

КЛИМЕНТ КВІТКА.  
„ПРО СТАВЛЕННЯ ТАКТОВОЇ РИСИ”  
*Коментар*

Хоча теоретичну статтю „Про ставлення тактової риси” Климент Квітка написав у кінці 40-х років ХХ століття, її головні положення були опубліковані понад двадцять літ раніше. Усе ж вона може вважатися основоположною не тільки як перша спеціальна праця, присвячена цьому питанню, але й з огляду на закладені в ній концепційні засади, змістовий аналіз яких дозволяє окреслити ключові завдання, спрямовані на остаточне вирішення надважливої для сучасного етномузикознавства проблеми тактування творів народної творчості.

*Ключові слова:* Климент Квітка, тактування, народна музика, етномузикознавство.

Ставлення тактових рис у транскрипціях творів народної музики (тактування), яке в нас обмірковується вже понад століття, поступово ніби виділилося в досить автономну етномузикознавчу субдисципліну з власним колом головних методологічних питань, своєю теорією, практикою та історією. Віхою в її розвитку, безумовно, стала невеличка за обсягом стаття Климента Квітки „Про ставлення тактової риси”, яка може вважатися певною мірою основоположною не лишень тому, що це перша окрема студія, спеціально присвячена даному питанню, а передовсім тому, що в ній, з одного боку, підсумовано шлях, пройдений вітчизняною музичною фольклористикою у цій галузі, починаючи від Миколи Лисенка та Петра Сокальського, з іншого ж – накреслено засадничі напрямні вирішення надважливої для науки про народну музику проблеми, як переконає досвід, усе ще наразі не усвідомленої сповна. Тим-то теоретична праця К. Квітки заслуговує на особливу увагу.

Писалася вона орієнтовно в кінці сорокових років минулого століття<sup>1</sup>, коли вчений, переживаючи в повоєнні часи свою останню творчу весну, доволі інтенсивно трудився над підсумковими для себе задумами – коментарем до свого другого збірника народних

<sup>1</sup> В останніх рядках своєї статті К. Квітка покликається на свою розмову зі Станіславом Людкевичем під час їхньої другої московської зустрічі, що відбулася між 19 та 25 квітня 1948 року [Штундер З. 2009, с. 79 (тут ця зустріч помилково названа першою, насправді особисто вони познайомилися між 11 і 20 грудня 1940 року там же в Москві, куди композитор приїжджав на „Всесоюзну конференцію з питань радянської опери”)].

мелодій<sup>1</sup> та посібником з української народної музики<sup>2</sup>. Проте як одному, так і другому не судилося побачити світ за життя автора – всі тодішні його починання залишилися в рукописах, більше чи менше викінчених. Така ж доля спіткала й працю про тактування: вона вперше була опублікована Володимиром Гошовським<sup>3</sup> щойно через двадцять літ після відходу її творця у вічність [Квітка К. 1973, с. 40-46].

На побіжний погляд, ця стаття також має підсумковий характер, адже в ній стисло та досить вичерпно викладені погляди К. Квітки на проблему розставлення тактових рис у транскрипціях народнопісенних творів й пов'язані з нею кардинальні теоретично-методологічні питання ритмології, зокрема співвідношення понять „ритму” та „метру” (як у поезії та віршознавстві, так і в музиці та музикознавстві) й особливостей типології музичної ритміки в традиційному східнослов'янському фольклорі. Але після ближчого зазнайомлення з текстом доводиться констатувати, що він взагалі-то не відзначається оригінальністю, бо більша його частина – це буквально живцем взяті два доволі великі фрагменти (по три абзаци кожний) з музично-текстологічного дослідження збирацької спадщини Порфирія Демуцького, яке вийшло 1928 року в Києві, тільки переставлені місцями і з незначними стилістичними поправками чи пояснювальними доповненнями [Квітка К. 1973, с. 42-43, 46; Квітка К. 1928, с. LVI-LVII]. Переконує в тому наступна порівняльна таблиця (відповідні собі сторінки зазначені в клямрах):

<sup>1</sup> Ці коментарі вийшли друком у редакції Анатолія Іваницького [Квітка К. 2005].

<sup>2</sup> Див. [Квітка К. 1973, с. 380 („Список печатных работ К.В. Квитки”: №№ 56, 57, 65) і с. 382-384 („Список важнейших рукописных работ К.В. Квитки”: №№ 17, 18, 20-21, 23-26, 28-31, 45-48, 51, 74).

<sup>3</sup> У коментарях до публікованого рукопису [Квітка К. 1973, с. 46], на жаль, не вказано жодних вихідних даних, а саме де він знаходиться і в якому стані, також немає жодних текстологічних зауваг про те, чи в друку повністю збережено авторський текст, чи до нього внесені певні редакторські зміни (скажімо, в стилістику мови, в поділи на абзаци, розбивання довгих складнопірядних речень на коротші прості тощо). Очевидно, машинописну копію даної статті передала до видавництва Галіна Кашеева. За браком оригіналу не було можливості звірити його з публікацією та виявити друкарські похибки (пропущене слово, що вдалося ідентифікувати, вставлене в нижче наведеному тексті в клямрах), відновити купюри, авторський стиль викладу думок і т. ін., довільним ставленням до якого взагалі характеризується як двотомне московське, так і двочастинне кийське видання вибраних праць ученого, що через те фактично не надаються для серйозної текстологічної роботи. Далі використовуються виключно першодруки й оригінальні манускрипти робіт К. Квітки.

<b>О постановке тактовой черты</b>	<b>Порфирій Демущий</b>
<p data-bbox="330 183 386 207"><b>[с. 43]</b></p> <p data-bbox="173 207 543 1013">Лысенко во многих записях, расставляя тактовые черты, руководствовался только стихотворными (текстовыми) цезурами, поэтому у него можно найти, например, обозначение <math>\frac{8}{4}</math>, не указывающее ничего другого, как только то, что там слогочислительной группе соответствует в песне 8 ритмических единиц. Эти восьмидольные такты не обязательно раскладываются здесь на два четырехдольных; во всяком случае, такое деление ничего не дает для толкования исполнения песни и для теоретического уразумения ее ритмического строения. Заметив указанный принцип, читатель и не будет искать в этом восьмичетвертном такте акцентов на [первых и] пятых четвертях, примирившись с тем, что это, собственно вовсе не такт в понимании современной теории, что обозначением <math>\frac{8}{4}</math> только сосчитано количество ритмических единиц, но не определена музыкальная акцентуация. Ст. Людкевич возлагал на самих читателей работу по подсчету количества ритмических единиц между чертами, так как не хотел, чтобы участки, ограничиваемые чертами, принимались за такты школьной теории со всеми последствиями такого понимания; в этом состоит разница между транскрипцией Лысенко и Людкевича.</p> <p data-bbox="173 1021 543 1109">Существуют песенные мелодии, для транскрипции которых единственным выходом и является тот, который Людкевич</p> <p data-bbox="330 1117 386 1141"><b>[с. 44]</b></p> <p data-bbox="173 1141 543 1436">принял для всех без исключений мелодий. Если и не присоединяться к его радикализму, то все же сомнительно, чтоб можно было найти единый целесообразный для всех случаев и безупречный принцип употребления тактовой черты. У тех, кто начинает записывать без нужной подготовки, замечается характерная склонность делить мелодии чертами на возможно равные разделы без какого-либо другого теоретически обоснованного прин-</p>	<p data-bbox="722 183 778 207"><b>[с. LVI]</b></p> <p data-bbox="565 207 935 351">Лысенко в багатьох записях керувався тільки метричними (текстовими) цезурами, розставляючи тактові перетинки, тому у нього можна знайти, напр., визначення <math>\frac{8}{4}</math> (зб. у. п. III № 24), яке не вказує нічого</p> <p data-bbox="722 359 778 383"><b>[с. LVIII]</b></p> <p data-bbox="565 383 935 893">іншого, як тільки те, що даній (там власне 6-складовій) метричній групі відповідає в співі 8 ритмічних одиниць (подібні групи в вип. VI № 13 Лысенко ділив на два такти <math>\frac{3}{8}</math> і <math>\frac{5}{8}</math>); помітивши зазначений принцип, читач і не буде шукати в цьому <math>\frac{8}{4}</math> такті акцентів на 1 та 5 чвертках, помирившись з тим, що це, властиво, зовсім не такт у розумінні модерної теорії, – що тут тільки порахована кількість ритмічних одиниць, але музична акцентуація не визначена (знак <i>decrescendo</i> тут певно треба віднести до оброблення пісні, а не до фіксації чутого в натурі). Людкевич обтяжував самих читачів роботою рахування кількості ритмічних одиниць між перетинками, бо не хотів, щоб ці відділи приймано за схолярні такти з усіма наслідками такого приймання; в цьому й є різниця.</p> <p data-bbox="565 1021 935 1436">Є пісні, в яких єдиний вихід є той, що Людкевич прийняв для чисто всіх пісень; коли й не приєднатися до його радикалізму, то все-ж сумнівно, щоб можна було знайти єдиний доцільний на всі випадки і бездоганий принцип уживання перетинку, тому зовсім не диво, що такої єдності не видно і у П. Д. В гірших його записях, – може, хронологічно давніших і перед виданням незредагованих, – помічається характеристичне для тих, хто починає записувати без потрібного підготування, розділювання мелодії на можливо рівні відділи без якогось іншого принципу, окрім часомірної однотайності. Так ставлений, перетинки не тільки не потріб-</p>

ципа – исключительно из стремления к времяизмерительному однообразию. Не имеющему историко-теоретической подготовки кажется, что вертикальными чертами он делит мелодию на такты. Однако расставляемые им черты часто не только не нужны, но и вредны, так как затемняют ритмическое строение. Если черта ставится только соответственно стихотворным цезурам, читателю легко понять, что она не обозначает акцентов; если же записывающий отступает от принципа такого соответствия, то читатель ищет какого-либо другого смысла черты и, разумеется, в этом случае черта заранее внушает, по правилу школьной теории, что нота, непосредственно следующая за чертой, акцентируется, в действительности же акцента на изображаемом этой нотой звуке часто вовсе в натуре нет.

<...>

#### [с. 45]

Если записывающий не изменяет самих ритмических единиц, то главного он этим достигает. Если бы вертикальные черты вовсе не были поставлены, проанализировать членение мелодии и до некоторой степени представить себе акцентуацию сможет тот, кто знает язык песни, изучал народное стихосложение и имеет практический опыт слушания народных песен. Делить на такты целесообразно, собственно говоря, только те народные мелодии, которые в ритмическом отношении не стоят в стороне от современной композиторской музыки. Но и здесь нужно иметь ввиду те оговорки, которые вносит новейшая критика теории такта и практики употребления тактовой черты. После этой критики уже представляется устаревшим строгое соблюдение правила о том, чтобы тактовая черта обязательно указывала на акцент на ноте, перед которой эта черта непосредственно стоит. Стремление строго проводить этот принцип было в прошлом характерным для русских музыкантов, записывавших народные напевы.

потрібний, але й вадкий, бо затемнює ритмічну будову. Коли перетинки ставитися тільки згідно з метричними цезурами, читачеві легко усвоїти, що він не визначає акцентів; коли-ж записувач відступає від принципу такої згоди, читач шукає якоїсь іншої рації перетинку і, розуміється, в цьому разі перетинки насамперед внушає за схолярним правилом, що нота, яка за ним слідує, є акцентована.

#### [с. LVI]

Коли записувач не змінює самих ритмічних вартостей, то головне, що треба, він цим дає; на цій підставі, хочби перетинків зовсім не було поставлено, проаналізувати членування мелодії і до деякої міри уявити собі акцентуацію моглимо той, хто знає мову пісні, студіював народню метрику і має практичний досвід з слухання народніх співів. Ділити на такти доцільно, властиво кажучи, тільки ті українські мелодії, що ритмічною стороною не стоять осторонь від модерної західно-європейської музики, але й тут треба мати на увазі застереження, які вносить новітня західно-європейська критика теорії такту і практики ставлення тактового перетинку. Після цієї критики вже представляється застарілим ригористичне додержування правила, щоб перетинки вказували на акцент на ноті, перед якою безпосередньо перетинки стоять. Намагання строго проводити цей принцип було характеристичне для великоруських записувачів. Не входячи туг глибше в питання, завважу тільки, що цей принцип збільшував-би обов'язовість записувати голос до

Не входя здесь глубоко в затронутую проблему, замечу лишь, что этот принцип увеличивал бы необходимость записывания мелодии ко всем словам песни до самого конца, не ограничиваясь одной музыкальной строфой, так как акценты в дальнейшем могут падать не на те ноты, на которые приходились акценты в первой мелодической строфе.

<...>

Главное – то, что в восточноевропейских народных песнях старинной формации акценты, большей частью слабо выраженные, бывают даже неуловимыми; измерение же интенсивности звуков посредством аппаратов до сих пор не производилось, поэтому обозначение музыкальных акцентов не может быть субъективным.

От субъективизма свободны записи Людкевича, который в своей большой работе над фонограммами Роздольского отказался от деления на такты и ставил раздельные черты согласно цезурам словесного текста, не считаясь с музыкальной акцентуацией и не стремлясь даже к приблизительному музыкально-ритмическому равенству участников; в его записях могут рядом стоять участки из двух четвертей и из четы-

**[с. 46]**

рех, причем последний не делится на два для координации с первым. Позже, редактируя сборник Сенчика, Людкевич как будто примирился с тактовым принципом. Но одно дело – уважать, в качестве редактора, принципы записывателя, а другое дело – изменить свои принципы в своей работе. В личных беседах со мною, имевших место в Москве, в конце 1940 года и в начале 1948 года, на мои вопросы, остается ли С.П. Людкевич при мнении, обнаруженном вначале нашего века, когда он составлял огромный сборник галицких мелодий, он отвечал утвердительно.

всех слів пісні аж до краю, не обмежуючись однією музичною строфою, бо акценти в дальшому тягові можуть припадати не на ті пункти, що в першій муз. строфі.

Але головне – що в східно-слов'янських народних піснях, особливо старовинних, акценти, здебільшого слабо виражені, бувають аж невліпнімані, апаратів до вимірювання інтенсивності досі не застосовувалося, тому визначування музичних акцентів не може не бути суб'єктивним. Від суб'єктивізму вільні записи Людкевича, що в своїй великій праці над фонограмами Роздольського відмовився від тактування і ставив перетинки згідно з метричними цезурами словесного тексту, не вважаючи ні на музичну акцентуацію, ні хоч-би на приблизну музично-ритмічну рівність розділів; в його записях можуть рядом стояти розділи з двох чверток і з чотирьох, при тому останній не ділиться на два для координації з першим. Пізніше, редагуючи Сенчиків збірник, Людкевич неначе помирився з тактовим принципом.

Поміж свій давніший текст К. Квітка вставив ще велику цитату<sup>1</sup>, взяту зі вступу до збірника Зінаїди Евальд [Евальд З. 1941, с. 9], де досить докладно тлумачиться двояке значення тактової риси в уміщених там транскрипціях. Ця вставка була потрібна йому, очевидно, аби підкреслити, що подібні погляди сповідують разом з ним не тільки такі визначні українські фольклористи, як М. Лисенко та С. Людкевич, а й також російські на чолі з Є. Гіппіусом – чи не найавторитетнішим серед них. Правда, його прізвище в поясненнях до цитати ніде не вказується – воно приховане за не названим редактором видання. Але в іншій своїй рукописній статті, присвяченій аналізу наспівів жнивних пісень Підляшшя та Холмщини [Квітка К. 1947] і звідки, своєю чергою, майже дослівно запозичені всі ті пояснення, К. Квітка поймавав його поряд з укладачкою збірника та видними професорами Московської консерваторії Віктором Беляєвим й Александром Нікольским (з них перший вів курс історії музики народів СРСР, а другий читав лекції з народної творчості) [Квітка К. 1947, с. 274–275]. Сама ж обширна цитата тут чомусь відсутня, решту незначних відмін показує така порівняльна таблиця:

<b>О постановке тактовой черты</b>	<b>Напевы жнивных песен...</b>
<p data-bbox="322 821 381 845" style="text-align: center;"><u>[с. 43]</u></p> <p data-bbox="176 986 527 1343">Перед изданием составленного З.В. Эвальд сборника «Белорусские народные песни» Государственным музыкальным издательством было устроено совещание для обсуждения тех принципов музыкальной транскрипции, какие надлежало принять не только для этого сборника, но и для целой серии «Песен народов СССР», издание которой предполагалось по плану Института литературы Академии</p>	<p data-bbox="714 821 773 845" style="text-align: center;"><u>[с. 274]</u></p> <p data-bbox="554 849 944 1206">При изучении сродного с украинским белорусского материала Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд приняли такой же принцип обозначения ритмического строения в нотировании старинных образцов. Перед печатанием составленного З.В. Эвальд, под редакцией Е.В. Гиппиуса, сборника белорусских песен этот принцип был обсуждён на совещании, в котором, кроме Е.В. Гиппиуса и составительницы сборника З.В. Эвальд, принимали участие В.М. Беляев, А.В. Никольский и я.</p>

<sup>1</sup> У наведеній вище порівняльній таблиці це місце відзначене комбінацією символів: <...>.

наук СССР. В совещании принимали участие, кроме З.В. Эвальд, В.М. Беляев, А.В. Никольский и я.

Обнаружилось единомыслие в трактуемом здесь вопросе; точная формулировка решения запро-токолирована не была, в общем же можно считать утверждённой ту установку, которая в самом сборнике изложена редактором так:

<...>

В другом месте точно перечислены содержащиеся в сборнике песни, в музыкальной транскрипции которых «тактовые черты имеют общепринятое значение»; к числу их принадлежат и инструментальные «плюсовые наиграши в размере польки».

Приветствуя во всем существенном приводимую здесь формулировку, напомним лишь, что в предисловии к моему сборнику 1922 года вертикальная разделительная черта в нотном изображении тех старинных мелодий, ритм которых не подчинен тактовому принципу, названа не тактовой чертой, а

**[с. 45]**

чертой в виде тактовой. Само собой разумеется, в нотировании напевов последнего рода не только вертикальная черта, но и цифровое обозначение размера не указывает на последовательность сильных и слабых времен, связываемую с этим обозначением согласно школьной теории.

Приветствуя во всём существенном формулировку Е.В. Гиппиуса, включённую в названный сборник, напомним лишь, что в предисловии к моему сборнику 1922 года разделительная вертикальная черта в нотном изображении народных мелодий нетактового ритмического строения названа разделительной чертой «в виде тактовой». В формулировке Е.В. Гиппиуса термин «тактовая черта» применяется, с разграничивающим разъяснением, и к случаям, когда нотируется образец народной музыки, «в ритмической организации» которого «участвует пульсация сильных и слабых времён», и к случаям, когда «ощущение сильного и слабого времени отсутствует в народном музыкально-ритмическом мышлении».

Само собой разумеется, в нотировании образцов последнего рода не только вертикальная черта, но и цифровое обозначение размера не указывает на последовательность сильных и слабых времён, связываемую с этими обозначениями согласно школьной теории.

Поза тим у нарисі про наспіви жнивних пісень є ще окремих коротенький абзац, де йдеться про схвальну оцінку, яку Філарет Колесса дав Квітчиному поясненню сутності згаданого поняття „перетинка в виді тактової риси” у передмові до збірки „Українські народні мелодії”. Цього абзацу в статті про ставлення тактових рис немає і не зрозуміло чому, адже він хіба був би тут вельми доречним, якщо К. Квітка дійсно бажав з’єднати собі якомога більше авторитетних спільників.

Що ж до явно умисного уникання імені Є. Гіппіуса, то були на те вагомі причини, здатні додатково кинути світло на датування (*terminus ante quem*) обговорюваної праці. Вона однозначно створювалася вже після нарису про наспіви жнивних пісень<sup>1</sup> у період чергового погрому музичної науки в СРСР, наслідком якого Є. Гіппіус попав у неласку та навесні 1949 року був звільнений з роботи в Московській консерваторії, а згодом і з усіх інших займаних високих посад. Тож К. Квітка, сам репресований свого часу, вжив превентивних заходів цілком у душі вимог сталінського „відлучування від історії”...

Отже, більше половини даної статті складають раніше написані тексти, до того ж почасті вже опубліковані, що правда головню в українській малотиражній академічній періодиці кінця двадцятих років минулого століття, зовсім недоступній всеохопному читачеві кінця сорокових. Можливо, в такому повторенні був свій резон – тим більше, що викладені колись погляди аж ніяк не втратили своєї актуальності за нових обставин, коли після появи 10 лютого 1948 року горезвісної Постанови ЦК ВКП(б) доводилося чинити посильний опір усяким „спрошенським тлумаченням і перегинам” [Гілярова Н. 2009, с. 15].

Зглядно новим, свіжо написаним виглядає вступний розділ статті, хоч і він по суті лиш інтерпретує більш розгорнуто положення, тезово висловлені К. Квіткою ще 1923 року у виносці однієї з перших своїх мелотипологічних публікацій: „Слід відзначити непослідовність у намірах ритмологів застосовувати поняття ‘метр’ до сучасної поезії та музики. „Метр – поняття історичне; сказати ‘метр’ – те ж, що сказати ‘грецький метр’ (П. Сокальський)” [Квітка К. 1923, с. 16]. Навівши це ж кардинальне твердження свого великого попередника на початку

---

<sup>1</sup> Завершена найімовірніше 1947 року, свідченням чому є посилання на літературу, датовану цим роком, а ще більше – брак згадки про другу московську зустріч з С. Людкевичем, на яку покликається К. Квітка в статті „Про ставлення тактової риси”, виправляючи свій хибний здогад про зміну поглядів С. Людкевича на проблему тактування транскрипцій народнопісенних мелодій [Квітка К. 1973, с. 46].



статті дещо повніше<sup>1</sup> не тільки як альтернативу Ріманівському трактуванню поняття метру, але й як вихідний аргумент неправомірності використання даного терміну поза античною творчістю, К. Квітка далі задемонстрував на кількох конкретних прикладах з новішої літератури ті розбіжності та непорозуміння, які випливають з його застосування у сучасній поезії та музичній фольклористиці. Однак представлений огляд є далеко не повним, до того ж зведеним радше до простих вказівок на існування відповідних праць без поглиблених їх розборів (а часом навіть і без бібліографічних описів) та ще й з постійними рефреноподібними поверненнями до критики окремих спроб оновленого тлумачення ества чи то музичної, чи то віршової метрики, зовнішньо ніяк не пов'язаними з попередніми, не раз занадто вже лаконічними судженнями, покинутими, не розвинутими належно, – так що читачу інколи може бути досить складно відслідковувати логіку розгортання авторської думки. Отакий доволі розхристаний виклад, звісно, абсолютно не властивий стилю науковця, який відзначався потрібною докладністю, вичерпністю, послідовністю і точністю висловлювання, а тому новонаписана вступна частина його статті нагадує більше сквапно нашкіцовані нотатки під стать подальшим компіляціям, аніж належно відшліфований текст.

З того виходило б, безумовно, що першопричина, яка застала вченого відірватися думкою від незавершених своїх найважливіших творінь, незважаючи на похилий вік та невблаганно прогресуючу хворість, і спонукала ще раз підняти питання тактової риси насамперед на теоретико-методологічному рівні, була дещо іншою, ніж просте бажання ще раз викласти власні погляди і без того висловлені вже неодноразово. Криється вона хіба в кінцевій меті виступу – доказати слушність нетрадиційного вживання тактових рис у транскрипціях народнопісенних творів, до чого принципово схиляються фахівці з народної музики Східної Європи, та з чим категорично не погоджуються „композитори і теоретики музичних навчальних закладів”, як то відзначив К. Квітка в останніх рядках своїх

<sup>1</sup> „Метр – поняття історичне, що виробилося у стародавніх греків. <...>. Сказати ‘метр’ – це те саме, що сказати ‘грецький метр’, бо вироблення цієї форми тісно пов'язане з властивостями й історією стародавньої грецької мови. Хоч метрика і набула великого розвитку в квітучий період стародавньої Греції, проте ми визнаємо за нею тільки історичне й місцеве значення, тоді як ритм – явище загальне, світове” [Сокальський П. 1888, с. 236 (цитуються за українським перекладом, с. 238-239)].

заміток<sup>1</sup>. Звідси напрошується висновок, що творилися вони похапцем на злобу дня – у відповідь на кулуарні суперечки з консервативною московською професурою, а то й на прями закиди стосовно якоїсь Квітчиної роботи, ні з того ні з сього згаданої ним у такому вельми дипломатичному застереженні: „Я не прагну того, щоби погляди, тут викладені, витіснили загальнопоширені звички, але викладаю ці погляди для пояснення вживаних у *моїй праці* (курсив мій. – Б. Л.) термінів і транскрипцій наведених мелодій” [Квітка К. 1973, с. 45].

Опосередкований, але вимовний відгомін тих суперечок, тепер уже з іншого боку, попав, здається, на сторінки підручника з елементарної теорії музики Івана Способіна, що напевно укладався саме в той час (в кінці 1940-х, якщо перший раз вийшов друком у 1951 році). Подаючи учням своє визначення понять „такт” і „тактова риса”, теоретик уважав за доконечне аж двічі (!) наголосити на неприпустимості їх будь-якого інакшого трактування, окрім догматично схоластичного. Так, в одному місці він писав: „Тактом зветься відрізок музичного

---

<sup>1</sup> Наставлення К. Квіткі на оборону власних принципів значною мірою пояснює, чому він обмежився розглядом загальних та спеціальних методологічних питань і майже зовсім оминув проблеми методики ставлення тактових рис безпосередньо в транскрипційній, редакторській чи аналітично-дослідницькій практиці, а подібних уваг чимало розсипано по сторінках його студій. Зводячи воедино готові куски зі своїх попередніх робіт, він не вставив, скажімо, дуже важливу вказівку, висловлену в тому ж нарисі „Наспіві жнивних пісень”, про потребу завжди виставляти тактові розміри, передовсім „у мелодіях зі своєрідною і капризною ритмікою. У нотному зображенні таких мелодій цифрове позначення полегчить швидке схоплення часомірної ритмічної будови, й особливо таке позначення було б доречне у випадках, коли виникає припущення про описку чи друкарську помилку в позначенні ритмічної вартості тієї чи іншої ноти” [Квітка К. 1947, с. 275-276]. Це дарма недооцінив свого часу С. Людкевич та й понині не береться до уваги багатьма транскрипторами – як нашими, так і зарубіжними. Не навів К. Квітка й ті численні у нього рядки, в яких викладена самокритична оцінка його особистого досвіду тактування східнослов'янських народних пісень, що було б вельми доречним у праці підсумкового характеру. Зокрема, в статті забракло такого важливого признання, яке вчений зробив знову ж таки в нарисі про наспіві жнивних пісень і яке тлумачить певним чином очевидний різнобій у тактуваннях його власних транскрипцій, що не раз розминаються зі сповідуваною ним же теорією: „З практичних міркувань, однак, я не відважувався і дотепер не відважуюся піти слідом за С. Людкевичем до кінця: в різні періоди свого фольклористичного шляху я приймав різні компромісні рішення *ad hoc*” [Квітка-К. 1947, с. 273]. Усе це підказує, що свої нотатки К. Квітка адресував не стільки фахівцям-етномузикознавцям, скільки радше широкому музичному загалу, для якого подібні вузькотехнічні питання не мають жодного значення.

твору, який починається з важкої долі та кінчається перед важкою долею (йдеться про поділ на відрізки за ознакою сполучення важких і легких долей, але не за музичним змістом)”, а трохи нижче – ще раз: „Тактова риса ставиться безпосередньо перед сильною долею такту і служить лише для її позначення. Надавати тактовій рисі якихось інших властивостей (наприклад, відокремлення частин твору за їх змістом), як правило, не слід” [Способін І. 1959, с. 32].

І. Способін, звичайно ж, ніяк не аргументував свою точку зору: за ним стояла уся рать і міць класичного західноєвропейського музикознавства, оперта на „безмежному авторитеті” Гуто Рімана. Та й, зрештою, не місце в шкільному підручнику на докази<sup>1</sup>. Зовсім в іншому становищі знаходився К. Квітка, який разом з Є. Гіппіусом та іншими фаховими етномузикознавцями, опинившись ніби в опозиції до абсолютної більшості, змушений був доказувати право на існування альтернативного підходу. І таки доказує: попри всю зовнішню конспективність, фрагментарність і часами деяку нескладність полемічно забарвленого викладу думок, він вибудовує, як завжди, внутрішню чітку та послідовно логічну систему аргументів.

З властивою йому науковою ретельністю К. Квітка розглядає поставлене питання строго дедуктивно (від загального, абстрактного до часткового, конкретного) на трьох основних, тісно взаємозв’язаних понятійних рівнях, а саме: 1) *загальнотеоретичному* – співвідношення понять „метр” і „ритм” у віршо- та музикознавствах; 2) *спеціально-методологічному* – типологія музичної ритміки в східнослов’янських народних піснях старожитньої формації; 3) *взькометодичному* – став-

<sup>1</sup> Позиція І. Способіна є неприпустимо антиісторичною, а тому злочинно неправильною, спроможною формувати в учнів однобокий, вузькоглядний кругозір. Адже перед тим, як тактова риса стала вказувати на місцезнаходження сильної долі, в мензуральній нотації вона (риса) членувала музику саме за змістом, і в ті часи нікому навіть не спадало на гадку, що цей знак треба використовувати тільки так, як на цьому категорично наполягав московський професор-теоретик середини ХХ століття, сам, очевидно, знайомий хіба виключно з європейською академічною музикою двох попередніх віків і не більше – ні в часовому, ні в територіальному вимірах. У кожному разі, в його підручниках цілковито відсутні приклади музики як позаєвропейської, так і європейської до епохи бароко, а викладені судження про мелос російського фольклору свідчать про суто книжкове з ним знайомство без елементарного знання етномузикознавчої літератури бодай у вітчизняному обсязі (див., скажімо, визначення поняття „діатоніка”, згідно з яким до неї не належить „пентатоніка” [Способін І. 1959, с. 136]).

лення тактової риси та її значення в транскрипціях мелодій з ритмом без періодичного акцентування. На кожному з цих рівнів, обстоюючи поступові погляди – свої та однодумців, учений вдається до вельми цікавих й оригінальних логічних ходів, зміст яких коротко полягає в наступному.

*Ad 1.* За вихідний момент своїх міркувань К. Квітка бере актуальний стан розуміння взаємного зв'язку термінопонять „ритму” і „метру” в загальній ритмології (не тільки в музикознавстві), де розходження в їх застосуванні зайшли настільки далеко, що знайти задовільний спосіб їхнього розмежування видається, мабуть, уже неможливим. Тому К. Квітка, слідом за П. Сокальським, наполягає, невтомно повторюючи в різних місцях: „ці терміни слід повернути у межі теорії античної поезії, звідки ми їх взяли, і якщо поширювати ці межі, то <...> лише на поезію та вокальну музику інших народів, мови яких мали квантитативність голосних”, хоча тут же зазначає, що йому невідомо, „чи існують *свогодні* народи, до пісенного розміру яких можна застосувати термін ‘метр’ в історично вузькому значенні слова, тобто – народи, в яких ритм співу адекватний віршовому, заснованому на квантитативності голосних”<sup>1</sup> [Квітка К. 1973, с. 40; див. теж с. 42]. Так, свідомо чи ні, обидва науковці фактично закликали реалізувати на практиці одне з фундаментальних правил сучасного термінознавства, що має застосовуватися при системному порядкуванні стихійно витвореної термінології: коли термін внаслідок вільного трактування цілковито „затерся”, втратив чітку окресленість, однозначність, тобто перестав бути собою у властивому розумінні, – йому потрібно повернути його початкове, первісне значення. А ставши на таку методологічно єдино доцільну точку зору, належить визнати наступний силогізм: оскільки мовам народів Східної Європи, як відомо, невласлива квантитативність голосних, то в поезії та вокальній музиці цих народів немає і аж ніяк не може бути *метру*,

---

<sup>1</sup> Метрична система віршування, що спирається на закономірне чергування довгих і коротких складів, використовується в арабській, перській і тюркомовних класичних літературах (т. зв. „аруз” або „аруд”), однак вона була свідомо запозичена з античної теорії у VIII столітті й штучно пристосована до мов, яким квантитативність голосних чужа. Природний фольклорний поезії цих народів властивий силабічний вірш („бармак” тощо), загалом аналогічний народному східнослов'янському.

рівнозначного античному, а може бути і є лише *ритм* – як віршовий, такі музичний<sup>1</sup>.

*Ad 2.* За своїми іманентними властивостями цей ритм, як доказував П. Сокальський услід за Олександром Потєбнею, також не дасться звести до однорідного, заснованого на якомусь одному принципі організації, відмовляючи іншим його органічним виявам у праві на існування, що фактично демонструє академічна теорія музики та її закоренілі адепти. Якщо давньогрецький метр є частковим, видовим вираженням світового ритму, то йому (ритму) як поділюваному загальному, родовому поняттю належить мати за логікою ще й інші видові вираження (члени поділу), відмежовувані за їхніми істотними ознаками, якими в даному випадку виступають засоби та способи їхнього внутрішнього упорядження. У східнослов'янському пісенному фольклорі, на переконання К. Квітка, „загалом достатньо розрізняти часомірний, інакше [кажучи] – часокількісний ритм, і ритм динамічний. Те ж буде ще краще виражене, коли будемо розрізняти часомірний і динамічний моменти ритму”<sup>2</sup> [Квітка К. 1973, с. 42]. Цю

<sup>1</sup> Як слушно відзначив К. Квітка [Квітка К. 1973, с. 40], П. Сокальському все ж не вдалося бути належно послідовним у своєму запереченні правомірності застосування терміну „метр” щодо музично-поетичної творчості народів, у мові яких квантитативність голосних відсутня, і не тільки запропонував невдалий, внутрішньо суперечливий термін „вольний метр” для східнослов'янського народного вірша, але й надалі користувався такими виразами як „біблійний метр”, „тонічний метр”, „метрична будова”, „метричний розподіл акцентів у віршах і наспіві” тощо. Пояснюється це, мабуть, відомою обставиною, що вчений не встиг остаточно вичитати свою працю перед її публікацією, яка вийшла посмертно. Але й сам К. Квітка спершу також вважав за можливе слідом „за Гвідо Адлером і Беля Бартоком, та всупереч Гуго Ріманові й іншим, уживати термінів ‘метр’ і ‘метрика’ тільки в пристосованні до мовного компоненту пісні, а не до її музики” [Квітка К. 1926-6, с. 31(виноска)] (див. також [Квітка К. 1926-а, с. 70; Квітка К. 1926-б, с. 35; Квітка К. 1928, с. LV-LVIII; Квітка К. 1930, с. 60], однак потім, хіба збагнувши недоладність подібного винятку, відмовився від них узагалі. В кожному разі, перекладаючи з української на російську відповідні собі абзаци в статтях „Порфирій Демуцький” і „Про ставлення тактової риси”, він усюди замінив слова „метрика” та „метричний” на „стихосложение” та „стихотворный” (див. вище порівняльну таблицю).

<sup>2</sup> Терміни „часомірний” і „часокількісний” К. Квітка потрактував як синоніми не зовсім вдало, оскільки, строго кажучи, акцентно-динамічний ритм є також часомірним (періодична пульсація акцентів ділить час на рівні відрізки), отже, цю ознаку слід вважати родовою стосовно підпорядкованих видових – ритму, заснованого на регулярності динамічної акцентуації, і ритму, що базується на

тезу, постульовану вже в 1926 році<sup>1</sup>, вчений не став розвивати далі, вона не була підперта жодними поясненнями, тож чи не вперше в нашому етномузикознавстві термінологічно чітке розмежування систем часової організації музичного матеріалу не отримало докладного визначення. Можливо, К. Квітка не вважав за потрібне вдаватися в деталі, сподіваючись, що його достатньо кваліфікований читач, належно обізнаний з трактатом П. Сокальського (де докладно та на численних зразках представлений ритм, антитетичний загальновідомому акцентно-динамічному), самостійно спроможний ототожнити добре відомі старі термінопоняття („народний такт” і „тактовий ритм”, „тактова система”) з запропонованими новими.

*Ad 3.* Відповідно до виділених двох типів народномузичного ритму – динамічного та часокількісного – повинні за таким же дещо дихотомічним принципом ставитися та відчитуватися тактові риси в транскрипціях творів народної музики: „Ділити на такти (згідно з „шкільною” теорією. – Б. Л.) доцільно, властиво кажучи, тільки ті українські народні мелодії, що ритмічною стороною не стоять осторонь від модерної (класичної XVIII–XIX століть. – Б. Л.) західноєвропейської музики” [Квітка К. 1928, с. LVI; 1973, с. 45]. У решті ж наспівів, як стверджувалося трохи раніше, має ставитися „перетинок у виді тактової риси”, бо вони підлягають „поділу не на такти в модернім розумінні, а на ритмічні відділи, що надають зображенню

---

повторенні певної часової одиниці. Прикладання до останнього поняття виключно означення „часокількісний” дозволяє уникати синонімії, вкрай небажаної в системно впорядкованій термінології, до якої має змагати сучасне етномузикознавство.

<sup>1</sup> Аналізуючи дві різні за характером пісні про дітозгубницю – традиційну та „посолдачену”, К. Квітка писав таке: „При подібності ритмічної схеми рівняних варіантів між ними є істотна відмінність в самому способі ритмізації, млявої в першому і гострої в другому. Такого роду відмінності в дуже малій мірі можуть бути студійовані самим читанням записів; вони вимагають безпосередньої знайомості з виконанням і вводять нас в одну з найважливіших культурно-історичних проблем музикознавства: проблему відношення між *часомірним* та акцентованим (або динамічним) ритмом. На цьому місці мушу обмежитися тільки вказанням на потребу відрізнити ці два принципи ритму і в потрібних випадках додавати до записів поясіння про самий стиль ритмізації. (До цього див. порівняння й попередження G. Schünemann’a: *Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland*, München, 1923, [S.] 22-24, 79 in fine)” [Квітка К. 1926-а, с. 49-50]. Самі ж терміни „часомірний ритм”, „часомірний принцип” вчений вживав без пояснень і в низці своїх подальших праць [Квітка К. 1928, с. LIV; Квітка К. 1929, с. 34; Квітка К. 1930, с. 64].

мелодії впорядкований вигляд тільки більш або менш урегульованою послідовністю протягости тонів при музичній акцентуації вільній, не гостро визначеній і змінливій, почасти залежно від зміни словесних акцентів в різних строфах тої самої пісні” [Квітка К. 1922, с. XII]. Якщо тактові риси ставити в суворій відповідності до таких же несталих наголосів силабічного вірша, то треба було б транскрибувати кожную пісню від початку до кінця наскрізно та міняти тактування чи не в кожній мелострофі. Тому залишається тільки одне – членувати народну мелодію згідно з її цезурами, що збігаються зі структурними павзами поетичного тексту, як то робили М. Лисенко, С. Людкевич, Ф. Колесса, Є. Гіппіус та інші спеціалісти, які багато та довго вивчали традиційну народну музику прямо в побуті, в її реальному звучанні<sup>1</sup>. Коли транскриптор не слідує такому принципу, читач має право дошукуватися якогось іншого значення виставлених тактових рис, і вони, розуміється, інтерпретуватимуться насамперед за „шкільною” теорією, хоч часто ніяких акцентів після них немає в натурі. Такий неоднозначний нотний документ не може не втратити на своїй вірогідності.

„Після цієї критики, – резюмував К. Квітка словами, ніби спеціально адресованими І. Способіну й іже з ним, – вже представляється застарілим ригористичне додержування правила, щоб перетинок вказував на акцент на ноті, перед якою безпосередньо [цей] перетинок стоїть” [Квітка К. 1928, с. LVI; 1973, с. 45].

Невідомо, чи К. Квітка мав нагоду донести свої рації до опонентів. Якщо це йому таки судилося, то його доводи хіба мало кого переконали: в усякому разі окреслені ним принципи виставлення так-

<sup>1</sup> Далі вже К. Квітка не став вдаватися в конкретні деталі техніки ставлення тактових рис у мелодіях традиційних народних пісень – вона докладно аналізується в інших його працях, присвячених головно проблемам мелотипології. (Перелік цих праць зайняв би надто багато місця, все ж тут варто відзначити казус, що стався при публікації рукопису під назвою „Русальні пісні” [Квітка К. 1985, с. 45-47], де після ґрунтовного розбору віршової та ритмічної будови російської пісні, покликаного доказати помилковість її тактування з затакту, відразу наводяться її ж два нотні зразки з архіву Кабінету музики народів СРСР Московської консерваторії й обидва потактовані ... власне з затакту. Очевидно, це механічно зліплені докупи куски різних текстів з якогось студентського конспекту, хибно прийняті видавцем за викінчений розділ більшої праці. На ділі ж вони, як і інші численні фрагменти такого роду в двох архівах К. Квітки, призначалися виключно для „внутрішнього користування”, а ніяк не для видання, яке в даному випадку незаслужено виставило знаменитого вченого на посміх).

тових рис в музично-етнографічних транскрипціях не були сприйняті належним чином, усвідомлені до кінця<sup>1</sup>, тож не стали панівними ні в Росії, ні навіть у стінах Московської консерваторії. Зрештою, в усій Східній Європі, включно з Україною, понині вдосталь любителів нічтоже сумняся віднаходити співвідношення сильних і слабих долей там, де їх немає і бути не може, а то й елементарно для годиться почеркати ногоносці будь-де вертикальними рисами, аби виглядати благопристойно в очах музично-грамотного загалу. Причин тому можна би шукати в рутинній інертності деяких музично-фольклористичних кіл чи осіб, почасти у недостатній їхній обізнаності в проблематиці, але й також не варго замикати вічі на дійсні факти цілковито свідомого неприйняття пропонованого методологічного новаторства через явну непереконливість його передовсім теоретичного обґрунтування.

<sup>1</sup> Прикладом тому можуть слугувати рідкісно невдалі коментарі В. Гошовського до обговорюваної статті К. Квітка [Квітка К. 1973, с. 46]. Вони не так вияснюють суть справи, як навпаки, радше спантеличують несподіваними неадекватностями, виставляючи її основні положення в помилковій, явно перекрученій інтерпретації. Так, В. Гошовський стверджує, нібито К. Квітка „вважає неспроможним вживання в музикознавстві терміну ‘метр’ (‘метрика’), який відносить виключно до особливостей вірша, а не музики” (3-6 рядки „Коментарів”). Але це не зовсім вірно, бо насправді К. Квітка, солідаризуючись з П. Сокальським, допускає правомірність вживання терміну „метр” і в музикознавстві за певної умови: „У теорії музики справжня потреба виділяти поняття ‘метр’ і ‘метрика’ існує тоді, коли предметом досліду є вокальна музика, ритм якої зумовлений квантитативністю складів тексту. Це вокальна музика давніх греків, почасти, може бути, сучасна арабська та перська музика” [Квітка К. 1973, с. 42]. Звідси очевидна і безпідставність наступних помилкових тверджень коментатора, начебто К. Квітка „пропонує замінити його (термін „метр”. – Б. Л.) терміном ‘часокількісний’ або ‘часомірний ритм’” (6-7 рядки „Коментарів”) чи знову ж таки „пропонує відрізнити ‘часокількісний ритм’, пов’язаний з квантитативністю голосних, від ‘акцентного’ або ‘динамічного ритму’” (7-8 рядки „Коментарів”). У дійсності, як уже говорилося, з мовною квантитативністю (довготністю або, інакше, кількістю часу, потрібного для вимовлення складів) К. Квітка пов’язує зовсім не часокількісний ритм, а саме метр, властивий античній вокальній музиці, натомість від динамічного ритму часокількісний відрізняється головним чином відсутністю періодичної пульсації сильних і слабких часток такту „при музичній акцентуації вільній, не гостро визначеній і мінливій, почасти залежно від змін словесних акцентів у різних строфах тої самої пісні” [Квітка К. 1922, с. XII]. Далі теоретична плутаниця привела до плутаниці практичної: з того, що „в народних (нетанцювальних) мелодях нота, яка йде безпосередньо за тактовою рисою, не завжди акцентується”, В. Гошовський зробив дивовижний висновок, нібито в таких випадках „слід користуватися поряд зі звичайною рисою також рисою ‘в виді тактової’, тобто пунктирною” (12-16 рядки „Коментарів”). Але ж то лише пустопорожні вигадки, позбавлені всякої фактичної основи: К. Квітка ніде не говорить про особливе



Ба навіть самого К. Квітку хіба не надто задовольняла сповідувана ним теорія, якщо на практиці він надавав перевагу нехитрій методи *ad hoc*, наслідком чого в обох його збірниках народних мелодій годі відшукати якусь систему в різному без видимих на то підстав тактуванні народнопісенних мелодій з абсолютно ідентичними ритмічними формами<sup>1</sup>.

Основний недолік концепції багатоманітності музичної ритміки полягає головню в повній невизначеності поняття часокількісної ритміки супроти акцентно-динамічної, всебічно дослідженої та описаної. Як уже мовилося, К. Квітка, на жаль, ніде навіть не пробував бодай у першому наближенні окреслити властиві їй істотні ознаки, не зробив цього, наскільки відомо, в жодному своєму дослідженні і його однодумець Є. Гіппіус. Із самої статті „Про ставлення тактової риси” та інших Квітчиних праць можна вибрати ось-які характеристики музичної часокількісності:

– брак періодичної пульсації як сильних і слабких часток такту, так і динамічних акцентів взагалі;

– „акценти, здебільшого слабо виражені, бувають аж не-впіймані”, значною мірою залежні від невпорядкованих наголосів поетичних текстів, що в різних строфах можуть знаходитися на різних місцях (складах);

– складні (великорозмірні) такти не діляться закономірно на складові прості.

---

застосування пунктирної тактової риси, а в його транскрипціях вона виступає в доволі різних значеннях – як вказівка внутрішнього поділу великого такту, як старе тактування перетактованої мелодії тощо, але в жодному разі не як „перетинок в виді тактової риси”, що власне виглядає в нотному письмі як звичайна тактова риса, проте має зовсім відмінний зміст – нота за нею не акцентується, бо за нею немає сильної долі. Якби в таких випадках ставилися саме пунктирні тактові риси, то ними буквально були б усіяні Квітчині збірники, де абсолютна більшість наспівів йде в часокількісному ритмі. Як видно, В. Гошовський, котрий у своїй транскрипторській практиці тримався переважно Колесових принципів тактування народних мелодій за силабічними групами віршів, не вникнув належно в суто теоретичні проблеми фольклорної ритміки, тому не тільки сам своєрідно зрозумів настанови К. Квітки, але й своїм авторитетним словом звів на манівці деякого із своїх зацікавлених читачів (див., наприклад [Цалай-Якименко О. 1993, с. 24]).

<sup>1</sup> Пор., скажімо, [Квітка К. 1917-1918, №№ 53 і 62, 178 і 186, 191 і 194], [Квітка-К. 1922, №№ 97 і 105] тощо.

Як видно, наведені характеристики говорять не стільки про наявність, скільки про відсутність певних ознак у часокількісному ритмі, у зв'язку з чим він по суті виступає негативним членом дихотомії, з якої стає ясно лишень, що це не акцентно-динамічний ритм шкільної теорії, а якесь зовсім інше, ближче невідоме явище. Подібне заперечення залишає поняття невизначеним і, як то здебільшого буває з суперечностями, практично виводить його поза межі мислимого для нього змісту, оскільки ті ж заперечні прикмети повністю можна прикласти і до речитативного ритму<sup>1</sup> (якого, до речі, Ф. Колесса вже зі своєї точки зору так само дихотомічно протиставляв народнопісенній часокількісності, цілковито випускаючи з ока акцентно-динамічний ритм, також властивий музичному фольклорові й не тільки напливовому [Колесса Ф. 1929]).

У цьому – корінна слабкість теоретичних позицій К. Квіткі та його сподвижників: даючи певне, якнайзагальніше *уявлення* про існування в традиційній народній музиці ритму, альтернативного акцентно-динамічному, відзначувані його особливості не в силі виступити істотними ознаками наукового *поняття* про нього, без чого він залишається фактично непізнаним. У даній матерії всі послідовники П. Сокальського не пішли хоча б на крок далі, Квітчине ж новаторство зводиться до запровадження набагато вдаліших термінів, що, безумовно, має своє прогресивне значення. Тож теорія часокількісного ритму, яка на сьогодні все ще перебуває тільки в зародку, потребує свого подальшого розвитку та викінчення, це – першочергове завдання сучасної етномузичної ритмології, від успішного розв'язання якого значною мірою залежить її майбутня доля.

Щоби досягнути поставлених цілей, потрібно головним чином виявити особливості внутрішньої організації часокількісного ритму, яка притаманна йому тією ж мірою, що й акцентно-динамічному ритмові. Безумовно, П. Сокальський та К. Квітка мали рацію, вважаючи безпідставним використання терміну „метр” в сучасній ритмології<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Про речитативний ритм К. Квіткі не згадує, оскільки в його статті розглядається виключно пісенність, якій цей ритм невластивий. Свої найважливіші погляди на його сутність вчений виклав у нарисі про думи [Квіткі К. 1985, с. 15-38].

<sup>2</sup> До цього питання К. Квіткі повернувся ще раз 1951 року в коментарях до своїх записів з голосу Івана Франка та подав додаткові аргументи непотрібності понять і термінів „метр” і „метрика” для історико-теоретичного вивчення народної музики [Квіткі К. 1956, с. 162-163] (російськомовний оригінал див.: [Квіткі К. 2007, с. 79-78]).

Антична теорія віршування та її система термінів колись некоректно, цілком механістично була перенесена спершу у віршознавство нової доби, а з нього – в класичне музикознавство, хоч та теорія не мала нічого спільного ні з силаботонікою, ні з тактовою музикою, що ґрунтуються на цілковито відмінних засадах. Витворена в той недалекоглядний спосіб термінологічна синонімія виявилася врешті-решт неефективною, здатною лиш вносити додаткову плутанину і без того в не зовсім чітко визначені поняття. З огляду на це, всі подібні запозичення справді належалося б повернути туди, звідки їх взяли, незважаючи на дуже тривалу традицію вживання, і спромогтися виробити для нововідкритих явищ зовсім окремі, „незайняті” терміни, що при бажанні не так уже й трудно<sup>1</sup>.

Але заперечення терміну не означає заперечення самого поняття, яке цим невдалим терміном номіноване. У кожному правдивому ритмі реально виділяються дві сторони – спосіб (система) організації та її матеріальне втілення. В акцентно-динамічному ритмі це пульсація сильних і слабих долей і відповідне їй вираження в послідовності ритмічних тривалостей. На переконання П. Сокальського й інших, подібна система організації в часокількісності відсутня; за його словами, в ній наявний ритм, але немає „в строгому розумінні метру або одноманітно повторюваної правильної одиниці” [Сокальський П. 1888, с. 232]. Такий погляд хибний: якщо часокількісний ритм є ритмом (а він є ритмом у безпосередньому відчутті), то він мусить мати свою власну внутрішню організацію, засновану так само як акцентно-динамічний ритм на відтворенні певної часової міри, тільки на інших принципах, які ще доведеться відкрити й належно описати. Це зробити складно, а проте необхідно.

Ще одне злободенне завдання, непорівняно простіше для вирішення, пов’язане з потребою вироблення окремих правописних норм для кожного з відмінних музичних ритмів. У публікованих нині музично-етнографічних транскрипціях усі вони звичайно записуються однаково за шкільними правилами, і читач лише з контексту, орієнтуючись на деякі прикмети, нехарактерні для акцентно-динамічної рит-

<sup>1</sup> Принаймні класичне українське (етно)музикознавство не знає терміну „метр” (дарма що він прижився чи не в усіх європейських народів). Його немає в працях ні М. Лисенка, ні Ф. Колесси, ні С. Людкевича, ні пізнього К. Квітки, – цей термін почав стихійно утверджуватися щойно в тридцятих роках ХХ століття у менш значних авторів під виразним російським впливом. Тому є подвійний резон повернутися до власних традицій, а тим більше, коли вони слушні.

міки, сам має здогадатися, як йому треба сприймати нотний запис. Цього, на думку К. Квітки, повинно би цілком вистарчати [Квітка К. 1973, с. 42], однак на практиці той контекст зчаста буває вельми невиразним, двозначним, і благі заміри транскриптора залишаються нерозгаданими. Бо коли, скажімо, співана (нетанцювальна) коломийка викладена рівними тривалостями в розмірі на  $2/4$ , то непросто запідозрити тому, хто не чув її в реальному виконанні, що тут геть-чисто відсутнє періодичне акцентування непарних часток тактів та виставлені тактові риси є насправді „перетинками в виді тактових”, а не нормальними тактовими рисами.

Гостроту проблеми хіба одним з перших усвідомив собі Порфирій Бажанський і в різний спосіб пробував за допомогою особливих тактових розмірів підказати читачу, як йому потрібно розуміти нотний запис<sup>1</sup>. З тих же міркувань С. Людкевич відмовився від виставлення тактового розміру взагалі та ненароком упав в іншу крайність, викладаючи наспіви в акцентно-динамічному ритмі також без розмірів й переводячи їх фактично в розряд сумнівно часокількісних. По-іншому вчинив Є. Гіппіус: признавши існування двох принципово відмінних систем музичної ритміки, він просто перечислив мелодії з тактуванням у загальноприйнятому значенні в прикінцевих примітках до збірника, що навряд чи можна вважати виходом з положення, позаяк при тому треба або пам'ятати номери винятків, або щоразу заглядати в примітку, а особливо – не забувати додавати відповідну заувагу в дослідженні, якщо в ньому наводиться цитата з даного збірника. Наймудріше все ж поступив Ф. Колесса в своїх транскрипціях дум, де замість звичних тактових рис він сміливо застосував невживані в загальноприйнятому нотному письмі одинарні та подвійні півриски у відмінних позиціях (середній, верхній та нижній) для відзначення різноманітних відношень між мелодичними та віршовими структурними одиницями; водночас така спеціальна графіка однозначно сигналізувала безпосередньо в нотах про особливий речитативний ритм, притаманний українській музичній епіці. Хоч оригінальний почин нашого найвидатнішого транскриптора не був

---

<sup>1</sup> Найважливішою його пропозицією для позначення часокількісності, мабуть, був розмір у вигляді однієї цифри, виставленої посередині нотного стану (між другою та четвертою лініями) [Бажанський П. 1891, с. 71 і далі], що вельми рідко, та все ж використовується в загальноприйнятій нотній орфографії [Дудка Ф. 1985, с. 51].

підхоплений наступниками<sup>1</sup>, саме це напевно і є той єдино доцільний шлях, яким потрібно йти до успішного вирішення проблеми практичної адаптації остаточно розробленої теорії багатоманітності музичної ритміки в східнослов'янському традиційному фольклорі (і не тільки в східнослов'янському!), обов'язково враховуючи при тому далекоглядний досвід П. Бажанського<sup>2</sup>.

Такі загалом важніші висновки, що випливають зі статті К. Квітки „Проставлення тактових рис”. Вони не претендують на вичерпність та остаточність, отже, підсумковий заклик вченого – продовжити обговорення поставлених питань – залишається в силі.

- 
- 
- |  |  |
|--|--|
| <b>Бажанський П.<br/>1891</b>                                | Бажанський Порфирій. Русконародна поетична и музикальна ритмика / Порфирій Бажанський. – Львів, 1891.  |
| <b>Гілярова Н.<br/>2009</b>                                  | Гілярова Наталья. Деятельность К.В. Квитки в Московской консерватории / Наталья Гілярова // Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии : [материалы научной конференции]. – Москва, 2009. – С. 8-17.  |
| <b>Дудка Ф.<br/>1985</b>                                     | Дудка Фёдор. Основы нотной графики / Фёдор Дудка. – Киев, 1985.  |
| <b>Евальд З.<br/>1941</b>                                    | Белорусские народные песни / [сост. З. В. Эвальд]. – Москва ; Ленинград. – 1941.   |
| <b>Квітка К.<sup>3</sup><br/>1917-1918<br/>1922<br/>1923</b> | Квітка Климент. Народні мелодії з голосу Лесі Українки / Климент Квітка. – Київ, 1917-1918.<br>Квітка Климент. Українські народні мелодії / Климент Квітка. – Київ, 1922.<br>Квітка Климент. Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмичними групами / Климент Квітка // Музика. – 1923. – № 2. – С. 16-18 ; № 3. – С. 24-28. |

<sup>1</sup> Зокрема, К. Квітка в своїй єдиній відомій транскрипції думи про Коновченка, здійсненій 1924 року [Квітка К. 1985, с. 29-37] застосував звичайні (повні) тактові риси, хоч досвід Ф. Колесси на той час знав досконало. Це показує, наскільки важко запроваджуються в транскрипційну практику новації, навіть коли вони є очевидно слухними.

<sup>2</sup> Спроба розв'язання цієї проблеми на підставі зведення наявних у класичній літературі поглядів на ритміку української народної музики (без вияснення особливостей організації часокількісного ритму) здійснена в теоретично-практичній розвідці автора цих рядків [Луканюк Б. 1989].

<sup>3</sup> Електронні перевидання етномузикознавчих праць К. Квітки, опублікованих за його життя, див. на інтернет-сторінці <https://sites.google.com/site/zpkkvitky>.

- 1926-a** Квітка Климент. Українські пісні про дітозгубницю / Климент Квітка // Етнографічний збірник Української Академії Наук. – 1926. – Кн. 3. – С. 117-137; 1927. – Кн. 4. – С. 31-70 + 18 с. нотного додатку. Окрема відбитка : збірник Історично-Філологічного Відділу № 59. = Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії. – № 3 / Українська Академія Наук.
- 1926-б** Квітка Климент. Первісні тоноряди / Климент Квітка // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1926. – Вип. 3. – С. 29-84.
- 1928** Квітка Климент. Порфирій Демуцький / Климент Квітка // Етнографічний вісник Української Академії Наук. – 1928. – Кн. 6. – С. XXXV-LXVII.
- 1929** Квітка Климент. З записок до ритміки українських народних пісень. Амфібрахій / Климент Квітка // Первісне громадянство та його пережитки на Україні. – 1929. – Вип. 1. – С. 34-60.
- 1930** Квітка Климент. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка / Климент Квітка // Збірник Музею діячів науки та мистецтва України. – Київ, 1930. – Т. 1. – С. 9-72. (Всеукраїнська Академія Наук. Збірник Історично-філологічного відділу. № 94).
- 1947** Квитка Климент. Напевы жнивных песен северо-западных районов / Климент Квитка // Архив Научного центра народной музыки им. К.В. Квитки Московской консерватории им. П.И. Чайковского. – Рукопись № 84. Описи научных трудов сотрудников. 44 листа (український переклад : Наспіви жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови // Квітка Климент. Вибрані статті : у 2 ч. – Київ, 1985. – Ч. 1. – С. 66-96).
- 1956** Квітка Климент. Іван Франко як виконавець народних пісень / Климент Квітка // Творчість Івана Франка : зб. статей. – Київ, 1956. – С. 160-193.
- 1973** Квитка Климент. О постановке тактовой черты / Климент Квитка // Квитка Климент. Избранные труды: В 2 т. – Москва, 1973. – Т. 2. – С. 40-46.
- 2005** Квитка Климент. Українські народні мелодії : у 2 ч. / Климент Квитка. – Київ, 2005. – Ч. 2 : коментарі [Комментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году]. – Київ, 2005.
- 2007** Квитка Климент. Коментарий к сборнику украинских народных мелодий, изданному в 1922 году / Климент Квитка // Етномузика. – Львів, 2007. – Число 2. – С. 74-122.

- Колесса Ф.**  
**1929** Колесса Філарет. Народна музика / Філарет Колесса // Українська загальна енциклопедія. Книга знань : у 3 т. – Львів ; Станіславів ; Коломия. – [б. р.] – Т. 3. – С. 488-496 (Kolessa Filaret. Charakterystyka ukraińskiej muzyki ludowej // Lud słowiański. 1932. T. 3, z. 2. S. B34-44; український переклад : Колесса Філарет. Характеристика української народної музики / Філарет Колесса // Колесса Філарет. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 357-367).
- Луканюк Б.**  
**1989** Луканюк Богдан. Диференціальний принцип тактування / Богдан Луканюк // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. праць. – Київ, 1989. – С. 59-86.
- Сокальський П.**  
**1888** Сокальський Пётр. Русская народная музыка / Пётр Сокальський. – Харьков, 1888 (український переклад : Сокальський Петро. Руська народна музика / Петро Сокальський. – Київ, 1959).
- Способін І.**  
**1959** Способін Іван. Елементарна теорія музики / Іван Способін. – Київ, 1959.
- Цалай-Якименко О.**  
**1993** Цалай-Якименко Олександра. Перекладна півча література XVI–XVII століть в Україні та її музично-віршова форма / Олександра Цалай-Якименко // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Львів, 1993. – Т. ССXXVI : праці Музикознавчої комісії. – С. 12-40.
- Штундер З.**  
**2009** Штундер Зеновія. Станіслав Людкевич : Життя і творчість : у 2 т. / Зеновія Штундер. – Львів, 2009. – Т. 2 (1939-1979).

***Богдан Луканюк, Климент Квитка. “О постановке тактовой черты”: Комментарий.***

Хотя теоретическую статью “О постановке тактовой черты” Климент Квитка написал в конце 40-х годов XX века, ее главные положения были опубликованы более двадцати лет ранее. Тем не менее она может считаться основополагающей не только как первая специальная работа, посвященная данному вопросу, но и в силу заложенных в ней концептуальных начал, содержательный анализ которых позволяет очертить ключевые задания, направленные на окончательное решение чрезвычайно важной для современного этномузыковедения проблемы тактирования произведений народного творчества.

*Ключевые слова:* Климент Квитка, тактирование, народная музыка, этномузыковедение.

***Bohdan Lukaniuk, Clement Kvitka. “Regarding the placement of the barline”: Commentary.***

Despite the fact that Clement Kvitka wrote his theoretical article “Regarding the placement of the barline” in the late 1940s, its main points were published more than twenty years earlier. Nevertheless this article can be considered not only the first special treatment of this subject, but it also lays out conceptual principles and an approach to content analysis that outline key problems of determining time signatures of traditional music, which remain extremely important in contemporary ethnomusicology.

*Key words:* Clement Kvitka, placing barlines, folk music, ethnomusicology.