

ПЕРЕВИДАННЯ “УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МЕЛОДІЙ” К. КВІТКИ: НАУКОВЕ ЗНАЧЕННЯ І ПРОБЛЕМАТИКА

Аї ãõîë³é ²ÃÃÍ ÈÕÛÊÈÉ

Автором цих рядків підготовлено перевидання збірника “Українські народні мелодії” (К., 1922) разом з недрукованим досі “Коментарем” К. Квітки до збірника (312 сторінок машинопису). Цим продовжується справа оприлюднення спадщини одного з найвизначніших етномузикологів світу. У зв’язку із завершенням підготовки відповідального видання вважаю обов’язком пояснити деякі принципи критично-текстологічної методики.

Показовою рисою К. Квітки-етномузиколога є переконання про недостатність для музиканта-етнографа самої лише збирацької (нехай і високопрофесійної) діяльності. Він виробив власну практику і теорію документування народної музичної культури. Її особливість полягає у поєднанні польової і теоретичної роботи, а музично-текстові записи супроводжуються соціологічними спостереженнями, описами і гіпотезами. До практики збирання фольклору К. Квітка, таким чином, приєднав його пояснення. Творчим підсумком такого комплексного погляду на документування музичного фольклору став “Коментар” до збірника “Українські народні мелодії” (1922). Через несприятливі обставини ця унікальна у світовій етномузикології праця досі не була видана, а отже, й не включена до кола визначних теоретичних досягнень української музичної етнографії.

Минулі 80 з лишком років ствердили цінність збірника “Українські народні мелодії” для вітчизняної етномузикології та його спрямовуючий вплив на інтонаційні пошуки національної композиторської школи 1920-30-х років. Але при всьому тому збірник ще далеко не розкрив усю глибину змісту: він не може бути належно оцінений і осмислений без Квіткиного “Коментаря” до нього. Збірник і “Коментар” утворюють єдину у світовій фольклористиці діалогію з документування народної музичної культури. Це визначна в науці праця, яка відкриває нові творчі горизонти у збирацькій і теоретичній роботі. Саме підхід до “Українських народних мелодій” К. Квітки як до музично-етнографічної діало-

гії є головною методологічною ідеєю нового видання. Але й сам збірник давно чекає на критичне перевидання.

Відредагувати, усунути помилки, що виникли за видавничих та інших обставин при підготовці до друку матеріалів збірника 1922 року, провести критично-текстологічний аналіз збірника, репрезентувати наукову працю, яка за етичними та професійними ознаками є однією з унікальних в історії культури, — така мета сучасної редакції “Українських народних мелодій” К. Квітки.

Дати оцінку збірникові “Українські народні мелодії” з погляду сучасного етномузикознавства, — тільки одне із завдань. Збірник Квітки — національно-культурна пам’ятка епохи на межі ХІХ-ХХ століть. Квітка був знайомий із діячами “Старої громади” і “Молодої громади” (серед їх членів були М. Драгоманів, В. Антонович, М. Старицький, М. Лисенко, Леся Українка та ін.). Причетність до ідей національно-культурного відродження сприяла ранньому утвердженню громадянських і наукових переконань. Ще до 18-річного віку Квітка записав близько трьох сотень українських народних мелодій. У цьому ж віці його запросили до підготовки, редагування й видання записів З. Доленги-Ходаковського (тоді воно не було здійснене і корпус українських записів польського збирача видано вже 1974 року)¹.

Польова праця К. Квітки надихалася поступом європейської та вітчизняної етномузикології, і десь супроводжувалася максималізмом. Молодий етнолог намагався перевершити з музичного боку рівень і техніку фіксації народних мелодій сучасними збирачами. “Орієнтуючись на збірники М. В. Лисенка як взірць для запису, — писав К. Квітка, — я відразу прагнув перевершити цей взірць в точності, схоплюючи та фіксуючи усі музичні і мовні варіанти, породжувані співаком під час виконання пісні, а також діалектні фонетичні особливості”².

Вирішальним було також вроджене призначення стати збирачем і дослідником народ-

ної музики і особистісний громадянський вибір. Доктор мистецтвознавства В. Пасхалов, близька К. Квітці людина, залишив у своїх записках таке зізнання Квітки: “Коли б я бачив, що музичний фольклор ретельно вивчається кваліфікованими етнографами, я зайнявся би дослідженням об’єктів образотворчих і пластичних мистецтв”³. Ці переконання склалися у 16-річного Квітки, коли він “уперше приступив до записування народних мелодій вже з ясно усвідомленою метою історичного документування і з переконанням присвятити цій справі своє життя”⁴. Кількома сторінками нижче у цій же статті “Взгляд на мой фольклористический путь” Квітка пише: “Що ж стосується літературного оформлення досліджень, я вдався до цього роду діяльності якось непомітно для себе, [...] вважаючи завжди такого роду роботу побічною на своєму фольклористичному шляху; тим не менше починаючи з 1923 року вона фактично займала значно більше часу і сил, ніж документування”⁵. У сказаному висловлене розуміння наукової ваги народних мелодій як історичних документів.

Про значення, яке К. Квітка надавав записам і публікаціям народних мелодій, красномовно свідчать його рецензії. У 2-у томі “Избранных трудов” у “Списку друкованих праць К. В. Квітки” налічується до 20-ти рецензій на збірники народної музики (рахуючи й праці, де фрагментарно давалася оцінка музичних записів). Але майже відсутні огляди теоретичних праць. Хоча до 1920-х років вже було видано роботи К. Бюхера, Ф. Колесси, К. Закса, Р. Ляха, О. Маслова, М. Грінченка та ін. К. Квітка, за винятком монографії “Руська народна музика” П. Сокальського, жодній не дав широкої друкованої оцінки. К. Квітка дуже не-

високо оцінював сучасний йому теоретичний доробок (за винятком “Ритміки українських народних пісень” Ф. Колесси⁶ і праці П. Сокальського). Про це свідчать численні побіжні зауваження у різних його працях. Відсутність розгорнутих друкованих відгуків на теоретичні праці — красномовний аргумент на користь того, що першорядну увагу К. Квітка приділяв саме збиранню та публікаціям музичного фольклору.

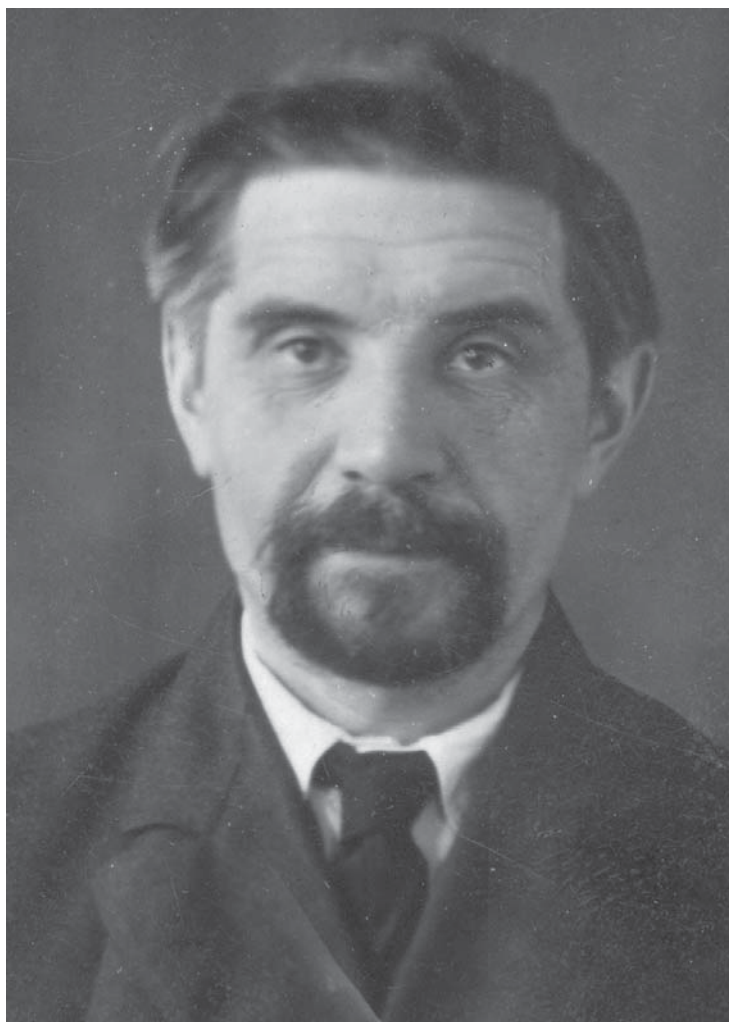
У рецензії “Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських народних мелодій”

(яка водночас є й дослідженням з проблем методики записування музичного фольклору) К. Квітка зазначає, що у 1915 році працював над матеріалами до історії збирання української народної музики⁷. Показово, що темою дослідження обрав саме музичну етнографію, а не історію науково-фольклористичних поглядів.

Квітка підкреслював, що “музичний етнограф не замикається тільки в нотному транскрибуванні мелодій, хоч би зробленому з можливою пильністю” (7, С. 125). Необхідні також описи та пояснення записувача.

Під поясненнями він розумів теоретичні висновки, які, однак, “в самому збірнику не конче потрібні, але для установлення точності і правильності музичного тексту вони мають те значення, що характеризують самого записувача...” (7, С. 125).

На відміну від пояснень (де надається місце теоретичним розвідкам), мета описів полягає у комплексному висвітленні народної музики: “опис нотним письмом і словами є одна цілість” (7, С. 125). До словесних описів належать “пояснення такого роду, як вказівки на те, де записано пісню, характеристика осіб, що її співали, окреслення, так би



мовити, її географічного та соціального ареалу, її побутової ролі, відомості про обставини, при яких записано дану пісню, спроби при можливості визначити самі манери співу, — ті, що їх знаки нотного письма не спроможні виразити...” (7, С. 125).

Стаття “Максимович і Аляб’єв”, отже, не так рецензія, як програма діяльності професіонала-етномузиколога, що поєднує здібності збирача і теоретика. Більшість окреслених у статті “Максимович і Аляб’єв” позицій була реалізована К. Квіткою кількома роками раніше — у збірнику 1922 р., а також пізніше, вже наприкінці 1940-х — поч. 50-х років — у “Коментарі”, але з різних причин — не все. 25 років відділяє перші записи від останніх, які увійшли до збірника “Українські народні мелодії”. Це був час зростання професіоналізму в галузях музичної етнографії та етномузикології. У корпус збірника Квіткою включив також 58 мелодій, записаних іншими особами. Постало питання редакторського втручання, до якого К. Квіткою як прибічник академічної едиції не був готовий. Не сприяли ґрунтовній редактурі й умови підготовки та друкування збірника.

Є підстави стверджувати, що рецензія К. Квіткою “Максимович і Аляб’єв в історії збирання українських народних мелодій” була написана значною мірою через незадовільне ставлення до музичної етнографії в українській Академії наук, а також невдоволення умовами підготовки й видання збірника “Українські народні мелодії”. Отже, скромна праця Максимовича-Аляб’єва стала для Квіткою приводом запропонувати ідеальну програму фахової підготовки та польової роботи професіонала-збирача народних мелодій.

Як правило, серйозна наукова праця має подвійний резонанс: привертає увагу фахівців та здобуває певне визнання серед інших кіл суспільства. Показово, що громадський інтерес до збірника не був передбачений ні самим К. Квіткою, ні істориками української музики. Поява збірника, де мелодії були опубліковані без текстів, не збудила до нього інтересу з боку широких кіл інтелігенції. Першими оцінили музичне багатство “Українських народних мелодій” композитори (причому, не лише українські⁸). Жоден із збірників фольклору народів світу не викликав такого, скажімо, мистецько-

го ентузіазму, не став джерелом численних тем для авторської національної музики, як збірник Квіткою “Українські народні мелодії” (до нього треба ще долучити “Народні мелодії. З голосу Лесі Українки списав К. Квіткою”).

Збірникові “Українські народні мелодії” належить особливе місце в історії української музичної етнографії ще й тому, що це останнє фундаментальне видання, матеріали якого було зібрано виключно слуховим способом. Слухові записи проводилися Квіткою вимушено — через відсутність коштів на придбання фонографа. У той час, коли він розпочинав музично-етнографічну діяльність, Й. Роздольський вже працював з фонографом⁹. У Квіткою такої можливості не було, хоча він цікавився проблемами механічного запису фольклору і, коли нагода траплялася, вдавався до нього¹⁰.

Таким чином, в історії польової музично-етнографічної роботи та епохи переходу від слухових до механічних записів збірникові Квіткою судилася особлива доля: він став останнім в українській музичній етнографії видатним зводом, що підсумовує практичні і методичні досягнення ери слухових записів. Цим він назавжди залишиться одним з найповніших і найзмістовніших джерел для аналізу першого етапу (його вищої фази) розвитку української та європейської музичної етнографії — ери слухових записів.

Другий етап пов’язаний із застосуванням у польових умовах механічного запису народної музики (спершу використання фонографа, далі — магнітофона). Остаточна техніка витиснула слухові записи (зокрема, і в роботі філологів та лінгвістів-діалектологів) лише у 1960-70-х роках. Але понад 50-річний “перехідний період”, коли ще співіснували і слухові, і механічні методики, не дав більше жодного “слухового” (за методикою роботи “в полі”) видання або рукописної колекції, які варто було б поставити поруч із збірником К. Квіткою “Українські народні мелодії”¹¹.

Після появи “Українських народних мелодій” К. Квіткою Ф. Колесса близько половини обсягу статті “З царини української музичної етнографії” відвів обговоренню праць К. Квіткою і насамперед — збірника “Українські народні мелодії”. Він підкреслив значення зібраних Квіткою мелодій і звернув увагу на зважений науково-історичний підхід збирача

до пошуку музичних матеріалів. За географією, у збірнику представлено мелодії з усіх основних регіонів України (в тому числі понад 200 з Волинської, Подільської, Гродненської губерній та Галичини). Ф. Колесса зазначав: “Хоч це матеріал, зібраний власним коштом і заходом Квітки, а не в результаті планових екскурсій, все ж таки мелодії в значній частині підібрані доцільно з крайніх північних і західних земель української території — консервативніших з етнографічної сторони”¹². Наступне, — підкреслив Ф. Колесса, — увага Квітки до речитативних наспівів, як лічилка 342 (600)¹³, перекликання звірят 341 (581), імітація церковного дзвону 339 (580); замовляння дощу 331 (395), 332 (568), 333 (367), 334 (335); закликання сонця 328 (555), заворожування врожаю 284 (191). І вказав: “все це останки старовинних магічних формул зачарування сил природи”¹⁴. Серед іншого, Ф. Колесса відзначив рідкісні зразки: на колодку 701 (597), варіанти “Кози” 255 (143), волочесну 305 (701), мелодії в амбітусі тритона 50 (34) та в лідійському ладу 1 (56).

Особливу цінність збірникові надають 5 розділів з 293-х обрядових мелодій. У розділі “VI. Пісні набожні” вміщено 12 наспівів на євангельські сюжети (за змістом сучасного перекладання). Через пізніші заборони друкувати і навіть записувати творчість такого змісту ця добірка аж до початку 1990-х років була останньою за радянських часів публікацією набожних пісень. Ці твори не належать до власне фольклорних. Увага Квітки до них не вказує на розширене розуміння ним народної пісні, але свідчить про характерні для нього два підходи до народної музичної традиції.

Перший — історично-науковий, етномузикологічний, де серед матеріалів провідне місце відводиться обрядовим жанрам і взагалі так званим старовинним пісням¹⁵ переважно язичницького походження, які збереглися насамперед у селянському середовищі. Ці мелодії є основною базою застосування розробленої Квіткою теорії ритмоструктурної типології при дослідженні ареальних та історичних проблем¹⁶.

Другий підхід можна назвати громадсько-культурним (чи культурологічним в сучасному сенсі). Він полягає в тому, що в коло дослідницьких інтересів включається не тільки селянська творчість, але й усна і усно-писемна

музична культура усіх прошарків суспільства¹⁷, у тому числі і його освічених верств.

Коло основних наукових інтересів К. Квітки становила творчість язичницько-селянська, якій він у збирацькій і дослідницькій роботі віддавав безумовну перевагу. У той же час Квітка розумів, що музична культура народу має вивчатися в її цілості — також з увагою до авторських фольклоризованих та фольклорно-євангельських творів. Через це у його збірнику бачимо не тільки наспіви на євангельські сюжети, але й пісні на тексти Т. Шевченка та В. Забіли: №№ 738 (400), 739 (738), 740 (475). До цього ж числа належить і мелодія Ольги Косач (Олени Пчілки) “Ой там на моріжку поставлю я хижку”, № 741 (52). Записування такого роду творчості спонукається національно-психологічними та культурними потребами, що Квітка не заперечував, але завжди підкреслював першорядне значення обрядових шарів фольклору (власне язичницьких), які придатні як історичні документи для досліджень минулих культур в координації з цілим комплексом історичних дисциплін.

Вивчення ж апокрифічної та усно-писемної творчості — все ж прерогатива митців, філологів, музикознавців загального профілю¹⁸. Так само, як і дослідження мистецьких обробок (в тому числі дописування фортепіанного чи іншого супроводу до мелодій народних пісень). Розмежовуючи етномузикологічний і загальномузикознавчий (громадсько-культурний) аспекти історії музичної етнографії, мусимо зауважити методологічну нечіткість деяких дослідників в описові публікацій музичного фольклору за виданнями кінця XVIII-XIX століть. У роботах, наприклад, З. Василенко та О. Правдюка¹⁹ публікації народних пісень у записах М. Лисенка і його попередників переважно аналізуються з позицій загального музикознавства, новоєвропейської стилістики: народні мелодії оцінюються не за їх історичним значенням, але переважно як матеріал композиторської обробки, при цьому невинувато великого місця надається розглядові гармонії, функційній трактовці ладу, фактури, інструментального супроводу тощо.

З кінця XVIII століття (збірники В. Трутовського, І. Прача) і до другої половини XX століття словесна і музична фольклористика з великими труднощами звільнялася від літера-

туроцентристських і загальномузикознавчих поглядів на традиційну усну народну творчість. Свій перший невеликий збірник К. Квітка також видав 1902 року в гармонізації його гімназичного товариша Б. Яновського²⁰. Останній 7-й випуск “Українських народних пісень” для голосу й фортепіано М. Лисенка вийшов 1911 року. Це десятиріччя знаменує остаточне завершення етапу композиторсько-мистецьких публікацій музичного фольклору в східній Україні (у них він поєднувався, особливо в М. Лисенка, з елементами етнографічного підходу до народнопісенних словесних і музичних текстів). Усі подальші видання народних пісень у композиторських обробках (насамперед творів М. Леонтовича, Л. Ревуцького, П. Коцицького, М. Колесси та ін.) були вже не публікаціями народної музики, а виразними явищами виключно авторської творчості на основі змісту й тематизму народних пісень, запозичених із музично-етнографічних збірників.

Звід К. Квітки “Українські народні мелодії” став першим по-справжньому науково-етнографічним виданням української народної музики у східній Україні. Він постав результатом, з одного боку, остаточного виокремлення музичної етнографії в самостійну історичну дисципліну; з другого — К. Квітка в його упорядкуванні запозичив наукові засади музично-етнографічних видань Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові і поширив їх наукову методологію на терен центральної і східної України. Найбільше на методиці упорядкування пісенного матеріалу збірника К. Квітки “Українські народні мелодії” позначився вплив ідей С. Людкевича як транскриптора і упорядника збірника “Галицько-руські народні мелодії”²¹.

Готуючи матеріали до видання, Квітка вагався між двома можливостями: або упорядковувати мелодії за географічним принципом, або за структурою. Останній принцип вимагав часу (створення таблиць за складовою структурою та моделями ритму 745-ти мелодій) та паперової площі видання. Ні того, ні іншого у Квітки не було.

Однак з сучасного погляду обидва принципи упорядкування матеріалів народної музики (географічний та ритмо-структурний) не є задовільними. Коли б матеріали послідовно розташувати за географічним принципом,

збірник мав би дуже строкатий за змістом і функцією пісень характер: пісні схожої функції, спорідненого змісту тощо потрапляють, у такому разі, в різні частини книги. Ті ж недоліки властиві і принципу структурному: якщо послідовно провести систематизацію за ритмічною формою, то поруч опиняться функційно і за змістом відмінні пісні, а споріднені за цими ознаками будуть розпорошені в різних відділах збірника.

У наш час, коли етномузикологія відмовилася від безнадійних пошуків єдино можливої систематизації, знайдено шлях поєднання географічного, функційного, ритмоструктурного і тематичного принципів. Вони втілюються в ряді аналітичних таблиць (структури, ритміки, форми, жанрово-тематичну, виконавців, географічній та ін.)²². Зміст таблиць здатен вивести читача і дослідника на будь-яку інформацію, що міститься у збірнику народних мелодій.

На початку ХХ століття, за відсутності практики оснащення збірників аналітичними таблицями, рубрикація С. Людкевича видалася К. Квітці оптимальною. Він використав принцип, де матеріал розмежовувався на дві великі частини: обрядові жанри і “пісні звичайні”. Це відповідало уже сформованим на той час переконанням Квітки про музичні типи обрядових пісень як “археологічний” матеріал для історичних досліджень. Тому він їх згрупував за функційними та календарними ознаками (зима, весна, літо, осінь — восени, як правило, справляють весілля). Обрядові мелодії мають сезонний характер і несуть цінну інформацію про магічну обрядовість язичницьких часів. Язичницький обрядовий фольклор — це матеріали такої ж історичної цінності (і в часі так само²³), як матеріальні знахідки археології. Він відкриває можливості координованого розв’язання проблем етногенезу, асиміляції, міграції із залученням знань з етнографії, історії, лінгвістики, археології.

Що ж до “пісень звичайних” (про кохання, родинні стосунки, чумацькі, козацькі тощо), жартівливих, танцювальних, то вони, поперше, не мають виразної музичної емблемності та приуроченості (за часом і місцем виконання), по-друге, їх “жанрова” вираженість, як правило, зводиться до змісту текстів і дуже рідко має чіткі функційні прикмети в мелодиці, формі, ритміці. Тому для

“пісень звичайних” оптимальним є саме географічний принцип групування, який виводить на закономірності музичних діалектів.

До рубрики “Пісень звичайних” було віднесено Квіткою й дитячий фольклор, який, строго кажучи, випадає із визначення “пісень звичайних”²⁴: у ньому засвідчено не тільки вікову психологію виконавців, але й філогенетичні ознаки культурно-музичного розвитку людини. У “Передмові” до збірника сам Квітка, торкаючись, зокрема, рецитацій до дощу і сонця (коло цих атрибутів може бути значно розширене) писав: “Такі інвокації, широко розпросторені у європейських народів, здебільшого опустилися до рівня дитячих забав, але давніше були всенародною культовою одправою, що мала серйозне магичне значіння. Більшість примітивних співів нинішніх “натуральних” народів служать магичними засобами, щоб накликати щастя на ловах і війні, дощ, урожай і т. п. Отже, коли взяти на увагу, що найбільш придатний спосіб до пізнання (хоч би приблизного й здогадового) перших стадій розвитку музики у наших предків — то є студіювання нинішніх наших примітивів в зв’язку з музикою народів, що стоять на найнижчих ступенях, то значення таких досі ігнорованих музичних документів, як цього роду дитячі рецитації, стає ясне”²⁵.

Але таку класифікаційну трудність можна пояснити. По-перше, дитячих пісень Квіткою було записано усього 39 зразків (хоч як на той час — немало). По-друге, серед них, справді, ряд пісеньок та ігор є витворами дитячої психології і не має магичних витоків (лічилки, пісні до казок, імітативні співи тощо). У нинішньому перевиданні цю трудність систематизації було подолано тим, що дитячий фольклор залишено серед “пісень звичайних”, але виділено в окремий підрозділ.

Зробимо висновок: принципи упорядкування музично-пісенного матеріалу С. Людкевичем у збірнику “Галицько-руські народні мелодії” та К. Квітки в “Українських народних мелодіях” засновані на об’єктивній генеалогії двох основних русел народної музичної творчості: язичницької та козацько-селянської (власне, європеїзованої). Якщо дивитися на ці дві гілки українського музичного фольклору як на щось генетично єдине та намагатися відшукати спільний національний інтонацій-

ний знаменник, то мусимо розчаруватися: між ними існує лише предметно-етнічна (лексика, поетика), а не генетична координата (в обрядовому фольклорі українців насамперед зосереджені форми, структури, модальність неолітичних вірувань, що і становить його цінність як скарбу доцивілізаційних, отже загальнолюдських, стадій еволюції²⁶).

Що ж до логічно-формотворчих та інтонаційно-виразових ознак обрядового та козацько-селянського (середньовічного) фольклору, то вони більше співіснують, аніж взаємодіють. Язичницька частина української музичної традиції значною мірою відображає не так національне, як індоєвропейське, а середньовічна музично-традиційна культура є основним чинником власне української ментальності²⁷.

Отже, з погляду історизму розподіл народних мелодій С. Людкевичем і К. Квіткою на два кількісно “непропорційні” розряди не лише мотивований суттю музичного матеріалу обох частин (пісень обрядових і звичайних), але і єдино правильний з етногенетичних позицій. Обоє дослідників об’єднує не лише етномузикологічна ерудиція та інтуїтивне чуття гуманітарної ретроспекції, але й те, що вони не сприйняли літературознавчого підходу до проблем історизму фольклору і принципово втілили не хисткий “мотивно-фабульний” підхід до “жанровості” фольклору, а засвідчили в систематизації українських народних мелодій два справді “космологічних” здвиги: індоєвропейський та власне український національний.

У збірнику 1922 року Квітка вмістив “Табелю географічну” із зазначенням пунктів запису. Адміністративні кордони подано станом на 1914 рік. Тепер це у ряді випадків породжує проблеми. Внаслідок багаторазових перейменувань сіл, містечок, повітових центрів, численних територіальних перерозподілів земель сьогодні неможливо ідентифікувати значне число назв за сучасним станом топоніміки та адміністративного поділу. Крім іншого, колишній повіт обіймав територію, що сьогодні відповідає 5-8-ми адміністративним районам, які до того часто включають сусідні землі колишніх країв, губерній і повітів. Далі, якщо у довіднику “Адміністративно-територіальний поділ” 1947 року²⁸ ще можна знайти паралелі до адміністративного поділу 1914 року, то пізніші радянські видання такого типу

не подають необхідної інформації. Не кажучи вже про те, що ряд етнічних українських земель тепер перебуває у складі Білорусі, Польщі, Росії, а інформація про ті пункти у нас (і не лише у нас) відсутня. Про безнадійність створення покажчика, де були б враховані усі численні перейменування, свідчить визнання самого К. Квітки, який ще на початку 1950-х років писав: “в указателе 1948 г. значится девять населенных пунктов, называющихся “Городище” в пределах нынешней Вольнской области, и я не имею возможности установить, в какой из нынешних районов входит то Городище, откуда происходила девочка, попавшая тогда в приют [від якої він записав пісні. — Упоряд.]”²⁹.

З аналогічними проблемами зіткнувся й упорядник. Доводиться змиритися з тим, що географію записів Квітки вдасться уточнити за станом “на сьогодні”³⁰ тоді, як будуть видані нові вичерпні адміністративні покажчики, робота над якими поки що не розпочалася і це є завданням відповідальних державних установ.

При використанні старого адміністративного поділу станом на 1914 рік не виникає складних проблем паспортизації пісень, ареальної типології, оскільки кордони колишніх повітів та їх назви вичерпно визначаються за енциклопедією Єфрона-Брокгауза, де надруковано також докладні карти. На відміну від радянського адміністративного поділу, дореволюційні (за Австро-Угорщини та Російської імперії) адміністративні кордони рідко порушували ареали пісенних типів, які склалися історично, і відповідали топографічним, етнографічним, водно-ландшафтним, економічним факторам. Межі колишніх губерній, країв, повітів, як правило, визначалися адміністрацією Австро-Угорщини та імперської Росії за етнографічними та географічними ознаками.

Торкаючись польової роботи Квітки, слід врахувати ту обставину, що він не був забезпеченою людиною. До 1920-х років музичною етнографією займалися ентузіасти. На збирання народних пісень багато хто дивився, за висловом Квітки, як на дивацтво чи забаганку. До початку роботи у Всеукраїнській Академії наук Квітка не мав змоги проводити спеціальні польові дослідження. Тому значна частина записів зроблена Квіткою не в місцях проживання співаків, а в Києві (на-

самперед від біженців воєн 1914-1920-х років), Тбілісі, Одесі, в Буркуті (на карпатському курорті), у дорозі, на пароплаві, на диригентських курсах від слухачів-студентів, — взагалі записи робилися при кожній нагоді. Але це не було просте колекціонування того, що “саме йшло до рук”.

Від початку 1900-х років К. Квітка усе більшу увагу приділяв пошукам “примітивів” (яких багато серед дитячого фольклору), обрядовим мелодіям, соціально-побутовим пісням — чумацьким, козацьким, заробітчанинським (певно, велике враження справив на нього спів Максима Микитенка і його наймитські пісні), історичній тематиці, баладам; розшукував мелодії до пісень, що були надруковані без текстів: про Ведмедівку 465 (315) і 456 (316), про каналні роботи 351 (215), про здобуття Озова 350 (211), про Бондаренка 347 (229), про кримські походи тощо; фіксував варіанти; велику увагу приділяв пошукам співаків з різних українських етнічних земель, особливо із західних та північних.

У результаті й досі збірник Квітки є неперевершеною за змістом і мелодичними типами антологією української народної музики — і за охопленням території, і за жанрами (бракує тільки голосінь, дум, русальних пісень і вміщено всього кілька зразків інструментальної музики³¹). Власне, щоб скласти повне враження про специфіку українського музичного фольклору, зацікавленим особам вистачить ознайомитись лише з цим одним збірником.

Те ж саме слід сказати і про значення для навчального процесу: збірник цілком відповідає основним вимогам до хрестоматії курсу українського музичного фольклору. Хоча цей його бік із політичних причин реалізувався лише частково: з 1934 по 1936 р. К. Квітка перебував у сталінському ГУЛАГ’у, а його праці фактично були під забороною аж до 1970-х років³². Збірник “Українські народні мелодії” не потрапив до фондів більшості обласних бібліотек, не кажучи вже про музичні навчальні заклади. Тому використовувався переважно викладачами кількох консерваторій. Через це існує нагальна потреба забезпечення цим збірником усі музичні навчальні заклади України, де викладається музичний і словесний фольклор.

Отже, з музичного боку збірник Квітки займає у фольклористиці, музикознавстві і

музично-фольклористичній педагогіці видатне місце.

Інакше справа стоїть з пісненими текстами збірника: повних обмаль, а інші — уривчасті. Пояснюється це кількома причинами. До середини XIX ст., як зазначав у передмові до свого збірника О. Гулак-Артемівський, вже було записано не менше 10 тисяч текстів українських пісень³³. Слід також зважати, що у XIX і на початку XX століття серед фольклористів існувало переконання про швидкий (мало не впродовж одного покоління) занепад народних традицій. Тому коли під кінець XIX століття етномузикологія сформувалася в окрему наукову галузь, головним її завданням стало збирання народних мелодій.

У К. Квітки подибуємо красномовне зізнання. В “Коментарі” він пише про обставини запису одного з варіантів пісень про “Козу” — “Скачи, козонько, скачи, небого” 254 (192): “Текста я не записывал; он был такого же содержания, как помещенные в 3 т. “Трудов Чубинского” под № 104, С. 381-383, два варианта из м. Любара Новоград-Вольнского уезда и из Ковельского уезда”³⁴.

Але не слід поспішати із звинуваченням музикантів-етнографів. Молода музична етнографія почала з максималізму: своє завдання її представники вбачали в документуванні саме народних мелодій, а не текстів (яких було вже немало записано, а нові могли бути записані численними грамотними людьми).

Наче на противагу відсутності багатьох поетичних текстів (а в рукописах і наявності похибок), у збірнику Квітки натрапляємо на протилежну річ — досить численні фрагментарні записи мелодій, без яких, здається, можна було б обійтися. Це: або під нотами якась випадкова подальша (не перша) строфа відомого варіанта пісні — наприклад, балади 403 (298), 404 (299)³⁵, 471 (584); або кілька сегментів строфи — 50 (34) “Зелені огірочки так ся в’ют, так ся в’ют”, 279 (673) — щедрівковий приспів; або пісенна мелодія без тексту 745 (596) — здогадно, колядка; 743 (594) — близька до балади про Бондарівну та ін.

Оприлюднення таких зразків можна було б вважати недоліком. Однак мусимо вказати на існування тривожних думок збирачів народних пісень XIX — початку XX ст. щодо занепаду фольклорної традиції. Поряд з цим

були й інші вагомі причини, які виправдовували збирачів, що публікували неповні (чи неповноцінні) зразки. Фрагменти записів, поперше, розширювали уявлення про географію пісенних типів; по-друге, постачали матеріал для майбутніх досліджень у сфері психології фольклорної пам’яті; по-третє, музичні і текстові фрагменти є цінним джерелом для поглибленого розуміння такої суто фольклорної риси творчості, як варіативність; по-четверте, фрагменти стимулюють пошук повноцінних текстових і музичних варіантів.

З погляду проблем, щойно порушених, критичного огляду потребують записи К. Квітки від Івана Франка. Але не тільки записи самого Квітки варті уваги: вони були ще тричі передруковані Ф. Колессою³⁶ (1946 р.), М. Гордійчуком³⁷ (1966 р.) та О. Деєм³⁸ (1981 р.). Ці передруки породжують не одне текстологічне, редакторське, видавниче тощо питання.

Половина поданих Колессою текстів до Квітчиних нотацій були записані третіми особами: М. Павликом, І. Колессою, Й. Роздольським, Ф. Колессою, Я. Головацьким, О. Кольбергом. Тому виникають численні застереження стосовно правомірності вміщення чужих текстових записів під мелодії, нотовані Квіткою від Франка. Пісні ці, справді, могли належати до улюблених Франком, але немає певності, що вони стосуються мелодій Квітки, записаних від Франка.

Найбільш ретельно зроблено збірник “Народні пісні в записах Івана Франка” (вид. 2, 1981 р.), упорядкований О. Деєм. Хоча і в ньому далеко не все гаразд, особливо що стосується підтекстів. На сьогодні це видання є основним джерелом текстів (принаймні, їх доказових архівних варіантів) до мелодій Квітки, записаних від Франка. О. Дей вивчив архіви письменника і опубліковані тексти, які були записані самим І. Франком. Але й з урахуванням цих обставин у ряді випадків бракує підстав для висновків, що саме ці (а не інші) тексти К. Квітка чув, коли записував співи І. Франка. Не можна погодитися, наприклад, із редагуванням підтекстівки (власне, її заміною) на кшталт:

У К. Квітки:

*Чи чули ви, люде, о такій новині?
Забито Петруся в лісі при долині.*

О. Дея подає:

*Ци чули ви, люде, йа в такій новині:
Забито Петруся в глибокій долині.*

Останній варіант, як свідчать примітки О. Дея, є в архіві І. Франка. Але це не дає підстав змінювати підтекстівку К. Квітки.

Спільним для усіх трьох публікаторів є недогляд паспортизації двох пісень з Довгополя: 639 (506) “Гей гук, мати, гук, два жовнярі йдуть” та 640 (520) “Ой ци був ти, ци ні, в моїй стороні”: вони не належать до записаних від І. Франка. Хиба виникла тому, що Квітка помилково у “Передмові” відніс до записаних від Франка поспіль №№ 502-532 (старі номери), тоді як №№ 506 і 520 були записані в Довгополі від селян. У “Коментарі” К. Квітка вказує на цю помилку³⁹. Вона не була з’ясована двома видавцями пісень І. Франка (М. Гордійчуком та О. Деєм), які, як видно, не читали “Коментаря” Квітки, що зберігається у відділі фондів ІМФЕ ім. М. Рильського від кінця 1940-х років. Ф. Колесса, від якого пішла ця помилка, не міг про те знати, оскільки “Коментар” Квітки на той час ще не був переданий до фондів ІМФЕ.

Вміщуючи 80 новознайдених текстів у перевидання “Українських народних мелодій” (40 з них було розшукано і передано упорядникові В. Іваненком, за що висловлюю йому подяку), упорядник прагнув подати максимум ідентифікованих зразків. Це розширює громадську увагу до тематичного боку збірника, а вміщені матеріали згодом можуть стимулювати подальші пошуки. Критичний аналіз текстів, поданий редактором (А. Іваницьким) у примітках, уможлиблює їх використання в тематично-порівняльних, історичних та літературознавчих студіях.

У сучасному перевиданні збірника Квітки частково враховано принципи, якими він керувався у розташуванні матеріалу. Узято також до уваги порядок розгляду матеріалу збірника “Українські народні мелодії” Квіткою в “Коментарі” до збірника. Але буквальне наслідування “Коментаря” неможливе і навряд чи й доцільне, якщо враховувати своєрідний стиль цієї аналітичної праці (“Коментаря”) і характер Квітки як дослідника (одна з його рис — схильність до значного розширення обраної до розгляду теми і вихід за її межі).

Матеріали розділу VII “Пісні звичайні” у підготовленому виданні розташовано від більших масивів (Київська, Полтавська губернії і т. д.) до чисельно менших. У “Коментарі” Квітки розташування дещо інакше: Київська губ., Волинська і Подільська, Галичина — і далі у бік зменшення. Хоча при цьому не дотримано ні кількісної, ні просторової логіки. Полтавська і Чернігівська губ. поступаються числом записів лише Київщині і мали би йти після неї, а далі — Галичина. Що було б виправдане також просторовою орієнтацією зі сходу на захід.

З погляду функційно-жанрового і тематичного, у свою чергу, необхідно було вдатися до певних корекцій. Окремі зразки перенесено в інші розділи (веснянка 52 (741) авторського походження, кілька псалмів, 305 (701) волочечна та ін.). Усі випадки застережено у “Примітках” упорядника. Рубрики збірника збережено, але всередині їх матеріали суттєво перегруповано за функційними ознаками, типами і потім — за тематикою.

У “Веснянках” бралася до уваги форма і функція. Спершу — заклички (1-4), далі — танки (ключові, кругові та ін.), а на завершення — козачково-гопакові форми (95-101) та пісні коломийкової структури (102-114). Купальські від петрівчаних пісень відокремлено, а всередині кожної групи розташовано за структурними ознаками, а також за тематикою.

“Жнива. Поління. Гребовиця” — зовсім нечисленна група. Усі 7 зразків — пісні жнивні, — і за структурою, і за тематикою. Але визначення “поління” та “гребовиця” залишено, оскільки власне жнивні пісні співаються і в тих виробничих умовах.

У розділі “Весілля” спочатку вміщено так звані нецезуровані ладкання⁴⁰, далі двосегментні ладкання, потім — трисегментні (174-188), і на завершення — дві лемківські пісні і два весільних танці.

Найскладнішим для систематизації виявився розділ V “Колядки і щедрівки”. Міжжанрова дифузія⁴¹ взагалі властива фольклору, але особливо непросто з її вирішенням у піснях зимового календаря. У свідомості народу протягом століть під впливом християнства дещо втрачено інтуїтивне відчуття музично-жанрової типології зимових пісень (у часи язичництва вони були приурочені до вес-

няного нового року). У розділі міститься немало творів книжного походження на євангельські сюжети: 298 (132), 253 (133), 238 (135), 241 (142), 236 (154), 234 (155), 235 (166) і т. ін. Псалм про грішну діву 298 (132) вміщено серед колядок, тоді як три інші варіанти — серед пісень набожних. З одного боку, це наче недогляд (його можна пояснити поспіхом друкування збірника). Однак, ряд книжних творів (церковних коляд, псалмів) виконувався на Різдво поруч з традиційними колядками. К. Квітка міг паспортизувати і систематизувати такі зразки згідно тверджень виконавців. З погляду музично-типологічного пісні, окремі номери яких вказано у попередньому абзаці, до колядок не належать. Структурно-типологічний аналіз у багатьох випадках дозволяє відмежовувати у колядках традиційні зразки від апокрифічних — і саме там, де зміст пісні міг би підказати інше (і неправильне) рішення.

Характер матеріалу в розділі “Колядки і щедрівки” засвідчує, що Квітка підходив до його підбору не так з типологічних, як скоріше з функційних позицій (беручи до уваги, за яких обставин і коли виконуються відповідні твори). Те ж саме простежується і в додатках до розділу “Колядки і щедрівки” (старі номери 668-699), де також міститься кілька творів євангельської тематики, які за музичними особливостями (форма, ритміка, мелодика, лади) належать до нової християнсько-європейської (а не язичницької) традиції. Наприклад, 233 (671) “Ішла зірка на край світа”, “Мати Божа” — два варіанти: 240 (688) і 242 (691).

Отже, розділ “Колядки і щедрівки” виявляється дуже неоднорідним з жанрового, стильового й типологічного погляду. Мабуть, не випадково після нього Квіткою поставлено розділ “Пісні набожні”. У нашому перевиданні було перенесено ряд пісень із розділу колядок до пісень набожних, і навпаки (все застережено у примітках упорядника). Але ряд зразків книжного походження, як, наприклад, 237 (174), 243 (176), 246 (177), 247 (179), 251 (175) тощо залишено серед колядок. Вони, справді, співаються на Різдво. Але це, по-перше, твори авторські (хоча й анонімно походження), по-друге, їх структура і форма не колядкова і не щедрів-

на, по-третє, вони, на відміну від традиційних колядок, не надаються до історичних та етногенетичних досліджень. З культурологічного, музично-психологічного та соціологічного погляду вони становлять органічну частку новітньої усної культури.

У збірнику К. Квітки стикаємося з рядом інших цікавих фактів міжжанрової дифузії. Як акуратний і відповідальний етнограф, Квітка фіксував свідчення співаків про час і місце (функцію) виконуваних пісень. Це було і залишається одним з методологічних принципів роботи збирача фольклору (а вже справа теоретиків — типологічна класифікація народної музики). До зразків міжжанрової дифузії можна зарахувати пісню “Королю, королю” 148 (111). Типологічно вона належить до веснянок, але за текстом потрапила (у свідомості співака чи у місцевій традиції?) до весілля. Так само до колядок зараховано 244 (669) “Помагай Біг, женче” (певно, через наявність біблійних персонажів, які з певного часу асоціюються у свідомості народу з Різдвом). За пісенним типом це жнивний різновид нецезурованого ладкання (може бути й весільна, де ця ритмоструктура також трапляється, але ніяк не колядка). Однак ці зразки вирішено залишити за їх колишнім місцем — як парадокси міжжанрової дифузії та свідчення поступової втрати типологічного чуття традиційних виконавців.

Так звана жанрова (тим більше — тематична) належність пісні — одне із найсуперечливіших питань у фольклористиці. Систематизація фольклору за змістом текстів (поетичними мотивами) засвідчує літературознавче ставлення до народної творчості, яке небагато дає для з'ясування специфіки фольклору в історично-типологічному плані. Але для інших цілей (педагогічних, літературознавчих, популяризаційних) вона є корисною — як зручний і загальнодоступний орієнтир для початкового розуміння багатозорової структури традиційної усної творчості.

З огляду на сказане упорядником складено “Жанрово-тематичний покажчик” до перевидання збірника К. Квітки. З тієї причини, що різниця поетичного змісту між козацькими, чумацькими, історичними, побутовими тощо піснями є тільки орієнтиром і не забезпечує ні читача, ні упорядника від неодно-

значних тлумачень, а то й помилок, показчик має тільки допоміжне спрямування.

Нотація мелодій збірника, як і розглянуті вище особливості текстових матеріалів, становить значний історичний інтерес. На що слід вказати — К. Квітка у нотній графіці набагато послідовніше, ніж у записах поетичних текстів, дотримувався академічного принципу публікацій: передруковуючи власні чи нотації інших осіб, він рідко вдавався до правок, навіть коли нотний запис цього потребував.

Однак відмова від редагування, особливо авторського (а це було властиве Квітці), має й негативні сторони. Фольклорні мелодії використовуються музикантами різної підготовки. Коли кваліфікований етномузиколог (а їх, до речі, не так багато) бачить недоліки та помилки транскрипції і може дати їм не тільки оцінку, але й чітко розуміє межі і можливості використання такого зразка, — то не так сприймає подібні нотації звичайний музикант, навіть композитор — не кажучи вже про студентів та аматорів. Зразок із хибами нотації (тактування) дезорієнтує, причому в кількох напрямках: по-перше, породжує невпевненість у можливостях методики транскрипції; по-друге, відволікає увагу на вимушені коментарі в навчальній літературі та аудиторних заняттях; по-третє, викликає ряд непростих питань до нотатора. Наприклад: ступінь його кваліфікації. Якщо в ній сумніву немає, тоді постають ще складніші питання: чим пояснити помилки? Недоглядом? Нез'ясуванням якихось теоретичних питань? Браком часу для редагування? Недостатньою вимогливістю і т. ін.?

Взагалі до сьогодні суттєвою вадою тактування мелодій, що розспівані на основі силябічної структури вірша, є метричні “затакти”. Загальний недолік — коли тактова риска “розрізає” музично-віршовий сегмент (хоча останнє може об'єктивно корегуватися регулярністю ритміки, значними мелодичними розспівами або словесними акцентами⁴²).

Квітка був обізнаний з синтаксичною теорією тактування П. Сокальського та її максималістською реалізацією С. Людкевичем. Проте, і в збірнику записів від Лесі Українки⁴³, і в інших публікаціях — насамперед у збірникові 1922 року “Українські народні мелодії” — він відхилявся від методики П. Сокальського. Залишається припустити,

що Квітка у практичному плані шукав аргументи для внесення корективів у теорію П. Сокальського (не випадково він неодноразово торкався проблем тактування в різних працях). Слід, однак, погодитися, що Квітці в теорію тактування Сокальського-Людкевича (назвемо її спільним іменем талановитого теоретика і видатного практика музичної етнографії) внести чогось суттєвого не вдалося. Тактування було і залишається сферою прагматики. Теоретична база його розроблена для фольклору індоєвропейських народів П. Сокальським і щось принципово нове для практики сюди додати, мабуть, не вдасться⁴⁴.

Приклади, де не було вказано музичного розміру, поділяються на дві категорії. Перша — це звичайні недогляди, як 51 (44) “Зелена демброва” (усі такти на дві чверті). У таких випадках упорядник ставив розмір у квадратних дужках. Друга категорія — наприклад 13 (53), 16 (54), 127 (83), 381 (205) тощо, — зразки, де розмір Квіткою не поставлено з метою підкреслити певні особливості ритмомелодики і структури: зміну групування складнот, поділ на несиметричні піввірші — як у рефрені пісні 133 (80) “Через сад-виноград”, наближення графічної нотації до декламаційної манери співу — як у баладі 381 (205) “Ой ішли козаки да з Україноньки” або в лірницькій 297 (700) “Чому в ставі води нима”. В усіх аналогічних випадках уточнено постановку тактових рисок (за рахунок усунення коректурних недоглядів), інше залишено за оригіналом. Найпереконливіші ті приклади відмови Квітки від постановки тактових рисок, коли у наспіві всуміш подаються ноти як звичайними овалами, так і петитом — як у жнивній 158 (650) “Ой засьвіти ясний місяць”. Ноти, позначені петитом, можуть співатися в ритмі, а можуть уточнювати глісандо поза ритмом. Цілком мотивована відмова від тактування в мелодіях, де відсутній текст — як у 4 (633).

Крім звичайних, Квітка використовував ще й пунктирні тактові риси, іноді вводив при цьому подвійний тактовий розмір — як у мелодії 11 (38). Пунктирні риси мають неоднакові функції. В одних випадках вони вказують на абстрактно-ритмічний поділ складного музичного розміру на два простих: 11 (38), в інших за їх допомогою відділяють-

ся кінцевий сегмент піввірша: 151 (109). Ос-таннє особливо доречно при нотації цезурова-них ладкань (ним і є приклад 151). Все це знов-таки підтверджує думку про експери-ментальний характер тактування у збірнику.

Взагалі ж Квітка дотримувався вимог аб-солютної точності тільки у фіксуванні музич-ного ритму та ладо-мелодичного боку пісні. Тактування до таких обов'язкових вимог він явно не зараховував, справедливо вважаючи, що документальну вагу музичного запису за-безпечує точність ритму, висоти та коментарі записувача і транскриптора. Про це свідчить введений ним термін “перетинок в виді такто-вої риси” (с. XII збірника 1922 р.).

Проте тактування вимагає більшої ре-гельності. Хоч воно досить рідко впливає на структуру ритміки пісні, однак здатне або по-легшити її сприйняття, або, навпаки, усклад-нити.

До мелодій збірника Квітка подає чис-ленні варіації. Варіаційність у фольклорі буває двох видів. Перший — коли співаки змінюють відповідні інтонації чи окремі звуки в наступ-них строфах. Подібна варіаційність фіксуєть-ся у народних співах за допомогою механіч-ного запису (на магнітофон чи відеокамеру із звуковим рядом).

Інший вид варіювання — коли співак вно-сить зміни в мелодію, текст (або в гармонію при багатоголосому виконанні) при повторенні тієї ж строфи. Якщо перший вид варіювання можна умовно назвати “діахронним” (варію-ється мелодія щораз іншої строфи), то другий вид можна віднести до “синхронії”. Саме цей останній вид і фіксували записувачі в епоху слухової нотації. Оскільки практично немож-ливо було писати ноти в темпі співу, то співак мусив багаторазово повторювати одні і ті ж ді-лянки тієї ж строфи. При цьому виникали ва-ріації. Збірник К. Квітки “Українські народні мелодії” є підсумком досягнень методики слу-хової нотації і водночас — найбагатшим зібран-ням зразків синхронного варіювання.

За “діахронною” методикою К. Квітка записав більшість вміщених у збірнику бага-тоголосих пісень. Тобто, він записував почер-гово різні голоси від одного співака (що прак-тикувалося в ті часи. Не запобігається такий метод і тепер — у тих випадках, коли не вда-ється зібрати гурт). Запис народного багато-

голосся Квітка не вважав невідкладною ме-тою. Це пояснюється його пріоритетною ува-гою до ритмоструктури і пісенного типу. Для історично-типологічних досліджень ні багато-голосся, ні мелодика непридатні. Вони більше належать до інтересів музикознавства, куль-турології та фольклоризму.

Переважна частина матеріалів збірника К. Квітки “Українські народні мелодії” збере-жена в авторській подачі. Збірник Квітки — це не тільки видатний звід українського му-зичного фольклору, але й унікальний доку-мент практично-польового осмислення народ-ної музики на початку ХХ століття. У ньому засвідчені як досягнення музичної етнографії свого часу, так і рівень методики редагуван-ня, текстології та упорядкування народної пі-сенної творчості з дискусійними ознаками по-шуку оптимальних рішень.

В усіх збирачів та публікаторів народної музики трапляються помилки, недогляди, спірні рішення. Щодо переважної більшості минулих публікацій, огріхи запису та упоряд-кування при перевиданні необхідно виправля-ти і теоретично не обтяжувати увагу їх харак-тером і причинами (спірні випадки слід коментувати). Інша річ — такі видатні особис-тості як К. Квітка та збірник “Українські на-родні мелодії”. Похибки великого вченого — такі ж стимули до роздумів, як і його досяг-нення. А часто це не так помилки, як чесне полишення на розсуд наступників сумнівів і нелегких суб'єктивних рішень.

В історії української етномузикології збірник “Українські народні мелодії” К. Квітки займає особливе місце. За два століття розвитку українська музична етнографія задо-кументувала десятки тисяч народних мелодій, було оприлюднено сотні збірників народних пісень. Чисельно невелику, але найціннішу частину публікацій становлять наукові та деякі науково-популярні видання. Проте й се-ред них рівнем запису, систематизації і кон-цептуальністю опрацювання вирізняється кілька видань, наукова цінність яких визнана не лише в українській, але і європейській ет-номузикології. Це “Галицько-руські народні мелодії” Й. Роздольського — С. Людкевича, “Народні мелодії з Галицької Лемківщини” Ф. Колесси, “Українські народні мелодії” К. Квітки, “Украинские песни Закарпатья”

В. Гошовського, “Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського” (виданий С. Грицюю). Кожен з цих збірників відзначається власними рисами і є неповторним у тому, що подає авторське бачення історизму музичної етнографії.

Усі вони (крім одного) репрезентують народну музику певного регіону чи субетносу. Тільки збірник К. Квітки “Українські народні мелодії” представляє український музично-пісенний фольклор у максимально можливій єдності загальноетнічного й регіонального. Це дуже цінно. Та все ж не ця ознака становить визначальну прикмету збірника. Врешті, у різні часи було створено не одне “хрестоматійне” видання української фольклорної музики (“Українські народні пісні” 1936 р. за редакцією А. Хвилі; “Українські народні пісні” 1954 р. у 2-х книгах, упорядкували З. І. Василенко і М. М. Гордійчук та ін. популярні видання). Унікальність “Українських народних мелодій” К. Квітки в тому, що це хрестоматія наукового рівня і створена вона зусиллями однієї людини — автора-записувача, і що здійснено це було у часовому відтинку лише чверті століття — за методикою синхронного “зрізу”. Через це збірник К. Квітки по праву став духовною пам’яткою найзначнішого — завершального етапу формування музичної етнографії і одночасно пам’ятником стану української народної музичної культури напередодні апокаліптичних потрясінь неолітичної культури і традиційного землеробського побуту.

Київ

1 Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / Упоряд., текстологічна інтерпретація і коментарі О. І. Дея. — К., 1974.

2 *Квітка К. В.* Избранные труды / Сост. и коммент. В. Л. Гошовского. Т. 1. — М., 1971. — С. 24.

3 *Пасхалов В.* (Рукопис без назви). — Державний музей музичної культури ім. М. І. Глинки, Москва. — Фонд 134, од. збер. 380, арк. 4.

4 *К. Квітка.* Взгляд на мой фольклористический путь / Избранные труды. Т. 1. — С. 24.

5 *Там само.* — С. 29.

6 *Колесса Ф. М.* Ритміка українських народних пісень [2-е вид. Уперше опубл. в ЗНТШ за 1906-07 рр.] // Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. — К., 1970. — С. 25-233.

7 *Квітка К. Максимович і Аляб’єв* в історії збирання українських народних мелодій / Первісне громадянство. В. І. — К., 1928. — С. 119.

8 О. Правдюк пише: “Записи К. Квітки використовували також російські композитори — Р. Глієр, О. Кастальський, Ф. Блауменфельд, Л. Половинкін та ін.” (*Правдюк О. А.* Українська музична фольклористика. — К., 1978. — С. 195).

9 У 1900-1902 роках у Галичині. Записи було транскрибовано і упорядковано С. Людкевичем: “Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич” / ЕЗ НТШ. Т. XXI-XXII. — Львів, 1906, 1908.

10 Див. свідчення: *Колесса Ф. М.* Мелодії українських народних дум / Підгот. до друку С. Й. Грица. — К., 1969. — С. 99, 103; *Квітка К. В.* Вибрані статті. Ч. I / Упоряд, передм. і комент. А. І. Іваницького. — К., 1985. — С. 23-38.

11 Для порівняння можна узяти солідні матеріали звукових записів інших збирачів: книгу “Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Г. Танцюра”. — К., 1965 (940 пісень) та значні рукописні колекції народних мелодій М. Гайдая і Г. Танцюри, що зберігаються у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України.

12 *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці... — С. 277.

13 Номери мелодій подаємо за теперішнім перевиданням: перша цифра — новий номер, друга в дужках — старий за збірником “Українські народні мелодії” 1922 р.

14 *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці... — С. 277.

15 Поняття “старовинна пісня” донедавна не визначалося належністю пісні (мелодії) до якоїсь певної епохи. Першу таку спробу зроблено за новою методикою скоординованого розгляду мислення, мови і музики в роботі: *Іваницький А.* Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). — К., 2003. На сторінках 83-85 подано таблицю, в пункті 4 “Жанри фольклору” якої до справді старовинних віднесено комунікативні поспівки та наспіви-емблеми, їх хронологізовано в абсолютних цифрах у наступному пункті 5 “Хронологічні віхи”.

16 Особливо продуктивно теорію ритмоструктурної типології К. Квітки застосував В. Гошовський при побудові гіпотези про лемків як нащадків киево-руського племені білохорватів (нарис “По следам одной свадебной песни славян”. Див.: *Гошовский В.* У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. — М., 1971. — С. 50-80).

17 Див.: *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. — К., 1999. Частина “Усно-писемна культура” — С. 164-197.

18 Як приклад роботи в цій галузі, цікавий, але загалом дуже далекій від етномузикології щодо предмету дослідження і методів, може бути популярна брошура: *Кауфман Л.* О популярных украинских народных песнях и их авторах. — М., 1973.

19 *Василенко З. І.* Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. — К., 1972; *Правдюк О. А.* Українська музична фольклористика. — К., 1978.

20 *Квітка К.* Збірник українських пісень з нотами. Гармонізація Б. Яновського. — К., 1902.

- 21 Див.: Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Й. Роздольським. Списав і зредагував С. Людкевич / ЕЗ НТШ. Львів, 1906, Т. 21; 1908, Т. 22.
- 22 Див.: *Гошовский В.* Украинские песни Закарпатья. — М., 1968. Також: *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика. — С. 366-373.
- 23 *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. — М., 1981: “Глубина народной памяти измеряется десятками тысячелетий”. — С. 95.
- 24 К. Квітка у “Передмові” до збірника пише: до “пісень звичайних” віднесено ті роди пісень, між якими “не можна віднайти типових різниць заразом і у змісті, і у формі” (*Квітка К.* Українські народні мелодії. — К., 1922. — С. VI).
- 25 *Там само.* — С. VIII.
- 26 *Іваницький А. І.* Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). — К., 2003. — С. 106-108.
- 27 Див.: *Іваницький А. І.* Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики)... Розгляд проблем походження музики побудовано на структурно-ретроспективному аналізі загальнолюдського (первісного), пра- та індоєвропейського (неоліт), протослов'янського та слов'янського.
- 28 Українська РСР. Адміністративно-територіальний поділ на 1 вересня 1946 р. Вид. друге. — К., 1947.
- 29 *Квітка К. В.* Коментарій к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году [Машинопис] / ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, фонд 14-2, од. зб. 62. — Арк. 195.
- 30 Питання, — коли той стан устabilізується: нас чекає ще не одне перейменування — “Дніпропетровська”, “Кіровограда” тощо. — *Упоряд.*
- 31 Варто звернути увагу на суттєву деталь: вказаним жанрам, крім русальних, не відведено помітного місця в історико-типологічних дослідженнях К. Квітки. Вони явно перебувають на периферії інтересів теорії ритмо-структурної типології. Що ж до русальних, то їх ареал

обмежено центральним Поліссям і, отже, їх картографування і типологія не викликає труднощів. Голосіння, думи та інструментальна музика за структурою утворюють два пласти (речитативний і моторний), які переважно потребують докладання іншої дослідницької методики — фольклористично-культурологічної.

32 *Сторожук А.* Климент Квітка (людина — педагог — вчений). — С. 32-34.

33 Народні українські пісні з голосом. Зібрані, споряжені і видані О. Гулаком-Артемовським. — К., 1868. — С. 7.

34 *Квітка К. В.* Коментарій к сборнику украинских народных мелодий... — Арк. 196.

35 Наприклад, балада про двох голубів має типовий початок “Ой за горою, за кам'яною” — як у № 428 (284). У К. Квітки № 404 (299) підтекстовано третім куплетом тексту “Деся взявся стрілець, стрілець молодець”.

36 *Колесса Ф.* Улюблені українські народні пісні Івана Франка. — Львів, 1946.

37 Улюблені пісні Івана Франка / Вступ. слово і приміт. Ф. Колесси. Вид. 2, виправлене і доповнене. — К., 1966 [за ред. М. Гордійчука].

38 Народні пісні в записах Івана Франка. Вид. 2-е / Упоряд. О. І. Дея. — К., 1981.

39 *Квітка К.* Коментарій к сборнику украинских народных мелодий... — Арк. 252-253.

40 Див.: *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. — К., 1999. — С. 74.

41 *Там само.* — С. 10-11.

42 Про методику тактування див.: *Іваницький А. І.* Українська музична фольклористика. — С. 314-316.

43 Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав та упорядив К. Квітка. — Ч. 1, 1917; Ч. 2., 1918.

44 Див.: *Іваницький А.* Про диференціальний принцип тактування // Збірник наукових і методичних праць кафедри фольклору та етнографії / Упоряд. А. Іваницький. — К., 1995. — С. 52-58.

The author of the article who has prepared the given anthology for republishing explains several important critical-textological principles of the methodology. Alongside with the collection never published Kvitka's "Commentary" is ready to be issued. The article speaks on the uniqueness of field and theoretical work done by a great ethnomusicologist Klyment Kvitka. The author presents the goal of the present edition of the anthology, which is to edit, to remove mistakes of the previous edition and to make a critical-textological analysis of the work. He illustrates Kvitka's specific features and approaches of ethnomusicological work as well.