

# Содор муз

Ірина Щукіна

УДК 821.161.2-1.09

## У ПОШУКАХ КОМЕНТАРЯ (МЕЛОДІЇ ДО “ЛІСОВОЇ ПІСНІ” ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

У статті розглянуто факти з історії музичних текстів до драми Лесі Українки “Лісова пісня”, а також з історії їхніх публікацій. Аналізується, узагальнюється, коментується інформація про особливості деяких мелодій за автографом. За коментарями К. Квіткі подано відомості про походження мелодій.

*Ключові слова:* Леся Українка, “Лісова пісня”, мелодії, сопілка, К. Квітка, Книгоспілка.

*Iryna Shchukina. In search of commentary: Musical settings of Lesia Ukrayinka's “The Forest Song”*

The article reviews the musical settings of Lesia Ukrayinka's drama “The Forest Song” and the history of their publication. The author analyses, summarizes and comments upon the autographs of some of the melodies. The information on the origins of those melodies is taken from K. Kvitka's commentary.

*Key words:* Lesia Ukrayinka, “The Forest Song”, melody, sopilka, K. Kvitka, Knygospilka (Ukrainian Book Guild).

... Джерела слід перевіряти незалежно від того,  
породжують вони сумніви, чи ні...

К. Квітка

Серед драматичних творів Лесі Українки лише один – “Лісова пісня” – має авторський нотний додаток – мелодії українських народних пісень для виконання на сопілці. Уже майже 100 років, шануючи творчий задум письменниці, текст драми публікують разом із підібраними нею музичними текстами, але... нотний додаток наводиться із заголовком, який не відповідає авторському, внесені в ремарки пояснення щодо мелодій порушують вимоги драматурга до літературної першооснови, за поодинокими винятками, мелодії до “Лісової пісні” не мають коментарів. (Власне, останній, і єдиний, найповніший коментар надрукований 1923 р.). Прикрасі додають і невиправлені помилки в самих нотах, що “мігрують” з одного видання до іншого і, на сором наш, через загальносвітову мову нотних знаків розходяться по різних країнах разом із перекладами іноземними мовами геніального взірця української драматургії.

Через невивченість історії підготовки та публікацій музичного додатка, як, власне, й історії музичних текстів до “Лісової пісні” в контексті творчості Лесі Українки, десятиліттями тиражуються вади джерелознавчого й текстологічного характеру; звужена можливість у повноті досягнути творчий задум драми-феєрії. Першоджерельна база з роками стає дедалі менш доступною, а стереотипи відкидають необхідність з'ясування цих питань. Певних проблем додає й те, що таке дослідження потребує спеціальних знань у царині музики.

Музикознавці-фольклористи свого часу провели ґрунтовне опрацювання спадщини Лесі Українки. Вагомим підсумком цієї роботи можна вважати два видання: “Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу” (упорядники О. Дей, С. Грица. – К., 1971), де вперше були опубліковані нотні записи поетеси, та ними ж упорядкований і прокоментований дев’ятий том (“Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки”) Зібрання творів Лесі Українки у 12-ти томах (К., 1975–1979), у якому вперше цілісно репрезентований її фольклористичний доробок. Упорядники опрацювали колосальний масив матеріалів. У вступній статті О. Дея до першого з названих видань подано докладну характеристику фольклористичної діяльності письменниці. Але мелодії до “Лісової пісні”, які були лише вибрані авторкою п’єси<sup>1</sup>, а не записані власноруч чи проспівані для запису, до кола їхніх досліджень не потрапили і, відповідно, у цих виданнях ніяк не прокоментовані. Тож на сьогодні у 5-му томі останнього Зібрання творів Лесі Українки маємо нотний “Додаток” до драми-феєрії “Лісова пісня” без коментаря з назвою “Народні волинські мелодії, які Леся Українка вибрала до “Лісової пісні” [25, т. V, 294-298].

Пропонована стаття становить собою спробу з’ясувати коло питань, пов’язаних з історією музичних текстів до “Лісової пісні”, намір звернути увагу на незаслужено забутий коментар К. Квітки, намагання узагальнити і прокоментувати опрацьовану із цього питання інформацію для подальших досліджень.

Навіть сам той факт, що авторка вважала за необхідне записати мелодії до п’єси, точно обумовити момент і характер їхнього виконання у драматичному перебігові подій, тембр звучання, переконливо говорить про значущість музики та її невід’ємність від загального творчого задуму.

З огляду на це читаємо в А. Шопенгауера: “Усі можливі прагнення, хвилювання й вияви волі, усі сокровенні порухи людини, які розум об’єднує в широке негативне поняття “почуття”, – усе це піддається вираженню в безконечній множині можливих мелодій, але виражається завжди в загальності однієї лише форми, без змісту <...> ніби сокровенна його душа, без тіла. Із цього інтимного відношення, що пов’язує музику з дійсною сутністю всіх речей, пояснюється й той факт, що якщо при якій-небудь сцені, ситуації, якому-небудь учинку й події прозвучить відповідна музика, то вона ніби розкриває нам їхній таємничий сенс і є їхнім правильним і найкращим коментарем” [28].

Душею генія Леся Українка відчувала магічний вплив музики. Передумови й початкові вияви поєднання драматичної дії з музикою бачимо в її раніше написаних творах.

Звернімось до автографа першої драми письменниці “Блакитна троянда” (1896). На другій сторінці, після списку дійових осіб і ремарки “*Діється в самі новітні часи*”, проступають ледь помітні літери і слова, написані олівцем. Мабуть, тоді, коли авторка розмірковувала над початковими фразами, її рука спонтанно виводила графічні зображення... Друкована літера “f”, повторювана кілька разів, поступово трансформувалася у виразний знак “f” (“форте” – голосно) у самому центрі письма, прописна літера “У” – в аколаду<sup>2</sup>, а прописна “Д” – у хитромудрі скрипкові ключі, які стають остаточно “проявленими” при повороті на 180° [2, од. зб. 773]. Чи це не візуальне свідчення “присутності” музичного складника на підсвідомому рівні? (У чомусь подібний, тільки більш розвинений і насичений нотними знаками малюнок міститься в рукописному хронотопі поезій кінця 1896 – початку 1897 р.) [див.: 14, 170].

<sup>1</sup> Саме таке визначення (“вбрані”) існує від першого окремого видання “Лісової пісні”.

<sup>2</sup> Аколада – знак нотного письма, що єднає нотні рядки, які мають звучати одночасно.

Перебіг подій у “Блакитній троянді” доповнює низка музичних творів, згаданих у тексті п’єси – баркарола “Пливе човен”, пісні “Posa la mano sul mio cor”, “Марсельєза” та “Ой місяцю, місяченьку”, хоча вони здебільшого слугують “прямою” ілюстрацією.

Уже в “Одержимій” (1901) Леся Українка залучає музику тоді, коли прагне передати невимовне. Перший монолог Міріам так переповнений почуттями, що вона

*“(Розхитуючись, як ті, що голосять на гробі, співає  
стиха тужливу східну пісню, довго, без слів.)*

Міріам. Про се співати можна, а сказати слів не стає.  
*(Співає знов.)*” [25, т. III, 127].

На початку фантастичної драми “Осіння казка” (1905) у статусі дійової особи з’являється *“е о л о с, що співає пісню”* він одразу створює відчуття таємничої недосяжності, бо звучить *“Здалека, десь зверху, <...> приглушений простором чи товщею стін”* [25, т. III, 183].

У драмі “Руфін і Прісцілла” (1908) трагічна розв’язка готується *“голосним екстатичним співом християн”* у в’язниці, а у сцені страти звучить хор засуджених, соло виконує Прісцілла [25, т. IV, 207, 322].

Про музичний складник драматичного дійства, який, за браком реальних можливостей утілення лишився тільки у витонченій уяві Лесі Українки, дізнаємося з її листа до матері від 14 (ст. ст.) березня 1913 р. Ідеться про сценічну інтерпретацію “Вавилонського полону” (1903): *“<...> монологи Елеазара вимагають музики до співу або до мелодекламації (промовляються з пригравом на арфі), а навряд чи можливо замовити і написати тую музику ad hoc<sup>1</sup>, бо то річ натхнення і, значить, непримушеного бажання”* [25, т. XII, 453]. Низку прикладів можна продовжити.

М. Зубрицька наголошує на тому, що всім без винятку драмам Лесі Українки “притаманна одна виразна характеристика – вони не підлягають адекватній вербалізації та розповідності. <...> Мова очей і голос душі у творах поетеси легко долають кордони слів і перетворюють сказаність у неказаність, а екзистенційний простір слова – у феноменологічний простір мовчання, в якому владу мають звуки музики, голос сопілки, лісова пісня, мова танців тощо” [5, 172-173].

У мелодіях народних пісень до “Лісової пісні” поєдналося все: і зв’язок із прадавними коренями, і національний колорит, і неприхована емоційність, і генерувальна сила подій, і неосяжна глибина недосказаного й невимовного, і магічність “прозріння в майбутнє” [20, 225]. Це стало можливим завдяки глибоким знанням і безпосередній праці поетеси в галузі українського музичного фольклору.

Наведемо міркування М. Зерова щодо особливостей народження драми: *“<...> волинські пісні, за дитячих літ співані, – хіба не заповнили вони її (Лесі Українки. – І. Щ.) уяву під час складання “Лісової пісні”, і то остільки сильно й розбірно, що знайшли собі місце в ремарках до п’єси, поруч вказівок зорового характеру. Розуміється, трудно це твердити, поки ще спеціальні досліді все примушують на себе чекати, – але мені здається, що в уяві Лесі Українки образ не панував над звуком і не попереджав його. Кожне явище відкривалося їй разом і як видіння, і як звук. І навпаки – скоріше звук викликав образи, мелодія відтворювала в пам’яті картину”* [4, XLII].

<sup>1</sup> Для даного випадку (лат.).

З нашого погляду, процес творення такий складний і кожного разу неповторний, що годі створити відповідну йому модель із послідовності асоціацій, уявлень, передчуттів, сприятливих обставин і т. ін., а роботи спрощену, мабуть, не потрібно. Послугуючись багаторічною практикою піаніста й педагога, С. Нейгауз дійшов висновку, що “<...> будь-яке велике мистецтво є таїна, чудо, яке неможливо аналізувати, дослідити, осягнути розумом” [19, 255].

І все ж... Схилиємося до думки, що Леся Українка в дорозі для неї хвилини творчого екстазу навряд чи *конкретно* уявляла собі *кожну* з мелодій, що буде звучати в тій чи іншій мізансцені, тим паче задавалася такими питаннями (хоча деякі мотиви могли самі собою “з’являтися” більш чи менш виразно, до того ж не обов’язково автентичні<sup>1</sup>). Згадаймо її слова: “<...> як уже наступає la folie divine<sup>2</sup>, то всі практичні спостереження відступають набік – натуру тяжко одмінити. Зате ся folie дає справжнє щ а с т я, а се теж щось <...> значить” [25, т. XII, 363]. У години, коли тривала “врочистая одправа”<sup>3</sup>, найважливішим було знайти необхідні слова, уключити все, чим так щедро була обдарована її натура, щоб утілити свій задум, адже “Лісова пісня” передусім – драма. На гребені особливої емоційної хвилі, коли “сонце прийшло жити <...> в саму душу”<sup>4</sup> або ж коли всяка розрада стає марною, коли виникає відчуття неземного спокою і просвітлення душі або палкої жаги, що сягає безмежжя, Музика ставала тим джерелом високої енергії, яке надавало слову особливої сили й відкривало канал для сприйняття невимовного. “Там, де починається царина підсвідомого і мрії, – починається царство музики” (Шарль Мюнш) [16, 34]. Музика ставала голосом душі. І зовсім не обов’язково вона мала з’являтися в уяві письменниці повнозвучним “супроводом” художнього образу. Ця неповторна енергія з нездоланим прагненням гармонії та устремлінням *ins blau*<sup>5</sup> могла бути лише більш-менш проявленим символом, і то дуже особистим.

У творчому горінні письменниці подекуди занотовує лише настрої та характер звучання мелодій у ремарках “Лісової пісні”: “*Пограває у сопілку стиха щось* (тут і далі жирний шрифт наш. – І. Щ.) *дуже жалібненьке*” [25, т. V, 221]; “<...> *грає якусь моторну, танцюристу мелодію*” [25, т. V, 243]<sup>6</sup>.

У тексті комбінаторного автографа, що зберігся, не знайдемо намагання ілюструвати картини сільського побуту музичними засобами чи наміру зафіксувати через пісню душевний стан представників “людського” світу, окрім Лукаша. Але і його пісні, що звучать в інструментальній інтерпретації (тобто без тексту, позбавлені тепла людського голосу), дещо абстрактні. Згадаймо, як часто зверталася Леся Українка у прозових творах до цитування текстів народних пісень, відкриваючи тим самим уявний музичний простір у межах простору вербального. Тепер же, маючи змогу ввести до сценічної дії реальне звучання вокалу, вона цього уникає...

Зате в тексті драми натрапляємо на кілька епізодів, пов’язаних зі світом міфічних героїв, які цілком претендують на свої музичні фрагменти:

1) Пролог. Потерчата згадують, як співала матуся: “Люлі-люлі-люлята, / засніть мої малята!” [25, т. V, 203].

<sup>1</sup> За словами Г. Кисельова, який мав нагоду безпосередньо спілкуватися з К. Квіткою, поетеса любила співати народні пісні, часом імпровізувала в народному стилі, а склавши мелодію, її не забувала й повторювала пізніше знову [див.: 10, 42].

<sup>2</sup> Божественне божевілья (*франц.*).

<sup>3</sup> Саме так поетеса назвала свою творчу працю у вірші “Як я люблю оті години праці...” [див.: 25, т. I, 253].

<sup>4</sup> Вислів Лесі Українки з характеристики власної вдачі [див.: 25, т. XII, 371].

<sup>5</sup> В блакитну височінь (*нім.*).

<sup>6</sup> Уже під час складання музичного додатка авторка в першому випадку вказала мелодію №9, у другому – *три мелодії* – №11, 12, 13 та вмістила розгорнуті рекомендації щодо нотних записів у етнографічних збірниках І. Колесси і В. Шухевича, які, за бажанням, також можна використати [2, од. зб. 792].

2) Пролог. Русалка і “Той, що греблі рве” кружляють у шаленому танці, “<...> аж осока шумить, і пташки зграями зриваються з очеретів” [25, т. V, 206].

3) Перша дія. Куць просить дядька Лева принести могорич і, уявляючи, як вони будуть разом із чортенятами веселитись і танцювати халяндри, “(Дрібненько пританцює, приспіває:) / Тихцем, хильцем, вихилясом, скоком, боком викрутасом – гоп!” [2, од. зб. 788, 46]. Уся сцена, учасники якої Куць, дядько Лев і Лукаш, разом із наведеним завершальним фрагментом, була перекреслена в рукопису й не ввійшла до остаточного тексту.

4) Друга дія. Розгорнутий жагучий танець Перелесника з Мавкою [25, т. V, 267-268], який обривається раптовою непритомністю Мавки й появою Марища. Із відповідним музичним супроводом ця сцена виглядала б дуже ефектно. (Хоча танець без музики, за останньою волею авторки, з рельєфно окресленим рвучким ритмічним малюнком, що, за ремарками, має розгортатися до граничної емоційності, тобто у прискоренні темпу та наростанні динаміки, додає особливої напруженості цій сцені. Разючим контрастом стає миттєве припинення руху).

Проте Леся Українка відмовилася й від потенційного різнобарв'я звукової палітри вічно незбагненого та притягального міфологічного світу; не привабив її і шлях пошуку звукових ефектів для змалювання картин природи.

Весь музичний супровід драматичної дії обмежився мелодіями простої сопілки. Її неповторний тембр учувався поетесі навіть у безмежжі пекучої пустелі: “Якесь весілля дике! Мов сопілка – / Співа пісок, зірвавшись з незнацька / З важкої нерухомості своєї, / А камінці на бубнах приграють” (поезія “Хамсін” із циклу “Весна в Єгипті”, 1910) [25, т. I, 363]. А образ Лукаша зароджувався вже у драматичній поемі “Кассандра” (1903–1907): “Умерти або жити з пастухами / Було б єдине для Паріса щастя. <...> / Він тільки й жив, як грав там на сопілці / Серед отар” [25, т. IV, 12-13].

Звучання сопілки – це не тільки ностальгічний спогад про далекі дні дитинства, коли “золотим дощем лились пісні” [25, т. I, 186]. Це свідомий вибір певного музичного колориту, прозорої канви, на тлі якої відбувається дія. В автографі Лесі Українки з нотами мелодій до драми й поясненнями до них цей намір акцентований: “Увага. Всі ці мелодії належить грати solo, без оркестрового супроводу і без штучного аранжування”<sup>1</sup> [2, од. зб. 792].

Леся Українка була далека від того, щоби створювати “музичне оформлення” п'єси заради успіху на сцені. Широко відомі її слова з листа до матері: “<...> маю таку прокляту натуру, що замість “хлебных пьес” вирощую з серця якісь лісові, мовляла ти, “квітки”, а з квіток же, відомо, хліба не їсти...” [25, т. XII, 388].

Атмосферу, що в ній народилася “Лісова пісня”, гадаємо, дуже точно передає вислів Жана Поля “Спогади – це єдиний рай, з якого нас ніхто не вижене” в поєднанні з афоризмом Данте: “Немає більшої муки, ніж спогади у нещасті про щасливі часи” [1]. У таких нероздільних почуттях, мабуть, і виникала, за словами Лесі Українки, “непереможна, деспотична мрія”, котра “мучить по ночах, просто п'є кров мою, далєбі. Я часом аж боюся цього – що се за манія така?..” [25, т. XII, 380]. Порятунок вона шукала у творчості, вибудовуючи піднесений просвітлений Простір Мрії з тугою “аж до сліз”<sup>2</sup>, бо, як зізнавалась у листі до О. Кобилянської, “щасливе” закінчення тої “білої мрії” вона сама ніколи не знала [25, т. XII, 457].

<sup>1</sup> Підкреслення авторські.

<sup>2</sup> Саме так авторка визначила стан головної героїні в найщасливіші для неї хвилини: “Мавка, зачарована, тихо колишється, усміхається, а в очах якась туга аж до сліз” [25, т. V, 219].



І знову звертаємось до А. Шопенгауера, з'ясовуючи роль музики в акті творення, визначаючи, у чому полягає її феномен: “Невимовна проникливість будь-якої музики, те, завдяки чому вона проноситься перед нами як зовсім близький і настільки ж вічно далекий рай, з'являється абсолютно зрозумілою і настільки ж нез'ясовною, – усе це ґрунтується на тому, що музика відтворює всі сокровенні порухи нашої істоти, але поза якою-небудь реальністю і у віддаленні від її страждань. <...> якби вдалося знайти абсолютно правильне, повне й таке, що простягається до найдрібніших деталей пояснення музики, тобто якби вдалося докладно відтворити в поняттях те, що вона виражає собою, то це виявилось б одночасно достатнім відтворенням і поясненням світу в поняттях, <...> тобто було б істинною філософією” [28].

\* \* \*

Із шістнадцяти мелодій, які склали музичний додаток до “Лісової пісні”, тільки одна внесена в текст рукопису драми під час написання, і саме її авторка вже у процесі творення наділяє магічною силою впливу на довкілля. Це мелодія веснянки “Розлилися води”, яку грає Лукаш; Мавка ж, “*слухаючи, мимоволі тихесенько на той самий голос озивається*”:

Мавка Як солодко грає,  
як глибоко крає,  
розтинає білі груди, серденько виймає!

*(На голос веснянки озивається зозуля, потім соловейко, розцвітає ярим племінем дика рожа, біліє цвіт калини, глор соромливо рожевіє, навіть чорна безлиста тернина появляє ніжні квіти)*” [2, од. зб. 788, 27].

За поясненнями К. Квітки, мелодія, “що має центральне значіння в п'єсі [№8], – не народнього походження; її зложила Олена Пчілка на слова народної веснянки “Розлилися води на чотири броди”, надрукованої без нот у III томі етнографічних матеріалів Чубинського на стор. 142–4, №18 [текст з Уманського повіту]. Навчившись цієї мелодії від матері в раннім дитинстві<sup>1</sup>, Леся весь вік мала її за народню, волинську; непорозуміння з'ясувалося аж по Лесиній смерті” [27, 283].

Слід одразу пояснити, чому назва пісні “Розлилися води на чотири броди” зазначена лише в чернетці, а в інших підготовчих записах письменниці<sup>2</sup>, у публікаціях драми такої назви немає. Бо на мелодію цієї пісні Леся Українка склала свій текст “Як солодко грає...” і в подальшій роботі згадувала про неї, послуговуючись початковими словами власного тексту.

Є два варіанти запису пісні “Розлилися води на чотири броди” з голосу Лесі Українки, здійснені М. Лисенком і К. Квіткою<sup>3</sup>. Мелодія №8 “Як солодко грає” дуже близька до запису К. Квітки [18, 48]. Не може бути сумніву, що поетеса написала свій варіант тексту на знану їй із дитинства мелодію.

Як же з'явилися інші мелодії до драми? Загальновідомо, що письменниця їх вибрала<sup>4</sup>, але звідки? Із власноруч занотованих мелодій, із записів К. Квітки чи М. Лисенка з її голосу, з етнографічних збірників чи ще з якихось інших джерел? Знаємо про колосальний багаж мелодій, котрі поетеса перейняла “від люду

<sup>1</sup> “Тоб-то, в 1870 роках; *народня* мелодія до цієї веснянки з Липовецького повіту була опублікована аж 1908 року в Лисенковій збірці для учнів [стор. 9]”. – Прим. К. Квітки.

<sup>2</sup> Маємо на увазі два автографи Лесі Українки з поясненнями, де саме у п'єсі мають звучати мелодії [2, од. зб. 789, 792].

<sup>3</sup> У записі М. Лисенка є помилка в першому такті, на яку вказував іще К. Квітка у статті “Фольклористична спадщина Миколи Лисенка” [7, ч. 2, 27]; її не виправлено й у виданні: [25, т. IX, 177].

<sup>4</sup> Слово “вibrала” не стосується процесу творення, про це йтиметься далі.

свого рідного і коханого волинського краю в дитячі літа і в ранній молодості” і зберігала в пам’яті “ввесь свій вік” [17, 1] (К. Квітка опублікував 225 мелодій із її голосу), тож, звісна річ, виникає думка, що саме цей потужний арсенал сформував музичну канву драми, але це не зовсім так.

Не вдалося знайти свідчення того, що Леся Українка власноруч занотувувала для “Лісової пісні” фольклорні мотиви з пам’яті, не скористалася вона й жодним із 26 відомих на сьогодні своїх нотних записів 1890-х рр. За словами К. Квітки, поетеса також не співала йому для запису мелодій, призначених для “Лісової пісні”, раніше ним не занотованих. Описуючи події 1907 – 1908 рр., пов’язані з музичною діяльністю, він зазначав: “В наших заняттях пісенним репертуаром Лесі Українки настала перерва до 1913 р., коли на ці заняття пішли її останні сили” [9, 444].

Потреба скласти точний перелік мелодій до “Лісової пісні” виникла, коли Леся Українка дізналася про намір М. Садовського готувати театральну постановку її п’єси в Києві<sup>1</sup>. Ретельно й передбачливо подаючи настанови для режисера й акторів, вона думала й над музичним складником, побоюючись викривлення власного творчого задуму, остерігаючись “переміни мрії в бутяфорію” [25, т. XII, 399], адже музика, навіть так звана “фонова”, може суттєво впливати на сприйняття подій. Очевидно, письменниця спробувала, наскільки це було можливо, повернутися в той стан пережитого натхнення, “пригадати” асоціативний ланцюжок емоцій, у якому відчувала “присутність” музики, чи “почути” музику акту творення, і дібрала (“вибрала”) відповідні мелодії. Можливо, деякі зні з дитинства волинські пісні вона проспівала К. Квітці для повторної фіксації, якщо раніше зроблених ним записів “під рукою” не було, або ж скористалася готовими. Прагнення досягти граничної досконалості втілення творчого задуму спонукало її звернутися до етнографічних збірників, пригадалися також пісні, почуті від свого чоловіка й І. Франка.

У пригоді стали етнографічні матеріали, з якими подружжя працювало в цей період. Леся Українка допомагала К. Квітці в роботі над статтю “Новітня українська музична етнографія”<sup>2</sup>: добирала необхідну літературу, часом під диктовку занотувувала його думки [25, т. XII, 382, 400-403]. Напевно, відбувався обмін міркуваннями, ідеями, спостереженнями, і така тривала робота (судячи з листів, не менше півроку) певною мірою впливала й на інші види їхньої творчої діяльності.

Зберігся автограф Лесі Українки “Мелодії до гри сопілки в драмі-феєрії “Лісова Пісня” [2, од. зб. 792], у якому були вклеєні нотні записи. Його докладно прокоментовано в нещодавно опублікованій праці Л. Мірошніченко [15], тому акцентую увагу лише на своїх спостереженнях.

Існує думка, що музичні тексти для цього документа записані К. Квіткою. Уціліли лише два нотні записи: №1 – пісня “І це село” (з текстом) і коломийка №13 (без тексту). Порівняльний аналіз нотних автографів К. Квітки різних років і рукописів Лесі Українки початку 1890-х рр. (інших немає) дає підстави говорити, що друга мелодія записана рукою письменниці. Чому зроблено такий висновок? Життєві обставини (перебування в Грузії, обмежене коло спілкування, тим паче з людьми, які б володіли нотною грамотою), особливе ставлення поетеси до своєї праці, невеликий обсяг і творчий характер роботи схиляє до думки, що, крім К. Квітки, запис мелодій могла зробити лише Леся Українка. Наведемо графологічні спостереження. Скрипковий ключ на початку нотного стана

<sup>1</sup> У квітні 1912 р. вийшов №7 журналу “Рідний Край”, де містилося повідомлення про цензурний дозвіл на постановку “Лісової пісні” (текст до драматичної цензури послав М. Садовський) [23, 220].

<sup>2</sup> Під псевдонімом Тиміш Борейко дослідження було опубліковано в часопису “Рідний Край” (№12–19 за 1912 р.).

мелодії №13 характерний для всіх записів Лесі Українки: виразний, масивний, художньо виписаний, із широкою круглою середньою частиною, з лінією пера різної товщини (ці риси властиві також згаданим на початку статті замальовкам із нотними знаками в автографах “Блакитної троянди” і хронотопу поезій; про “лінію пера” тут не йдеться, бо автографи – олівцеві). К. Квітка писав скрипкові ключі нашвидкуруч, меншого розміру, витончені по вертикалі зі зміщенням “центра ваги” вліво й до низу. Інші знаки нотного письма в їхніх рукописах також відрізняються, але не мають дуже виразних системних відмінностей. Опис цих деталей, на наш погляд, крім словесного, потребує візуального зіставлення, тому його не наводимо. За логікою, якщо Леся Українка почала писати невелику мелодію коломийки у два рядки (8 тактів), яку сама вибрала з етнографічного збірника І. Колесси, то лише виняткові обставини могли перешкодити завершенню цієї нетривалої роботи. Мелодії №1 і №13 записані на різному нотному папері. Цей факт не може бути вагомим аргументом, проте в сумі доказів відіграє певну роль.

Упевненості в тому, що для цього документа не тільки К. Квітка, а й сама Леся Українка писала нотні приклади, додає фраза її партнера по роботі: “Мелодії №№2 і 3 Леся для сопілки прикрасила мелізмами”<sup>1</sup> [27, 283].

Перед мелодією №13 рукою поетеси записані такі рекомендації: “Можна ще додати кілька мелодій, уміщених в збірнику “Гуцульщина” Шухевича і в збірнику Івана Колесси “Галицько-руські народні пісні з мелодіями” (Етнографічний Збірник Наук. Тов. Ім. Шевченка, S. XI<sup>2</sup>), там (у Колесси) на сторінках 62-72 уміщена 41 мелодія для сопілки, особливо можна порадити №33 на S. 70<sup>3</sup>. Мелодії в “Гуцульщині” кращі, ніж у збірнику Колесси” [2, од. зб. 792]. Ці рядки не тільки вражають обізнаністю Лесі Українки в етнографічних матеріалах, а й руйнують усталену думку про те, що мелодії до “Лісової пісні” суто волинські. Адже слідом за цими рекомендаціями приклеєна смужка нотного паперу із записом згаданої коломийки №33, яка в автографі “Мелодії до гри сопілки в драмі-феєрії “Лісова пісня” стає “№13”. Як бачимо, й у назві немає уточнення про регіональне походження мелодій, проте, як зазначалося на початку цієї статті, вже майже століття нотний додаток до драми друкується із заголовком, який не відповідає авторському (“Народні волинські мелодії, що сама авторка вибрала для “Лісової пісні” (К., 1914 р.), та похідними від нього.

На особливий за колоритом жанр коломийки з її пружною енергетикою і стримуваною вибуховістю Леся Українка звернула увагу ще в юності<sup>4</sup>. Наголосимо, що традиційно рухливий темп виконання цих мелодій не обов’язково пов’язаний із радістю, і вибрана поетесою для “Лісової пісні” коломийка у збірнику І. Колесси належить до підрозділу “Сумних”. Згідно із задумом Лесі Українки, вона має звучати на початку другої дії, коли ще панує атмосфера неосяжного піднесення і щастя, несучи із собою вже й відчуття

<sup>1</sup> Мелізм – знак нотного письма для позначення мелодичного звороту довкола одного звука, що прикрашає мелодію, не змінюючи її темп і основу ритмічного малюнка; різновиди мелізмів: форшлаг, мордент, групето, трель та ін.; частіше використовуються в інструментальній музиці. Додавши мелізми, Леся Українка надала мелодіям характеру, що був зазначений нею в ремарці первісного тексту: “З очеретів чути голос сопілки, ніжний, кучерявий” [2, од. зб. 788, 20]. Зіставивши музичні тексти, уміщені в Додатку до “Лісової пісні”, з їхніми першоджерелами, на які вказує К. Квітка [27, 283-284], маємо уточнити, що розшифрованими мелізмами прикрашені мелодії №3, 4 і 12, а не 2 і 3, як помилково зазначено у К. Квітки. Питання, хто прикрасив мелізмами мелодію №12, Леся Українка чи К. Квітка, лишається відкритим.

<sup>2</sup> Том XI.

<sup>3</sup> Сторінка 70.

<sup>4</sup> З листа до М. Драгоманова від 21 грудня 1891 р.: “Я не можу вибачити галичанам, що вони не записують мотивів своїх коломийок або роблять з них якісь неможливі *airs brilliants* (блискучі арії. – І. Ш.); “<...> мені завжди здається, що коли де можна додати вдачу народу, то се скоріше в ліричних піснях та в коломийках <...> ніж в баладах та піснях історичних” [25, т. X, 124, 126].



тривоги, підсвідомо налаштовуючи глядача на подальший драматичний розвиток подій. Завдяки чому це досягається? Поезія й музика споріднені тим, що в їхній основі лежить ритм. Відчуття ритмічної загостреності виникає завдяки синкопованому ритму, коли зміщується акцент із сильної долі такту на слабку в поєднанні зі рвучким пунктирним ритмом. (Синкоповану ритмічну побудову К. Квітка розглядає в ряду ритмів, пов'язаних з амфібрахієм [6]). Впливають, звичайно, й особливості самої мелодії (раз-у-раз намагається здійснитися вгору коротенький мотив, але його “долає” низхідний, відчуття непевності привносить використання перемінного ладу).

Необхідно торкнутися й такого питання, як словесний текст у тексті музичному. Нагадаю, що в названому автографі збереглося два нотні приклади: № 1 – пісня “І це село” (з текстом) і коломийка №13 (без тексту). Потреби записувати слова пісні під мелодією, призначеною для виконання на сопілці (чи флейті), звісна річ, не було. Те, що К. Квітка все ж підписав слова, можна пояснити його прагненням “відкрити” емоційну природу музики для театральної трупи та в разі залучення до постановки сопілкаря, що не володіє нотною грамотою, дати змогу ідентифікувати мелодію за текстом. Щодо мелодії коломийки, то вона подається так, як виглядає в першоджерелі – збірникові І. Колесси. Відокремлену публікацію слів і мелодій І. Колесса пояснює так: “В коломийках мелодії не є тісно звязані із змістом, – так, що кожду із наведених строф можна співати на всілякі лади. До кожної може відноситись одна з поданих тут 41 мелодий. З тої причини друкуємо тут мелодії окремо, без тексту” [3, 50].

Наступний автограф Лесі Українки, що коментує мелодії, не має назви [2, од. зб. 789]. Це лише один аркуш, який, на наш погляд, був створений раніше, ніж попередній, бо має конспективну форму<sup>1</sup>. Рядки начерку з'являлися у спокійному хворобливо-втомленому стані, на це вказує рукопис: ледь помітні, акуратні, з мінімальними зусиллями записи щойно загостреним олівцем, їхній характер нагадує початкові сторінки драми, коли авторку ще не охопила хвиля піднесення (у середині тексту драми графічний малюнок зовсім інший: збільшені літери, поривчастий почерк, “жирний” списаний олівець, місцями – чорнило). До речі, папір – аналогічний. Виникає відчуття, що цей перелік мелодій з'явився незабаром після завершення драми.

На основі цього начерку для трупи М. Садовського були підготовлені докладніші пояснення “Мелодії до гри сопілки в драмі-феєрії “Лісова Пісня” з нотами пісень і їх послідовною нумерацією в тому порядку, як вони мають звучати на сцені перший раз. Але плани режисера змінилися, і постановка не відбулася.

Після смерті Лесі Українки її рідні здійснили окреме книжкове видання драми (К., 1914), де в “Додатках” знайшли своє місце підібрані авторкою мелодії із заголовком “Народні **волинські** мелодії, що сама авторка вибрала для “Лісової пісні”. Фрагмент спогадів сестри Лесі Українки О. Косач-Кривинюк, написаний зі щирим переконанням у тому, про що йдеться, певною мірою, пояснює, чому сталася така прикра неточність у назві: “В Лесиній “Лісовій пісні” нема ні одного персонажа, ні одного повір'я, ні одної мелодії, щоб були мені незнайомі, – все то мої давні знайомі поліські, все те я чула і знала ще в Колодяжному” [11, 38]. Після нот у цьому виданні було вміщено лише один, завершальний, фрагмент авторського коментаря до музичних текстів; окремі пояснення щодо характеру

<sup>1</sup> Саме про нього веде мову Б. Якубський, коли зазначає: “Між підготовчими матеріалами до “Лісової пісні” зберігся листок, що на ньому записано вибір пісень для цієї драми-феєрії та вказівку на місця, де ці пісні треба вставити”, – і далі подає текст автографа [Див.: 26, СІІІ, СVІ].

виконання мелодій та вказівки на їхні номери потрапили до основного тексту драми. Саме такий варіант публікації з роками став канонічним.

Можна думати, що К. Квітка не був причетний до цього видання, бо наступна публікація, ним підготовлена, ґрунтується на збереженні авторської волі; це дало змогу виправити різного плану похибки. Як музикант і фольклорист він працював над музичними текстами додатка до драми й уклав вичерпний коментар стосовно джерел, якими авторка скористалася у виборі мелодій. Ідеться про видання, до якого ми вже неодноразово звертались у цій статті: Леся Українка. Твори: У 7 т. – К.-Харків: Книгоспілка, 1923–1925; тут у 5-му томі опублікована “Лісова пісня”.

Робота К. Квітки стала даниною пам’яті Лесі Українки, виконанням морального обов’язку людини, близької до письменниці, і науковця-фольклориста, що брав безпосередню участь у складанні нотного додатка до “Лісової пісні”. Є ще один штрих, суто інтимний, він починає розкриватися в часто цитованих словах Лесі Українки: “Зчарував мене сей образ (Мавки. – *І. Щ.*) на весь вік. Тепер сеє очарування передалось і Кльоні – він якось відноситься до сеї поеми, як до живої людини, – мені аж чудно...” [25, т. XII, 379]. Ці слова пояснюють особливе ставлення К. Квітки до підготовки книгоспілчанського видання, так само і його принципову позицію щодо непорушності первісного тексту драми. Він уважав, що всі коментарі Лесі Українки щодо мелодій – допоміжні.

Тож на сторінках п’ятого тому (К.: Книгоспілка, 1923) учений зазначив, що “Назва “Народні *волинські* мелодії” <...> не зовсім відповідає дійсності”, та докладно обґрунтував своє твердження, подаючи точні відомості про походження кожної з мелодій. Із цих пояснень К. Квітки дізнаємося, що із 16-ти народних мелодій тільки 8 – волинські: “**Мелодії №№1 і 2** – веснянки з Полтавщини, які Леся знала від К. Квітки [пізніше їх надруковано в II томі Етнографічного Збірника Українського Наукового Товариства в Києві під №№64 і 65]. **Мелодії №№15 і 16** – галицькі і їх Леся перейняла 1901 року в Буркуті на Карпатах від Івана Франка [пізніше вони були надруковані в трохі відмінних редакціях в записі Ф. Колесси, див. “Студії над укр. нар. піснями” І. Франка, додаток XXIII, і в записі К. Квітки “Етн. Збірник Укр. Наук. Т-ва в Києві”, т. II, №№525 і 523]. **Мелодії №№9, 13, 14** Леся вибрала з друкованих збірників; отож **мелодія №9** – веснянка з Канівського повіту в зб. П. Сокальського “Малор. и бѣлор. пѣсни”, вид. В. Бесселя в Петербурзі 1903 року, №3, **мел. №13** – галицька коломийка із зб. Ів. Колесси [Етногр. Збірник Наукового товариства імени Шевченка у Львові, т. XI, стор. 70, №33], а **мел. №14** – гаївка із зб. О. Kolberg’a “Pokusie”, т. I, стор. 157, №58 [Передруковано в XII т. “Матеріялів до укр. етнол. Наук. Т-ва ім. Шевченка” під №№155]. Отже, тільки **мелодії №№3-91 і 10-12** справді волинські: їх навчилася Леся в дитинстві від люду [пізніше вони були опубліковані в зб. “Народні мелодії з голосу Лесі Українки записав і упорядив К. Квітка”, К. 1917-18 р., під №№1, 11, 32, 35, 9, 128, 181 і 179] [27, 283]. **Мелодія №8** – “Розплилися води...” – авторська мелодія Олени Пчілки в народному стилі (про неї йшлося раніше).

Перевіряючи “правопис” мелодій до “Лісової пісні” за вказаними К. Квіткою першоджерелами, була нагода також упевнитись у точності наведених ним посилань. Отже, пощастило дотриматися принципу, на нехтування якого вказував сам етномузиколог: “Головне правило історичної та філологічної науки, – що джерела слід перевіряти незалежно від того, породжують вони сумніви, чи ні, що друковані тексти слід перевіряти за рукописами та іншими

<sup>1</sup> К. Квітка припустився помилки, адже раніше в цьому ж коментарі він зазначає, що автором мелодії №8 є Олена Пчілка, а №9 – веснянка з Канівського повіту. Тобто лише мелодії №3-7 та 10-12 справді волинські.

виданнями, – у фольклористичних працях здебільшого не дотримується” [7, 58-59].

Постає питання: чому ж така ґрунтовна фахова праця була забута? Про неї і сліду немає в наступних багатотомних виданнях творів Лесі Українки...

Пояснити таку “неуважність” можна двома чинниками, передусім репресіями української інтелігенції кінця 1920-х – початку 1930-х рр., що не минули і К. Квітку. Утиски з боку влади, звичайно, вплинули й на подальшу долю вченого, його відчуття себе як особистості й на формування громадської думки, унаслідок чого не була належним чином поцінована ні його діяльність, ні науковий спадок. Лише з публікацій останніх років А. Іваницького та А. Сторожук постає образ унікального науковця, одного з найбільших етномузикологів ХХ ст., основоположника музично-фольклористичної педагогіки, людини з рідкісними рисами вдачі, які не були зрозумілі його оточенню. Наведемо лише один приклад із книжки А. Сторожук: “Взірцево-етичною (і, слід додати, винятковою і для нашого часу) є позиція Квітки стосовно висунення його кандидатури в академіки ВУАН. Квітка знімає власну кандидатуру на користь Ф. Колеси. У Квітки головний непохитний аргумент – інтереси справи: “...Універсального етнографа і взагалі сильнішого кандидата, ніж Ви, на Україні немає”<sup>1</sup>. Свою відмову балотуватися К. Квітка обґрунтовує ще й інакше. Він пише в листі до Ф. Колесси, що посада академіка суперечить його планам вивчення східнослов’янської музики [21, 25].

“Саме усвідомлення своєї компетентності в царині музичної етнографії, – зазначає Т. Третяченко, – дозволяло К. Квітці сказати, “коли б я бачив, що музичний фольклор вивчається кваліфікованими людьми, я б зайнявся дослідженням творів образотворчого мистецтва” [22, 259]. Додамо лише характеристику тієї доби словами К. Квітки: “В науковій вертикалі Наркомосу музика вважається за неважливий додаток, а в музичній вертикалі за такий неважливий додаток вважається наука” [22, 252].

Очевидно, сума обставин певною мірою вплинула й на думку науковців, залучених до роботи над наступним виданням творів Лесі Українки у 12-ти томах (Книгоспілка, 1927 – 1930), К. Квітка вже його не готував. У восьмому томі цього видання (“Драми”) Б. Якубський подав свої “Примітки”<sup>2</sup>. Він не врахував докладної інформації К. Квітки з попереднього (Книгоспілка, 1923 – 1925), хоча також брав участь у його підготовці (за редакцією та з примітками Б. Якубського вийшли I, II та VI томи), К. Квітка “взяв близьку участь у виданні”, як зазначалося у вступному слові, йому “крім загальних уваг до видання й редакції, належать примітки до т. т. III, IV та V” (див.: [27, т. I, V-VI]).

Важко однозначно стверджувати (зважаючи на суб’єктивність оцінок), але за листами Олени Пчілки й Ольги Косач-Кривинюк виникає враження, що участь К. Квітки, коротко і стримано окреслена в передмові “Од видавництва”, була значно вагомішою: “<...> що ж би було з виданням творів Лесиних, якби Ви виїхали?! Друкування їх мало б тоді припинитись, бо ніхто не міг би без Вас “довести до ума” цілого видання. Думаю, що й Ви не захотіли б лишити це діло “напризволяще” (з листа Олени Пчілки до К. Квітки від 29 листопада 1923 р.) [13, 188]. Чіткіше вимальовується й “образ” К. Квітки: “Як то ще буде з друкуванням Л[есиних] творів, якщо виїдете з Києва? Тоді вже видавці що

<sup>1</sup> *Листування К. Квітки і Ф. Колесси // Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Т. ССXXIII. – Львів, 1992. – С. 389.*

<sup>2</sup> Потрапили до приміток, а не вийшли окремим додатком і мелодії (у варіанті, підготовленому К. Квіткою). Пояснення до мелодій Лесі Українки надруковані за чернеткою (ф. 2, од. зб. 789); чистовий варіант (ф. 2, од. зб. 792), опублікований К. Квіткою, до видання не ввійшов. Без обґрунтування подається твердження: “Всі названі тут пісні можна знайти у збірнику “Народні мелодії. З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка”, ч. I та II. Київ, 1917” (с. CVI) [26 т. VIII, CVI].

захотять, те і зроблять! Дуже мені досадно, що Ви одступили на їх користь від своєї частини гонорару (для плати якомусь редакторові). З якої речі? Вже й так тільки дякуючи Вашій праці і невсипущій напосідливості твори Лесі побачать світ у повнім і докладнім змісті, але за що ж мали б Ви ще за це платитися? <...> Одстояйте свої права, бо той “начот” на Вас за вину Качеровського, що поспішився дати в друкарню невивправлений матеріал, єсть велика несправедливість” (з листа О. Косач-Кривинюк від 6 березня 1923 р.) [13, 240].

Про участь К. Квітки в підготовці першого книгоспілчанського зібрання творів Лесі Українки згадано лише в передмові до першого тому серед імен науковців, задіяних у цій роботі. З роками, коли поширились інші видання з коментарями інших учених, коли кожний том цього семитомника набув раритетного характеру, інформація про причетність ученого до складання “Приміток” і “Пояснень” до п’ятого тому, де надрукована “Лісова пісня”, залишилась відомою тільки дуже вузькому колу фахівців. Навіть Філарет Колесса, який співпрацював із К. Квіткою, цінував його як науковця, листувався з ним, уже 1946 р., послуговуючися згаданими матеріалами для свого дослідження “Леся Українка і український музичний фольклор”, писав: “Оці пояснення наводимо за приміткою, поміщеною у V томі київського видання творів Лесі Українки, з 1923 р., стор. 283 (цю примітку написав якийсь добрий знавець української народної музики)” [12, 63]. Чомусь і ця стаття зі схвальною характеристикою коментаря анонімного автора також лишилась поза увагою дослідників.

При підготовці п’ятитомного зібрання творів Лесі Українки (1951 – 1956) було здійснено спробу скласти коментар, але висновок про те, що “збереглися лише розрізнені уривки додатку, з яких видно, що пояснення були ширші, ніж вони опубліковані”, та приклад видання 1914 р., де “цей додаток був опублікований в скороченому вигляді” [24, 777], очевидно, призупинили дослідження<sup>1</sup>. Про пояснення К. Квітки і Б. Якубського, уміщені в попередніх двох багатотомниках Книгоспілки, немає жодної згадки.

У найповнішому “Бібліографічному покажчику”, складеному М. Булавицькою та М. Морозом (К.: Наук. думка, 1972), також немає згадки про участь К. Квітки в першому виданні Книгоспілки, хоча вказані імена М. Зерова та Б. Якубського. Тож не дивно, що у XXI ст. ситуація ще ускладнилась. Не вдається повністю реалізувати оригінальні ідеї без жодних помилок і неточностей (маємо на увазі підбір текстів до мелодій “Лісової пісні” в монографії Л. Скупейка [див.: 20, 226-251]).

Відомості про окремі мелодії до “Лісової пісні” містяться також у ґрунтовній праці К. Квітки, котра немає аналогів у світовій музикології [21, 62], – “Комментарии к сборнику Украинских народных мелодий, изданному в 1922 году”, який складався в 1949 – 1951 рр. Фольклорист, зокрема, зазначає, що мелодія №15, записана ним із голосу І. Франка 1901 р., викликала особливий інтерес Лесі Українки, вона “по собственному побуждению записала все слова песни, какие припомнил Франко. Это было исключение” [8, 212]. І далі вчений подає текст пісні “Чому, сину, не п’єш, чому не гуляєш”, із якого постає історія вбивства братом свого брата, її рядки несуть відчуття тяжкого суму й туги. Очевидно, настрої пісні резонансом відгукнувся в душі поетеси, яка того ж року пережила особисту трагедію і, перебуваючи на Буковині, описувала останні дні життя С. Мержинського в листі до В. Крижанівської-Тучапської, переглядала переписану О. Кобилянською “Одержиму”, яка народилася в апогеї відчаю... Вона помічала, що й із Франком “щось робиться, якийсь

<sup>1</sup> Тільки нещодавно Л. Мірошніченко спростувала цей висновок після уважного вивчення текстів автографа письменниці (ф. 2, од. зб. 792) та низки публікацій і достеменно засвідчила, що в цьому автографі “зберігся увесь коментар Лесі Українки” до відібраних нею мелодій [15, 193].

він наче приголомшений, мало говорить, почне якусь розмову, неначе й зацікавиться нею, а потім раптом знеохотиться, урве, замовкне <...>” [25, т. XI, 262]. Було в тих Франкових піснях щось особливе, різке. К. Квітка, складаючи “Комментарий...” майже через півстоліття, згадував: “Пение Франка производило на меня впечатление настолько сильное и длительное, что до сих пор напевы, оттенки, выражения, тембр у меня “в ушах” [8, 217].

Напевно, той музичний монолог поета, вільний за ритмікою, виразний за прийомами виконання [8, 256-257], в якому яскраво виявлялася самобутня творча натура виконавця, так вразив Лесю Українку, що через десятиліття “ожив” музичним епілогом “Лісової пісні” (мелодії №15 і 16). Він має звучати одразу після фінального монологу Мавки “*як зимовий вітер, як жаль про щось загублене і незабутнє, але хутко переможний спів кохання [мелодія № 10, тільки звучить голосніше, жакливіше, ніж у першій дії]* покриває тугу” [25, т. V, 293].

Щойно наведена ремарка спонукає торкнутися ще одного аспекту – едиційного. За зразком видання 1914 р. вкорінилася практика додавати в текст ремарок драми фрази з пізніших авторських пояснень до мелодій, що супроводжують цей текст, і зазначати номери мелодій. Л. Мірошниченко у статті “Перше книжкове видання “Лісової пісні” порушує питання, “чи було втручання в текст драми необхідним і обґрунтованим кроком” [15, 194]. Чи варто його наслідувати, адже і К. Квітка наголошував, що “таке доповнення не входило в замір авторки, і пояснення не були призначені до того, щоб їх включати в текст п’єси” [27, 281], у зв’язку із чим при підготовці видання Книгоспілки подав автокоментар щодо мелодій у “Поясненнях” після музичних текстів.

На нашу думку, необхідно лишити авторський текст недоторканим, згадавши слова Лесі Українки, що в “Лісовій пісні” “і ремарки мають свій “стиль”, а не тільки “служебне значення” [25, т. XII, 399], а для того, щоб не втрачати емоційний зв’язок із текстом драми, звертаючись до пояснень наприкінці книжки, а також для зручності при сценічній постановці видається доцільним розмістити вказівки на номери мелодій у відповідних місцях тексту як посторінкові зноски. У коментарі ж подати обидва автографи Лесі Українки, котрі пояснюють, де і як мають звучати підібрані нею мелодії [2, од. зб. 789, 792], а також відомості про джерельне походження мелодій К. Квітки з 5 тому видання Книгоспілки 1923 р.

При підготовці нотного тексту до друку варто орієнтуватися на публікацію, над якою працював К. Квітка. Не викликає сумніву необхідність відтворення рядка тексту під нотами мелодії №8 (хоча цього не зроблено в жодному іншому виданні “Лісової пісні”), адже цей запис біфункціональний: для сопілки і голосу; саме такий варіант запропоновано К. Квіткою за волею (автографом) Лесі Українки: “Остатню (8) мелодію перший раз треба заграти на сопілці solo, без співу, а за другим разом Мавка співає в унісоно з сопілкою слова, підписані тут під мелодією “Як солодко грає” [2, од. зб. 792]. Слід звернути увагу на інтонаційні ліги, проставлені К. Квіткою в окремих випадках, що дають можливість виконавцеві на сопілці (флейті) краще зрозуміти виразність фраз, правильно брати дихання. Проте виникає сумнів у доцільності транспонування мелодій... Є також низка інших питань, які потребують аналізу і зважених висновків.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Афоризми* // електронний ресурс. – Режим доступу: [http://www.slovonevorobei.ru/aforizm/tema\\_aforizm\\_115\\_1.shtml](http://www.slovonevorobei.ru/aforizm/tema_aforizm_115_1.shtml)
2. *Відділ* рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Фонд 2.



3. *Етнографічний збірник*. Видає Етнографічна комісія Наукового товариства імени Шевченка. – Т. XI. Галицько-руські народні пісні з мелодиями зібрав у селі Ходовичах др. Іван Колесса. – Львів, 1902.
4. *Зеров М.* Леся Українка // *Українка Леся*. Твори: У 7 т. – Харків-К.: Книгоспілка, 1924. – Т. 1. – С. VII-LXVI.
5. *Зубрицька М.* Мова очей і голос душі: невербальні засоби комунікування у творчості Лесі Українки та їх рецепція // *Леся Українка і сучасність*: Зб. наук. пр. – Луцьк, 2009. – Т. V. – С. 167-177.
6. *Квітка К.* Амфібрахий в українських народних песнях (Из записок о ритмике) // *Квітка К.* Избранные труды в двух томах. – М.: Советский композитор, 1973. – Т. 2. – С. 81-111.
7. *Квітка К.* Вибрані статті: У 2 ч. – К.: Музична Україна, 1985 – 1986.
8. *Квітка К.* Коментарий к сборнику Украинских народных мелодий, изданному в 1922 году // *Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту музикознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України*. – Ф. 14-2, од. зб. 62. – 312 арк.
9. *Квітка К.* Музично-фольклористична спадщина Лесі Українки // *Квітка К.* Публікації. Статті. Дослідження. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – Т. II. – С. 429-446.
10. *Кисельов Г.* Сім струн серця (Музика в житті і творчості Лесі Українки). – К.: Музична Україна, 1968.
11. *Косач-Кривинюк О.* З моїх споминів // *Спогади* про Лесю Українку. – К.: Дніпро, 1971. – С. 29-39.
12. *Леся Українка*. До 75-річчя з дня народження: Збірник. – Львів: Львівський державний університет, 1946. – 76 с.
13. *Листи* так довго йдуть... Знадоби архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі. – К.: Видавничий центр “Просвіта”, 2003. – 319 с.
14. *Мірошниченко А.* Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості і текстології. – К., 2001.
15. *Мірошниченко А.* Перше книжкове видання “Лісової пісні” // *Мірошниченко А.* Леся Українка. Життя і тексти. – К.: Смолоскип, 2011. – С. 185-207.
16. *Мюниш Ш.* Я – дирижер. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 94 с.
17. *Народні мелодії*. З голосу Лесі Українки записав і упорядив Климент Квітка. – К., 1917. – Т. I; К., 1918. – Т. II. – 230 с.
18. *Народні пісні* в записах Лесі Українки та з її співу. – К.: Музична Україна, 1971. – 436 с.
19. *Нейгауз С.* Тайна великого артиста // *Воспоминания* о Софроницком. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 253-255.
20. *Скупейко А.* Міфопоетика “Лісової пісні” Лесі Українки. – К.: Фенікс, 2006. – 416 с.
21. *Сторожук А.* Климент Квітка (людина – педагог – вчений). – К.: Фенікс, 1998. – 100 с.
22. *Третьяченко Т. К. В.* Квітка в листах до П. О. Козицького (1920-ті роки) // *Наукова конференція “Творчість та особистість Лесі Українки в історичному, культурологічному та філософському аспектах”, присвячена 140-річчю від дня народження Лесі Українки: Матеріали*. – К., 2011. – С. 247-260.
23. *Українка Леся*. Документи і матеріали. – К.: Наук. думка, 1971. – 488 с.
24. *Українка Леся*. Зібр. тв.: У 5 т. – К.: Держлітвидав України, 1952. – Т. 3. – 804 с.
25. *Українка Леся*. Зібр. тв.: У 12 т. – К.: Наук. думка, 1975–1979.
26. *Українка Леся*. Твори: У 12 т. – К.: Книгоспілка, 1927–1930.
27. *Українка Леся*. Твори: У 7 т. – К.: Книгоспілка, 1923 – 1925.
28. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление / Перевод Ю. Айхенвальда // *Шопенгауэр А.* Собр. соч.: В 5 т. – М.: Московский Клуб, 1992. – Т. I // Доступно з: <http://psylib.org.ua/books/shope01/index.htm>

Отримано 16 квітня 2012 р.

м. Київ