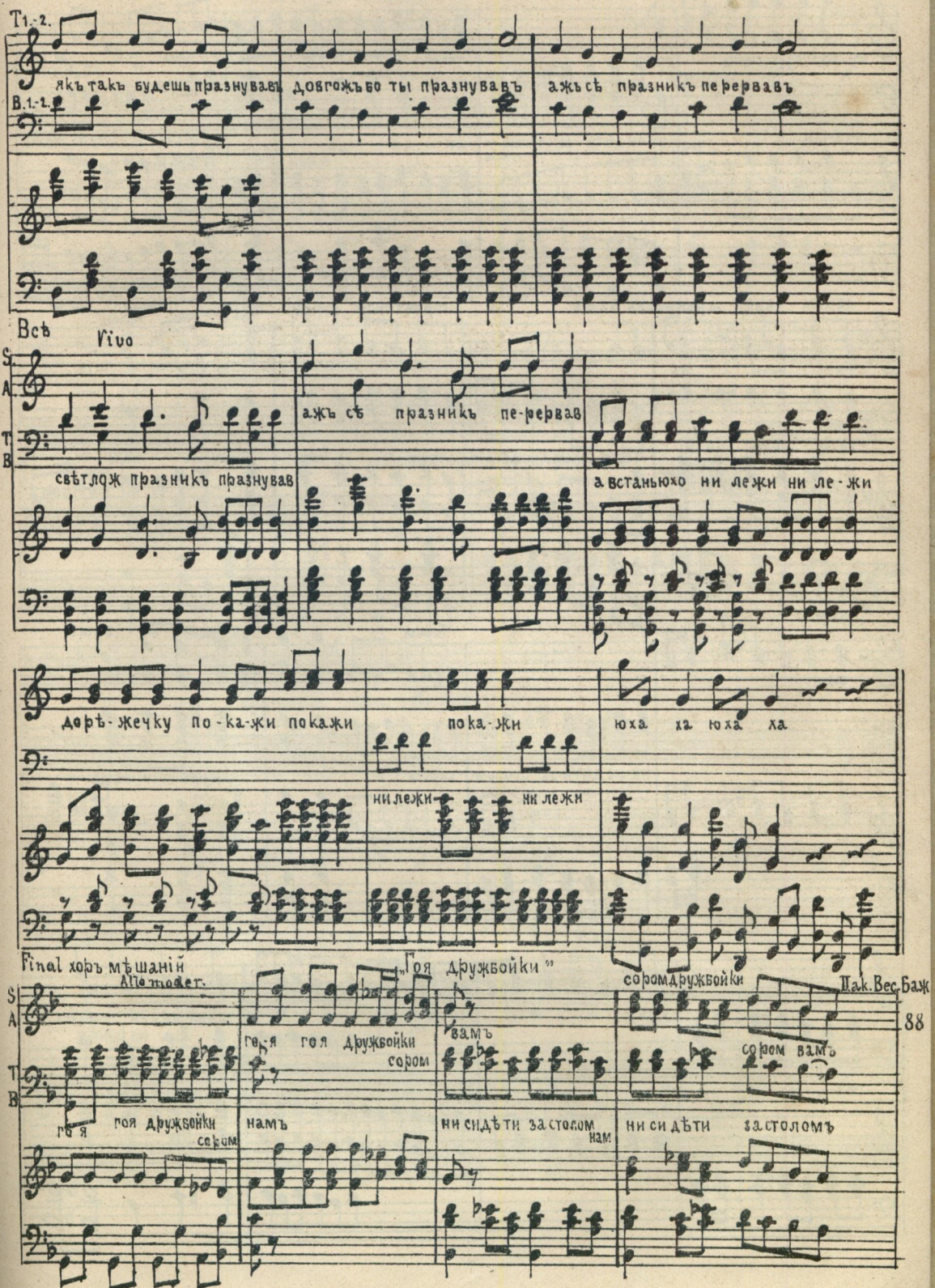
Final хоръ Vivo „Ух ха ха" зъ оп: Мар: Баж.

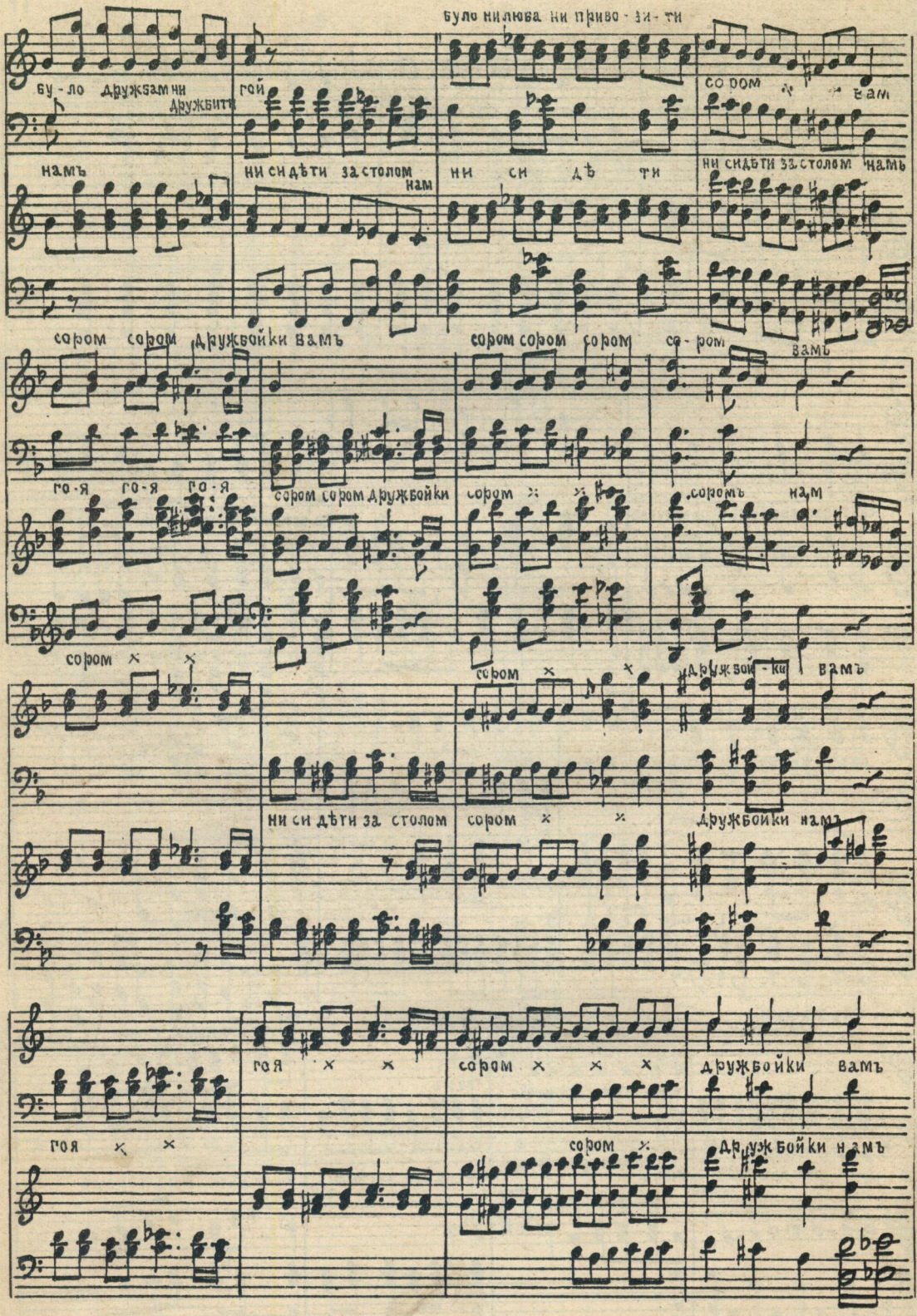
Полонцъ

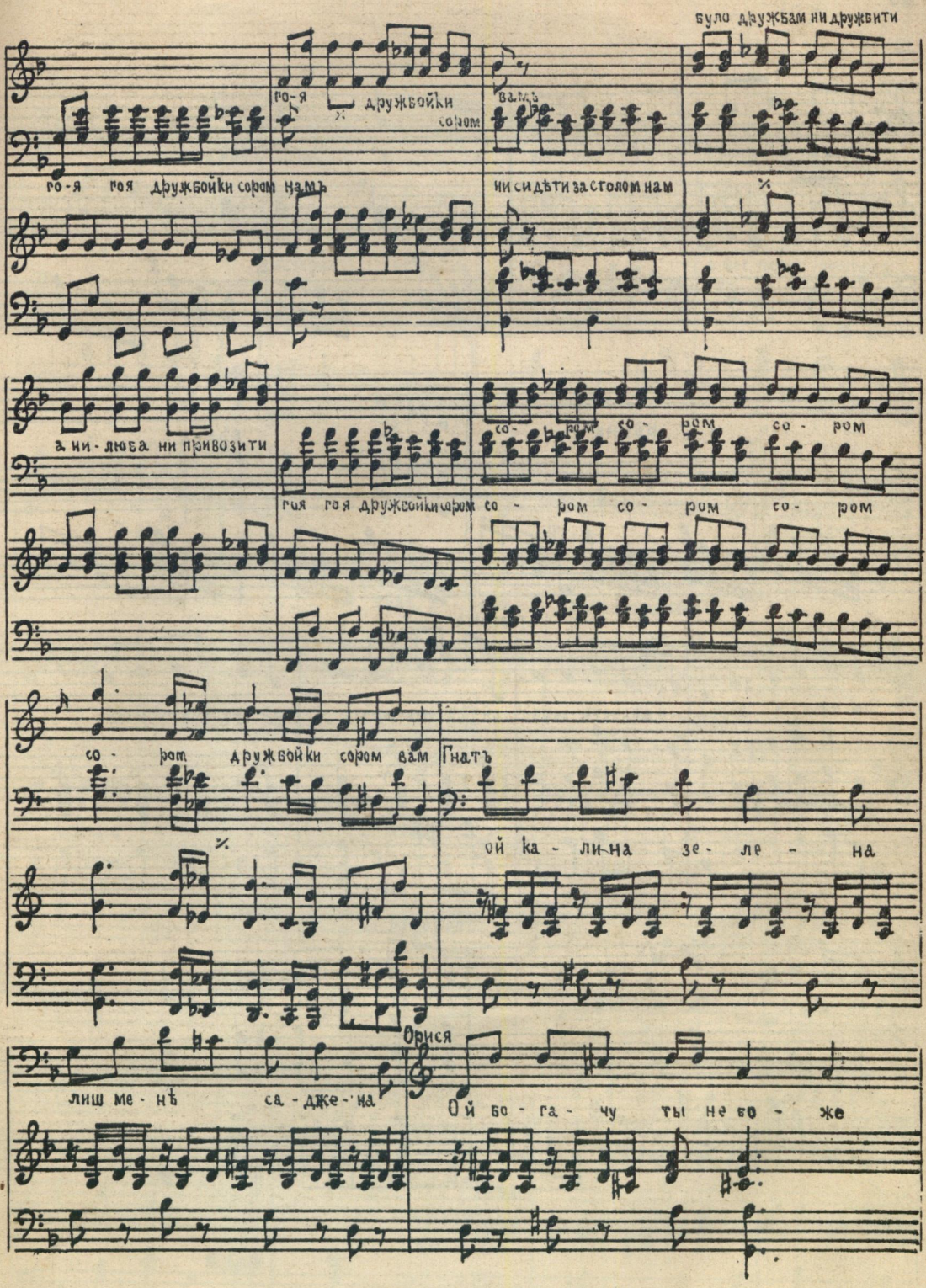


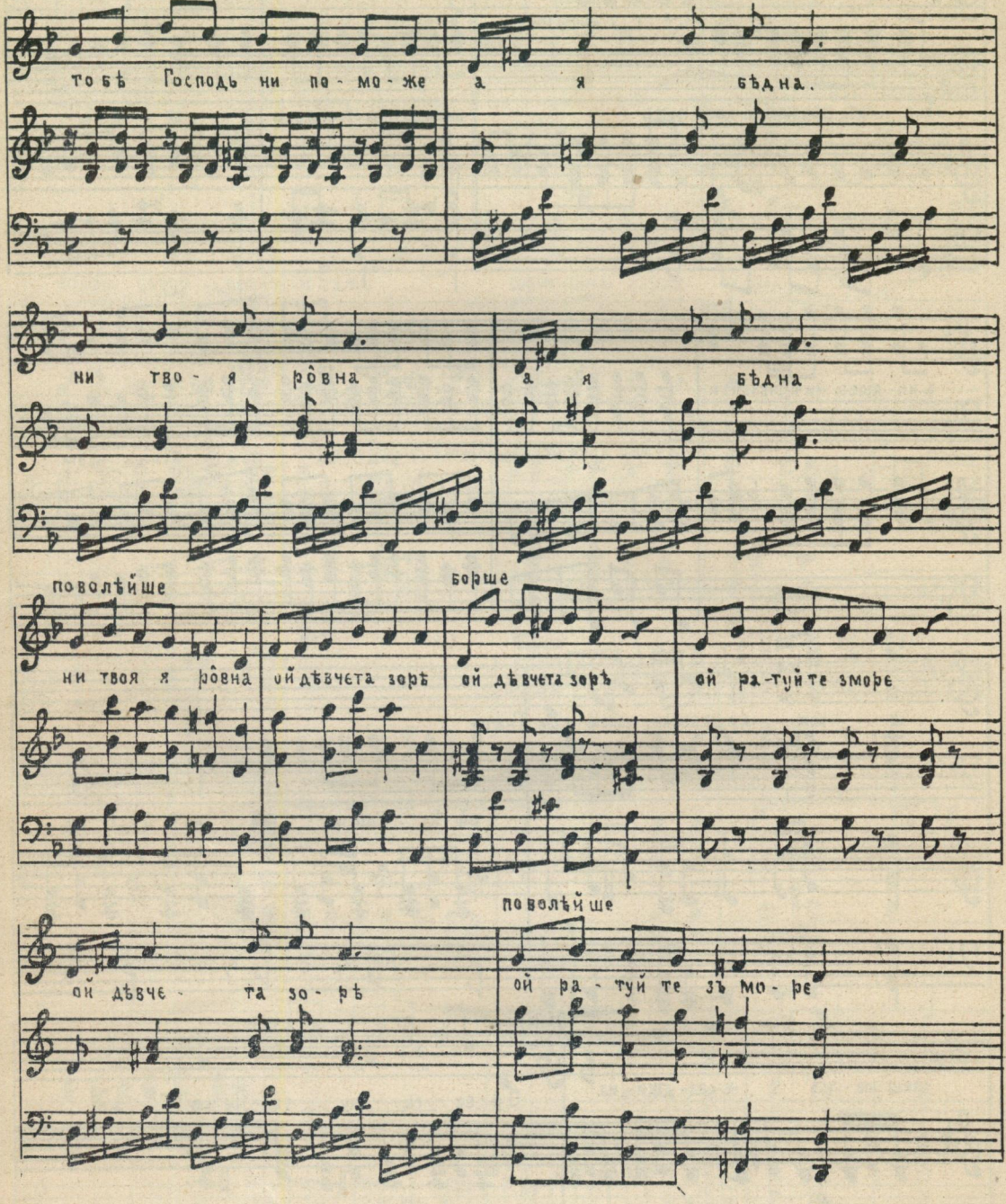
Козаки (moderato)

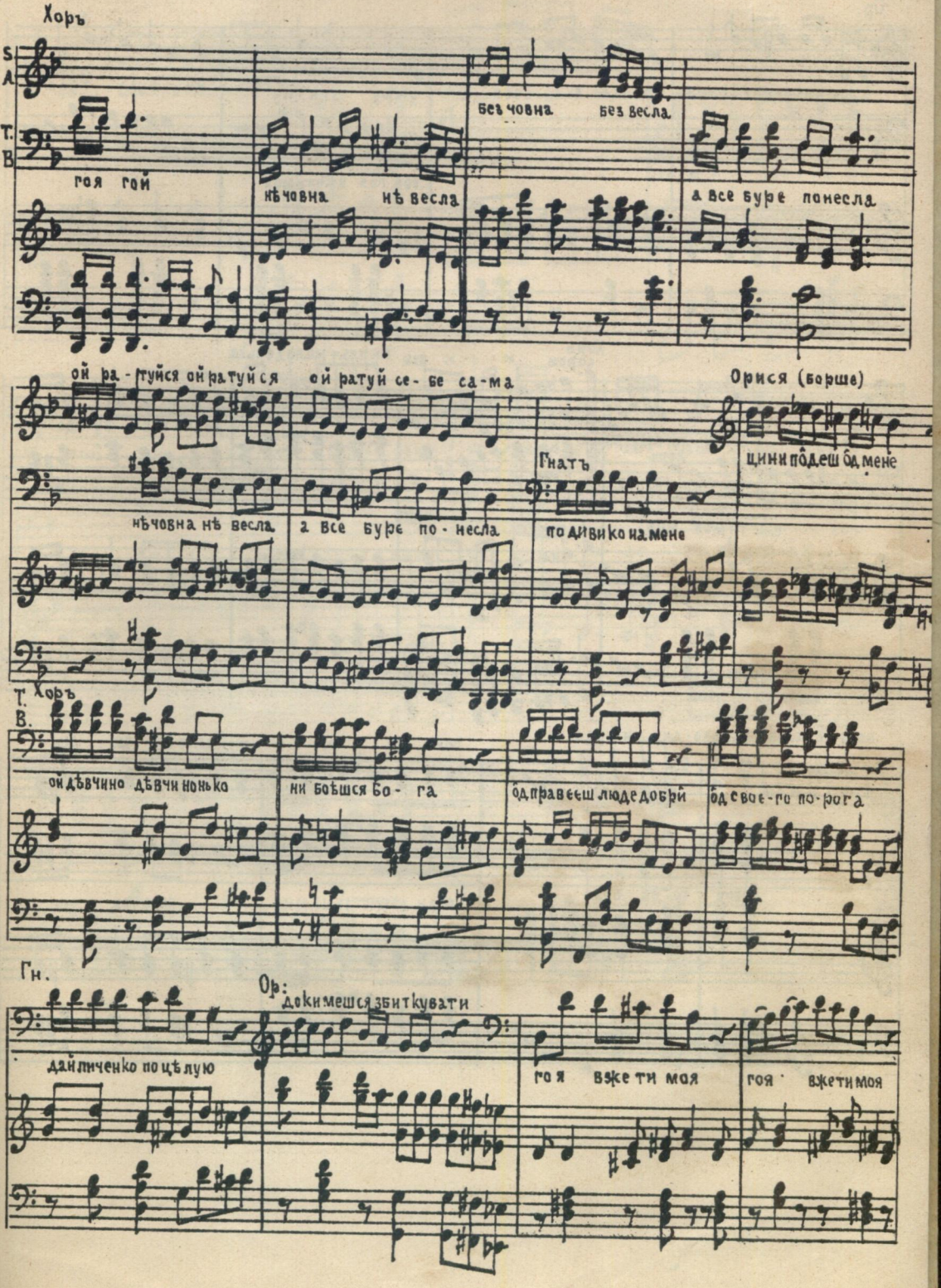



Т1.-2.
якъ такъ будешь празнувать
довгожъ бо ты празнувать
ажъ сѣ празникъ перервавъ
В.1.-2.
Всѣ
Vivo
S.
A.
T.
B.
ажъ сѣ празникъ пе-рервав
свѣтлож празникъ празнував
а встаньюхо ни лежи ни ле-жи
дорѣ-жечку по-ка-жи покажи
пока-жи
юха ха юха ха
ни лежи
ни лежи
Final хоръ мѣшаній
Allegretto.
„Гоя дружбойки"
сором дружбойки
Шак. Вес. Баж
88
гоя гоя дружбойки
сором
вамъ
сором вамъ
гоя гоя дружбойки
сором
намъ
ни сидѣти за столом
нам
ни сидѣти за столомъ


було нилюба ни приво-зи-ти
бу-ло дружзамни дружбить
гой
сором вам
намъ
ни си дѣти за столом нам
ни си дѣ ти
ни сидѣти за столом намъ
сором сором дружбойки вамъ
сором сором сором
ве-ром
вамъ
го-я го-я го-я
сором сором дружбойки
сором
сором намъ
сором
сором
дружбой-ки вамъ
ни си дѣти за столом
сором
дружбойки намъ
го я
сором
дружбойки вамъ
го я
сором
дружбойки намъ


було дружбам ни дружбити
го-я дружбойки сором
вамъ
го-я гоя дружбойки сором намъ
ни сидѣти за столом нам
а ни-люба ни привозити
со-ром со-ром со-ром
гоя гоя дружбойки сором со-ром со-ром со-ром
со-ром дружбойки сором вам
Гнатъ
ой ка-ли-на зе-ле-на
лиш ме-нѣ са-дже-на
Орися
Ой бо-га-чу ты не бо-же


тобѣ Господь ни по-мо-же
а я бѣдна.
ни тво-я рóвна
а я бѣдна
поволѣйше
ни твоя я рóвна
ой дѣвчета зорѣ
борше
ой дѣвчета зорѣ
ой ра-туйте зморе
поволѣйше
ой дѣвче-та зо-рѣ
ой ра-туй те зъ мо-ре


Хоръ
S
A
T.
B
гоя гой
нѣчовна нѣ весла
без човна без весла
а все буре понесла
ой ра-туйся ой ратуйся
ой ратуй се-бе са-ма
Орися (борше)
Гнатъ
щини подеш бд мене
нѣчовна нѣ весла
а все буре по-несла
по дивко на мене
Т. Хоръ
В.
ой дѣвчино дѣвчинонько
ни боѣшся бо-га
одправеешлюдедобрй
бд свое-го по-рога
Гн.
Ор: докимешсязбиткувати
дайличенко поцѣлую
гоя вже ти моя
гоя вжетимоя

Ор.

а ще слюбуя ни брала а ще я є своя умру зги-ну ни буду твоя

Гн.

гоя гоя вжетимоя

Хоръ

сором вам Ни плач молоденька

Ор.

умру згину ни будутвоя добре тобѣ бу-де

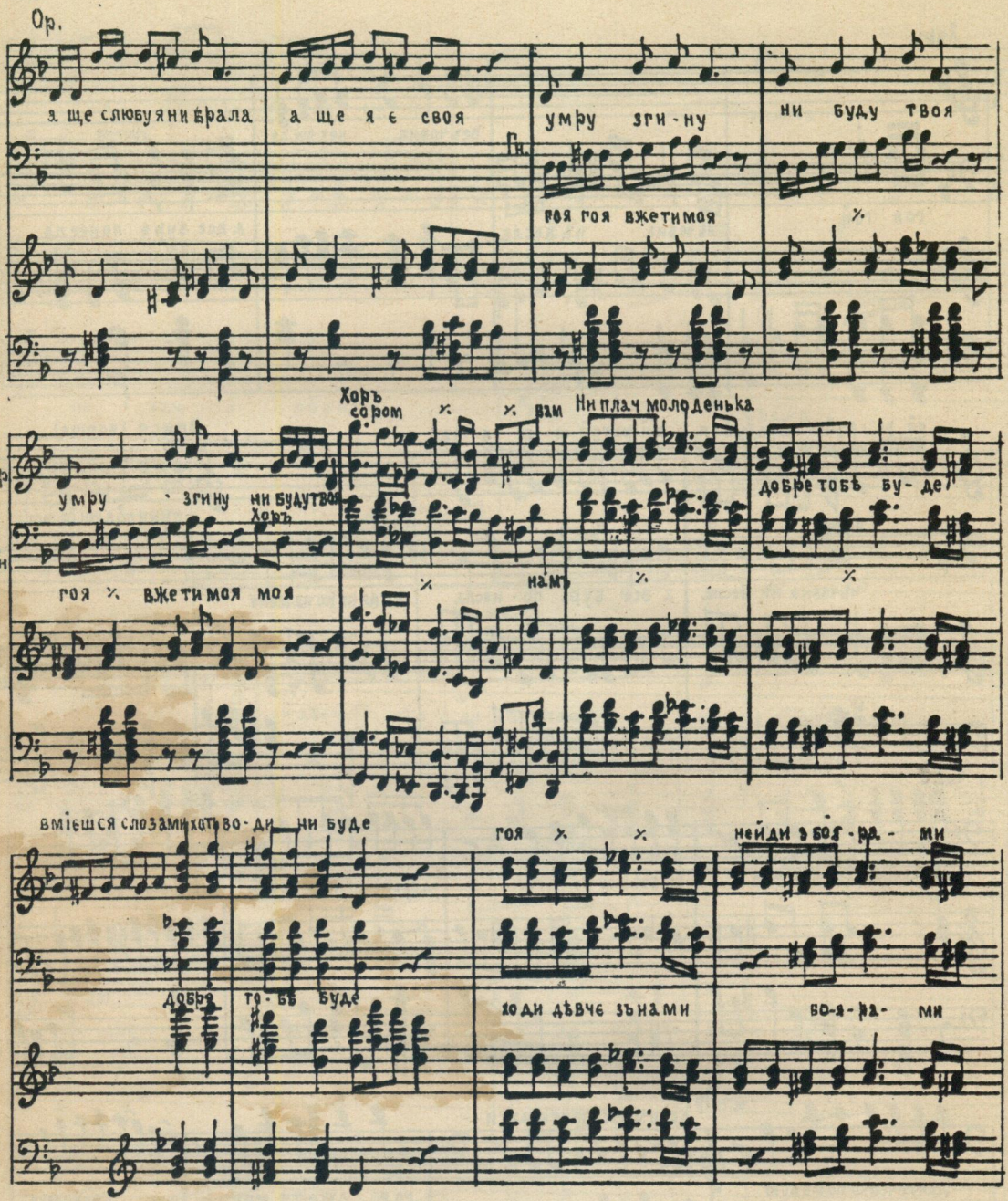
Хоръ

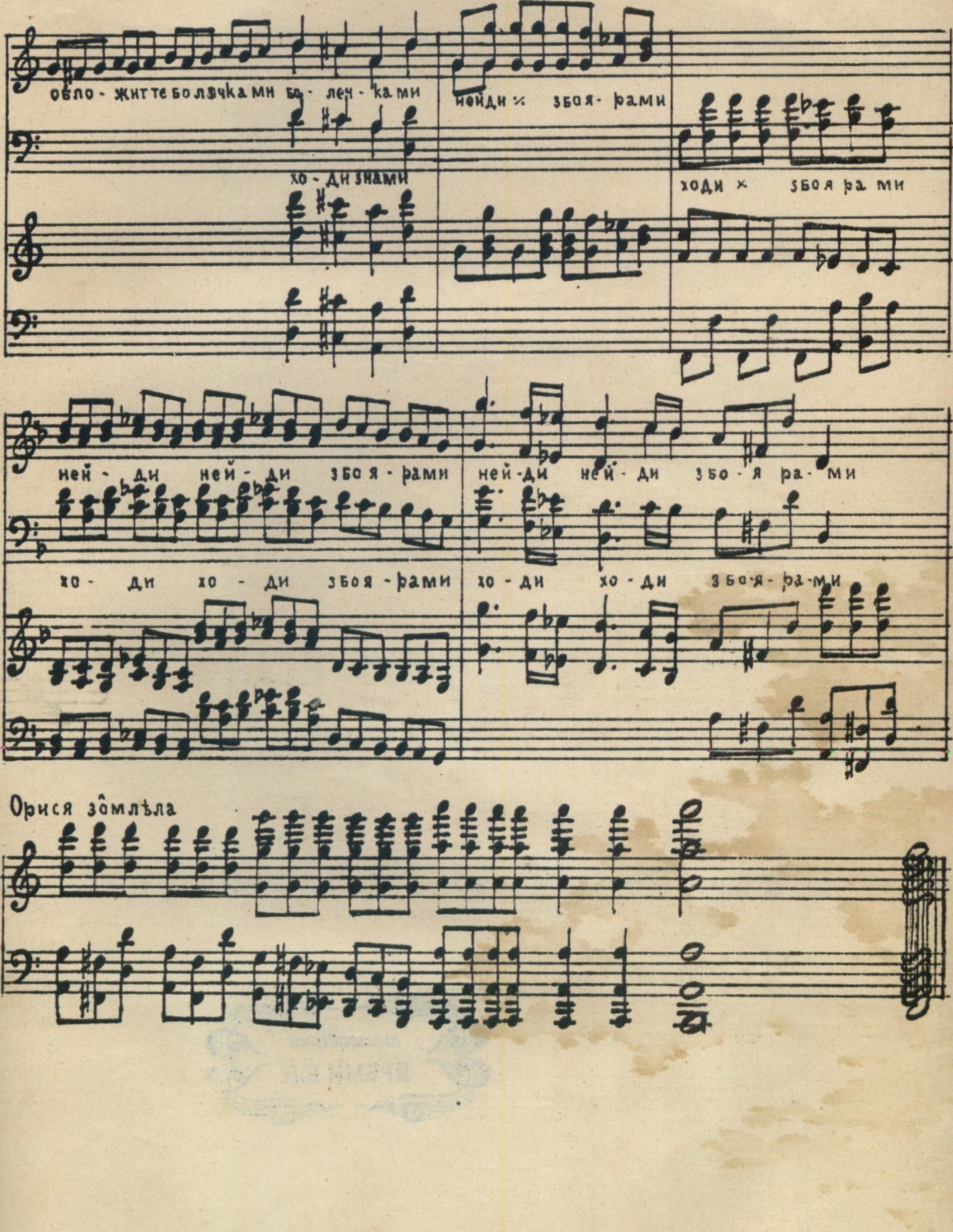
Гн.

гоя вжетимоя моя намъ

вмієшся слозами хоть во-ди ни буде гоя нейди з боя-ра-ми

добре то-бѣ буде ходи дѣвче зъ нами бо-я-ра-ми




обло - житте болячками бо - леч - ками
ходи знами
нейди × збоя - рами
ходи × збоя рами
ней - ди ней - ди збоя - рами ней - ди ней - ди збо - я ра - ми
хо - ди хо - ди збоя - рами хо - ди хо - ди збо-я-ра-ми
Орися зо̂млѣла

книгозбірня
ЯРЕМИ В.В.

200=
5210375

338968

200=
5210

Яр 1.457

П. Б. ОПЕРА