

КЛИМЕНТ КВІТКА.

ПОРФИРІЙ ДЕМУЦЬКИЙ.

Біографічні відомості про покійного члена Етнографічної Комісії Української Академії Наук Порфирія Демуцького подав С. Барик ¹⁾; їх доповнюють матеріали, видрукувані в одній книжці Етнографічного Вісника. Характеристика й оцінка діяльності небіжчика, яку дав названий автор, відповідає громадській opinio, оскільки вона мені відома, і виявляє її; висловлена через поширений орган, ця оцінка, певно, досі, увійшла в круг уявлень тих, хто безпосередньо не був знайомий з цією діяльністю, отже мені представляється доцільним в цьому нарисі виходити в кількох основних точках з суджень, які вже утвердилися, і в міру свого знання їх розвивати, а почасти внести поправки.

Властиво з біографії має найбільшу вагу той основний факт, що П. Д. Демуцький, нагороджений заслуженою славою на музичному полі, був лікар, — не тільки з освіти, але й як практик, хоч фахом в розумінні джерела засобів існування ця практика стала для нього тільки в останні десять літ життя, коли він з села переїхав у Київ (втім і тут, не вважаючи на свою матеріальну руїну, П. Д. зостався в ґрунті своєї професійної діяльності філантропом).

Місце П. Демуцького в науці й мистецтві С. Барик означає так: „Не спеціаліст-етнограф, дилетант, але такий, ...що межує із справжнім науковим робітником у цій галузі. Коли-б у нього була спеціальна музична освіта, то з нього ми мали-б першорядного етнографа, першорядного висококультурного українського музичного діяча“.

Означення „дилетант“ має неоднаковий сенс в залежності від того, хто до кого і з якого погляду його прикладає. Для кого лікар, хоч-би й визначний, але тільки в своєму районі, принципіально є величина менша, ніж діяч мистецтва, в очах того дилетантська музична діяльність лікаря багато збільшує повагу до нього і, коли ця діяльність визначна, то навіть застує основну професійну його діяльність настільки, що стає зовсім неінтересним, яка саме основна спеціальність діяча, що вславився на музичному полі; або коли це обходить, то тільки з того погляду, щоб зложити поняття про те, в якій мірі основна робота, — що розцінюється, в істоті, як досадна обставина, — перешкоджала слу-

¹⁾ С. Барик, Порфир Данилович Демуцький (життя й діяльність). Життя й Революція 1927, № 7 — 8, Київ.

женню вищому ділові. Для багатьох музичний дилетантизм тут є, властиво, ціла підстава внутрішньо-змістовної, чинної, правдивої пошани. Той самий цінитель в інший момент, коли думка направлена не на те середовище, в якому визначився діяч, а на вищі сфери музичної культури, на найбільших майстрів, може прикласти до того самого діяча марку „дилетант“ вже з пейоративним наладом. Коли судить медик або чоловік, що хоч і високо ставить і любить мистецтво, але не забуває, що фізичне здоров'я людности є премісса всіх наших будувань, — фундамент, розхитання якого анулює всі артистичні, як і політичні цілі і мрії, хоч універсальні, хоч національні, — то у нього відомість, що хтось сполучує практичну медичну діяльність з творчою активністю в музичному житті, викличе насамперед побоювання, чи таке роздвоювання не пересуває якість основної медичної роботи в напрямі до дилетантизму. А медична діяльність, хоч-би й філантропічна, в очах чоловіка такого наладу мислей може бути тільки основною, в жадному разі не побічною.

З ригористичного погляду — практичний лікар, свідомий незрівняно тяжкої відповідальности свого діла, — так само суддя, так само політик і чоловік з керівничими державно-соціяльними функціями, не може дозволити собі бути дилетантом мистецтва в правдивому, історично-заслуженому, високому розумінні цього слова, бо це не значить тільки співати й грати на якомусь інструменті, або малювати, вчашати на концерти чи вистави картин, читати літературу дотичну музики чи образкових мистецтв.

Коли за дилетантизм признавати не саме втішання музикою, хоч би позначене найбільшим її розумінням, але активну, творчу, ініціативну громадську участь у музичному житті, то остільки поважну побічну діяльність наддати до такої основної, як лікарська, — що вимагає повсякчасного теоретичного й практичного самовдосконалення, неперестанного напруженого думання і над загальними питаннями своєї спеціальности і над кожним окремим практичним випадком в усі моменти, поки цей випадок точиться, — можна тільки в культурних центрах. Там бо є умови для такого розподілу, щоб в організаціях і заходах до розвитку мистецтва головна роля належала особам інших професій, виконавчого, урегульованого характеру, не так відповідальних. Професія практичного лікаря явить в принципі чистий вид посвячення й самозречення, особливо на селі. Там сполучувати її з творчим культурно-музичним ділом безмірно трудніше, бо обидва напрями роботи вимагають там більших витрат: в обох напрямках самотність, брак поради, товариського обміркування, відповідної обстановки, апаратури, більша залежність від умов природи, важкість комунікації за доброї половини року (про те, яка кара, яка завада всякій діяльності, елементарній і вищій, є відома сезонна властивість чорноземного ґрунту, має справжнє поняття тільки той, хто знає сільське життя по-за поезією літа). З одної сторони повна неможливість замкнути кожний вид роботи в певні години, з другої сто-

рони неминучість у всякому культурному починанні самому утворювати кругом себе відповідну атмосферу, вишукувати товаришів і учеників, раз-у-раз їх стимулювати і направляти, у всьому бути самому ініціатором і організатором, захисником перед ворожими силами, в межах свого діла політиком, дбати самому за всі дрібниці, — такий тягар бере на себе культурний діяч на селі. Найзавзятіший професіонал або найстрожчий, похмурий резонер мусить признати лікареві або судді право на рекреацію хоч-би й тими способами, що більше дають втоми, ніж дійсного відпочинку, — за-для переміни після тяжких вражіннь, — право піддержувати свіжість свого настрою та смак до життя в далеких від професії речах, хоч-би це й вимагало напруження мозкових сил, що їх в принципі повинна-б цілком поглинати основна місія. Але в умовах сільської дійсності, культурно-музична діяльність мусить стати чимсь більшим ніж аматорство: другою паралельною місією, що вимагає зосередження інтересів і уваги, — формально, розуміється, на шкоду першій.

Цей конфлікт ми повинні весь час мати на мислі, коли будемо оцінювати музичну діяльність П. Д., і тоді всі недостачі, що їх може констатувати фаховий музикант — з погляду вимог артизму, етнограф — з погляду вимог науки, — стоятимуть перед нами в такому освітленні, яке їм надасть етична рефлексія. Самообмежування в музичних зайняттях позначиться, як заслуга, хоч воно й зумовлює ті недостачі.

Надто гостра колізія заходила-б у тому разі, як-би П. Д. намагавсь виробити з себе справжнього ученого дослідника народної музики, бо з такої роботи тільки дуже віддаленою, посередньою і зігзагуватою дорогою дістався-б користь власне місцевим селянам, якими П. Д. опікувався.

Але-ж головною справою П. Д.-го, як музичного діяча була організація і вправлення сільського хору, — цим способом він вніс ясне проміння не тільки в сільське життя, ба навіть у великоміське, привозячи свій Охматівський¹⁾ хор до Києва.

Здобути більші музичні знання і увійти глибше в артифіціальну західньо-європейську музику П. Д. мав змогу, — матеріальна незалежність прийшла йому за молодих, рівняючи, літ, коли ще не пізно було вчитися. Але його тягло не від свого сільського ґрунту, а до цього ґрунту. Той музичний рівень, на якому він став після практики в Лисенковому хорі, його самого, очевидно, завдовольняв, інакше не могло-б бути такої широти й захоплення, якими він весь вік визначався в пропаганді його власних художніх ідей. Розуміється, він не стояв на одному місці, розвивався, але не студіюванням творів великих світових композиторів, не поїздками до музичних центрів Заходу і Росії, а поглибленням свого досвіду в тій самій справі, якій безпосередньо служив: студіюванням того матеріалу, над яким безпосередньо працював, — розуміючи під цим розширення пізнання не тільки народного пісенного репертуару, але також голосових засобів своїх співаків і всіх умов звучання.

¹⁾ Охматів — село Гуманської округи, де жив П. Д.

Це студіювання, більш інтуїтивне, не було спонукане науковою метою, воно було засобом, щоб творити. П. Д. був майстер і творець в сфері самого виконання, що в нього було, як у правдивого народного співця чи інструментиста, — співтворенням. П. Д. вніс у співи своєї сільської околиці свої музичні ідеї, пристосував свої знання — нехай не дуже великі, однак-же увібрані в Києві коло М. Лисенка і індивідуально переломлені в його поетичній натурі; він збагатив ті співи новими ефектами і відсвіжив у самих селян інтерес до своїх-таки традиційних пісень.

Але він був своєму хорові не тільки учителем, — він і зливався з хором в спільній творчості, як найавторитетніший її учасник, що не тільки давав, але й брав від інших учасників, не тільки збагачував їх музичне вправлення, але й від них багатів на артистичні ідеї.

Отак, не будши свідком самого процесу роботи П. Д. на селі, я її принципи собі уявляю на підставі її незвичайних результатів, — їх мені довелося пізнати тому двадцять літ, коли П. Д. давав концерти в Києві. То були пам'яті гідні моменти в історії української культури. Найбільша в Києві концертна зала була переповнена не тільки українською публікою, — там був здвиг чужоземців і місцевої чужоплемінної або дезукраїнізованої аристократії; у тоні розмов цієї публіки, звичайно стриманому, тоді чулося щире очарування, вирази подиву літали французькою, німецькою, англійською мовами, не говорячи про російську. — Це був правдивий тріумф українського народного артистичного хисту. Настрій аудиторії був піднесений, поважний, урочистий, який буває тоді, коли її покорає справді велике мистецтво.

Пригадую, що в ефектах, які підносив П. Д. слухачам, дещо й тоді сприймалося, як наївне; примітивне в голосоведенні було лиш почасти народного походження; але це не ущербляло загального захвату і признання чудодійної сили диригента, — його душа зливалася з народньою, і наївне, в даному разі природне і доречне, не відділялося від діяння оригінальної барви дужих, сирих, свіжих голосів і скритих у них вікових тайн, а разом з тими властивостями, що їх несила було аналізувати, і що проти них не ворушилося й зародку критики, опановувало й подавляло, як незбагненна стихія.

З багатства способів, яких уживав П. Д. для своїх дивних ефектів, один найбільше зостався в пам'яті тих, що чули давні виступи охматівського хору в Києві: солістів П. Д. часом розставляв в різних пунктах залі, особливо нагорі, відки вони несподівано подавали голос, впадаючи в спів хору, що стояв, як звичайно, на естраді. Коли заходить мова про це, дехто висловлюється про цей спосіб нехвально, як про „фокус“. Це діло вподобання, і інновації завсіди упираються в певний консерватизм слухачів: треба, зрештою, пригадати ремарку Бетговена в увертюрі Leonore № 3 „Tromba in B (auf dem Theater)“; мені суб'єктивно описаний спосіб представляється вповні допущеним і доцільним, щоб хоч почасти творити ілюзію сільської „вулиці“ і компенсувати втрату,

якої зазнають сільські співи, коли їх переноситься з натуральної обстанови до концертної зали, — на селі бо справді часто поодинокі співаки обзиваються здалека до гурту. Отже цей спосіб сам по собі я-б не відніс до утрувань (які взагалі у П. Д. безперечно були), але його можна як і всякий путній спосіб, довести неуміркованістю до несмаку.

Дуже важливою гідністю Охматівського хору було добре, розбірне вимовляння слів. Виразністю дикції цей хор переважав всі мені відомі українські хори давніші й нинішні. В натуральних народніх співах я її дуже рідко постерегає, та в ній і нема великої потреби, коли люди співають сами для себе, а не для сторонніх слухачів, і слова пісні всім відомі. Тому без сумніву цю властивість Охматівського хору треба приписати заслугі П. Д.-го; друга підстава, щоб так судити, є та, що в пізнішій його інструктивній діяльності, в Києві він держав за правило, що насамперед співаки повинні добре вивчити слова пісні.

Ці рядки нагадують одним їх власні колишні святочні переживання, а іншим, хто знав тільки намагання Д.-го продовжувати своє звичне й велике діло в Києві за останніх років його життя, можуть здатися перебільшено ентузіастичними. Діяльність цього останнього періоду була гідна пошани, як вияв незломности прагнень, але й гідна вболівання. Те, що сам Д. уже вгасав, було, гадаю, не так великою причиною похилу його діла, що позначався не тільки як зменшення масштабу, кількості й інтенсивности, а таки почасти і як зміна істоти. Певніше, і саме вгасання посувалося швидше, ніж призначила природа, через те, що Д. був позбавлений звичних умов діяльності.

Згадуючи про ненадруковані писання П. Д.-го, С. Барик, мабуть, справедливо здогадується, що Д. їх не опрацював. Постерегаючи, як Д. використав свої останні сили, як-раз можна було переконатися, що він з натури не був теоретик-дослідник і письменник. Свідомий близького кінця, він тяжко мучивсь тим, що не може передати людям своїх завітних артистичних дум, свого надбання. Як-би це надбання у нього формулувалося в якихсь тезах чи описах, постереженнях, і власне ці формули причиняли йому муки творчости, він-би таки припорядив ті писання і опублікував: видавничі можливості на Україні були останніми роками досить великі. Але творчі муки П. Д.-го були зовсім іншого роду: він не міг помириться з гільйотинуванням власне тої діяльності, яку він з повним успіхом провадив на селі і в якій він počував себе вдома. Він був апостолом своїх артистичних ідей, які не спосіб передати словом, тільки безпосередньою артистичною сугестією в самій музичній практиці. Він чіплявся за всяку нагоду прищепити їх хоч тому або іншому невеликому гурткові молоді. Старому, хорому на серце, змушеному за-для лікарських обов'язків багато ходити пішки в різні кінці великого міста (живучи на 4-му поверсі без ліфта), — йому було любіше і головне, легше ще ходити скрізь, де можна було орудувати як диригентові, до гуртків учнів музичних шкіл чи аматорів, по хороших студіях, по клубах, ніж у вільні години, сидячи вдома, викладати на папері здо-

бутки свого життєвого етнографічного й артистичного досвіду. „Хто співає, той щасливий“, говорив П. Д., і його слабе, але незмінно без краю лагідне серце, не зчерствіле через раптову особисту руїну, повсякчас поривалося розповсюджувати це щастя посеред загальної скрути, коли інших злидні й турботи за хліб зовсім пригнітили.

Але після того знаряддя, яке він мав на селі, того знаменитого могутнього хору-органу, це була гостра деградація: випадковий нечисленний і мінливий склад співаків, випадкові репетиції, випадкові виступи. П. Д. старався і пояснюючи словами і співаючи старечим тремтячим голосом, впоювати молоді свою інтерпретацію.

Його керівнича сентенція була: „пісню треба спочатку полюбити, — аж тоді можна її співати“, — і він починав інструкцію звичайно з поетичної пропедевтики. Але навіть як-би дар слова і багатство ідей були більші, значіння таких товмачень могло бути тільки допомічне, другорядне. Чинніша була безпосередня передача його емоцій. Ми знаємо, що коли диригент не має в собі моральних чарів, виконання хору навіть при високій техніці може мати малий ефект через бездушність і залишати слухачів холодними. Але й ентузіазм диригента безсилий, коли об'єктивні засоби недостатні. Полюбити пісню, передніше ще не чути, хор може тоді, коли у самих учасників є досить власної чисто музичної фантазії, і засоби виконання остільки високі, що перша спроба, перше ознайомлення з піесею запліднює уяву і родить ідеал, що з кожною дальшою спробою поглиблюється і почасти змінюється. Сила П. Д. була найбільше в тому, що після Охматова вже не повторилося: в довгому студіюванні тих самих співаків у тих самих умовах; секрет його давніх досягнень замикався в упертому експериментуванні над тим самим матеріалом.

Там, в Охматові, він об'єднав у багатолітньому встоялому співдіянні людей, що вирости й жили в однаковому середовищі, отже не тільки диригент добре знав силу й особливості тембру голосу, також темперамент кожного співака, але й кожен співак знав до деталей своїх товаришів: коли одні вибували з хору, то нові, що тимчасом підростали і вступали в хор, уже зразу були в значній мірі підготовані, бо раз-у-раз слухали його і були звичні до стилю його співу. До того-ж акустичні умови були постійні і кожний учасник хору їх добре знав, звукові ефекти і способ їх добувати твердо усвоювали всі учасники, і здобута певність зохувалася і тоді, коли траплялося виступати в іншому місці. Нічого цього не можна було досягти в Києві, де П. Д-му доводилося працювати над гуртками випадкового і мінливого складу в різних приміщеннях; акуратність одвідування репетицій і навіть явки на самий публічний виступ у неоплачуваних аматорів великоміських хорів невисоко стоїть, — особливо у східних слов'ян і особливо в умовах життя останніх літ.

Треба зазначити, що П. Д. тепер не диригував у звичайному пластичному розумінні слова і підчас публічних виступів був у стороні, — часом тільки пригравав на фортепіяні.

В Києві має осідок державна „Робітниче-Селянська капела УСРР“, що звичайно зветься в скороченні „ДУМКА“ за ініціальними літерами її давньої назви „Державна Українська Мандрівна Капела“; вона має змогу працювати регулярно; склад співаків у ній не так постійний, як би було бажано, проте не ефемерний; отже П. Д. старався діяти і через цю капелу, часто ходив до неї підчас її внутрішніх студій, пропонував диригентові Н. Городовенкові свої пісні і свої способи інтерпретації, — і ці пропозиції почасти приймалися; П. Д. також входив у безпосередній контакт з учасниками капели, не тільки передаючи їм те, що бажав пропагувати, але, — як і в Охматові, — також і від них беручи те, що його інтересувало, — в складі бо цієї капели завсіди були люди сільського походження.

З ініціативи П. Д. в репертуарі цієї капели досі займають певне, хоч і невелике, місце пісні, що виконуються в необробленій народній формі многоголосся. Вони зветься в практиці капели „примітивами“ і через афіші до концертів таке називання поширилося по Україні. П. Д. не згоджувався з цим застосуванням терміну, і це можна зрозуміти. Воно має рацію, коли взагалі народні співи в усіх їх стилях називати примітивами; але коли розбирати еволюційно-історичні формації в сьогочасних народніх співах, то многоголосість (що в українському люді виявляється переважно як дво-, рідше як триголосість) треба визначити, як одно з вищих і пізніших досягнень.

Більше, ніж з натуралістичних виступів капели „Думка“, що їх П. Д. вважав, все-таки, за трохи урбанізовані („делікатні“, як він висловлювався), П. Д. був задоволений з відповідних пунктів у концертах хорів, якими керував В. Верховинець — диригент що залишав П. Д-ому повний простір давати в тих пунктах свою направу; але В. Верховинець за останніх років лиш уривками орудував у Києві. Підготувавши такий натурально-народній номер до програми одного з перших концертів недовговічної (1924 р.) „Студії ім. Стеценка“ при Музичному Товаристві ім. Леонтовича під керівництвом В. Верховинця, П. Д. підчас концерту дуже хвилювався, боячися що груба маніра давати звук викличе зневажливу маніфестацію міських слухачів. Публика прийняла виступ з захватом, але П. Д. таки відхорував загостренням серцевої недуги.

В. Верховинець не тільки давав місце натуральним співам, які уряджував П. Д., але й сам використовував натуральну маніру в нумерах, якими сам диригував, — між иншим і таким чином, що строфи тої самої пісні доручав по черзі то в аранжованій формі великому школеному хорові, то натуральному ансамблеві (що був численно невеличким не з тої причини, щоб такий був художній замір диригента, а просто тому, що знайти відповідну кількість умілих натуральних виконавців було-б надто важко). Це починання, як я тепер довідався, не тільки не було інспіроване від П. Д-го, але й не було від нього хвалене, хоч П. Д. своєї думки перед В. В. не висловлював. Що-до мене, то я суб'єктивно, як споживач естетичних вартостей, сприймав цю альтернацію теж без утіхи,

а об'єктивно, в порядку постерегання культурно-історичних процесів у музичному мистецтві, пояснював її як переживання церковного антифонного чергування мистецького хору і ансамблю дяків, часом підсиленого аматорами, або правого і лівого кліросу. Дяки там так само представляють елемент традиційного, консервативного, неартифіційного. Сам В. Верховинець пояснював те, що завів практику чергування, потребою давати відпочинок тому ансамблеві, що співає форсованою сільською манірою, бо вона дуже напружує голоси. Багато дечого в мистецтві має корені в фізіологічних умовах; вподобання слухачів одно санкціонують, як естетично-цінне, друге відкидають; тим, що публіка, скільки мені відомо, не виявила особливої апробації обговореному тут способові використовувати народню маніру, можна сподіватися, що цей мистецький експеримент зостається без наслідування від інших диригентів, а може його залишив уже і сам В. Верховинець, — нинішня його практика Київу невідома.

Студійці, — мабуть, за приводом самого П. Д. називали щиро-народній спосіб многоголосого співу просто „жанром“; вираз „співати жанром“ уживався, щоб протиставити цей спосіб штучному виконанню хоч-би й народніх пісень. Цей вираз треба брати як належний до свого роду *argot*; це доволіне обмеження значіння, як і тоді, коли ту саму річ звуть примітивом. Відзнака „жанру“ в цьому розумінні — не тільки в фактурі, але — що слухача далеко більше разить — в самому фізіологічному способі давати звук. Було-б надто спрощеним визначати цей спосіб, як „народній“ в звичайному змішаному сенсі чогось предковічного, перманентного і в границях розпросторення згідного з цілою територією української людности. Жанр, з яким ознайомив П. Д. київських городян, є характеристичний власне для співу дівчат на бурякових плантаціях і зформувався в фізичних умовах роботи на степу. Правда, цукрова індустрія покрила значну частину української території, а ті, що приходили на плантації, як сезонні заробітчани, рознесли й співи, і маніру співати сливе на цілу українську територію, проте треба стерегтися, щоб не утвердився погляд на цю маніру як на адекватно-національну. Мені не доводилося чути, щоб десь отак горлали пісню про Нечая або про Бондарівну, але я можу собі це уявити, як ендосмозу, бо інші старинні пісні вже продовжують життя в двох відмінних стилях.

Навіть в районах цукрової індустрії ті самі дівчата, що на широкому просторі плантації видають голос так, у хаті видають його инакше, — инакше й підчас роботи на городі коло своєї хати. Ту саму пісню, сидячи на призьбі й відпочиваючи ввечері співають більш зосереджено з більшою експресією і меншим динамічним напруженням. Досить того, що положення корпуса зумовлює виразні відміни в характері звука.

Не тільки цукрові плантації, що вкрили ту частину України, в якій народився й орудував П. Д., були тіглем, в якому переплавлялися місцеві елементи співу з принесеними і витворювалася нова пісенність; сусідня Херсонська губерня, взагалі так звана давніше офіційально Ново-

росія притягала заробітчан на літні польові роботи і з України і з Велико-руси, до того-ж значна частина місцевого селянства там великоруська; чим саме відрізняються витворені на Україні в таких обставинах маніри голосоведення і самого давання звука від великоруських, принаймні, від південно-великоруських, досі ніхто не визначив. Навряд чи потрібно нагадувати про другий тігель — армію. Можна здумати, що новітня форсована маніра співати в одних селах і в одних культурних верствах селянства (воно культурно не було й не є зовсім одностайне) налягла на уже облагороджену віками маніру, а в інших влилася в іще не вижиту первісну дикість.

Музична етнографія, як-би могла бути планомірною роботою достатньої кількості належно підготованих дослідників, мусіла-б поставити своїм завданням докладне вивчення не тільки розпросторення типів самих мелодій в еволюційно-історичних формаціях і територіяльних та соціально-професіональних особливостях, але також і вивчення належних до фізіології голосу способів вокальної техніки у виконанні історично-і побутово-відмінних родів пісень, у людей різного роду праці, в різних кутках України. Тимчасом для української етнічної облади бракує навіть таких надто загально висловлених, проте дуже цінних постережень, як оце, з північної частини давньої Чернігівської губернії, — території, що тепер, як не українська мовою, відділена від України, але народнім побутом і пісенністю, через вікову спільність, мало різниться:

„У насъ по деревнямъ... хоръ мужскихъ голосовъ вы услышите рѣдко... на полевыхъ работахъ они никогда не поють... За дѣвками признается право распѣвать вездѣ. — Поэтому она не стѣсняется и если запѣла, то запѣла громко, во все горло... (Заміжня) чувствуетъ за собою нѣкую нелегальность въ пѣніи... и остерегается пѣть громко, а если поетъ, то „сама про сябѣ“... Замѣтна большая разница между пѣніемъ 60-хъ и 70-хъ годовъ и нынѣшнимъ временемъ, а именно: теперь не поють, а кричатъ пѣсни. Какъ въ хорахъ, такъ и въ одиночку каждая силится орать во всю мочь, отчего искажается даже мотивъ“¹⁾.

Справді, можна постерегти, що іноді та сама пісня в інтимному виконанні позначається хроматизацією і тонкою мелізматикою, а в вуличному крикливому не тільки позбувається цих ознак, але й дізнає істотніших мелодичних змін. Чи ці зміни вважати за скалічення, чи, навпаки особливості інтимного виконання визнавати за рафінування, — отже, яку гіпостазу пісні визначити як основну або ближчу до архетипа, — це питання, що не дається розв'язати загальною тезою.

Як-би за кордоном і у нас інтерес громади й державних органів до музикознавства хоч трохи наблизився до тої міри, яка випала на долю мовознавства, можна було-б марити про те, щоб, у зв'язку з експериментальною фонетикою, заложити дисципліну, яку можна-б назвати експериментальною музичною фонологією; вона-б за поміччю

¹⁾ М. К о с и ч ь, Литвины-бѣлорусы Черниговской губ. Живая Старина 1901 г.

апаратів шукала об'єктивних метод досліду народніх манір співати у всіх їх етно-географічних і соціальних відмінах. Тимчасом потрібні хоч грубі описи словами, при тому, етнограф-музикант повинен-би, властиво кажучи, між иншим, і пробувати наслідувати етнофонічні жанри своїм голосом, щоб вивчити на собі уклад органів, чинних при видаванні тону. Нотні записи, якими досі обмежується фіксація народніх співів, навіть фонографічні знімки — це ще далеко не все. Потрібні й попередження над позами співаків, диханням, уживанням регістрів, установкою гортані, характером атаки звука, налаштуванням ротового резонатора.

Тимчасом ні попереджень, ні термінів для зазначеного питання нема, і я не можу проаналізувати — особливо тепер, з пам'яті, — що за явище з погляду вокальної техніки був давній охматівський хор, але з певністю воно було злитого характеру: і з натуральних манір, і з штучних бралось і змішувалось, що можна, для кращого й багатшого ефекту, притому народній елемент у цьому сполученні не був чимсь єдиним, а також штучним зіллянням різних способів, властивих в натурі співакам різної статі, різного віку, в різних нагодах і різній обстанові, в різних родах пісенности. Досягти такого об'єднання було певно дуже важко. Мішаного також характеру, тільки незрівняно менш досконалим, було виконання нетривалих хорів, коли з ними спорадично працював П. Д. у Києві за останніх літ. Широ-народнім було власне виконання дівочих дуетів, часто підсилених подвоєнням того або другого голосу, або й обох, отже в складі 2—4 співачок, яких П. Д. відшукував, підбирав і підготовляв до публічних виступів. Ці співали по натуральному без диригента, проте завдячували П. Д-ому не тільки ініціативу, але й напругу. На селі дівчата зспівуються без керівництва, хоч-би сходилися з різних місцевостей; але одвиклим городянкам, хоч-би сільського, але територіально-різного походження, досвід П. Д. був у великій пригоді; між иншим, він добре вмів вхопити тесситуру кожного з співаків і вмів їх погоджувати, визначаючи для кожного випадку (співалося-бо без нот) тональний рівень, який забезпечував від зривів, що траплялися при подібних спробах у тому самому жанрі, коли инший керівник, без такого досвіду, як П. Д. „завдавав тон“.

І так, що П. Д. „плекав дуже бережно стиль селянського співу в його непідробленому, непідфарбованому вигляді“ (С. Барик), — це незаперечно; але — тільки одною стороною своєї діяльності, в одних випадках; так само незаперечно, що рівночасно він, з разючою індискримінацією, в інших випадках дуже обстоював власне підфарбовування, з захопленням пропагував свої власні артистичні ідеї, по своєму збагачуючи народній спів і прищеплюючи способи експресії, які йому самому були милі.

Між тими ідеями відзначу тут одну з найприйомніших, в якій П. Д. був до того-ж і оригінальним: в'язати музичні строфи, виняті з різних варіантів тої самої пісні, хоч-би ці варіанти були взяті з практики різних віддалених від себе місць. Цей спосіб П. Д. застосовував до відо-

мої пісні „Котилася та ясная зірка“, незвичайно поширеної на Україні і розгалуженої варіантами. П. Д., перенісши в цій пісні діалогічну форму більшості поетичних строф і на музичну сторону, тоб-то доручивши слова парубка чоловічому хорові, а слова дівчини — жіночому (в народі пісня так не співається), чергував при тому також відповідно два варіанти мелодії — мажорний і мінорний ¹⁾. Ця ідея відкриває дорогу до витонченіших експериментів.

Далеко не однодушно оцінюється принцип музичного малювання окремих образів („широка левадонька“, „хмарка наступає“), взагалі окремих місць поетичного тексту строфової пісні; свої — у всякому разі не народні — способи такого малювання П. Д. пропагував з великим запалом.

Артифіціяція народніх співів має свою рацію, оскільки відповідає безперечній потребі громади, у всякому разі кожен має право держатися етнографічного або мистецького напрямку, або й обох паралельно, — бажано тільки щоб у кожному випадку виразно зазначалося, чи публіці подається етнографічна демонстрація чи диригентська збагачена інтерпретація пісні, яка в самій тональній матерії все-ж залишається незмінено-народньою, чи, нарешті композиторське аранжування; це потрібне, хоч-би композиторові належало додання або зміна одним-одної ноти, і хоч-би диригентові належала одним-одна рисочка нюансування.

Момент пропаганди неторканого сільського співу становить справді гідну подяки сторону діяльності П. Д., в якій він, здається, не мав попередників на Україні. Цей момент мав далеко більше значіння для громади (і далеко більше цінився) в останній десятилітній період життя П. Д., коли він орудував тільки в Києві. Цими роками заслуга його полягала найбільше в тому, що він заохочував, гуртував, стимулював людей і пропагував ідею виконувати народні пісні в такій гармонізації, яку витворив сам люд, і з сільською манірою; завдяки його заходам, Київ не раз чув таке виконання, і тут міра успішності залежала від того, який коли був склад співаків, — бо правдиво удати сільську маніру могли тільки ті, що сами добре її знали з села; навчити її неможливо ²⁾.

¹⁾ Таке сплітання зафіксоване і в видрукуваному недавно виданні пісень П. Д-го (ДВУ II № 8); мажорний варіант, як видно з давнішого видання П. Д-го Нар. у. пісні в Київщині, № 157, походить з Охматова; другий, мінорний, збігається з тим, що в моєму збірнику 1922 р. під № 326, — той з давнього Пирятинського повіту). Ще спроба в цьому напрямі — аранжування пісні „По цей бік гора“ (ДВУ I. № 10) — там зазначено, що сплетені музикальні варіанти (вони там обидва мажорні) походять з різних джерел.

²⁾ Дуже вдатно в цих публічних виступах під провідом П. Д-го „тягла горяка“ (народній вираз, що визначає більш-менш середньовічний Discantus, великоруський „подголосок“) нинішня співробітниця Культурно-Історичної Комісії Укр. Академії Наук Людмила Шевченко, селянка з с. Керелівки д. Звиногородського повіту і родичка поета Тараса Шевченка. Вона хоч скінчила гімназію в Перемишлі в Галичині, не відірвалася від свого села і була вчителькою в ньому і в недалеких селах встяж до того часу, коли почала виступати на київських концертах за приводом П. Д. Їй я завдячую кількома поданими тут відомостями.

Противно, в ту чверть, віку, що П. Д. керував селянським хором у селі Охматові Гуманської округи ¹⁾, переважав момент поліпшування.

Цій різниці відповідала й різниця в тому, як приймала публіка те, що давав П. Д. за давнішого і за пізнішого періоду. Тодішня київська аудиторія цінила його більше, як майстра, — за нове мистецтво, що він утворив на сільському ґрунті і приніс у велике місто з запахом землі; тепер гарячі, здебільшого аж фуріозні вияви задоволення викликалися власне не тим, що П. Д. додавав од себе до народньої маніри виконання, а тими зразками, в яких домішки штучности не було. П. Д.-му робили овації головні слухачі з недавно урбанізованої селянської верстви, і особливо студенти — селяни, — їх кількість у Києві після революції значно зросла; вони раділи, чуючи дійсні звуки рідного села, були безмірно вдячні П. Д.-му за саму ініціативу, заходи, пропаганду автентичної сільської пісні і викликали його на естраду й тоді, коли він, як на концертах „Думки“, скромно сидів між публікою.

Встановився звичай, що коли розгляд діяльності робиться з нагоди, при якій маніфестується особлива увага громади до працівника чи до його пам'яті, то уємні риси діяльності або замовчують, або збувають індульгенцією в найзагальніших виразах. Навряд чи хто боронить цей перестарілий звичай в принципі, коли-ж він досі держиться, то, можна здогадуватися, причина тут криється не тільки в традиції, але ще почасти і в тому, що дати докладну критику діла цілого чийогось життя — це річ, яка вимагає довгої зосередженої і дуже відповідальної праці, вхідливого розгляду з всестороннім обміркуванням тих питань, що постають в звязку з совісною оцінкою і становлять конечну умову її можливої справедливості. Вважати, що загальні фрази похвали є найкращий спосіб вшанувати пам'ять працівника, це значить причисляти його до тих, хто сам покладає свою мету в задоволенні амбіції, а не в тому, щоб його праця ворушила думку і пережила автора в правдивому активному інтересі інших до неї.

Інша доля видатних письменників, композиторів, малярів, учених, що працюють у галузях, які дуже интересують громаду і представлені

¹⁾ Відомості про початок цієї діяльності є в писанні „Отрывки изъ дневника Охматовскаго крестьянскаго хора“, за підписом „Докторъ П. Д. Демуцкій“, надрукованому в часописі „Баянь“ за 1909 рік, № 5—6. Перші слова цього писання можуть збити хронологію: „1905 годъ. Вотъ уже скоро будетъ два года, какъ въ с. Охматовѣ... по моему почину и моимъ личнымъ трудомъ организовался народный хоръ“. Цифра „1905“ є. розуміється помилка, і за рік заложення хору треба, мабуть, вважати 1893-й. Названий часопис виходив у Тамбові. редактором-видавцем його був П. Бігдаш („Богдашев“), українець, заслужений хоровий диригент, що пізніше, 1917 року, працював у Києві, а тепер в Москві: співредактором був композитор А. Пащенко, діяльним співробітником був М. Гайдай, — він тоді служив теж у Тамбові (йому я завдячую і ознайомлення з цим часописом). „Отрывки изъ дневника“ П. Демуцького, на жаль, в часописі не закінчені і не були прислані до редакції. М. Гайдай допоміг мені також зібрати відомості про внутрішню сторону зайнять П. Д. з співаками в Києві, — я бо сам до цих зайнять не був вхожий.

тисячами спеціалістів, — такі діла жваво обговорюються й за життя авторів і довго після смерті; инша доля діл артистів — виконавців, і инша — діл робітників, що працюють у занедбаній галузі знання, або над занедбанними питаннями. В такій галузі ім'я буває довго пам'ятне, але життя самого діла, — те справжнє життя, що виявляється саме в критичній обміні думок з його приводу, — може скінчитися значно швидше незалежно від його гідності, — коли інтерес до самої цієї галузі держиться тільки пропагандою автора; це життя може навіть і не початися, коли автор — не пропагатор. Отже згадка з приводу недавнього кінця автора має що-до діячів цього роду значіння зовсім особливе. Буває, що некролог, хоч який він обмежений звичаями і иншими умовами, все-ж зостається найдокладнішим і єдиним джерелом для дальших суджень і згадок. Чи не так з Кольбергом, що його ім'я дуже відоме і оточене великою пошаною, але докладного критичного розгляду його діла досі нема, хоч скоро настане 40-ліття по його смерті. Таку перспективу завсіди треба мати, коли мова йде про працівників на ниві вивчення народньої музики, бо ця парость не має забезпеченого місця ні в інтересах громади, ні в системі наукової праці, установленій від держави, і залежить од випадку, — чи появляються одиниці, захоплені цим ділом, чи судиться їм довгий вік, чи мають вони досить здоров'я для цього діла, і чи обставини їх особистого життя дозволяють їм бути ентузіястами і ідеалістами. Такі одиниці не в кожній країні і не в кожний час є, а переємність, продовження їх діяльності скрізь і завсіди проблематичні.

Для того, хто на своєму полі самотній, або має мінімальну кількість товаришів чи учеників, часто тяжкою трагедією життя є саме те, що відгомін на його працю, коли прозвучить, то тільки в загальних фразах, які не свідчать про те, щоб хто-небудь завдав собі труда глибше її вивчити. І предвидження таких самих загальних фраз ще й у некролозі, за яким вже прийде остаточне забуття, пригнічує як примара ще й другої смерті, — смерті самого діла. Анабіоза є питання чистого випадку, — той хто відживить або вперше виявить справжній активний інтерес до того діла, може прийти або не прийти. Коли стан завмирання проходить у повному ігноруванні, це ще не так зле, бо воно хоч не вадить; догматичне признання гірше.

Тим читачам, що ближче незнайомі з річчю, ці рядки можуть здатися безпідставно песимістичними. „Наша пісня не вмере, не загине“ — один з найпопулярніших девізів українського національно-культурного руху. Певна річ, іще довго будуть співати по нотних записах на українські слова, але все по иншому, і записана пісня житиме як латинський текст, що його любили і ним одушевлялися покоління за поколіннями, і тепер мільйони людей знають і кохають, але читали й читають його з різною фонацією, иншим темпом, з иншим виразом. Концертів виконавці української пісні, солові і хорові, користуючись її графічним виображенням виявляють самих себе, своєю виучку і своєю виховану

розмаїтими впливами ментальність. Рідко хто з виконавців вслухується в сільські співи, але й на селі спосіб виконання міняється, і співати манірою, розпростореною тепер, пісню, записану кількадесять літ тому, це не розв'язання художньої проблеми. Треба вишукувати селян того часу, відгадувати, як-би вони співали пісню, коли були молоді; хорового співу старих людей урядити сливе неможливо. Щоб ті, хто культивує народню пісню ставили собі такі завдання, щоб вони не тільки були сами собою, а студіювали оригінал, старалися проникнути в дух хоч-би недавнього минулого, консультували для цього науку і дбали, щоб науковий дослід народньої пісні був достатньо організований, — потрібно вищої культури, — хоч-би такої, яка виявляється у діячів театального і кінематографічного мистецтва, що прагнуть перенестися й перенести глядачів у відповідну епоху — давню чи зовсім недавню.

З спадщини П. Демуцького найменшу вагу мають його власні хорові розклади; вони поважної критики, мабуть, не дізнають, хоч у практиці може, будуть й уживані. Крім оброблень народніх мелодій П. Д. творив і сам мелодії, — з цих спроб зазначимо тут тую, що припасована до народніх слів: той голос, на який співає тепер соліст І капели кобзарів М. Полотай думу про Хведора Безрідного, є увір П. Д-го (акомпаньямент зложив сам М. Полотай).

Досягнення П. Д-го в сфері виконання, може, почасти, живуть досі в охматівському хорі, — він іще існує, тільки вже має чисто місцеве значіння, — але загалом щаблі розвою мистецького виконання дуже мало доступні історичній фіксації; що вніс один, зливається з тим, що привнесли інші; невідомо, коли саме воно виходить з моди і відмирає, а головню, здебільшого нема як його визначити й формулувати. Обговорення, обмін думок з приводу якоїсь риси виконання можливі тільки між тими, хто чув це виконання і доти, доки вражіння від нього не змішалось з пізнішими вражіннями.

Отже власне тексти, — музичні і словесні пісенні тексти, що їх записав П. Д., застаються найтривкішим пам'ятником його діяльності і найбільше вимагають критики. Те, що тут сказано вище про наукову роботу, стосується до записування мелодій; це діло не механічного характеру, як уявляється непосвяченим або тим, хто робить його в наївній простоті; коли мелодія є дійсно оригінальна, графічне виображення її, хоч-би грубе, є проблема, і зроблений запис є результат роботи, що має в істоті елементи наукового думання, хоч-би записувач свідомо собі наукової мети не ставив.

Критику й установлення тексту в музиці, як у літературі, треба передпосилати й практичному застосуванню твору і теоретичним розумуванням з його приводу, продовжуючи цю критику й далі оскільки можуть появлятися нові дані; існує свого роду музична філологія; неперевірений у свій час музичний текст може на віки стати джерелом для хибних висновків і уявлень. Тож я не тільки не почуваю ніяковости, що надто багато уділю місця критиці саме фольклористичних видань

П. Д-го, а противно—жалую, що обставини і призначене цьому писанню місце не дозволяють на ще обширніший розбір з докладнішим обговоренням питань, до яких відсилатимуть мої уваги; застається завдовольнитися надією, що наступні сторінки дадуть імпульс до обміркування цих питань. Центром тут буде, властиво, не збирач, а сами зібрані пам'ятники народньої творчості, метою—зробити видання тих пам'ятників більш придатними до ужитку. Сколії для тих, хто студіюватиме записи П. Д-го не маючи довгого власного практичного досвіду в народніх співах, потрібні, іншої нагоди висловитися про ці записи я не передбачаю, отже подаю тут свої уваги без претенсії на непомильність,—я добре знаю, що і моїм записам багато чого можна закинути, і багато в чому я сам критично ставлюся до своїх давніх способів розв'язувати питання графічного виображення народніх мелодій, особливо ритмічної сторони.

Становище того, хто обговорює чиясь працю, морально далеко легше, коли автор її живий, але ніщо не звільняє від обов'язку робити не тільки легкі речі, але й важкі.

Я тепер дуже жалую, що так запізнився з справою пильного розгляду записів П. Д-го і опублікуванням своїх уваг в друку, що вже доводиться сподіватися на дискусію з кимсь іншим, а не самим автором записів. В багатьох точках можна було-б питання, тут зачеплені, з'ясувати персональною розмовою з П. Д., але за цвітучого періоду його діяльності, — коли така розмова могла-б бути плідніша, — я з ним бачивсь тільки один раз, дуже коротко, в антракті його концерту в Києві. Потім я довго жив не на Україні, потім були надто тяжкі роки. Років за два перед смертю П. Д. я зробив спробу з'ясувати кілька пунктів (небагаті її результати тут будуть виложені), але не продовжував її, бо дістав вражіння, що я вже запізнився, — ті докладності, якими я інтересувався, вже вийшли з пам'яті і з ближчих інтересів П. Д., питання, що я підніс, уже були задавлені.

Праця над записуванням і видаванням народніх мелодій буває або наукового характеру, коли збирач дбає тільки про те, щоб зберегти пам'ятники народньої творчості для досліду, або практично-артистичного, — коли в виборі та обробленні мелодій виявляється мета пустити їх в ужиток не в тій формі, в якій вони жили в натурі, — отже komponується інструментальний супровід до них, або хоровий розклад. Видання останнього роду розширюють круг, в якому обертаються народні мелодії, переносячи їх до тих клас суспільства, в яких поширені фортеп'яни, — в міста, де є школені хори, здатні подолати труднощі мудрого розкладу, — але не відвертають забування питомих мелодій у самих масах. Рідко появлялися видання, важені власне на зберегання мелодій у практичному вжитку і разом з тим не препаровані, не аранжовані і ціною загально приступні.

П. Д. випустив різного типу видання. Найбільше з них — „Народні українські пісні в Київщині“ (Київ, I вип. 1905 р., II вип. 1907 р.) — належить до мішаного типу; не аранжовані пісні є тільки в цьому з його збірників, але й там вони поділяють місце з аранжованими.

Характеристичною особливістю П. Д-го, як збирача і видавця мелодій, було те, що в цій частині своєї роботи він не тільки мав узагалі мету безпосереднього практичного застосування своїх записів, але ще й орієнтувався саме на свою власну практичну музичну діяльність.

Коли я спитав П. Д-го, чому в згаданому більшому його збірнику під № 192 зазначено, що пісню записано від панни, а занотовано мелодію в малій октаві, за басовим ключем, П. Д. пояснив, що взагалі збірник зложено для практичної мети, головню для потреб Охматівського хору, а в складі цього хору дану пісню добре виконував співак — бас ¹⁾. Цю практичну мету треба мати на увазі найбільше в тих випадках, коли пісню подано в гармонізації. В передмові до названого збірника П. Д. пояснив, що гармонізацію він подавав таку, в якій виконував пісню вуличний хор. Читаючи це, треба не спускати з уваги, що той хор був школений від самого П. Д., і способи гармонізації, які П. Д. прищепив йому в одній пісні (загалом ці способи були дуже вбогі), співаки певно переносили й на інші, що їх потім П. Д. записував у того-ж-таки хору. Втім, П. Д. і прямо признав в згаданій розмові, що гармонізації в цьому збірнику належать почасти йому самому. Таким побитом, дотичне пояснення передмови треба, мабуть, розуміти так, що зразки многоголосого співу в збірнику характеризують і ті способи, які П. Д. застав уже на селі, і ті, які прищепилися підо впливом його діяльності, показалися життєздатними в людській практиці.

Зокрема, П. Д. запевнив у розмові, що наприклад, № 222 є правдивий зразок народнього многоголосся, списаний достотно з гурту, хоч зазначено ім'я тільки одного співака. Чи так було і в інших випадках, коли многоголосості в формі пісні не відповідає ремарка, що вказує тільки на одного виконавця? Коли справді співала пісню тільки одна людина, то це саме по собі не дає підстави здогадуватися, що інші голоси записувач приробив сам,— можна й у одної людини записати спочатку один голос, потім другий, бо здатний народній співак звичайно вміє показати обидві партії, але, розуміється, таким записом має право обмежитися тільки той, хто не живе постійно на селі і не має змоги почути пісню в натуральному многоголосому виконанні.

Такі монструозності (коли це — не ряд друкарських помилок), як в № 227, передостанній такт, треба, мабуть, віднести на конто власних експериментів хору; але самий принцип, щоб хор ділився аж на 5 партій, як тут, мені здається, міг появитися в людовому співі тільки підо впливом прищеплених навчанням форм многоголосся.

Коло пісні № 156 зазначено, що її записано „від жіночого гурту“ і коло № 231 — „від дівочого гурту“, тимчасом у цих піснях є й басовий голос, що спускається аж до G і F великої октави, отже нема сумніву, що цей голос не записаний з натури, а прироблений.

¹⁾ З другого боку П. Д. і за пізнішого київського періоду своєї диригентської діяльності, хоч мав діло вже з музично-грамотними співаками, проте намагався, щоб вони вчилися співати народніх пісень без нот; у цій методі справді в своя перевага.

Найбільш вірогідні з погляду звичайного народного многоголосся мені здаються такі зразки, як №№ 60 і 245 (про можливість друкарської помилки в останньому з них буде сказано нижче).

З тих зразків, що поза всяким сумнівом виявляють штучне хорове розложення, найскладніший і найневдаліший — № 176.

В такому вигляді, як надруковано, він непридатний ні до наукового вжитку, ні до практичного. Можна здогадуватися, що перший такт у вищому голосі там повинен кінчатися нотою *c*, а не *d*, а другий такт — нотою *e* з бекаром (пор. в басу), і далі *e*, де й нема бекара.

Але в гармонізованій формі вміщена невелика частина пісень названого збірника; більшість є неторканий матеріал.

2-й варіант пісні № 249 є ніби зразок унісонового хорового співу (бо зазначено в множині „bassi“). Чи український народний унісоновий хор може разом згідно витворювати такі складні мелізми чи, може, прикрашував тільки один співак з гурту, — це питання, що вимагає перевірлення і має першорядне значіння в зв'язку з історичною проблемою грегоріанського і східного церковного співу.

Виключно в хоровому розкладі видані інші невеличкі збірнички П. Д-го по десятку пісень у кожному: один 1906 року і чотири — останніми роками (два — накладом Державного Видавництва України і два — накладом Книгоспілки).

До цих збірничків нема авторових пояснень, але й без них не виникає сумніву, що гармонізація належить самому П. Д-му, тільки з зужиткуванням народних елементів. У всякому разі про це свідчать приписки, що пісню записано „від дівчат“, „від жіночого співочого гурту“ (зб. ДВУ I, № 6, зб. вид. Книгоспілки I № 8) — до пісень, в яких поставлено й басовий голос, що спускається аж до *d* великої октави. В іншій пісні (Книгосп. II № 6) рекомендується обговорений вище спосіб, — щоб соліст співав „десь в іншому місці, наприклад, на хсрах“. З погляду етнографічної точності тут важливе, власне, те, що солістові даються цілком строфи 3 і 4 після того, як хор у цілості виспівав 1-у й 2-у. В українських народних співах, скільки мені відомо, постерегається тільки чергування соліста й хору частинами строфи, але не цілими строфами. Ця увага не є критика артистичного способу оброблення — в ньому композитор не повинен зв'язувати себе народніми зразками, — а констатування того, що цих збірників П. Д-го не можна приймати як точний пам'ятник народньої творчості.

С. Барик підносить, що П. Д. „перший став записувати пісні зо всіма підголосками, це дало багатющий матеріал для справи вивчення народньої гармонізації, чого до нього майже зовсім не було“. Потрібно було-б довгих і може марних архівно-мемуаристичних розшуків, щоб установити, коли саме вперше зробив такий запис П. Д., і чи це було давніше, ніж

¹⁾ Про цей збірничок я (під псевдонімом „Юхим Бойко“) надрукував популярну рецензію для селян у часописі „Рідний Край“ за 1907 рік, № 3, стор. 11. Тепер не під усім у тій рецензії я підписався-б.

записали підголоски А. Грабенко (Конощенко), Є. Ліньова, О. Кошиць; зразок двоголосся, правда, дуже нехитрого, зародкового, є ще між дуже ранніми неопублікованими записами М. Лисенка, і невідомо, чи зразки, що їх вдалося-б відшукати поміж давніми паперами П. Д-го, були настільки зложеніші, щоб власне їх ставити за еру.

Дальші слова С. Барика вимагають, мені здається, поправки, мабуть, в істоті, тільки стилістичної: записи П. Д-го, може дадуть багатий матеріал до вивчення народнього многоголосся,— коли вони знайдуться і стануть відомі в першій рукописній формі; в тій формі, в якій опубліковані многоголосі пісні в збірниках П. Д-го, вони для зазначеної наукової мети здебільшого непридатні, бо не показано, які елементи цієї форми взято з народу, і які додано, а для того, щоб визначити, які з них придатні, треба самому бути вже ознайомленим з народнім многоголоссям; навіть українець-городянин, а тим більше чужоземець в збірниках П. Д-го не зорієнтується.

Важливе свідчення С. Барика, що П. Д. „що-до погляду на свою роллю збирача народньої пісні був надзвичайно скромним“. „Хоч з етнографічною літературою, продовжує С. Б., він був безперечно обізнаний, але мабуть брак солідної відповідної освіти все-таки не дав йому змоги простудіювати зібраний у його матеріал, тому він збірники свої вважає тільки за етнографічний матеріал, що має стати в пригоді комусь уже іншому. В звязку з тим свій основний збірник він укладає в абетковому порядку, не вносячи туди ніякої своєї класифікації. Пісні збирав він надзвичайно сумлінно, записуючи, оскільки дозволяло йому теоретичне знання, найдрібніші варіанти одної і тої самої пісні. До слів, як сам признається, не завжди був такий уважний, як до мелодії“.

Солідна відповідна освіта — точніше, самоосвіта — потрібна не тільки для того, щоб самому використовувати свої записи для теоретичних висновків, але й для того, щоб дати іншим записи придатні для такої мети. Отже справді П. Д. був дуже скромної думки і про самі свої записи; конкретно, він говорив про їх схематичність. Противно, С. Барик визначає: „пісні збирав він надзвичайно сумлінно, записуючи, оскільки дозволяло йому теоретичне знання, найдрібніші варіанти одної й тої самої пісні“.

Варіанти в збірнику „Нар. пісні в Київщині“ справді де-не-де подаються,— іноді способом, зразу неясним.

Незрозуміло, чому, напр., у № 110 два варіанти, яких, очевидно, не можна виконувати разом, сполучено акколадою, і другий з них виображено у басовому ключі (як джерело зазначено ім'я тільки однієї панни); такий спосіб указує, за правилом, на сумісне виконання. Пор. № 77: коли там сполучено акколадою ті самі варіанти, що там вгорі надруковані нарізно, то, очевидно, є помилки або в розрізнених музичних текстах, або в сполученому, бо вони між собою незгідні.

Рідше зазначено й варіації, що робить той самий співак у тій самій пісні. Тільки з приводу визначення С. Барика завважу, що чи ви-

являє записувач пильність до варіантів і варіацій, чи ні, це, на мій погляд, як-раз в меншій, рівняючи, мірі залежить від теоретичного знання, а в більшій мірі від вправлення, що здобувається практикою і студіюванням зразкових записів, від принципіального погляду на те, чи варт мордуватися над деталями, і від того, чи є час і охота його витратити в великій порції. Розуміється, точне зазначування деталей, мелізм, мелодичних і ритмічних варіацій дуже бажане, але з цього не випливає, що коли нема хисту або часу їх вхопити й зазначити, то не варто записувати і не варто публікувати записи. До того-ж не всі народні співаки і не в усіх піснях виявляють нахил до кучерявості.

Зокрема що-до мелізм записи П. Д-го часто виявляють навіть велику пильність в їх зазначуванні.

Оскільки мені дозволяє моя безпосередня обізнаність у народніх співах, я догадуюся, що в такій мелізмі, як у першому такті пісні № 75, де визначено $d^1\text{-}cis^1\text{-}b\text{-}e^1$, мені чулося-б не $cis^1\text{-}b$, а $cis^1\text{-}a$; b що найбільше могло-б чути, як обарвлення *portamento*-взорого сполучення між cis^1 і a , при тому в різних подібних випадках суб'єктивно дочувається або таке обарвлення, або $cis^1\text{-}h\text{-}a$, і точне виображення навряд чи можливе.

Щоб оцінити ступінь точности і вірогідности записів збирача, є два способи: або, коли можна, звірити кілька його записів з оригіналом, або в цілому порівняти його способи зазначування і мелодичні та ритмічні типи, що постерегаються в його записах, з способами інших вірогідних записувачів і з типами, які виявляються з інших збірників, що мають певну репутацію. При тому, коли мова йде про збирача, що трудився протягом довгого часу, не можна на підставі неточности, констатованої в один момент його трудової дороги, судити про інші моменти,—і принципи і ступінь вправности міняються, і то не тільки в кращу сторону, але й в гіршу—під впливом фізіологічних змін в людині, душевних потрясень. Перший спосіб перевірення має вартість, властиво кажучи, тільки при контролі підчас самого записування (бо пізніший контроль може мати діло вже з зміненним оригіналом), отже фактично сливе ніколи не може бути здійснений.

Щоб з'ясувати, чи мав музичний діяч принцип бережного відношення до оригіналу, можуть служити випадки, коли він трактував оригінал друкований. Таку нагоду дає музичний текст, що міститься в 2-й збірці пісень П. Д-го, вид. ДВУ, на стор. 2 внизу. Там, зазначено, що мелодію взято з мого збірника (1917—8 р., з голосу Л. Українки), № 123. Отже з мелодичної сторони в тексті Д-го є дуже важлива зміна проти оригіналу: введено паралельну домінанту d в 4 такті. Це спосіб взагалі властивий українським народнім пісням, але в даній мелодії, як я її записав, не застосований. Проти здогаду, що тут у муз. тексті П. Д-го друкарська помилка, свідчить те, що d стоїть у всіх трьох голосах. Справу могли-б з'ясувати ті, кого П. Д. сам навчав співати цієї пісні по студіях.

Далі, в редакції Д-го є кілька ритмічних змін; з них найважливіша та, що в піввірші „приїдьте до мене“ тактовий перетинок, що з оригіналі стоїть перед складом „ме“, перенесено далі і поставлено перед складом „не“. В таких випадках, як оцей, ясно, що перетинок ужитий на означення не часомірного відділу, а наступного акценту. Отже без сумніву він тут зраджує замір перенести акцент на інше місце (менé замість мéне). Я признаю за тим, хто робить з чужого запису препарат для інших цілей, право робити й таку зміну, але потрібно її в виданні застерегти, бо, наприклад, в даному разі той,

хто студіював-би ритмічні форми українського 12-складового віршу і не має змоги перевірити згідність тексту Д-го з оригіналом, може з цього зретаданого тексту Д. зробити неправильний висновок.

Звичайна форма 6-складового гемістиха у 12-складовому вірші є — — — — | — — — ; наголос на останньому складі (який-би виходив тут: „прибудьте до мене“) може підозріватися часом при формі — — — — | — — — (про неї див. Ф. Колесса, Ритміка укр. нар. пісень, стор. 137) і безумовно чується в формі — — — — — — (ibid. ст. 90; в збірнику П. Д. є приклади, як, очевидно під впливом „і шуміть, і гуде, дрібен дощик іде“ твориться навіть парадоксальне, проте вповні вірогідне „край синього моря, там голуби в'ються“ — № 158), але виключно в піснях веселих танкового характеру; дана пісня — елегічна, і схема відповідного гемістиха є — — — — | — — — — —

Я уділяю місце цьому спростуванню, щоб утвердити дійсну форму мелодії і разом з тим подати факт, який тільки в зв'язку з іншими фактами, коли-б ще хтось ними розпоряджував, міг-би вплинути на пояснення в ту або іншу сторону.

З цього прикладу трактування друкованого оригіналу я не роблю висновку про ступінь скрупульозності в передаванні оригіналів, чутих в натурі, тим більше, що видання, в якому має місце ця нагода до контролю, вийшло в світ останніми роками і не може служити до оцінки способів роботи П. Д-го за давнішого розквітлого періоду.

В давньому виданні П. Д. „Народні пісні в Київщині“ є місця, які здаються сумнівними з погляду мелодики; вони здебільшого можуть бути пояснені неминучими коректурними недоглядами. Я запитував П. Д-го що-до сумнівних №№ 93 і 200, і він potwierдив, що в першій пісні справді пропущено в арматурі два бемолі, до сі і до мі (при тому в другому такті повинен бути бекар перед мі), а в другій упущено бемоля до мі. П. Д. повідомив тоді, що друкарських помилок там є й більше, і обіцяв дати мені власноручно виправлений екземпляр, щоб я міг перенести поправки на свій, але це не здійснилося. Відшукати той виправлений екземпляр конче потрібно, щоб великий і цінний збірник П. Д-го став вповні придатний до наукового вжитку. Тимчасом заходи, які поробила Етнографічна комісія У. А. Н. до того, залишилися безрезультатні.

В виданнях народних мелодій помилки переписування й друку незвичайно шкідливі, бо строго судячи читач тут сливе не має права робити догадок, — хіба що в таких явних випадках, як у № 88, де в арматурі пропущено бемолі на 4-й лінії за віоліновим ключем і на 3-й за басовим, у № 150, де пропущено діеза на 5-й лінії (в варіанті № 150А, останній такт, перші дві ноти — не вісімки, а шіснацітки), в № 131, де в 4-му такті пропущено бекара перед мі. Видається помилкою do в № 173, 3-й такт, але тут я утримуюся від здогадної поправки.

В пісні № 245, 12-й такт, треба здогадуватися про більш природне g замість надрукованого f, і в цьому переконує порівняння з відповідним місцем другої з мелодій, уміщених під № 247: ця остання, — до неї приписано „Bassi“, звучить неправдоподібно, коли читати її в поставленому там басовому ключі, і, навпаки, зовсім натурально, коли читати її в віоліновому ключі, — вона тоді виходить сливе ідентична з вищезгаданою № 245 (тільки підтекстування в № 247² виходить натягнене, — завважте, що тут під ту саму мелодію підставляється словесна строфа зовсім відмінного метричного ладу — пара 8-складових віршів з розширеним повторенням другого, замість пари 14-складових віршів!).

Не дається пояснити друкарською помилкою послідовність *f-e-d-cis-c* в № 207. На такий хроматизм інші українські записи, скільки мені відомо, не дають прикладів. Я тут припускаю не помилку записування, а інше. Важлива річ є критичний вибір осіб, щоб у них записувати,— є-ж бо люди, що їх музична фантазія творить риси індивідуальні, нехарактеристичні для пісні народньої в вужчому розумінні, і це індивідуальне може бути й вищим, і нижчим від середнього рівня музикальності або вносити щось надто роблене, манірне. В манірність впадає іноді співак, якого перехвалять.

Послідовності *g-as-b-e-c* і *c¹-h-d¹-g-as-e-c* в № 235 видаються можливі в українському народньому співі, хоч я не можу пригадати таких в інших записах; у всякому разі ці групи свідчать про певну віртуозність, і в таких випадках бажано, щоб зазначався також скромніший варіант,— як співає людина з загалу. Мені трапилося записати цю саму пісню у не аби-якого виконавця, але він співав її без таких важких ходів,— див. мій збірник 1922 року, № 207; співака схарактеризовано там у передмові на стор. XII.

Звернімось до ритмічної сторони записів П. Д-го. Вони видаються здебільшого певні що-до можливо точного зазначування самих ритмічних вартостей.

Є в збірнику „Нар. у. п. в Київщині“ кілька таких, що не potwierджуються ритмічними аналогіями в інших певних збірниках, і оригінальні ритмічні риси в них тільки в тому разі можна буде завести до фактів, придатних до студіювання української народньої ритміки, коли ці риси будуть констатовані ще від інших збирачів, пильних і свідомих тих питань, для яких ця пильність потрібна.

Ритмічна форма пісні № 220 надто незвична, але проаналізувати її не можна через недокладність запису. Ритміка народніх пісень щільно зв'язана з метрикою народнього вірша. Отже тут бачимо такі недоладності: під нотами остання група 1-го вірша є двоскладова („в саду“), а в тексті надрукованому окремо — трискладова („у саду“), в 3-й строфі й чотирискладова („опадає“); коли прийняти, що метрична схема 1-го вірша 1-ої строфи є $4 + 5 + 3$:

Ой, вишенька та черешенька у саду

то невідомо, як співати відповідний вірш одної з дальших строф

Гей не везіте та нелюбчика того лугами

і до котрої групи треба вставити слово „того“— до другої чи до третьої.—В № 95 викликає сумнів павза і дві шіснаціятки на початку 2-го такту (чи в натурі не було тут дві восьмих, а павза, як трапляється, поза мірою?); остання чвертка цього такту очевидно повинна бути пунктована; № 104,— такі записи не свідчать про існування в народній свідомості тої ритмічної форми, що в цих записах виявляється; іноді цей вияв є результат ритмічної безладности співака, коли

він музично неодарований або ще не засвоїв добре даної пісні (пор. в моїй розвідці „Укр. пісні про дітозгубницю“, Етнографічний Вісник, кн. 4 стор. 54), але тут ні місця запису, ні ім'я співака не визначено. Неясна ритмічна форма № 56. Нерівноскладовість віршів, як вони записані, затрудняє визначення форми пісні № 41; невідомо, як підставити (9+6)-складовий 1-й вірш 2-ї строфи під мелодію, подану до (6+8)-складового віршу (далі є й 7+7). В № 202 сумнівна ритмічна форма останнього такту; зовсім незвичайний для української народньої ритміки є 1-й такт пісні № 197.—Маленька недоладність є в ритмічному зазначенні № 132 (3-й такт).—До помилок переписування чи друку, мабуть, треба віднести недоладність у № 28, 4 і 6 такти: перша чвертка, мабуть, повинна там бути пунктована. В № 82, очевидно, на передостанній ноті пропущено фермату.

Коли записувач не змінює самих ритмічних вартостей, то головне, що треба, він цим дає; на цій підставі хоч-би перетинків зовсім не було поставлено, проаналізувати членування мелодії і до деякої міри уявити собі акцентуацію зможе той, хто знає мову пісні, студіював народню метрику і має практичний досвід з слухання народніх співів. Ділити на такти доцільно, властиво кажучи, тільки ті українські народні мелодії, що ритмічною стороною не стоять осторонь від модерної західньо-європейської музики, але й тут треба мати на увазі застереження, які вносять новітня західньо-європейська критика теорії такту і практики ставлення тактового перетинку. Після цієї критики вже представляється застарілим ригористичне додержування правила, щоб перетинок вказував на акцент на ноті, перед якою безпосередньо перетинок стоїть. Намагання строго проводити цей принцип було характеристичне для великоруських записувачів. Не входячи тут глибше в питання, завважу тільки, що цей принцип збільшував-би обов'язковість записувати голос до всіх слів пісні аж до краю, не обмежуючись однією музичною строфою, бо акценти в дальшому тягові можуть припадати не на ті пункти, що в першій муз. строфі. Але головне — що в східно-слов'янських народніх піснях, особливо старозинних, акценти, здебільшого слабо виражені, бувають аж невпіймані, апаратів до вимірювання інтенсивності досі не застосовувалося, тому визначування музичних акцентів не може не бути суб'єктивним. Від суб'єктивізму вільні записи Людкевича, що в своїй великій праці над фонограмами Роздольського відмовився від тактування і ставив перетинки згідно з метричними цезурами словесного тексту, не вважаючи ні на музичну акцентуацію, ні хоч-би на приблизну музично-ритмічну рівність розділів; в його записах можуть рядом стояти розділи з двох чверток і з чотирьох, при тому останній не ділиться на два для координації з першим. Пізніше, редагуючи Сенчиків збірник, Людкевич неначе помиривсь з тактовим принципом.

Лисенко в багатьох записах керувався тільки метричними (текстовими) цезурами, розставляючи тактові перетинки, тому у нього можна знайти, напр., визначення $\frac{9}{4}$ (Зб. у. п. III № 24), яке не вказує нічого

иншого, як тільки те, що даній (там власне 6-складовій) метричній групі відповідає в співі 8 ритмічних одиниць (подібні групи в вип. VI № 13 Лисенко ділив на два такти $\frac{3}{8}$ і $\frac{5}{8}$); помітивши зазначений принцип, читач і не буде шукати в цьому $\frac{3}{4}$ такті акцентів на 1 та на 5 чвертках, помирившись з тим, що це, властиво, зовсім не такт у розумінні модерної теорії,— що тут тільки порахована кількість ритмічних одиниць, але музична акцентуація не визначена (знак *decrescendo* тут певно треба віднести до оброблення пісні, а не до фіксації чутого в натурі). Людкевич обтяжував самих читачів роботою рахування кількості ритмічних одиниць між перетинками, бо не хотів, щоб ці відділи приймано за схолярні такти з усіма наслідками такого приймання; в цьому й є різниця.

Є пісні, в яких єдиний вихід є той, що Людкевич прийняв для чисто всіх пісень; коли й не приєднатися до його радикалізму, то все-ж сумнівно, щоб можна було знайти єдиний доцільний на всі випадки і бездоганний принцип уживання перетинку, тому зовсім не диво, що такої єдності не видно і у П. Д. В гірших його записах,— може, хронологічно давніших і перед виданням незредагованих,— помічається характеристичне для тих, хто починає записувати без потрібного підготування, розділювання мелодії на можливо рівні відділи без якогось иншого принципу окрім часомірної однастайності. Так ставлений, перетинок не тільки непотрібний, але й вадкий, бо затемнює ритмічну будову. Коли перетинок ставиться тільки згідно з метричними цезурами, читачеві легко усвоїти, що він не визначає акцентів; коли-ж записувач відступає від принципу такої згоди, читач шукає якоїсь иншої рації перетинку і, розуміється, в цьому разі перетинок насамперед внушає за схолярним правилом, що нота, яка за ним слідує, є акцентована. Зазначаючи нижче випадки, де таким чином сугестується те, чого справді нема, я з технічних причин не можу подати потрібних нотних прикладів і буду визначати обговорювані місця не нотами, а відповідними підтекстованими словами пісень, при тому прохаю пам'ятати, що я буду вказувати не на неможливість тої наголошеності слів, яка буде подаватися,— в піснях неправильна з граматичного погляду наголошеність є явище звичайне,— а на те, що сами музичні тони, які відповідають словесним складам, позначеним тут знаком наголосу, фактично не можуть бути акцентовані в співі,— тимчасом їх музична акцентованість впливала-б з розставлення тактових перетинків у записах П. Д-го. Отже, у № 24 виходить: „пúскаєш“ (до-речи в 2 такті цієї мелодії сполучені d і f повинні бути шіснацітки, а не вісімки); на мій погляд, цю мелодію краще було-б поділити згідно з метричними групами, під короною певно була що-найменше пунктована чвертка, і останній гемістих „та на світ не пускаєш“ мав-би 6 чверток, що групуються по дві.— В № 40 виходить „зелений“.— В № 157 (=№ 8 в вид. ДВУ, I), останній такт, виходить „дó дому“— В № 13, ост. такт,—„гóворити“. На мій погляд тут схема

$$\left[\left(\frac{2}{4} \right) 2 + \left(\frac{3}{4} \right) 2 \right] 2.$$

В № 124 тактове зазначення „С“ внушає, що муз. акцент „за нашою“ на початку 3-го такту дужчий, ніж акцент „слободю“ (3-я чвертка того такту), але це справді не так; по моему, коли не можна дати досконалого зазначення, треба-б вибрати хоч менш недосконале, отже ділити на $\frac{2}{4}$ такти, — бо такий поділ не внушає певного порядку динамічних відношень між самими акцентованими часами, — або метаболічно ($\frac{2}{4}$) 3 $\vdash$ ($\frac{3}{4}$) 4, — в останньому разі читач пізнає метричний принцип в $\frac{3}{4}$ тактах, тому буде шукати акценту тільки там, де він стало є в тексті, — на передостанньому складі кожного другого гемістиха 8-складового вірша, підсиленому в музичному ритмі найбільшою протяжністю, яка трапляється в пісні ($1\frac{1}{2}$ чвертки). В № 170 краще-б замість одно-стайної довільно вибраної $\frac{5}{4}$ міри що внушає муз. акцент „оболону“, дати метаболічно перші два такти по $\frac{2}{4}$, а далі всі по $\frac{3}{4}$ (в кінці під короною — довша вартість, ніж зазначено у П. Д.); що в такті „в оболону“ і друга і третя чвертки мали-б більшу інтенсивність, ніж перша, це згоджується з розмаїтим характером тричастинного розміру в українських піснях, але було-б ясно, що тут є саме цей розмір. В № 233, „вечір“; краще було-б слова „добри вечір, серце дівчино“ потактувати в перший раз $\frac{2}{4} \vdash \frac{2}{4} \vdash \frac{2}{4} \vdash \frac{3}{4}$, в другий раз $\frac{2}{4} \vdash \frac{3}{4} \vdash \frac{2}{4}$.

В № 71 одностайна міра $\frac{6}{4}$ не відтіняє метаболі, що виявляється в іншому групуванні цієї міри в аподозі, — отже для 3 і 4 тактів краще було-б виставити $\frac{3}{2}$ або зразу не визначати роду такту.

В пісні № 52 я на підставі мого досвіду слухання подібних пісень чую легкий акцент, що велить ділити перший гемістих не на два одностайні $\frac{4}{4}$ такти, а на $\frac{3}{4}$ і $\frac{5}{4}$; коли П. Д. тактував за словесним наголосом „мої“, то цьому можна протипоставити, що в 3 і 4 строфах текст уже не дає відповідної наголошености. В № 55, на моє почуття, не одностайна міра $\frac{3}{4}$, а $\frac{5}{4} \vdash \frac{1}{4} \vdash (\frac{3}{4})$ 3, при тому я по аналогії з іншими чутими піснями здогадуюся, що мінімальна протяжність останнього тону була $\frac{2}{4}$ і, може, він часом удовжувався, як такий, що позначається ферматою (схема $\frac{5}{4} \vdash \frac{4}{4} \vdash \frac{3}{4} \vdash \frac{5}{4}$).

Не всі недосконалості тактування П. Д-го випливають з принципу додержувати одностайність на протязі цілої мелодії. Іноді вони замічаються і при метаболічному зазначуванні, але й тоді в деяких випадках виявляють тенденцію видержати одностайність хоч на можливо довшому протязі, уподобити хоч один наступний такт попередньому. В № 89 тактування, для того щоб підкреслити акцент „дівчинонька“, творить штучний музичний акцент „замуж не вийшла“. В № 27 для того, щоб підкреслити муз. акцент „муж“, твориться далі муз. акцент „чоловік“, якого справді нема; далі в групі „прив'язав ниткою“ під впливом граматичного наголосу „ниткою“ П. Д. поставив $\frac{6}{8}$, що визначає акцентуацію 4-ї вісімки, але така тактова міра не оправдується дальшим тактом, де на зазначення П. Д-го виходить муз. акцент „соломи'нкою“, і другою строфою пісні, де слову „ниткою“, метрично відповідає уже инакше наголошене „раненько“. Я чув і записав цю саму пісню в д. Канівському повіті в виразному такті $\frac{3}{4}$.

з легким акцентуванням 3-ї чвертки. В № 146 виходить „спать не хтять“; по мойому тут перший такт $\frac{3}{4}$, далі три по $\frac{2}{4}$, один $\frac{3}{4}$ і до кінця по $\frac{2}{4}$.— В № 150 виходить „некрут виряжала“ (краще-б $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$). В № 159— „старого (краще-б замість двох останніх $\frac{1}{4}$ тактів — $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$).

В № 172, я гадаю, слід було дати перевагу одностайному часомірному поділу по $\frac{3}{8}$ (останнє d — не $\frac{3}{8}$, а $\frac{1}{4}$, або $\frac{1}{8}$ з павзою,— так у варіантах, що я чув). Акцент „нічка“, що його відзначив тактовим перетинком П. Д., спричиняється тільки мелодичним підвищенням; але коли уважати на такі тонкощі, то треба-б відзначити й акценти „петрівочка“, тоб-то замість $\frac{5}{8} + \frac{1}{8} + \frac{3}{8}$ з початку мелодії дати $\frac{5}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8}$.

№ 7 є приклад пісні, зложеної нерівними строфами, і нотний запис показує, як співати 5-віршову строфу, але таких строф у тексті є тільки троє; інші три строфи складаються тільки з 3 віршів кожна, і остання строфа 7-віршова.

В пісні № 126А при фактичній ритмічній подібності протазі й аподози незрозуміло, чому остання инакше потактована (з Auftakt'ом, якого нема в протазі).

Пісню № 38 краще було-б потактувати так, як потактував близький ритмічний варіант Кольберг (Wołuyń, № 287; інші варіанти показано в мойому зб. мел. з гол. Лес. України під № 141; до них треба додати: Бігдай, Пїсни Куб. и Терскихъ козаковъ, V, № 169). Пісню № 78 я-б поділив так: $(\frac{5}{4} + \frac{3}{4}) 2 + (\frac{1}{4} + \frac{3}{4}) + (\frac{5}{4} + \frac{3}{4}) + (\frac{5}{4} + \frac{3}{4}) 2$.

Неуважність до слів пісень — її признавав сам П. Д., як свідчить С. Барик,— справді дуже позначається, і це не така річ, щоб її можна було відсторонити від розгляду записів з музичної сторони. Коли дальші слова пісні, що подаються не під нотами, а окремо, не вкладаються в мелодію, це є вада і для теоретичного студіювання, і для практичного вжитку. Незгідність кількості складів у дальших віршах з тою кількістю, що в підставленому під нотами тексті, буває аж надто велика, напр. в № 14, 5-а строфа, 2-й вірш — 4 склади замість 7 складів поданої під нотами 1-ї строфи; в тексті № 15 є 5-складовий вірш, тимчасом як обидва вірші, що під нотами — 10-складові. У цій пісні порівняймо 1-у строфу, як її подано

під нотами:

і

не під нотами:

А по-під терен, гей попід терен,

А по-під терен, по-под терен,

Гей, там бита доріженька лежить.

Ой там доріженька лежить.

В дальшому тексті ніде нема вставки „гей!“ Для студіювання форми такі відміни — зовсім не марниця.— В № 164 після 14-складових віршів $(4+4+6)$ раптом приходять 8-складові, неприладнані до мелодії. Зовсім безладний текст № 99. Віршова схема 1-ї строфи там $(6+6) + (4+4+6)$ але далі йдуть вірші 8, 6, 13, 9, 5, 12, 6-складові і два типи 13-складових: $7+6$ і $4+4+5$. Див. іще нез'ясовану різноскладовість у №№ 52, 174. Коли подібні безладності не належать до тих, що вирівнялися-б, як-би записати цілий текст з співу, а не з проказування, то потрібно

було-б показати, як саме мелодія пристосовується до дальших строф, що мають відмінну кількість складів у віршах. Ця недостача особливо робить шкоду у творі незвичайної форми, як № 169, також № 155.— В №№ 71 і 81 початок пісенного тексту надруковано піввіршами, а продовження — цілими віршами.

Де в записах П. Д. показані динамічні нюанси, це, мабуть, здебільшого, треба розуміти не як фіксацію того, що П. Д. чув у народньому виконанні, а як направу для мистецького виконання, — див. №№ 84А, 84В, 88, 131, 156, 229, 233.

Мені в народньому співі гострі динамічні контрасти трапилися тільки один раз — на Гуцульщині в виконанні колядки, яку я вмістив у моєму зб. 1922 р. під № 165. Я її записав не під час колядування, — в серпні місяці, як її співали ввечері шиючи двоє дівчат про себе; вони не могли прикрашувати цими відтінками спів навмисне для слухача з чужини, бо я слухав за стінкою (тому слова zostалися не записані). Що це не була випадкова манірність, а таки місцевий звичай, видно з того, що в великому збірникові галицьких мелодій Роздольського-Людкевича, де взагалі знаків динамічного нюансування (окрім акцентування поодиноких тонів) сливе нема, саме до покутської колядки дано примітку (I, ст. 179), що її „співає ся все від початку *ff*, а відтак *diminuendo* до кінця періоду, то є до віддиху“. Натуральне *crescendo* при ростучому напрямі мелодії і *decrecendo* при падучому, розуміється, буває, але штучного *decrecendo* при ростучому напрямі, як у П. Д. в № 88, я в народньому співі не постережав; коли-б хто завважив, що в моєму збірнику 1922 р. таке зазначено в пісні № 438, то прохаю звернути увагу, що цю пісню, як зазначено в передмові, я записав у Миколи Тобілевича (знаменитий драматичний артист Садовський). *Smorzando* в дуже довго протягнених тонах в кінці музичного періоду звичайно буває, але як скоро починається зменшення інтенсивності по звичаях окремих місцевостей і окремих співаків, не досліджено (див. мою розвідку „У. пісні про дітозгубницю“, Етн. Вісн. кн. 3 ст. 133 і окреме, ст. 17); у всякому разі ті відтінки, що П. Д. дав у №№ 84А і В, мені видаються не в народньому стилі. До цього питання ще багато треба постерегати, і дуже шкода, що довгий досвід П. Д. не дав нам до нього певної спадщини. Можна припустити, що з натури подано знаки динамічного відтінювання в салдатській пісні № 119, — Сумнівне *Fp* в №№ 243 і 250. В першій з цих пісень, до речі, стоїть *staccato* (також у № 226 bis). Випадки цієї маніри в дійсно-людовому спізі надто рідкі, тому шкода що не зазначено, де й у кого записано № 243. З вище зазначених причин записи П. Д-го, на жаль не є певний документ на вивчення питання про те, наскільки цю маніру можна вважати за вкорінену і чи не можна в кожному окремому випадку пізнати свіжий вплив штучної музики.

Зокрема треба підкреслити цінність записів мелодій релігійних пісень, що становить зміст збірника „Ліра і її мотиви“ (Київ 1903); це

стосується власне до зазначень співу; інструментальний супровід, всупереч титулові збірників, або не подається, або подається тільки бурдон (отже не „мотив“), оскільки-ж супровід виходить по-за межі бурдону, то явить собою композицію П. Д-го (№№ 1, 10), яку можна заграти на інших інструментах, але не на лірі. Зазначення бурдону на вищому тональному рівні, ніж партія співу (бурдон $g'-d''$, спів — на квінті $g-d'$) в № 26 є безумовно зміна проти натурального виконання, з якого зроблено запис, і мета цієї зміни була практично-артистична. У всякому разі якби такий виняток проти звичайного долішнього положення органного пункту в грі на лірі (отже зламання самого принципу строю ліри) справді десь трапився в натурі, то це було-б зазначено в передмові.

Що П. Д. не вхопив власне самих мелодій супроводу ліри, — за це йому не можна було дати догани; це дуже важке завдання, і складніших зразків його досі ніхто не записав¹⁾. Фахове музичне підготування і тут не допомогло-б, як видно з зіставлення оцих двох признань:

П. Демуцький
(Ліра і її мотиви с. VI)

...Цікаво те, що лірник не аккомпанює своїм співам, а грає перед кожним пунктом пісні увесь той мотив, скрашуючи його неуловимими мелізмами — „перегрою“, як вони сами кажуть. Теї перегри мені ніяк не удалось записати...

М. Лисенко (псевдонім „Боян“)
(Народні музичні струменти на Україні,
часопис „Зоря“ у Львові 1904 р., ст. 185)

Цікаво те, що лірники не аккомпанують самим сьпівам, а грають перед кожним пунктом пісні ввесь той мотив, скрашують його такими мелізмами, що нема способу уловити їх і перекласти на ясне, європейське, нотне письмо. Таку музику до своїх пісень самі лірники називають „перéгра“, записати ту тонку, оригінальну перегру мені ніяк не удалось...

(В передмові до „Ліри“ П. Демуцького і в праці „Нар. муз. струменти на Україні“ М. Лисенка є ще й інші спільні місця).

Але те, що П. Д. записав — самий спів лірників, — завдовольняло настільки, що М. Лисенко в згаданій праці подав зразки сливе ідентичні з тими, що у П. Д. Виходить, що або Лисенко взяв їх з рукописів П. Д., отже признав, що вони гідні віри й опублікування, або, — коли це незалежні записи, — то Лисенко вхопив лірницькі співи сливе так само. В першому випадку можна пояснити відміни в обох виданнях тим, що П. Д. і Лисенко кожен по своєму зредагували первісні записи П. Д-го. Псалма 1 за нумерацією „Ліри“ — у Лисенка супроводиться квінтовым бурдоном, а в Демуцького — октавним, ще й з мелодичною фігурою в середині рами бурдону, чого насправжки не буває, як видно і з передмови самого П. Д-го. Кант № 15 у Лисенка одноголосий, у Д. триголосий (в кінці появляється ще й четвертий голос). В канті № 26 — про нього була мова вище — у Л. положення бурдону, звичайно, долішнє.

¹⁾ Див. К. Квітка, Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Збірник Іст.-Філол. Відділу Укр. Акад. Наук № 13. У Києві 1924, стор. 19 — 22.

Наукова вартість розглянутого тут матеріалу була-б багато вища, як-би П. Д. подав його без усякого оброблення. В такому вигляді, в якому цей матеріал опублікований, він може служити до наукових студій в руках того, хто, завдяки власній теоретичній і практичній обізнаності з народньою піснею, має змогу уживати його критично, пізнаючи елементи неавтентичні і вилучаючи їх, а також подекуди роблячи здогади про те, як справді звучала пісня або дане сумнівне місце записаного нотного тексту. Порівнювати записи з натурою тепер — це була-б бажана й потрібна робота нової фіксації по тих орієнтаційних віхах, що дають збірники П. Д., а не перевірювання в властивому розумінні, бо пісні в натурі не дожидають перевірювання, а міняються.

Спинімося на тому, яку перевагу чи уємність творило для П. Д. його становище на селі. В передмові до збірника „Нар. Укр. пісні в Київщині“ є таке місце:

„Новое обстоятельство, съ какимъ приходится считаться при записи мотивовъ,— это извѣстная ритуальность пѣсень и вытекающая отсюда трудность записать, напр. колядку не на Рождественскихъ святкахъ, „петривочку“ зимою, свадебную не на свадьбѣ и пр... „Оце! хибя тепер риздвяни святкы, щоб колядуваты?!“... „Боже мій! Що це вы, добродію? Въ пылыпивку та завести весильной! Все люде засміють!“... Присутствовать же на ихъ празднествахъ и обрядахъ, у самого, такъ сказать, первоисточника, очень трудно, т. к. появленіе посторонняго панскаго элемента портить ихъ настроеніе и нарушаетъ гармонію ихъ обрядовъ“.

Отже обрядових пісень бракує в збірниках П. Д. не тому, щоб він ці пісні маловажив. Певно, становище П. Д-го на селі вимагало, щоб дбати за заховування авторитету й поваги до себе, і не дозволяло на всі способи безпосереднього зближення, потрібні для етнографа-збирача і обсерватора. З цього погляду становище етнографа-екскурсанта, стороннього для даного села, як я знаю з свого власного досвіду і з оповідань інших збирачів, може бути і краще і гірше,—як до обставин і моменту. Буває, що до чужої людини ставляться з таким острахом і підозрілістю, що їм нічого не щастить зробити, а бувало навпаки,—що перед стороннім менше уймалися, ніж перед своїм паном, сторонній може собі дозволити і випити чарку на весіллі і, коли він молодий, взяти участь, з додержанням певних звичаїв, в розвагах місцевої молоді, в жартах на Купайла і т. п. Сторонній, приїхавши на село з етнографічною метою на Великдень, коли саме водять весняні танки, може цілком присвятити свій час постереженням над танками, а місцевий пан мусів додержувати звичаїв — робити сусідам певного положення візити, приймати святочні поздоровлення і т. и. Присутність стороннього мало помітного чоловіка на весіллі може не порушати цільності ритуалу і натуральності співу, але, розуміється, записувати на самому весіллі неможливо,—це треба робити попереду у окремих людей чи груп людей поза весіллям, а на весіллі тільки перевіряти темп, абсолютний тональ-

ний рівень, динаміку, маніри співу, взагалі всякого роду особливості, які можна постерегти в співах тільки в натуральній їх обстановці. Це все — і на весіллі, і при весняних танках, і при колядуванні — треба замічати в пам'яті, іншого способу нема. — В пилипівку весільних справді не заспівають, але поза пісними сезонами їх співають, на мій досвід, взагалі досить охоче. Протести проти прозьби заспівати сезонної пісні не в відповідний сезон — колядки, купальської, — бувають, але коли люди взагалі охочі співати, то вони звичайно уймаються недовго і, посміявшись, таки згоджуються. Розуміється, запис в кабінетній, так мовити, обстанові, не перевірений підчас самого обрядового масового дійства, має не першорядну вагу для науки. Чи робили таке перевірення інші записувачі, не знати, бо пояснень про обстановку запису в українських збірниках взагалі не давано.

Тут до речі буде згадати, що рівночасно з П. Д. і недалеко від нього — в м. Манастирищі д. Липовецького повіту — другий лікар Ів. Демченко записав 277 весільних пісень з мелодіями (видані 1905 року в Одесі), і це до певної міри заповнює прогалину в тому загальному понятті про народню музику центральної місцевості Правобережної України, що ми дістаємо від збірників П. Д-го (не вважаючи на зазначені вище їх дефекти). З передмови Ів. Демченка видно, що він працював у названому пункті довго — в 1896—1900 роках, проте спосіб роботи був тільки кабінетний, — він вибирав „проказчиків, найбільш чулих у музикалії“, записував, як можна зрозуміти, з солового виконання, і до перевірювання служило не вислуховання в гуртовому виконанні на весіллі, а апробація запису від „проказчика“.

У П. Д. весільної пісні таки нема ні одної; що-до сезонних пісень, то, хоч не відзначена, не названа петрівчаною, одна петрівчана таки є (№ 172). № 206 є, очевидно, веснянка (пор. варіант в моєму зб. 1922 р. під № 56, поміж веснянками). Можна здогадуватися, що № 128 є пісня до весняного танка, пор. № 118 в „Мелодіях гаївок“ Ф. Колесси, Матеріяли до Укр. Етнології Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові т. XII) Дві колядки (обидві церковні) в своєму хоровому розкладі П. Д. вмістив у збірничку для народніх хорів, що він видав 1906 року (стор. 6).

Згадуючи про наші відокремлені роди пісень, зазначимо, що під № 11 знаходиться зразок колискової пісні (але не з тої місцевості, де взагалі збирав П. Д.). Дитячих пісень, на жаль, зовсім нема.

Багатолітня стаціонарна етно-музикографічна робота на селі могла-б внести в наше людознавство багато такого, що йому бракує. Ми вже розпоряджуємо дуже великою кількістю записаних мелодій, маємо праці над їх класифікацією і спроби історично-еволюційних збудувань, але нам бракує постережень над музичним побутом, над самим процесом творення пісні, її міграцією, трансформацією. Ці процеси відбуваються на наших очах, але при екскурсійній етнографічній роботі можливі тільки уривкові спостереження, які дають тільки самому екскурсантові порізнені вказівки на те, що, як і де треба було-б дослідити систематично, як-би була

змога довше пожити в даній місцевості. Ці хвилові бліки викликають тільки тугу за стаціонарною роботою. Суперечки в основному питанні про індивідуальне і колективне в загадці народньої творчості угрунтовуються з боку прихильників тої чи тої теорії на надто фрагментарному фактичному матеріалі; генетичні здогади більше будуються на постереженнях над екзотичними народами, тимчасом побут слов'янських народів ще досі є ґрунт для не менш навчальних постережень.

Не досліджені відносини між професіональною і непрофесіональною музикою, народній інструментальний дилетантизм, народня музична термінологія, масовий рівень музикальності хоч-би в одному якомусь селі: що саме в мелодиці та ритміці являється справді спільним надбанням „народу“ в розумінні більшості хоч-би між самим селянством, — і що належить до віртуозності одарованіших одиниць, якими спрощуваннями чи відхилами від норми позначаються співаки, що стоять нижче середнього рівня. П. Д. був у щасливих, рівняючи, умовах, щоб багато чого в цих справах висвітлити; може, коли знайдеться що з його паперів, в них покажеться й щось дотичне цих питань; коли-ж такі постереження не робилися або не записувалися, то це не повинно дивувати, бо інтереси й сила П. Д-го були більше, ніж на студіювання музичної дійсності, направлені на те, що її радикально змінювало: організований хор на селі, розуміється, вносив у музичний побут новий момент кардинального значіння.

Сполучити два до певної міри антагоністичні напрями діяльності таки не легко, — це можна собі уявити. І чи багато хто має певність, що навіть у межах твердо вибраної спеціальності уживає час саме на найпотрібніше? Ми не знаємо всіх обставин життя й праці П. Д., і те, про що можемо догадуватися, цілком пояснювало-б зазначену тут прогалину; будьмо вдячні покійному за те, що він зробив для етнографії, — вона в точному розумінні цього слова не була головним інтересом його життя.

Відогравши за студентських літ певну роль в зближенні Галичини з Наддніпрянською Україною на ґрунті викохування народньої пісні, П. Д. після того вже не піддержував звязків з закордонним українським культурним рухом і не брав участі в роботах Етнографічної Комісії Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові, яка в особі Ф. Колесси і С. Людкевича поставила справу наукового студіювання і систематизації українських народніх мелодій на дуже велику височінь, рівняючи до наукових установ інших слов'янських народів. Не залилося слідів і того, щоб П. Д. мав звязок з Етнографічною Комісією Українського Наукового Т-ва, що відкрилося в Києві після революції 1905 року. Свої збірники П. Д. друкував власними заходами і коштом, — перед Жовтневою революцією.

Після революції П. Д., переселившись до Києва, увійшов в склад Етнографічної Комісії Української Академії Наук і 1921 року постано-

вою цієї Комісії був відряджений в склад заложенного тоді при ній Кабінету Музичної Етнографії. Фактично активне співробітництво Д-го в праці Комісії й Кабінету не здійснилося. П. Д. вболівав, що результати роботи Кабінету „лежать на полицях“, як він раз висловивсь у розмові зо мною. П. Д. зостався сам собою, і коли записував мелодії після вступу в склад Академії, то не приносив їх на полиці, а зараз пускав в хід, для своєї студійної роботи в співочих гуртках і для живих демонстрацій.

Що Кабінет Музичної Етнографії не уряджував музичних демонстрацій, це не походило з принципіального відкидання цього роду діяльності. Але що було і є дійсно принципіально в лінії роботи Кабінету,— це та засада, що урядження таких етнографічних концертів, які ставила Музично-Етнографічна Комісія „Общества Любителей Естествознания, Антропологии и Этнографии“ при московському університеті — з композиторських оброблень народніх мелодій,— ніяк не погоджується з завданням наукової етнографічної установи, це діло інших. Що-ж до консервації народніх манір грати й співати, тоб-то демонстрування в незмінній, недоторканій формі, то це справа дуже великої ваги, що відповідає тій вазі, яку має музейництво для археології, історії досліду матеріальної культури і народнього образного мистецтва. І на мій погляд,— я уже мав нагоду докладніше його висловити¹⁾, — ця справа найкраще могла-б бути організована, як складова частина музейної справи і практикуватися при музеях за дорадчою допомогою Кабінету; урядження зразкових демонстрацій при академічному Кабінеті Музичної Етнографії теж дуже потрібне і було-б можливе, якби його персональний склад був більший, і в тому складі були пристосовані до демонстрації сили. П. Д. тими моментами своєї диригентської діяльності, якими притикав до принципу строго-етнографічних демонстрацій, був-би дуже помічним співробітником в цій справі, але, як пояснено, його діяльність була амальгамована, в ній були творчі елементи, яких не вдалося-б ізолювати.

Тісний звязок П. Д. з життям Академії, проте, існував,—він виявлявся в гідній великій подяки участі П. Д. в роботі культурно-освітньої Комісії Комітету службовців Академії, а саме, П. Д. з невеликими організованими і керованими від нього гуртками співаків виступав на вечірках народньої пісні, що їх в ряді інших вечірок для культурної розваги наукових та технічних співробітників Академії та для широкого київського громадянства уряджувала названа Комісія. Завдання таких вечірок, розуміється, не вимагало повної етнографічної точности.— Між иншим, П. Д. на вечірці зажадав, щоб публіка вся гуртом заспівала пісню, що не належала до загально відомих, після того, як її виспівали на естраді підготовані виконавці, і П. Д. дав до неї свої пояснення. П. Д. був переконаний і доводив тоді, що українці, хоч-би і городяни, органічно носять у собі спроможність відтворити народню пісню, без нот і підготування, в народньому стилі, коли переймуться її настроєм і бу-

¹⁾ Потреби в справі дослідження Української Народньої Музики. Часопис „Музика“ 1925 р. № 2 — 3, стор. 7 — 9.

дуть опановані її поетичними образами (точних слів П. Д-го не пригадую й передаю їх зміст за поміччю інших присутніх на тій вечірці).— Мені здається, що подібний експеримент ще не дуже давно, в минулому десятилітті, міг-би вдатися,—не в тому розумінні, щоб тоді люди могли імпровізувати чи напівімпровізувати мелодію на завдані слова. (П. Д., як пригадують слухачі, навчав, що кожний поетичний образ чи характер вираженого словами почуття зумовлює відповідний напрям мелодичної лінії),—і не в тому розумінні, щоб стиль виконання міг-би бути ідентичний з селянським, а в тому, що тоді українці городяни швидше могли-б вхопити мелодію, яку показав-би керівник, і спів вийшов-би більш згідний і впевнений, ніж він вийшов на тій вечірці. Тепер звичай співати гуртом у городян сливе перевівся, і несміливість надто давала себе знати.

Отже, ми будемо згадувати видатну, добру і милу людину без гіркоти й досади на те, що вона була не тим, або не в повній мірі тим, кого хотілося бачити тому або другому з нас,—ученим композитором чи етнографом. П. Д. сам краще від нас знав, якою дорогою йому йти, і те, що його захоплювало найбільше, йому, в цілому, вдалося. Для нього самого його життя не було постійною дилемою. Він робив вражіння цільної, гармонічної натури, вільної від безплідних гризот. Ясна рівновага була щасливим даром, що ним був наділений П. Д. Що він не став спеціалістом в музичному мистецтві і музичній науці, це залежало не від несприятливих обставин, а від нього самого, від його свідомого вибору тих напрямів, в яких він давав виявлятися своїм потягам, своїм душевним силам. Бути не тільки лікарем-другом, а й високо-коректним, привітним громадянином, уважним до інших і завжди готовим на всяку поміч, добрим порадником і селянам і людям інших станів, це все вимагало стільки часу і сил, що іншу людину вичерпувало-б цілком. Бути філантропом не значить дати гроші першому хто трапився,—форми помочи вимагають уважного студіювання об'єктів помочи, обмірковування, індивідуалізації, педагогічного підходу. Бути порядним і коректним—теж вимагає, навіть коли багато дано спадковістю й вихованням, ще й великої праці самовиховання і обдумування кожного свого вчинку, кожного кроку. Коли часто в біографіях великих людей нас вражають вчинки, що стоять нижче середніх вимог етики, то це значною мірою пояснюється тим, що, зосереджуючи всі свої духовні сили на своїй творчій меті життя, вони мало або нічого не залишали для напруженої роботи розважування в незчисленних етично-трудних ситуаціях життя, робилися неуважні в персональних відносинах, а в результаті відповідні здатності можуть в більшій або меншій мірі атрофуватися. Культивування душевної краси, хоч-би своєї вродженої, само по собі може забрати всі сили життя людини. Були і є люди, що вся їх вага для громади полягала головно в цьому культивуванні, але того вистачає, хоч-би вони в іншому не були видатно-продуктивні. Як занедбати цю красу, мистецтво й інші роди людської діяльності стануть почасти неможливі,

а врешті безцільні. Обіхідливість з людьми коштує того, хто нею позначається, може, більше часу, ніж якась інша сторона, за яку люблять живих і благословляють пам'ять померлих. Сухо відтручувати людей, що приступають з теплим почуттям, і в собі притлумлювати потяг уділяти їм тепло, це сумна конечність, з економії часу, для людей, що ставлять собі за мету іншого роду досягнення, ніж ті, яких прагнув П. Д. Його натура тягла не до самої науки, не було його ідеалом і мудре мистецтво, що інтересує ізольовані групи людей, як шахматний відділ часопису. Для нього виявляти себе самого і бути щасливим значило впливати на серця своїх співаків і разом з ними на серця слухачів у масі. Загальна любов до людей, що з ними, через них і для них він діяв, була головним мотивом його життя.

УКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК
ЕТНОГРАФІЧНА КОМІСІЯ

ЕТНОГРАФІЧНИЙ ВІСНИК

кн. 6

За головним редагуванням
акад. АНДРІЯ ЛОБОДИ та ВІКТОРА ПЕТРОВА

У КИЇВІ
З друкарні Української Академії Наук
1928

Етнографія минулого року зазнала кілька невіджалуваних утрат: з рядів українських етнографів вибули видатні діячі—**Порфир Данилович ДЕМУЦЬКИЙ**, **Данило Михайлович ЩЕРБАКІВСЬКИЙ** та **Орест Маркелович ЯНЕВИЧ**, а в Росії помер авторитетний дослідник старший етнограф Російської Академії Наук **Лев Яковлевич ШТЕРНБЕРГ**.

Кожен із небіжчиків віддано працював на своїй ділянці, до самої смерти не кидаючи роботи; одного з них—**Д. М. Щербаківського**—смерть застала у розквіті наукової творчості.

Їхній світлій пам'яті Редакція „Етнографічного Вісника“ присвячує меморіальні статті в цьому числі часопису.

Редакція.

Д Е Щ О Ё:

	Стор.
Акад. Сергій Єфремов. Зламане життя. Пам'яті Д. М. Щербаківського	V — VII
Валерія Козловська. Пам'яті дорогого товариша Д. М. Щербаківського	VIII — XIX
В'ячеслав Камінський. Етнографія в науковій діяльності Д. М. Щербаківського	XX — XXVI
Автобіографія П. Д. Демуцького I, II	XXVII — XXXIV
Климент Квітка. Порфирій Демуцький	XXXV — LXVII
Євген Кагаров. Пам'яті О. М. Яневича	LVIII
Євген Кагаров. Пам'яті проф. Л. Я. Штернберга	LXIX — LX
Сергій Цвєтко. Симболічні речі й обряди в болгарському весіллі в порівнянні з українськими	1 — 15
Михайло Корнилович. Народній звичай на Холмщині і в Польщі бити хлопців на копцях, міряючи землю	16 — 22
Євген Кагаров. Казки африканських племен	23 — 29
Володимир Щепотьєв. Старечі прохання	30 — 38
Олександр Малинка. Учневі записи старечих прохань	39 — 40
Василь Кравченко. „Шопка“ (Вертеп)	41 — 54
Віктор Петров. Нові українські легенди про походження лихих жінок	55 — 66
Климент Квітка. Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського	67 — 84
Михайло Гайдай. Жебрацькі рецитації (з нотним додатком)	85
Євген Кагаров. Про один український весільний звичай	86

СТАТТІ ТА МАТЕРІАЛИ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОГРАФІЇ.

Володимир Білий. Уваги до життєпису М. В. Закревського	87 — 109
А. Ковалівський, Праця проф. Вєтухова на полі етнології	110 — 114

РЕЦЕНЗІЇ.

Сергій Дложєвський. Краєзнавство №№ 1, 2, 3, 1927 г.	115 — 117
Сергій Якимович. Музей Слоб. України. Бюлетень № 2—3, 1927	117
В'ячеслав Камінський. Українські узори. Зібрала О. Пчілка (О. Косач).	118
Андроник Степович. Єв. Рихлік. З етнографічних студій	118 — 119
Степан Савченко. Сказочная Комиссия в 1926 г.	119 — 120
Григор Стельмах. Етнограф—Исследователь	120 — 121
Євген Кагаров. Матеріали по свадьбе и семейно-родовому строю народоу С. С. С. Р.	121 — 122
Євген Кагаров. Труды по прикладной ботанике и селекции. т. XVI, 1926, в. 2.	123

	Стор.
В'ячеслав Камінський. Труды Комиссии по изучению плем. состава населения России	123 — 125
Петро Одарченко. Г. Виноградов. Детский фольклор в школьном курсе словесности	125 — 128
Пант. Ковальов. Бюллетень Сев. Вост. Обл. Бюро Краеведения. В. 3.	128 — 129
Пант. Ковальов. Труды Ив-Возн. губ. науч. о-ва краеведения. В. 3, 4.	130 — 131
Євген Кагаров. E. Hoffman—Kreyer Volks. Bibliographie	131
В'ячеслав Камінський. Ziemia, №№ 1—12, 1927	132 — 133
Михайло Корнилович. W. Zaborski. O kształtach wsi w Polsce. 1927	133 — 135
Микола Іваненко. W. Kubijowicz, Zycie pasterskie w Beskidach Magórskich, 1927	135 — 137
Павло Лозієв. Осмак Акчокраклы. Старо-крымские и отузские надписи XIII—XIV вв. Татарские тамги в Крыму	137 — 138

Х Р О Н І К А.

Звідомлення Етнографічної Комісії Укр. Академії Наук за рік 1927	139 — 143
Varia	143 — 145