

МЕЛОДИКА ЦЕРКОВНИХ КОЛЯД ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті проаналізовано мелодику церковних коляд Західного Поділля, які активно побутують в сучасному середовищі співаків на рівні макро- та мікротипології – мелодики та мелодії. Виявлено історичну змінюваність мелодики пісень цього жанру з урахуванням його трансформаційних процесів – переходу виконання з культових приміщень у фольклорне середовище.

Ключові слова: церковні коляди, Західне Поділля, мелодика, мелодія, фольклоризація жанру.

К. С. ЗАЙЧЕНКО

МЕЛОДИКА ЦЕРКОВНИХ КОЛЯД ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ

В статтє проанализирована мелодика церковных коляд Западного Подолья, которые активно используются в современной среде певцов на уровне макро- и микротипологии – мелодики и мелодии. Обнаружена историческая сменяемость мелодики песен этого жанра с учетом его трансформационных процессов – перехода выполнения из культовых помещений в фольклорную среду.

Ключевые слова: церковные коляды, Западное Подолье, мелодика, мелодия, фольклоризация жанра.

K. S. ZAICHENKO

THE MELODICS OF CHRISTMAS CAROLS OF WESTERN PODILLIA

The melodics of church Christmas carols of Western Podillia that are actively prevalent in today's singers environment at the macro and micro level – of melodics and tunes is analyzed in this article. The historical variability of songs melodics of this genre considering its transformation processes – the transition of performance of religious buildings to the folk environment is exposed.

Key words: church carols, Western Podillya, melodics, tune, folklorization of genre.

Сучасні українські етномузикознавці все частіше порушують питання, пов'язані із теоретичним осмисленням окремих народнопіснених жанрів. Їхню увагу насамперед привертають пісні авторського походження, оскільки на їхньому матеріалі є можливість простежити еволюцію жанру та шляхи й способи входження цих пісень у фольклорне середовище. До таких, зокрема, належать й церковні коляди. Адже вони є найбільш показовими в цьому відношенні й дають можливість виявити динаміку й розвиток, а також простежити трансформаційні процеси, які відбуваються під час їхньої фольклоризації.

Проблема дослідження церковних коляд в українському етномузикознавстві є актуальною й до сьогодні мало вивченою. Це пов'язане із забороною їхнього дослідження в радянський період (1930–1980 рр.) через ідеологічну несумісність з комуністичним режимом. Більшовицькі прислужники забороняли школярам виконувати їх навіть під час Різдвяних свят і тому довгий час (майже протягом ХХ століття) вони були поза увагою українських учених. І лише із здобуттям державної незалежності церковні коляди почали привертати увагу вчених Л. Корній [7; 8; 9], С. Грици [3], О. Гнатюк [2] А. Іваницького [5; 6; 13], О. Смоляка [12], Л. Єфремової [4] та ін. Але їхні дослідження мали загально-оглядовий характер і не торкалися деталізації їх входження у фольклорне середовище та теоретичного осмислення музично-стильових особливостей.

Мета статті – зробити спробу типологічної характеристики мелодики церковних коляд Західного Поділля, враховуючи трансформацію виконавських традицій, які відбулися протягом XVIII – початку XXI століття.

Мелодика¹ церковних коляд пройшла три етапи свого становлення і розвитку – від речитативно-кантиленної через кантиленну до кантиленно-моторної. На початку творення пісень цього жанру (у цей час їх називали духовними кантами²) домінувала речитативно-моторна мелодика у викладі музичного матеріалу: несиметричність окремих мікроструктур, регулярно-часокількісний ритм.

1.

Повільно

Вси я - зы - - - - цы, ку - пно ли - - - - цы

ан-гел-сті - и ны-ні мла - ден - ца в я-ски - ні днесь гря - ди - - - - те.

Це пов'язане з тим, що в цей час (XVII – початок XVIII століття³) автори церковних коляд намагалися підлаштувати їхню мелодику під загальний богослужбовий стиль, акцентуючи увагу на барокові засади, які панували у церковній музиці того часу. У такому разі паралітургійні пісні (в тому числі й різдвяні коляди) були дещо відмінними від традиційного народного мелосу й не мали такої притягальної сили, як їхні традиційні народні аналоги. Засвоєння такого роду пісень вимагало від виконавців знання музичної грамоти й уміння читати ноти з аркуша. У більшості випадків відповідної теоретичної підготовки у широкого загалу людей не було й тому вони намагалися їх переймати зі співу дяків, священників чи інших представників освічених верств населення. Доступним для широкого людського загалу могли бути лише ті церковні коляди, які написані в простій ритмічній і музичній формі та мали зрозумілий словесний текст. Власне такі церковні коляди мали всі підстави для багатолітнього життя. На це й звернув увагу І. Франко, зазначаючи: «Велика часть наших коляд церковних не здужала охоронитись від тої самої риторичності і догматичної хитроумності, від тих далеких і за волосся натягнених порівнянь та ремінісценцій із Старого завіту. Тільки в немногих случаях, де колядка наша черпала зміст прямо з оповідання євангельського, а форму з пісні народної і де надто правдиво релігійний настрій і глибоке чуття автора здужали перетопити ті далекі від себе елементи в одну органічну цілість, там тільки ми одержали пісні справді взірцеві, твори високої поетичної стійкості, яких би не постидалась би жодна

¹ Типологію мелодики в етномузикознавчому розумінні вперше обґрунтував і зробив теоретичні узагальнення А. Іваницький [5]. Типологія зроблена вченим на макро- та мікрорівнях. На макрорівні мелодика, за А. Іваницьким, буває речитативною, кантиленною та моторною. На мікрорівні – спонукальною, питальною і розповідною. У деяких зразках трапляються комбіновані поєднання мелодики – речитативно-моторна, моторно-кантиленна і т.ін.

² Назва «кант» походить від латинського слова *cantus*, що в перекладі українською мовою означає голос. У місцевій народновиконавській традиції цей термін адаптував назву книжечки (кантички), в яку записували або друкували ці пісні.

³ Духовні канти (до них входили й церковні пісні – Х. З.) створювалися й поширювалися в середовищі освічених верств українського населення XVII–XIX століть (найчастіше – серед студентів бурс, семінарій, академій, священників, дяків, монахів, купців, козацької старшини). Духовні канти стали складовою паралітургійної музики й сформувалися під впливом партесного (багатоголосого) співу. Тексти духовних кантів склалися староукраїнською книжною мовою. Вони виконувалися переважно на три голоси (але були й одноголосі зразки). Жанр канту став одним із головних факторів поширення серед широких верств населення гомофонно-гармонічного мислення. У народній традиції, в основному, переважало двоголосе виконання способом терцієвої втори [7, с. 206].

література на світі і котрі сміло можуть видержати порівняння з найкращим, що тільки є на полі християнської гімнології, твори, котрі справедливо і по заслугі здобули собі серед народу таку широку популярність і не стратять її доти, доки серед того народу тривати буде тепле чуття релігійне і прив'язання до своїх гарних та поетичних звичаїв і обрядів» [14, с. 22].

У більшості церковних коляд І. Франко вбачав «тускливий колорит», а це, на його думку, було пов'язане з тим, що їхні автори «потрохи і з умислу ретушували колорит своїх творів в той спосіб, щоб достроїтися до загального духу нашого богослужіння, більш строгого, більше зверненого вглиб, більше ділаючого на чуття (конечно, на чуття того, хто може його відчутти, хто розуміє всі подробиці того, що і як, і чому співається), а менше на фантазію» [14, с. 21]. І дійсно, Франко мав рацію, оскільки більшість авторів церковних коляд багато років були пов'язані з церковним богослужінням й таким чином хотіли його «відобразити» й у піснях, які виконувалися до і після Святої Літургії. Але з-поміж тих первісних паралітургійних зразків траплялися й такі, що були близькі своїм духом і мелосом до простонародної напливової пісні (пісні авторського походження – Х. З.). Саме вони склали той активний репертуар, який і сьогодні виконується в багатьох селах і містечках Західного Поділля. Хоча церковні коляди на відміну від традиційних народних колядок позначені гармонічним способом мислення їхніх творців. Адже церковні коляди творилися в той час, коли в європейській музичній культурі почали активно формуватися позалітургійні пісні з метою ширшої популяризації серед широкого кола прихожан оповідань зі Святого Письма. Та й їхніми авторами, зазвичай, були освічені люди – монахи, священники, дяки, студенти богословських навчальних закладів, які знали музичну грамоту й реалізовували її через пісенну творчість. Підтвердженням цього є музична стилістика церковних коляд та спосіб їхнього виконання. Вони побудовані на гомофонно-гармонічному способі формування мелодії та на іншому, порівняно з народним, зіставленні її інтонаційних ланок, яким переважно властива секвенційність у зіставленні інтоном та класичне структурування строфи (заспів + приспів). Майже кожна церковна коляда може виконуватися триголосо, де перший (підголосок) та другий (основний) голоси виконуються способом терцієвої втори, а третій виконує функцію гармонічної основи. На таку фактурну матрицю в церковних колядах звернув увагу й відомий український етномузикознавець А. Іваницький, аналізуючи різдвяний фольклор західноукраїнських земель [13, с. 15]. Підтвердженням факту гомофонно-гармонічного стилю цих пісень є й те, що більшість їхніх мелодій, поміщених в антологічній збірці «Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове» (1925 р., Жовква Львівської області) викладено у два голоси способом терцієвої втори.

У період активного творення церковних коляд (друга половина XVIII – XIX століття) їхні творці орієнтувалися на бароковий стиль, який був панівним в усіх мистецьких сферах української культури, зокрема й у творенні літургійної та паралітургійної музики.

Прикладом барокової паралітургійної музики може послужити церковна коляда «Нова радість стала», яка належить до найпоширеніших не тільки в Західному Поділлі, а й в усій Україні й серед української діаспори (до речі, вона побутує переважно у двох варіантах – галицькому й центральноукраїнському) і є типовим зразком кантиленної мелодики.

Як галицький¹, так і центральноукраїнський² варіанти коляди «Нова радість стала» представлені еолійським нахилом³ й тому мають яскраво виражений ліричний колорит (таке ладове забарвлення в церковних колядах зустрічається рідше, ніж іонійське). Такого роду нахил

¹ Галицький варіант коляди «Нова радість стала» вперше був опублікований на сторінках Почаївського «Богогласника» в 1790 році і з цього часу передруковувався у всіх наступних виданнях, які виходили в Галичині та поза її межами аж до сьогодні.

² Центральноукраїнський варіант – це той, який вперше з'явився в обробці К. Стеценка для мішаного хору (1914 р.) і через велику його популярність поширився в Галичині, витіснивши з активного репертуару галицький варіант.

³ Ладове забарвлення народної пісні немає ніякого значення для виконавців. Про це вони неодноразово зазначали при спілкуванні з ними. Воно, найімовірніше, характерне для уподобань того чи іншого співочого середовища і його модусу мислення.

й підкреслює благоговійний характер, що оспівує подію про народження Ісуса Христа («не в царських палатах, а поміж бидляти»). Як галицькому, так і центральноукраїнському варіантам аналізованої коляди властивий повільний темп і розспівування окремих складових, що є найбільш характерними ознаками кантиленної мелодики (особливо це відчутно в центральноукраїнському варіанті).

2.

Повільно

Но-ва ра-дість ста-ла, я-ка не бу-ва-ла. Над вер-те-пом
звіз-да яс-на на звіз-да яс-на сві-ту за-сі-я-ла.

3.

Повільно

Но-ва ра-дість ста-ла, я-ка не бу-ва-ла над Вер-те-пом
звіз-да яс-на на весь світ за-сі-я-ла.

Якщо проаналізувати мелоінтонаційне становлення галицького та центральноукраїнського варіантів коляди «Нова радість стала», то неважко побачити домінування авторського (індивідуального) начала над традиційним народним (колективним), що властиве й значній кількості інших церковних коляд. В аналізованих варіантах інтонаційний ряд складається із п'яти інтоном, з яких перші чотири інтонами поєднані між собою секвентно.

У цих зразках перша і друга інтономи, що є композиційним зачином, поєднані між собою терцієвим зіставленням мелодійного становлення. У такому разі їхня мелодійна лінія творить питальну модальність висхідної і низхідної побудови. Третя і четверта інтономи, що в композиційному відношенні являють собою «хід», представляють секундову секвентність. Це й оправдано, оскільки остання (п'ята) інтонома, що є завершальною в композиційному відношенні, замикає інтонаційний ряд і творить передкаденційний і каденційний мелодійні звороти (їх можна назвати мікроінтономемами). На секвентність розвитку інтоном в мелодиці церковних коляд звернув увагу й етномузикознавець А. Іваницький: «Колядам на Різдво Христове властива ... секвентність поспівок, закінчення на терцієвих співзвучках» [6, с. 65].

Пріоритет кантиленної мелодики церковних коляд над іншими її типами (речитативною та моторною) підтверджують і їхні виконавці. Зокрема, жителька с. Бенева Тербовлянського району Тернопільської області Процишин З. Ф., 1927 р. н., яка наспівала ряд пісень цього жанру, сказала, що їй більше подобається виконувати церковні коляди у повільному темпі, «оскільки такий темп впливає з божественної природи їхніх текстів та висвітлення самої події, пов'язаної з народженням Дитятка Божого» [1]. На її думку, «коляди, що виконуються в повільних темпах, викликають в слухачів розуміння величності й неординарності Різдва Божого Сина й дають можливість заглибитися в їхній зміст» [1]. На протяжний характер виконання церковних коляд звернув увагу й автор літературно-етнографічного есе «Казка мого життя» Б. Лепкий, описуючи обряд колядування в с. Поручин Бережанського повіту, що на Тернопільщині. З цього приводу він зазначав: «Янчинського (сільського дяка – Х. З.) голос напереді. Господарі за ним потягують унісонно, тільки Зарічний (місцевий господар –


Х. 3.) басом гуде...» [10, с. 506]. Б. Лепкий навіть підтверджує двоголосе виконання церковної коляди¹ (найімовірніше, способом терцієвої втори). Такий кантиленний спів часто сприяє підключенню адресатів (господаря і членів його родини) до виконання коляди разом із колядниками.

Групу кантиленної мелодики творять такі коляди Західного Поділля, як «Дивная новина: нині Діва Сина», «Не плач, Рахиле», «Нова радість стала», «Свята ніч, тиха ніч», «Спи, Ісусе, спи», «Темненькая нічка тьмою світ закрила», «Бог предвічний народився», «Хто там по дорозі йде до Вифлеєму», «Що то за предиво», «Радість нам ся являє», «Добрий вечір тобі, пане господарю» та ін. На перевагу кантиленної мелодики над іншими типами звернула увагу й відома дослідниця середньовічної барокової музики О. Гнатюк, зазначаючи: «В основі багатьох колядок лежать оригінальні наспіви православного характеру. Поряд з ними виділяється багато колядок ліричних, з яскраво індивідуалізованою розспівною мелодикою» [2, с. 61]. Вона звернула увагу на ліризацію цього пісенного жанру, особливо на розспівність окремих складонот, які є основною характерною ознакою кантиленної мелодики. На цій ознаці наголошує й автор теоретичного обґрунтування основних типів мелодики А. Іваницький: «Для кантиленних наспівів показова плавність мелодії, нерідко розспівування складів, цілеспрямованість розвитку, яскравість мелодичних зворотів» [5, с. 40]. Церковні коляди творилися в руслі середньовічних музично-поетичних традицій, в середовищі, відмінному від народнопісенної творчості. Але безсумнівним є те, що їхні автори знали народні колядки і певною мірою використовували структурні компоненти. Так, навіть у тісних рамках розробки певних євангельських оповідань вони не обмежувалися лише догматично-сакральним тлумаченням сюжетів, образів і мотивів, а не раз давали їм своє висвітлення, власну художньо-виконавську інтерпретацію, робили співзвучними з думками і настроями простих людей². Ф. Колесса, аналізуючи церковні коляди, звертав увагу й на особливості мелодики. З цього приводу він зазначав: «Церковні коляди відрізняються від традиційних народних колядок особливостями строфіки, версифікації, *мелодичними типами* (курсив наш – Х. 3.), метроритмічною організацією тощо. На відмінність між двома жанрами різдвяних пісень звернув увагу й відомий дослідник церковної пісенної творчості Ю. Медведик. Він, зокрема, констатує, що «богогласникові різдвяні пісні є продуктом передовсім індивідуальної авторської творчості, що, зрештою, «паспортизовано» акровіршами, які прямо вказують на вияв особистісного фактору» [11, с. 50]. З твердженням Ю. Медведика погоджується й етномузикознавець Л. О. Єфремова [4, с. 73].

На початку ХХ століття церковні коляди майже повністю фольклоризувалися й витіснили з ужитку традиційні народні колядки, зайнявши їхнє місце в різдвяних обрядових дійствах. Їх можна було почути не лише в церквах як паралітургійну пісню, а й серед широких верств населення. Вони зайняли почесне місце в репертуарі колядників, починаючи від дітей і закінчуючи представниками старшого покоління. Церковні коляди стали складовою лялькового та живого вертепів, ряджених з Козою, Ведмедем, Конем тощо. У зв'язку з цим їхній спосіб виконання почав поступово зближуватися з виконавськими традиціями стародавніх народних колядок. Насамперед таке зближення спостерігалось у темповому відношенні, тобто церковні коляди почали виконуватися в дещо рухливіших темпах, а дитячі – навіть у жвавих. У цей час формується новий пласт церковних коляд, який в цілому репрезентує моторний тип мелодики. На це звернула увагу й Л. Корній: «... мелодика кантів (церковних коляд – Х. 3.) переважно пісенна (мається на увазі кантиленна мелодика – Х. 3.) та пісенно-танцювальна (кантиленно-моторна – Х. 3.)» [9, с. 93]. Вона підкреслює, що «духовні канти (церковні пісні – Х. 3.), в яких

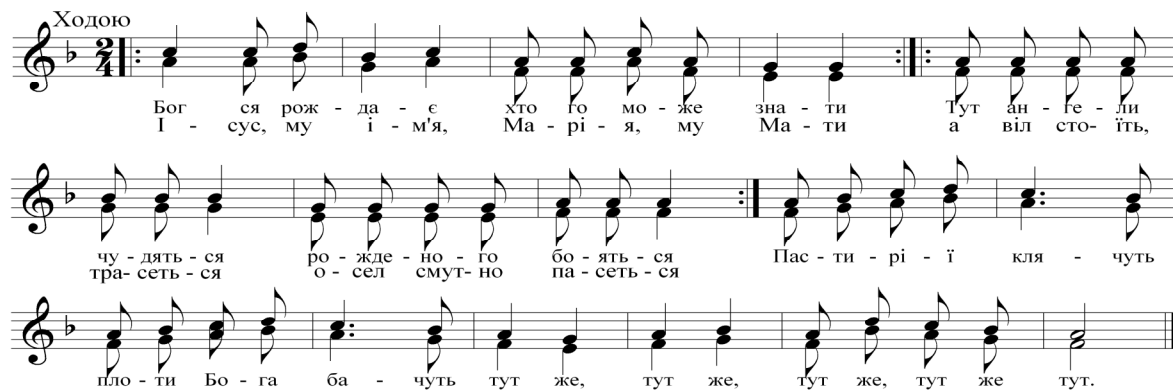
¹ Б. Лепкий подає виконання жителями с. Поручин Бережанського повіту, що на Тернопільщині, коляди «Бог предвічний народився». Саме це вказує на широку її поширеність у сільському середовищі в другій половині ХІХ століття.

² Аналізуючи церковні коляди, А. Іваницький звернув увагу на такі їхні особливості, як «багатоголосе виконання, закінчення наспіву на гармонічній терції, мажорно-мінорна основа, гетерометрична строфа».

спостерігається шести-восьми-десяти-чотирнадцятискладові віршовані розміри, мають здебільшого пісенно-танцювальний тип мелодики, близький до народної» [8, с. 73]. Прикладом моторного типу мелодики може послужити відома в Західному Поділлі церковна коляда «Бог ся рождає, хто ж 'Го може знати?», приспів якої повністю побудований на танцювальних ритмах (тут, власне, й домінують гопаково-козачкові ритмічні поєднання – , пошквалений темп, піднесений характер).

4.

Ходою



Бог ся рож - да - є, хто Го мо - же зна - ти Тут ан - ге - ли,
І - сус, му і - м'я, Ма - рі - я, му Ма - ти а віл сто - їть,
чу - дять - ся ро - жде - но - го бо - ять - ся Пас - ти - рі - ї кля - чуть
тра - сють - ся о - сел - смут - но па - сють - ся
пло - ти Бо - га ба - чуть тут же, тут же, тут же, тут же тут.

Ця коляда належить до активного репертуару західноподільських колядників, і її можна почути у виконанні різних вікових груп: дітей, молоді, представників середнього та старшого покоління.

Отже, історію становлення і розвитку мелодики церковних коляд Західного Поділля (як і інших етнографічних районів України) можна поділити на три етапи – від речитативної через кантиленну до моторної. На початковому етапі формування церковних коляд їхні автори намагалися їх творити в стилі тогочасної богослужбової музики, вносячи в них елементи несиметричності й речитативності у викладі матеріалу. У період домінування барокового стилю церковні пісні набули кантиленних ознак, величнього й помпезного співу. У період повної фольклоризації й витіснення з ужитку традиційних народних колядок церковні коляди запозичили в них темп і характер виконання та частково стильові складові – моторний тип мелодики, традиційні ритмічні форми вірша і мелодії, танцювальний й колісковий характер. Усе це увиразнило жанр церковних коляд й спрямувало їх у традиційне народне виконавське русло.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Власний архів О. С. Смоляка. Архів неупорядкований.
2. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня / О. Гнатюк. – Варшава–Київ : Вид-во «Перевал», 1994. – 188 с.
3. Грица Софія. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нариси / С. Грица. – Київ–Тернопіль : Астон, 2007. – 160 с.
4. Єфремова Л. О. Народні пісні Житомирщини (з колекцій збирачів фольклору) / [упоряд. та вступ. стаття Л. О. Єфремової] – НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К. : Наук. думка, 2012. – 723 с. : нот, карти.
5. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищ. та серед. навчальних закладів / А.Іваницький. – К. : Муз. Україна, 1990. – 336 с. : нот.
6. Іваницький А. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації / А. Іваницький. – Вінниця : НОВА КНИГА, 2008. – 520 с.
7. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до

- середини XVIII ст.) / Л.Корній. – Київ–Харків–Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. – 313 с.
8. Корній Лідія. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. / Л.Корній. – Київ : Поліграф. д-ця Ін-ту історії України АН України, 1993. – 184 с.
 9. Корній Л. П. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів / До сторіччя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / Л. П. Корній, Б. О. Сюта. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 720 с.
 10. Лепкий Б. Казка мого життя / Б. Лепкий // Твори в 2 т. – К. : Дніпро, 1991. – Т. 2 : Повісті. Спогади. Виступи / [упоряд. та автор. приміт. М. М. Ільницький. – С. 317–610.
 11. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть / Ю. Медведик – Львів : Вид-во Українського Католицького Університету, 2006. – 324 с.
 12. Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор. Підручник-хрестоматія для викладачів і учнів. Вип. 1. / О. Смоляк. – Тернопіль : Лілея, 1998. – 80 с.
 13. Український обрядовий фольклор західних земель: Музична антологія (Бесарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Закарпаття. Лемківщина. Підляшшя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмщина / [відп. ред. Г. А. Скрипник ; упоряд. і вступ. стаття А. І. Іваницького]. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 624 с.
 14. Франко І. Наші коляди / І. Франко // Іван Франко. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – Т. 28. Літературно-критичні праці (1890–1892) / [ред. колегія : М. Д. Берштейн, Г. Д. Вєрвєс, А. Т. Гордієнко та ін. ; Ред. тому: Н. С. Крутікова, С. В. Щурат]. – К. : Вид-во «Наукова думка», 1980. – С. 7–41.