

**ОБРОБКИ ЛЕМКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ  
У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ МИКОЛИ КОЛЕССИ**

---

УДК 784.4:78.071.1(092)

*Любомира Ластовецька, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*

**ОБРОБКИ ЛЕМКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ  
У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ МИКОЛИ КОЛЕССИ**

*У статті аналізується роль обробок лемківських народних пісень в композиторській спадщині  
М. Колесси.*

*Ключові слова: обробка, фольклор, хор, народно-ладові особливості.*

*Літ. 4.*

*Любомира Ластовецкая, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования  
Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко*

**ОБРАБОТКИ ЛЕМКИВСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН  
В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ НИКОЛАЯ КОЛЕССЫ**

*В статье анализируется роль обработок лемкивских народных песен в композиторском наследстве  
Н. Колессы.*

*Ключевые слова: обработка, фольклор, хор, народно-ладовые особенности.*

*Lubomyra Lastovetska, Docent of Methods of Musical Education and Conducting Department  
Drohobych State Pedagogical University by I. Franko*

**TREATMENTS OF LEMKI FOLK SONGS  
IN THE CREATIVE WORK OF MYKOLA KOLESSA**

*In the article the role of treatments of lemki folk songs in the composer's inheritance of M. Kolessa is analyzed.*

*Keywords: treatment, folklore, choir, folk-tune features.*

**П**остановка проблеми. 6 грудня 2013 року музична громадськість святкуватиме 110-ту річницю з Дня народження Миколи Філаретовича Колесси (1903 – 2006) “ відомого композитора, диригента, педагога, академіка, Героя України, лауреата Державної премії ім. Т. Шевченка, повного кавалера орденів “За заслуги”. Видається актуальним ще раз звернутись до його композиторського доробку, який був тісно пов’язаний з диригентською діяльністю Маестро, в рамках даної статті – до жанру обробки народної пісні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В переліку науковців, які досліджували життєвий та творчий шлях М. Колесси, багато знаних імен, зокрема, С. Павлишин, Я. Якуб'як, Л. Кияновська, О. Паламарчук, І. Бермес та багато інших Серед численних публікацій можна виділити розвідку Л. Кияновської “Син століття Микола Колеса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста” (Львів, 2003) та збірку “Миколі Колесі – у сторічний ювілей” (Дрогобич, 2003).

**Мета статті** полягає у визначенні місця обробок лемківських народних пісень в творчості М. Колесси.

**Вклад основного матеріалу.** У творчості М. Колесси жанр обробки народної пісні займав

особливе місце, любов до якої композитор успадкував від батька Філарета Колесси (1871 – 1947) – знаного фольклориста, етнографа, основоположника українського етнографічного музикознавства.

Обробки М. Колесси займають достойне місце серед обробок С. Людкевича, В. Барвінського, Є. Козака, П. Козицького, Л. Ревуцького та інших композиторів.

Середовище, в якому формувався М. Колеса, сприяло його зацікавленню фольклором. Він пригадував: “Коли я і мої сестри підросли, ми часто з батьками співали хором українських народних пісень. А під час канікул завжди виїздили в гори на Бойківщину і Лемківщину. Ось тут годинами я насолоджувався народними мелодіями, які батько записував на фонограф” [1, 519]. Пізніше, у роки навчання у Празькій консерваторії та школі Вищої композиторської майстерності, великий вплив на М. Колесу мав його вчитель, чеський композитор Вігезлав Новак (Novak) (1870 – 1949), який у ці роки активно збирав і обробляв словацький фольклор.

Перші обробки народних пісень М. Колеса написав у 30-х роках минулого століття, в т.ч. “Українські народні пісні з Лемківщини” для голосу в супроводі фортепіано, для мішаного хору

– збірки “Українські народні пісні з Волині”, “Пісні з Полісся”, “Пісні з різних областей України”, цикл “Лемківське весілля” для мішаного хору в супроводі смичкового квартету. Надалі з’явилися “П’ять лемківських пісень” для мішаного хору, обробки білоруських пісень, гуцульських, угорських, словацьких. Всього у доробку М. Колесси понад 100 обробок народних пісень, вони створені для різноманітних виконавських складів, в тому числі й сольні обробки у супроводі фортепіано.

Загалом, обробки можна об’єднати у цикли за жанрами та регіональними ознаками. На думку Я. Якуб’яка, “переважає фольклор гірської частини України – Гуцульщини, Лемківщини, Бойківщини” [4, 24]. Справді, протягом творчості М. Колесса найвиразніше тяжів до лемківського фольклору, який “вирізняється своєю незвичністю, вражає у самому мовному діалекті та природно віддзеркалюється і в пісенній інтонації. Винятково гнучка і вибаглива ритміка, ладові переходи, своєрідні акценти у фразуванні” [2, 246].

Можна із впевненістю стверджувати, що М. Колесса зумів відчутти і передати дух лемківських, гуцульських, поліських, волинських й інших пісень. “Інтонаційні, ритмічні особливості цих пісень, – стверджував Я. Якуб’як, настільки асимільовані мисленням композитора, що спонтанно виявляються у його власному тематизмі” [4, 24].

У 1985 – 87 рр. побачив світ цикл обробок, до якого ввійшли обробки лемківських, а також гуцульських та буковинських народних пісень, в основному, родинно-побутових. Всі вони самобутні, цікаві за мелодіями, ритмом. На основі мелодій і текстів народних пісень композитор створив оригінальні, високомистецькі хорові композиції – справжні хорові поеми, які засвідчили тонке відчуття митцем внутрішньої природи народної пісні, бездоганну композиторську техніку, знання виражальних можливостей хору, високий мистецький смак. М. Колесса вважав, що у кожній пісні закладені багаті, нерозкриті до кінця психологічні нюанси, а їх поглиблення та посилення є завданням художньої обробки: “Розкласти пісню по певних зразках, типах дуже просто, але завдання художника інше – шукати нових форм, які б найкраще виявляли ідею пісні” [1, 519].

М. Колесса досягнув глибини у розкритті змісту і конкретного відображення образів тексту, створюючи справжні сценки, інколи драматичні і з динамічним розвитком образу. Обробка “Над водою кряк” – це розповідь про молоду дівчину, яка чекає свого коханого, але не може дочекатися.

“Не бий мене, мужу в ночі” – драматична сценка, розповідь жінки, над якою знущається чоловік. Як іронічна насмішка над власною долею звучить розповідь жінки, яка виглядає у гості рідних (обробка буковинської народної пісні “Говорили люди, сусіди”). Це також і жанрова сценка жартівливого характеру “Бодай тя корчмичка”. Тут і сценки – діалоги хлопця і дівчини в обробках “Сидить пташок”, “А на што мі, на што”. Образ веселої безтурботної дівчини відтворено в обробці гуцульської пісні “Ой ішла я полонинков”.

У кожній з цих обробок М. Колесса знайшов нові форми та засоби вираження, які якнайглибше розкрили зміст пісні. Основним засобом вираження у хорових обробках є хор, хорові партії. М. Колесса, як справжній майстер хорового письма, протягом багатьох років поєднував композиторську і диригентську діяльність, був керівником відомих хорових колективів. Композитор прекрасно володів технікою хорового письма, блискуче знав виразові можливості хорових партій, людських голосів. Кожну хорову партію він трактував як певний інструмент симфонічного оркестру, влучно віднаходив забарвлення, колорит, створюючи відповідний звуковий фон, змальовуючи той чи інший музичний образ, відтворюючи ситуацію.

Кожна хорова партія у обробках М. Колесси виконує певну роль, функцію. Її темброве забарвлення має виразове значення: зокрема, проведення мелодії народної пісні у партії жіночих голосів асоціюється з ліричним образом молодої жінки, дівчини. Початкові строфи обробок “Не бий мене, мужу”, “Ой ішла я полонинков”, “Говорили люди”, “А на што мі, на што” звучать у виконанні жіночих голосів. Чоловічі голоси або підкреслюють мелодію пісні у подальшому розвитку, або створюють тло (порожня тонічна квінта, на якій звучить мелодія народної пісні “Не бий мене, мужу, в ночі”).

Важливу функцію в обробках виконують і чоловічі голоси. У композиції “Бодай тя корчмичка” мелодію народної пісні на початку доручено унісону басів і тенорів, що пов’язано з намаганням композитора деталізувати сюжет – розповідь, що ведеться від імені парубка. Перенесення теми народної пісні в інший регістр, тобто у партію чоловічих голосів, спостерігається в обробках “Над водов кряк” (друга строфа пісні “дівча моє, серце моє” виконується партією тенорів) та в обробці “А на што мі, на што” (початок третьої строфи “Куплю я ти, куплю ядвобну стужечку” проводиться у теноровій партії), що також пов’язано із деталізацією сюжету, а саме – звернення до дівчини.

В інших випадках перенесення мелодії народної пісні у партію басів пов'язане із драматизацією сюжету, підкресленням драматичної ситуації. Так, у обробці народної пісні “Над водов кряк” у третій строфі мелодію проводять басы “Она ждала і чекала, не могла дочекати”. Подібну функцію – підкреслення драматичної ситуації, виконує басова партія в обробці “Говорили люди, сусіди”. Третя строфа цієї обробки виконується із словами “Іде мамка, іде та й іде, а ворожечка вже минає”. Причому у всіх цих випадках мелодія народної пісні виконується не повністю у чоловічих голосах, а тільки її початок. Сопрано підхоплює мелодію, продовжуючи мелодичний розвиток, немов імітуючи його. Такі “перекидання” мелодії із голосу в голос створюють додаткове напруження, динамізують звучання, підкреслюють смислову кульмінацію твору. Одночасно такий прийом сприяє завершеності, утвердженню провідної думки. По-різному в обробках використані хорові *tutti*, найчастіше вони підкреслюють гострі драматичні ситуації, кульмінації (“Говорили люди, сусіди”, “Над водов кряк”), або пов'язані із динамічною лінією наростання (“Ішла я полонинков”).

У обробках зустрічаються цікаві поєднання голосів, тембрів, спів із закритим ротом, вигуки і т.д. У кожному випадку ці прийоми пов'язані з певним музичним образом, характеристикою ситуації, несуть відповідне смислове навантаження.

Виразове значення у обробках має і фактура. У творах М. Колесси можна знайти поєднання поліфонічного і гармонічного типів фактурного викладу, прийоми народної підголоскової і професійної поліфонії. Поліфонія сприяє мелодичній пластичності хорової фактури, створює драматичну напруженість, підкреслює кульмінаційні моменти, відповідає послідовному розвитку подій. Прийоми поліфонічного письма у композитора різноманітні: це педальні звуки та органні пункти (іноді на “порожній” тональний квінті), як у обробці “Ой ішла я полонинков”; це підголоски з інтонацій народних пісень, оригінальні мелодії, як контрапункти до народної пісні і ін. Хорова фактура в обробці “Не бий мене, мужу, в ночі” позначена мереживом самостійних голосів, яку українські музикознавці вдало визначили терміном “хорова інструментовка”. Цим засобом хорového письма, який належить М. Леонтовичу, користується багато українських композиторів. У зазначеній обробці мелодію народної пісні виконують сопрано на фоні тонічної квінти у басів і тенорів. У подальшому розвитку голоси хору

співають цілком самостійні мелодії, кожна з яких має індивідуальну лінію, разом вони зливаються надзвичайно природно.

Велика роль у обробках належить імітаційним прийомам розвитку. Точна імітація у творі “Бодай та корчмичка” пов'язана з підкресленням кульмінації. На початку третьої строфи “А ні мі не грайте” мелодія народної пісні звучить у партії тенорів та басів в унісон, через такт цю ж мелодію проводять альти. Імітація продовжується і в подальшому розвитку цієї строфи – другу фразу народної пісні (також унісонний виклад тенорів і басів) імітаційно підхоплює сопрано, таким чином композитор досягнув чудового звукового ефекту. Сопрано, підхоплюючи послівку басів, піднімають її вище, підкреслюючи драматичну напруженість. Поліфонічна фактура викладу у цьому епізоді контрастує із акордово-гармонічною фактурою цілого твору. Таку ж роль – підкреслення кульмінації твору – поліфонічні прийоми відіграють і в обробці “Над водов кряк”. У кульмінації цього твору (третя строфа) композитор використав стретну імітацію у верхню кварту. Мелодію розпочинають басы, квартою вище вступають басы, потім знову басы (виконують другу фразу мелодії терцією вище), надалі із вільною імітацією вступають альти (квартою вище) і, нарешті, мелодію народної пісні підхоплюють і завершують сопрано, фактура стає акордовою. Таким чином, застосування імітації дозволило заакцентувати найбільш яскравий момент, який виражає основну думку пісні.

Роль імітацій, як засобів динамізації у обробках, надзвичайно велика. Вище згадувалось про своєрідні “доказування” мелодій іншим голосом, які сприймаються як імітації і сприяють створенню напруження, підкресленню кульмінації. Подібний прийом використано і в кульмінації (третя строфа) обробки “Не бий мене, мужу”, тут мелодія народної пісні звучить у сопрано “Люляй, люляй, колишу тя”. Через такт із продовженням цієї мелодії вступають тенори, їх мелодія сприймається як імітація і, одночасно, як виразний підголосок до основної мелодії.

В цілому, в обробках М. Колесси переважає вільне голосоведіння, в більшості випадків народну мелодію супроводять розвинені голоси, які створюють цілком самостійну мелодичну лінію, споріднену з народною піснею (“А на што мі, на што”). Такі мелодичні контрапункти збагачують звучання, передають найтонші відтінки настрою, нові риси музичного образу.

Поряд із поліфонічною фактурою в обробках широко використано і акордова – гармонічну фактуру (“Сидит пташок”, “Бодай та

корчмичка”). Цікаво відзначити, що при загальній гармонічній фактурі композитор зберігає тут самостійність голосоведіння. Майстерно М. Колесса користувався виразовими можливостями гармонії як динамічного фактору розвитку, в розкритті змісту тексту, як засобу формотворення, як барви. Гармонічна мова обробок повно відтворює усю характерність ладового мислення лемківського фольклору. Найчастіше мелодії витримані у дорійському ладі, у дорійському ладі із IV#; VII ввідним ст., міксолідійського ладу.

Проникнення народно-ладових особливостей народних пісень у гармонічну вертикаль простежується і в побудові акордів, у певному типі їх єднань, у каденціях. У гармонічній мові обробок знайшла відображення така специфічна особливість лемківського фольклору, як варіантність окремих ступенів (III, IV, VI, II), що проявлялося у одночасному співіснуванні основного ступеня і його варіанту. Такі гострі характеристичні співзвуччя часто мають важливе смислове навантаження. До прикладу, в обробці “Ой ішла я полонинков” одночасне звучання IV і IV ст. # (*b – h*) у *f-moll* асоціюється із образом дівчини, її веселощів, безтурботності. Часто живаються дисонуючі інтервали (в. і м. 2, зб. і зм. 4, зм. 5, зм. 8, в. і м. 9), які в обробках трактуються вільно і незалежно. Хроматика впливає і на будову акордів, посилюючи їх темброво-колеристичний і динамічний фактори. Композитор використовував складні кварто-секундові та терцові побудови із хроматизмами – нонакорди, ундецимакорди, альтеровані акорди *S i D* груп, еліптичні звороти. У більшості випадків поява складних побудов пов’язана із поліфонізацією гармонічної тканини.

Особливо чітко вплив народно-ладових особливостей мелодій на гармонічну вертикаль простежується у каденціях. Лише в окремих випадках композитор завершив обробки на тонічному тризвучі. Автентичною каденцією закінчується обробка “Сидит пташок”, “Бодай та корчмичка”, “Говорили люди, сусіди”. Своєрідною автентичною каденцією композитор завершив обробку “Над водов кряк” – VII63 – *T* маж. Тонікою із побічними тонами (дорійська секста та II ст. ладу) закінчуються обробки “А на што мі, на што”, “Ой ішла я полонинков”. Ще складнішим акордом завершується обробка “Не бий мене, мужу” – на тонічний тризвук *d – moll* із дорійською секстою накладається в. 3 – ля – до #, що також має важливе виразове значення,

створює враження відлуння, відчуття безвихідності, гіркоти, відповідає змісту слів “сама піду долинами”.

**Висновки.** Отже, жанр обробки народної пісні займає важливе місце у творчості М. Колесси. Обробки М. Колесси займають достойне місце серед обробок С. Людкевича, В. Барвінського, Є. Козака, П. Козицького, Л. Ревуцького та інших композиторів. Але більшою мірою М. Колесса опирався на настанови та “заповіді” батька Філарета Колесси, видатного вченого-філолога, фольклориста і композитора. Продовжуючи традиції української класики, М. Колесса виробив самобутній стиль у жанрі обробки народної пісні.

В композиторському доробку М. Колесса звертався до фольклору різних регіонів України, але найбільш послідовно він звертався до лемківського фольклору. На основі складного комплексу прийомів народного і професійного багатоголосся композитор створив обробки – хорові мініатюри, досконалі за простотою, глибокі за змістом. Стислий лаконічний образ пісні композитор “розгортав”, розкривав із середини, що зумовило симфонізацію обробки, яка часто перетворюється у невелику хорову поему. Залишаючи мелодію народної пісні незмінною, композитор застосовував багатий арсенал гармонічних, поліфонічних, фактурно-тембрових засобів для створення індивідуальних образів деталізації сюжету.

Звукова палітра в обробках М. Колесса надзвичайно насичена, багата, яскрава. В обробках він проявив себе справжнім майстром звукового колориту, прекрасно застосовуючи виразальні можливості хору, бездоганно володіючи технікою хорового письма. Обробки народних пісень дозволяють глибше зрозуміти особливості стилю композитора, його неповторну мистецьку індивідуальність, у якій винахідливо об’єднуються модерністські прийоми з глибинним розумінням фольклору.

1. *Історія української дожовтневої музики / Заг. ред., упоряд. О.Я. Шресер-Ткаченко. – К.: Муз. Україна, 1969. – 588 с.*

2. *Кияновська Л. Стилвова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.*

3. *Паламарчук О. Микола Колесса / О. Паламарчук. – К.: Муз. Україна, 1989. – 72 с.*

4. *Якуб'як Я. Микола Колесса як композитор / Я. Якуб'як // (Микола) Колесса – композитор, диригент, педагог. – Львів, 1997. – С. 19 – 29.*

Стаття надійшла до редакції 11.09.2013