

**ПРИКМЕТИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «НЕ БИЙ МЕНЕ, МУЖУ, ВНОЧІ»
В ХОРОВОМУ ОПРАЦЮВАННІ МИКОЛИ КОЛЕССИ**

Стаття висвітлює особливості «прочитання» М. Колесою яскравого взірця пісенної творчості лемків – побутової пісні «Не бий мене, мужу, вночі». Визначено музичну форму твору, розкрито прийоми хорового письма.

Ключові слова: лемківська пісня, мелодія, варіювання.

И. Л. БЕРМЕС

**ОСОБЕННОСТИ УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «НЭ БЫЙ МЭНЭ, МУЖУ,
ВНОЧИ» В ХОРОВОЙ ОБРАБОТКЕ НИКОЛАЯ КОЛЕССЫ**

Статья раскрывает особенности «прочтения» Н. Колесой яркого примера песенного творчества лемков – бытовой песни «Нэ бый мээнэ, мужу, вночи». Определено музыкальную форму произведения, раскрыты приемы хорового письма.

Ключевые слова: лемковская песня, мелодия, варьирование.

Y. L. BERMES

**PECULIARITIES OF UKRAINIAN FOLK SONG «NE BYI MENE, MUZHU, VNOCHI» IN
M. KOLESSA»S CHORAL ARRANGEMENT**

The article deals with the peculiarities of M. Kolessa»s arrangement of a vivid sample of Lemko»s song creativity – a household song «Ne byi mene, muzhu, vnochi». Defined musical form of the work, disclosed techniques of choral writing.

Key words: Lemko»s song, melody, variation.

Справжнім скарбом автохтонної пісенної культури, з архаїчними рисами первісного світогляду, зі слідами давніх родових прикмет є культура лемків – крайньої західної етнографічної групи українців. В умовах тривалої бездержавності, штучного розмежування зі своєю етнокультурною батьківщиною, жорстокого чужинського гніту доводилося лемкам берегти свою самобутню культуру. Навіть примусова депортація з їхньої споконвічної території не привела до цілковитого руйнування одвічного безцінного скарбу лемків – пісні.

Чимало українських композиторів апелювало до лемківського фольклорного ареалу, зокрема С. Людкевич, Є. Козак, А. Кос-Анатольський, І. Майчик та ін. Звернення М. Колесси саме до лемківської пісні – природного джерела, того фольклорного середовища, в якому змалку «кохався» майбутній композитор (адже його батько – відомий фольклорист Ф. Колесса вивчав регіональні особливості пісенних типів народної творчості України, впорядкував збірник «Народні пісні з Галицької Лемківщини» – І. Б.), не є випадковим. Імовірно, це й спонукало М. Колессу звертатися до фольклору різних регіонів України, вельми часто використовувати лемківський локальний пласт, що став композиторові найбільш близьким за інтонаційною природою.

Хорова творчість М. Колесси неодноразово була предметом зацікавлення українських музикознавців (Л. Кияновської, Б. Фільц, С. Грици, Л. Пархоменко, К. Цірікус, А. Гудзенка, Й. Волинського). Прикмети регіональної специфіки фольклору в хорових обробках композитора висвітлюють І. Зіньків і О. Шевчук. Сильові особливості народних пісень Полісся, Гуцульщини, Лемківщини у хорових розкладках М. Колесси стали об'єктом уваги С. Кальченко. Втім ніхто з дослідників не розглядав запропонований у статті взірць лемківського субетносу. Тай загалом вивченню народнопісенного ареалу лемків у творчій

спадщині композитора присвячено недостатньо уваги. Тому мета статті зводиться до висвітлення специфічних рис лемківської пісні в «інтерпретації» М. Колесси.

У 1985–1987 рр. композитор створив хоровий цикл «П'ять лемківських пісень», до якого увійшли такі обробки: «Над водов кряк», «Бодай та корчмичка», «Сидит пташок», «Не бий мене, мужу», «А на што мі, на што». Ці обробки увійшли до авторського збірника «Хорові твори», що вийшов друком у видавництві «Музична Україна» 1991 р. На слушну думку І. Зінків і О. Шевчук, «обрані М. Колессою пісенні тексти приваблюють особливою характеристичністю зображуваного, психологічною гостротою, високим мистецьким рівнем поетичного бачення навколишнього світу. Це живі образки, які передають мінливий світ людини» [1, с. 132].

В «Антології лемківської пісні», впорядкованій М. Байко (Львів: Афіша, 2005), вміщено пісню «Не бий мене, мужу, вночі» з приміткою «опрацював І. Майчик с. Одрехова». У цьому варіанті є незначні зміни в мелодії та тексті (зокрема третій куплет у М. Колесси трансформовано – І. Б.).

«Не бий мене, мужу, вночі» (1987 р.) – побутова пісня, в якій відтворено жіночу долю (чимало пісень цієї тематики опрацював М. Леонтович – «Пряля», «Ой з-за гори кам'яної», «Мала мати одну дочку», «Піють півні»). Це мовби про неї писав І. Франко: «А прецінь же між жіночими піснями руського народу стрічаємо дуже багато так сумовитих, так жалібно болющих, розкриваючих нам таку многоту недолі, що, вдумавшись в ті пісні і в те життя, котре їх викликало, ми не можемо не вжахнутись... Особливо замужня жінка винаходить у своїй житні чимраз нові рани і негоди, на котрі нарікає в піснях» [5, с. 211]. Справді, вельми часто народна пісенність лемків оспівує сюжети родинних стосунків, домашнього побуту, кохання чи праці.

У народній пісні «Не бий мене, мужу» майстерно поєднано два, здавалося б, різні за змістом емоційні плани. З одного боку – це образ жінки, покривдженої бійкою чоловіка, з іншого – він відтінюється колісковою піснею. Така «нетиповість розкриття сюжетної основи» [1, с. 132] поглиблює експресію фольклорного первеня.

Мелодія пісні вирізняється винятковою красою та емоційною забарвленістю. Разом із тим вона зворушлива своєю чистотою, проникливістю, цілковито природна у змалюванні внутрішнього стану жінки.

Лемківська народна пісня «Не бий мене, мужу» (1987 р.) опрацьована для 4-голосого мішаного хору без супроводу. В рельєфній мелодії, викладеній у верхньому голосі сопрано у триразовому проведенні, наявні специфічні ладові особливості, якими вирізняються фольклорні зразки цього діалектного типу. Виходячи з потреби відтворити образ знедаланої жінки, М. Колесса доручає мелодію сопрано – носію цього «портрета». Три нижні хорові голоси отримують низку виразових функцій: як імітація народного інструментального супроводу (волинка, скрипка), на тлі якого у двох куплетах розгортається мелодична лінія солістки; як цілком самостійні й підпорядковані динаміці розвитку музичного матеріалу мелодичні фрази. Мелодика супроводжуваних голосів характеризується неповторною метро-ритмічною організацією, найбільш виразно окресленою в партії тенора. Прагнення до самостійності мелодичних ліній, якнайглибшого розкриття хоровими засобами змісту і внутрішніх можливостей пісні, породжене намаганням активізувати колорит лемківського світосприйняття.

У наспівній мелодії пісні вловимі жалібні, прохальні мотиви: «Не бий мене, мужу, вночі, бо ми виб'єш карі очі». Вона будується за принципом мелодичної секвенції, піднімаючись на інтервал квінти вгору в початковій фразі та опускаючись на той же інтервал у другій фразі. Секвенційне переміщення збагачує фактуру додатковою енергетикою, посилює напругу інтонування. Характер мелодії передається за допомогою відповідного звуковедення – *legato*; темпу і характеру виконання – *allegretto mesto*.

Глибоко проникаючи в образну сферу фольклорного взірця, М. Колесса відповідно добирає музично-виразові засоби. Звідси й скупа динаміка, що не виходить за рамки *mp* і *p*, і яскраві рухомі нюанси, що виявляються у мелодичних вершинах фраз і кульмінації куплету.

Музичні фрази – випуклі, куплет вкладається у неквадратну будову. Якщо в ранніх обробках лемківських народних пісень «перевага надається ладо-гармонічним та поліфонічним засобам», то в опрацюваннях більш пізнього періоду, як «Не бий мене, мужу», «А на што мі, на што» та ін., М. Колесса «використовує варіювання як головний засіб розвитку» [6, с. 84]. Саме варіювання сприяє максимальному розкриттю образного змісту першоджерела. Звідси кожне проведення куплету збагачується новими фактурними прийомами, розмаїтстю варіантного розгортання основного тематичного зерна. Це вказує на еволюцію стилю композитора в жанрі опрацювання народних пісень.

У лемківській народній пісні в опрацюванні М. Колесси «Не бий мене, мужу» знаходимо всі ознаки куплетно-варіаційної конструкції: остинатну мелодію, стрункість, поліфонічне варіювання тощо. Зрештою, за типом викладу куплетно-варіаційна форма наближується до традиції варіантного розвитку музичного матеріалу у фольклорному виконавстві. Так, у творі застосовано два варіанти: у першому викладено два початкові куплети, у другому – третій. Перший куплет є 12-тактовою побудовою – неквадратним періодом, якому передують одноктавий вступ. Сам же 8-тактовий період розширюється за рахунок повторного проведення останньої фрази «Не бий мене, мужу, вночі, бо ми виб'єш карі очі» і принагідного мелодико-гармонічного варіювання у триголосій фактурі (альт, тенор, бас – *trio*). Таку ж структуру має другий куплет.

Другий варіант (третій куплет) має форму неквадратного 14-тактового періоду. Його будова також розширюється шляхом повторного проведення фрази «сама піду долинами» (12 тактів + 2) і кінцевого одноктаву, що сприймається як кода. Тут композитор перекидає арку від одноктавового вступу до завершення.

Вступ а :ll +a1 кода

1 12 14 1

Відкривається пісня прозорою барвою «порожніх» інтервалів – квінтою у чоловічому хорі, що охоплює перший і п'ятий шаблі *g-moll*. Тонічна функція тут імітує «контекст» ладу. Саме в такому вигляді – як акорд квінтової структури – тонічна гармонія зустрічається в інших обробках М. Колесси доволі часто. Ще один із мотивів виникнення таких сполучень криється в особливостях будови численних народних мелодій, а саме: у наявності двох більш-менш рівноправних устоїв – першого і п'ятого шаблів. Чимало фольклорних взірців будуються на зіставленні висотних варіантів (на I і V ст.) однієї фрази або на оспівуванні двох виразних функцій. Гармонізація фраз стійкою квінтою (відповідно I-V, V-II) на певному етапі приводить до об'єднання цих інтервалів у одну гармонію, що набуває значення єдиної, спільної для двох фраз, тоніки. Такі структури зустрічаємо у хоровій обробці «Не бий мене, мужу».

Неповторність колориту мелодії таїться у ладовій будові лемківського фольклору. Характеризуючи цю особливість, академік Ф. Колесса писав: «...улюблений в українських мелодіях дорійський лад з'являється найчастіше в хроматизованій формі, з підвищенням четвертого ступеня (d e f gis-a h c) й приставленням увідного тону перед тонікою (cis-d), що не годиться із сьомим ступенем звукоряду (c) і вказує на своє пізніше походження. Також у звичайній мольовій мелодичній скалі з'являється підвищення четвертого ступеня, неначе увідний тон до домінанти. Внаслідок хроматизації з'являються збільшені й зменшені інтервали: зб.2, зб. і зм.4 і цілий ряд дуже характерних зворотів мелодії» [4, с. 355]. Зауважимо, що дорійський лад із високим четвертим шаблем, на який вказує Ф. Колесса, українські теоретики часто називають «гуцульським», або «думним», деякі зарубіжні вчені – «екзотичним».

Ці ладові прикмети, підмічені академіком Ф. Колессою, знайшли віддзеркалення в аналізованому творі. Використовуючи специфічну ладовість пісенної творчості Карпатського регіону, М. Колесса «підняв її до рангу винятково важливих, суттєвих елементів власного стилю» [9, с. 24]. Мотиви пісні засновані на «екзотичному» низхідному тетраході з високими IV і VI шаблями, котрі зумовляють «інтонаційні тяжіння та загострення» [1, с. 133]. Власне, ці дивовижні прикмети етностетики фольклору лемків відобразилися в кінцевому акорді твору. Відповідно й уся хорова фактура підпорядкована виявленню специфічних і неповторних рис лемківського пісенного типу і значною мірою поглиблює їх. У хоровому викладі помічаємо різноманітні комбінації, коли у мелодичних лініях чотириголосся то підвищуються IV, VI, VII

щаблі, то проводяться як натуральні, то домінує секстова втора у сопрано й тенора, то стретна імітація у тих самих голосів.

Вагому формотворчу роль відіграє гармонія, котра «домальовує» мелодичну думку, домовляє те, що ніби «дрімає» і що вона сама по собі «на повен голос» висловити не може» [8, с. 153]. Наприклад, у початковому варіанті виклад фрази «не бий мене, мужу, вночі» отримує у повторному проведенні дещо змінене ладофункціональне забарвлення (g-moll збагачується колоритною гармонією – альтерованими акордами субдомінантової та домінантової груп, перерваними кадансами, з типовим для лемківського фольклору ломбардським ритмом):

t – VI6#¹ – II2#3, #5 – VI6/5#¹ | VII³ – D7 B-dur»y (T)=III ls – D – D7 | t

t – VI6#¹ – II2#3, #5 – d6 ls6 – D2→B (T6) – T7=III7 ls – D – D7 | t

Мелодичні лінії хорових голосів, як і гармонічні засоби, спрямовані на максимальне відтворення, наближене до першоджерела. Композитор досягає мети шляхом рівноправного використання різних ладових елементів, акордових структур, лапідарних технічних засобів. Завдяки цьому М. Колесса добивається виняткової виразності хорової тканини, вишуканої звукової колористики.

Ще більших виражальних можливостей набуває мелодія пісні у третьому куплеті – це коліскова «Люляй, люляй, колишу тя», записана Ф. Колессою в с. Ганчова від Теодори Вандзіляк. Композитор неспроста скористався текстом коліскової пісні, котру можна розтлумачити двояко: як засіб «заспокоєння» норавливого чоловіка і як елемент «відданості» йому. Тонка життєва філософія жінки віддзеркалюється у поезиці лемківської пісні у двох обставинах: у першому варіанті – це жалісливе прохання, у другому – любовна колісанка. Власне, цій обробці притаманна така прикмета стилю М. Колесси, як «перевага світлого строю почуттів» (Н. Савицька). Вона виявлена композитором в образі люблячої жінки – ніжної, чуйної, лагідної. У цій деталізації змісту пісні й справді «співіснують різні градації настроїв, емоцій, інколи в несподіваних поєднаннях та змінах» [1, с. 132].

Мелодія звучить в унісоні жіночого хору (в початковому одноктаті), а перша фраза викладається триголоссям сопрано, альта і тенора. Мелодичні лінії хорових голосів колоритно «роззвічуються» новими фактурними знахідками, гармонічна мова – відповідає обраній фольклорній основі.

У перших двох куплетах героїня пісні звертається до чоловіка. В третьому – її коліскова логічно «доповнюється» в трьох нижніх голосах, які отримують колористичні і просторово-об'ємні звукові «декорації». Доручаючи текст хору, композитор вправно розшаровує фактуру: то застосовує імітаційні прийоми, то виявляє підголоскову природу лемківської пісні, то «перекидає» фрази від однієї групи до іншої в різних регістрах тощо. Поглибленню образності сприяє майстерне застосування спектра динамічних відтінків.

У другому варіанті композитор не використовує мелодичних повторів у голосах хору, хоча та чи інша фраза («прикрию тя пеленами», «сама піду долинами») проводиться двічі чи тричі. Тут М. Колесса послуговується цікавими мелодичними зворотами у партіях альта, тенора і баса, опираючись на систему народноладового мислення. Діатонічно-ладові звукоряди композитор трактує розширено, нерідко поєднуючи в одній мелодичній лінії ознаки кількох ладів.

Проекція цього принципу з горизонталі на вертикаль також дає цікаві результати, зумовлює неординарність гармонічного мислення композитора. «Акордика, безпосередньо зумовлена діатонічними ладами, притаманна, зокрема, творам М. Колесси. Особливо характерні для нього акорди на основі гуцульських ладів (...)», – слушно зауважує В. Золочевський [2, с. 32-33].

Перший куплет першого варіанта має спокійний, експозиційний характер: мелодію виконує солістка у супроводі хору. У другому куплеті (той самий варіант) мелодія доручається партії сопрано для підсилення значущості змісту. Зауважимо, що двічі мелодія звучить на фоні *mormorando* хору як певного «інструментального супроводу» для виокремлення її тембрального забарвлення. Водночас основна функція цього виконавського прийому (за відсутності поетичного тексту) – особлива емоційна сфера. Світлий, ліричноніжний тембр сопрано протиставляється решті голосів, що співають затуленим ротом. У другому варіанті,

третьому куплеті хорова фактура ускладнюється, відповідно збагачується голосоведіння, гармонічна мова. Він виконується всім хором, поглиблює «розшифрування» музичного образу.

Хорова фактура твору зручна для виконання. Це досягається насамперед шляхом виняткової пластичності й осмисленості голосоведіння. Мелодичні лінії кожного голосу не перенапружуються, навпаки, скомпоновані у придатній теситурі, де голос звучить повно. Так, мелодія сопрано знаходиться в межах нони (fis¹ - g²), альты – октави (h - h¹), тенора (d - g¹) і баса (G - c¹) – ундецими. Найбільш розвиненим є мотив тенора, що постійно доповнює, навіть «оздоблює» мелодію народної пісні «Не бий мене, мужу», збагачуючи першоджерело незрівнянним колоритом.

Важливим елементом музичної мови хорового твору «Не бий мене, мужу» є ритм, який у Карпатському регіоні становить головний елемент виразності. Мелодія пісні захоплює пружністю. Вона насичена пунктирними (ломбардський ритм) мотивами в усіх хорових голосах. Характерні ритмоінтонаційні звороти, якими композитор «інкрустує» хорову тканину, надають лемківській пісні неповторного осмислення.

Глибоке коріння дводольної метрики міститься в народній пісенній музиці. В даній обробці проступає характерна риса тематизму композитора – зіставлення рівномірної пульсації (мелодична лінія баса характеризується остинатним, розміреним рухом) із ритмічною примхливістю мелодики трьох інших голосів, що надає їй імпровізаційності.

Лемківська народна пісня «Не бий мене, мужу» – світла за звучанням (незважаючи на авторську ремарку *mesto*) і незбагнено інтимна. Саме органічна єдність мелодики і слова, щирість висловлювання перетворюють цей вірєць народної поезії у справжню хорову перлину у «прочитанні» М. Колесси.

Мотивуючи жанр хорової обробки «як метод творчого переосмислення вихідного матеріалу і певний творчий артефакт» (за І. Коноваловою), М. Колесса виявив глибоке знання діалектної специфіки та принципів виконавської традиції лемківської регіональної субкультури, вміння розкрити внутрішній зміст першоджерела.

«Не бий мене, мужу» в опрацюванні М. Колесси віддзеркалила прикмети лемківського музичного середовища, у контактах із яким формувалися естетичні смаки композитора. Тут поєднано глибоке проникнення у жанрову та ритмоінтонаційну сутність фольклорного первеня з імпресіоністичною вишуканістю фактури і ладотональної колористики, чіткістю і конструктивністю форми. Як невід’ємний елемент національної культури цей вірєць лемківського субетносу в інтерпретації М. Колесси є носієм генетичної творчої пам’яті народу, артистичною формою збереження співочої спадщини лемків.

Як слушно зауважує Н. Швець-Савицька, «Останні опуси Творця (М. Колесси – І. Б.) (... хори) буквально заворожують конструктивною ясністю, безпосередньою «спрямованістю форми на слухача» (Б. Асаф’єв). Самобутність музичної мови міцно пов’язана з генеозою національного мистецтва» [7, с. 171].

ЛІТЕРАТУРА

1. Зіньків І., Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси / І. Зіньків, О. Шевчук // Записки НТШ. – Т.СХХVI. Праці музикознавчої комісії / Ред. О.Купчинський, Ю. Ясиновський. – Львів, 1993. – С.130-151.
2. Золочевський В. Ладо-гармонічні засади української радянської музики / В. Золочевський. – К.: Музична Україна, 1976. – 222 с.
3. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Ф. Колесса. – К.: Наукова думка, 1970. – 554 с.
4. Колесса Ф. Характеристичні признаки мелодій народних пісень з Лемківщини / Ф.Колесса // Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 352-356.
5. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних / І. Франко // Твори: в 50 т. – Т. 26. – К.: Наукова думка, 1980. – С.209-212.
6. Цірікус К. Обробки народних пісень / К.Цірікус // Микола Колесса: композитор, диригент, педагог: збірка статей. – Львів, 1997. – С.76-93.

7. Швець-Савицька Н. Пізній композиторський стиль в аспекті явища вікової гетерохронії / Н.Швець-Савицька // Мистецтвознавство України: збірник наукових праць. – Вип. 6-7 / [Редкол. А. Чебикін]. – К., 2006. – С.166-72.
8. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю: навчальний посібник / С. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
9. Якуб'як Я. М. Колесса як композитор / Я. Якуб'як // Микола Колесса: композитор, диригент, педагог: збірка статей. – Львів, 1997. – С. 21-29.

УДК 785.1 (Укр.)

О. С. СМОЛЯК

МОБІЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ В ТРАДИЦІЙНИХ НАРОДНИХ КОЛЯДКАХ І ЩЕДРІВКАХ СХІДНОГО ОПІЛЛЯ (НА МАТЕРІАЛІ ПІСЕНЬ ІЗ СІЛ МУЖИЛІВ, НОСІВ, НОВОСІЛКА, ЗАВАЛІВ ПІДГАЄЦЬКОГО РАЙОНУ ТЕРНОПІЛЬСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

У статті простежено мобільні процеси, які відбуваються у колядках та щедрівках, записаних у селах Мужилів, Носів, Новосілка, Завалів Підгаєцького району Тернопільської області (етнографічний район Східного Опілля). Проаналізовано змінність колядково-щедрівкових словесних текстів, їхніх ритмічних форм вірша та мелодії на синхронному рівні. Акцентовано увагу на способах збереження колядок і щедрівок в активному репертуарі сучасних народних виконавців.

Ключові слова: колядки, щедрівки, мобільні процеси, Східне Опілля, ритмічна форма вірша і мелодії.

О. С. СМОЛЯК

МОБИЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ТРАДИЦИОННЫХ НАРОДНЫХ КОЛЯДКАХ И ЩЕДРИВКАХ ВОСТОЧНОГО ОПИЛЛЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕСЕН ИЗ СЁЛ МУЖИЛИВ, НОСОВ, НОВОСИЛКА, ЗАВАЛОВ ПОДГАЕЦКОГО РАЙОНА ТЕРНОПОЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ)

В статье прослеживаются мобильные процессы, которые происходят в колядках и щедривках, записанных в селах Мужилев, Носов, Новосилка, Завалов Подгаецкого района Тернопольской области (этнографический район Восточного Опилля). Проанализирована изменчивость колядково-щедривковых словесных текстов, их ритмических форм стихотворения и мелодии на синхронном уровне. Акцентировано внимание на способах сохранения колядок и щедривок в активном репертуаре современных народных исполнителей.

Ключевые слова: колядки, щедривки, мобильные процессы, Восточное Опилля, ритмичная форма стихотворения и мелодии.

O. S. SMOLYAK

MOBILE ELEMENTS IN TRADITIONAL FOLK CHRISTMAS CAROLS OF EASTERN OPILLIA (BASED ON THE MATERIAL GATHERED IN THE VILLAGES OF MUZHYLIV, NOSIV, NOVOSILKA, ZAVALIV OF PIDHAIETSKYI REGION OF TERNOPIL DISTRICT)

The article traces mobile processes that take place in Christmas carols (koliadky and shchedrivky) recorded in the villages of Muzhyliv, Nosiv, Novosilka, Zavaliv of Pidhaietskyi region of Ternopil district (ethnographic region of Eastern Opillia). The interchangeability of oral texts of Christmas carols, their rhythmical forms of verse and melody on synchronous level are analyzed. The