

твір, якому властива камерність вислову: увага до тонких нюансів поетичних рядків, філігранність фактури. Відразу помітно, що ця поезія є співзвучною внутрішньому світові композитора, виражає стан його душі, «тональність» серця.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Франко не Каменяр. Франко і Каменяр / Т. Гундорова. – К. : Критика, 2006. – 350 с.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: словник-довідник / В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2006. – 703 с.
3. Клим'юк Ю. Жанрова система лірики Івана Франка / Ю. Клим'юк : автореф. дис. ... доктора філолог. наук. спец. : 10.01.01. – Львів, 2007. – 34 с.
4. Колесса Ф. Іван Франко (Історія української етнографії) / Ф. Колесса // Дзвін. – 2006. – Ч. 8. – С. 84–102.
5. Колесса Ф. Поезії І. Франка, складені за ритмічними взірцями українських народних пісень / Ф. Колесса // Вістник: місячник літератури, мистецтва, науки й громадського життя. – Львів, 1937. – Річник V. – Т. IV. – Кн. 10. – С. 711–716.
6. Корнійчук В. Поетика лірики Івана Франка / В. Корнійчук: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. ... доктора філолог. наук. спец.: 10.01.01. – Львів, 2006. – 36 с.
7. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. Лаврентьева. – М. : Музыка, 1978. – 79 с.
8. Ручьевская Е. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / Е. Ручьевская. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.
9. Рымко Г. Теоретические проблемы тексто-музыкальной формы: дис. ... кандидата искусствоведения: спец.: 17.00.02 / Г. Рымко. – Москва, 2014. – 375 с.
10. Фрайт О. Іван Франко і українська хорова культура / О. Фрайт, Н. Лозинська. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. – 62 с.
11. Щурат В. Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки (Прочитавши драму І. Франка «Зів'яле листя») / В. Щурат // І. Франко. Зів'яле листя: тексти, матеріали, дослідження. – Львів, 2007. – С. 9–23.

УДК 78.6У

І. Я. ЗІНКІВ

#### ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ

*У статті зроблено спробу вивчити жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. Проаналізовано обробки лемківських народних пісень композитора, створених у 1933 р. Розглянуто їхню поетику й музичну стилістику. Відзначено зв'язок обробок з неофольклорними та неокласичними тенденціями музичного мистецтва перших десятиліть ХХ ст.*

**Ключові слова:** жанр, обробка народної пісні, ранній стиль композитора, неофольклоризм, неокласичні тенденції, сучасна модальність, геміольні ладоутворення.

І. Я. ЗІНКІВ

#### ЖАНР ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ КОЛЕССЫ

*Статья посвящена изучению жанра обработки народной песни в творчестве Николая Колессы. Проанализированы обработки лемковских народных песен композитора, созданы в 1933 г. Рассмотрена их поэтика и музыкальная стилистика. Отмечена связь обработок с неофольклорными и неоклассическими тенденциями музыкального искусства начала ХХ в.*

**Ключевые слова:** жанр, обработка народной песни, ранний стиль композитора, неофольклоризм, неоклассические тенденции, модальность, геміольные ладообразования.

**GENRE OF FOLK SONGS' ARRANGEMENT IN  
MYKOLA KOLESSA CREATIVE WORK**

*Article is devoted to studying Kolessa genre of folk songs arrangement on the ground of Lemko's folk songs, created in 1933. Specific poetic and stylistic features are analyzed. Connection between Kolessa musical language and modern tendencies of XX century musical art (neo-classic and neo-folklore) is observed. Lemko's folk songs on autor's arrangement are representing earlier composers style (1920–1930's years), using polymode, polytonal means of rhythmic versatility and complex metric.*

*Choosing the song culture stratum of Ukraine, which is little-known within the Ukrainian professional music, Kolessa came up with the free type of folk material processing, folklore new type application conditioned by ingenious poetics and musical style of such ethnic local stratum. Song samples selected by Kolessa are distinguished by specific aphoristic character of depicted events, psychological acuity, and original poetic vision of the surrounding world. Mostly, these are colourful miniature sketches that convey variable inner world. Poetics expressive bulge is achieved due to emphasizing the realistic playback of events and characters' actions, typical plot collisions. Their analysis revealed a number of ethnic local features.*

*The original way of thinking also reveals musical and stylistic aspect of Lemko's folk songs, which are characterized by thinking modality revealed both at the modal formula and rhythmic specificity, and coherent composition as well.*

*Lemko's folk songs stratum was influenced by neighbouring folk songs cultures, especially the Hungarian and Polish. Melody development from tetrachord to octave modal structures, strengthening the chromaticization phenomena provide it with a specific colour scheme. In rhythmic structure of Lemko's folk songs the most important is the commonly used two-line fit (6 + 6), although three-line fit occurs very often (4 + 4 + 3), as well as four-line fit (4 + 4) + (5 + 3). New features of Kolessa's early style show through the harmonious language of his adaptation. The composer uses three methods of fitting development through: 1) attracting folk mode specificity of folk sources (diatonic, hemiolic); 2) strengthening the chromatic principles during harmonization process; 3) expansion of the dissonance application scope. Application of sharply dissonant intervals (increasing seconds, tritones, etc.) is interpreted quite freely; it bears an important semantic load and is stable feature of the artist's individual style at the early stage.*

*«Lemko's folk songs» arrangements show an innovative approach to the arrangements genre and dynamic perception of its essence. It is referred to the whole new for Ukrainian music of late 1900's – early 1930s folklorism level professed by B. Bartok, I. Stravinski, K. Szymanowski, V. Barvinsky, L. Revutsky, B. Liatoshynsky. The M. Kolessa's folklorism new type confirmed in his piano cycles and emerged later in solo arrangements of «Songs from Polissia» and in early 1970's was repeated in Lemko's songs arrangements for voice and piano.*

**Key words:** *genre, folk songs' arrangement, early composers style, neo-stylistics, neo-folklore, neo-classic tendencies, modern modality, hemiolic scale' structures.*

XX століття актуалізувало вивчення регіональних шарів національного фольклору, невідоме музичним традиціям попередніх епох, викликало сплеск зацікавлення традиційними культурами тих регіонів європейського континенту, які раніше не потрапляли в поле наукових інтересів музичних етнологів. В Україні діалектологічний принцип вивчення фольклору в першій третині XX ст. корелювався з іменами Володимира Шухевича, Станіслава Людкевича, Климента Квітки, Філарета й Івана Колессів. У фокусі особливої уваги музичних етнологів опинився фольклор західного регіону, багатий на різноманітні діалекти. Наявність регіональних відмінностей між двома гілками української музично-фольклорної традиції – галицько-волинської та східно-наддніпрянської – вперше спостеріг Ф. Колесса у вступі до «Народних пісень з Галицької Лемківщини» (1929), акцентуючи особливу увагу на архаїчності першої з них, складеної з трьох музичних діалектних типів – гуцульського, бойківського та лемківського [4, с.

V]. Ідея регіонального вивчення фольклору була особливо близькою Миколі Колесі. Замолоду він знайомиться із записами батька, слухає спів народних виконавців, які часто бували в його родині. Мабуть, тому жанр обробки в його творчості посів одне з чільних місць.

Жанр обробки дотепер є недостатньо вивченим під оглядом радикалізації засобів музичної виразності в камерній творчості М. Колесси кінця 1920-х – початку 1930-х років, багато де в чому суголосній пошукам його старших сучасників – Ігоря Стравінського, Бели Бартока, які в перші десятиліття ХХ ст. у творчому переосмисленні «фольклорної архаїки» вбачали засіб оновлення ладотональності та кардинального переосмислення арсеналу виразових засобів сучасної музики загалом (у дусі неостилістики). З цієї причини жанр обробки народної пісні Миколою Колесою ще недостатньо осмислений і потребує подальших пошуків його репрезентації.

Мета статті – висвітлити особливості жанру обробки у творчості М. Колесси, що розглядається на матеріалі обробок його лемківських пісень.

Добре обізнаний із творчістю цих композиторів ще з часів празьких студій (у класі Вітєслава Новака), М. Колеса був особисто знайомий з Бартоком (приїзд останнього до Львова у 1927 р.), високо поцінував його фольклористичну діяльність, розумів її пошукове значення для становлення індивідуального стилю та вплив на формування його творчого методу, що був на той час дуже близьким молодому автору. Тому в камерних опусах цього періоду можна спостерегти могутній вплив стилістики всесвітньо визнаного угорського майстра. На прикладі жанру обробок лемківських пісень спробуємо проілюструвати ті риси, в яких знайшло відбиття новаторство раннього Колесиноного стилю.

Обираючи маловідомий на теренах української професійної музики пласт пісенної культури України, Колеса прийшов до вільного типу опрацювання фольклорного матеріалу, застосування нового типу фольклоризму, зумовленого неординарністю поезики та музичної стилістики цього унікального регіонального шару української пісенності.

Відібрані композитором пісенні зразки приваблюють особливою, властивою лемківській уснопоетичній традиції афористичністю зображуваних подій, психологічною гостротою, самобутнім поетичним баченням навколишнього світу. Переважно це колоритні мініатюрні образки, що передають мінливий внутрішній світ людини. Експресивна опуклість поезики досягається підкреслено реалістичним відтворенням подій, учинків персонажів з народу, що відтінюється прийомом психофізичного паралелізму (зіставленням стану героя з мотивом природи). Пленерні зачини передують головним подіям у піснях «Ой горами волоньки», «Високий брежок». Деталізоване розкриття змісту супроводжують тонкі градації почувань і настроїв героїв, часто в несподіваних поєднаннях і ситуаціях, що надає поезиці лемківської пісенності особливого локального забарвлення. Красиві глибоко узагальнюючі сюжетні колізії з їх вишуканою вербальною «оправою», характерні центральноукраїнським регіонам, не властиві лемківській пісенності. Вона лаконічніша за диханням, проте динамічніша за світосприйняттям, більш імпульсивна й активна. Зазвичай це миттєві замальовки, правдиві й реалістичні, де герої мислять, діють і відчувають за законами вузького етнічного середовища, його етики, моралі та естетичних канонів.

Розгляд поезики виявляє низку самобутніх локальних рис, що стосуються специфіки розкриття типових сюжетних мотивів, скажімо, коли йдеться про стосунки між дівчиною і хлопцем. Так, поезика пісні «Високий брежок» передає відмову дівчини напоїти коня, мотивацією якої стають: її маленький зріст і побоювання тварини, що може її покалічити; вона не виросте, заміж не вийде, тим паче, що небагата, не буде свата, а буде ганьба. З тексту пісні постає образ розсудливої дівчини з власною життєвою філософією та амбіціями. Прохання парубка напоїти коня (форма залицяння) не може похитнути її твердих переконань.

В іншій пісні «Повідж же мі» виникає сценка освідчення. Здавалось би, класично відома ситуація у стосунках між молодими людьми обростає несподіваними сюжетними деталями й відтінками. Парубок не зізнається у своїх почуттях, натомість звертається до дівчини: «Ци с кохала кого юж? Ци ти хочеш, ци не хочеш той віночок білих руж?». У відповідь звучать слова освідчення: «Не питайся о то мя, бо видят то вшитки люде, же я, бідна, кохам тя». Подібна нетиповість розкриття сюжетної канви, звичайно, приваблювала композитора. Поетичне

розмаїття розглядуваних пісень вимальовує низку колоритних побутових образків з життя, виконаних дрібними, але дуже виразними й чіткими штрихами. А за цим проступає риса, спільна не лише для образно-поетичного мислення етносів західноукраїнських земель (лемків, бойків, гуцулів) з їх коломийками, співанками-хроніками, але й для західно- та південнослов'янської пісенної традиції загалом – польських краков'яків, словацьких травиць (коротких пісень), сербських так званих бачванських пісень, болгарських прип'явок, волоських (румунських) пастівних і любовних пісень [5, с. 39–41].

Самобутній спосіб мислення виявляє й музично-стильовий аспект лемківської пісенності. Тут прадавнє взаємодіє з новітнім, власне, неповторне – із запозиченим, стороннім, а жанрове розмаїття демонструє локальні принципи інтонаційно-часової й композиційної організації. Саме специфіка поетичної картини світу лемків накладає відбиток на структурно-композиційні особливості пісні. Для неї типовою є *модальність мислення*, що характеризує як ладово-формульну та ритмічну специфіку (при типовій ритмоформулі 6+6)<sup>1</sup>, так і цілісну композицію. Дослідники лемківської пісенності Ф. Колесса [3, с. 352–356] та Софія Грица [7, с. 3–12] розмежовують її на два пісенні типи: давні (архаїчні) та новітні (пізнього походження). Для перших типова речитативна форма інтонування, відсутність розспіву (силабо-тонічний принцип), вузькообсяговість звукорядів неоктавної будови. В мелодиці помітне багатство прикрас і мелізмів, переважання вузьких секундових ходів. Останнє простежується у піснях «Вечюр юж мі, вечюр», «Шуміла дзедзина», «Чи то мі ся видит», «Люляй же мі, люляй» тощо. До архаїзмів лемківської мелодики належить також явище використання «нейтральних» інтервалів на III і IV шаблях звукоряду. Його зразком є ладова будова обробки «Співаночки мої», де перше пісенне коліно витримане у лідійському ладі, друге – в лідійсько-міксолідійському, а третє й четверте – у мінорі з IV високим шаблем. Іншим зразком може слугувати ладова будова пісні «Чи то мі ся видит».

Новітні нашарування лемківської пісенності сформувалися під впливом сусідніх пісенних культур, зокрема угорської<sup>2</sup>. Їх розвиток ішов шляхом розбудови мелодики від тетракордових до октавних структур та підсилення явища хроматизації. У цьому вони зближуються з пісенними традиціями західних та південних слов'ян. Так, мелодія пісні «Повідж же мі» вже романсового гатунку, в пісні «З-поза гори місяць зишов» мелодія розгортається від VII увідного шабля (на сильній тривалості) до дорійської сексти й допоміжної натуральної септими з подальшим уживанням IV високого шабля, що або розв'язується в V-й, або утворює геміольну (півторатонову) секунду з III-м, демонструючи синтезування елементів діатоніки та хроматики. В інших випадках ця особливість виявлена через взаємодію натурального мінору з IV високим шаблем, дорійського ладу з IV високим та VII увідним. Наявність зазначених хроматизмів створює додаткові інтонаційні тяжіння, що надає мелодиці специфічного колориту, стає одним із джерел новаторства музичної мови М. Колесси.

Ладо-інтонаційна самобутність лемківського мелосу була одним із джерел новаторського розв'язання комплексу атрибутики, передбачуваної жанром обробки народної пісні. Під пером такого майстра, як молодий Колесса, вона важила багато: вроджене відчуття міри, виваженості пропорцій ніколи не дозволяло митцю надуживати цим засобом.

Не меншою самобутністю вирізняється й ритмічна будова лемківських пісень. Найуживанішою формою вірша, як зазначалося вище, є дворядкова строфа (6+6), зумовлена специфікою лемківського мовного діалекту та закономірностями віршування, наприклад: «Зозуленька кукат, / моє серце стукат, / зозуленька в гаю, / моє серце в жалю». Часто зустрічається трирядкова (4+4+3) або чотирирядкова (4+4) + (5+3) строфи. Аналізуючи лемківські пісні під оглядом їх метро-ритмічної будови, Ф. Колесса вказував на спільні риси з південнослов'янськими та угорськими піснями. На думку вченого, поява речитативу в піснях є наслідком прояву тенденції до дрібнення ритму, що характеризує західноукраїнську пісенність

<sup>1</sup> Модальність трактується тут широко – як прояв змінності (мобільності) будь-якого рівня структури [1, с. 245–253].

<sup>2</sup> Доволі часто вживана в лемківських піснях форма А А5 В А (або А1) є віддзеркаленням впливу новоугорської пісенності.

загалом. Схильність до синкопування вчений вважає наслідком угорського впливу, часте звернення до мазуркового ритму (й кадансу – І.З) споріднює лемківські пісні з польськими. Проте речитатив відсутній, натомість синкоповану ритміку демонструють обробки «Ой горами волоньки», «Зозуленька кукайт», «Там на горі», «Співаночки мої».

Зовнішня «нерозвиненість» віршової форми лемківської пісні приховує розмаїття ритмічного пульсування, дивовижну акцентно-ритмічну, майже арабескову гру, багатство ритмічних малюнків, вільне поєднання різних метрів. Чимало пісень такої будови Колесса обрав для своїх обробок. При втіленні змінного метра композитор послуговується широковживаним у сучасному неофольклоризмі явищем часового розширення і звуження такто-метричної сітки – прийомом, запозиченим з народно-інструментального музикування (у своїх нефольклорних опусах ним часто послуговувався Барток). Серед двох збірок сольних обробок його натрапляємо у дівочих «Ой горами волоньки», «Зозуленька кукайт»: (5)4–4(4), колисковій «Люляй же мі, люляй»: (4)4–5(4), баладі «Там на горі» (2)4– (4)4. Під цим оглядом особливо цікаві дві обробки: дівоча «Вечюр юж мі вечюр» і любовна «Шуміла дзедзина». У першій чергування складних метрів (п'ятидольного з чотиридольним) викликає зміщення внутрішньо-тактових акцентів, внаслідок чого виникає переакцентування складів слова «вечюр». Водночас у фортепіанному супроводі виникають поліритмічні накладання: у його верхньому голосі утворюються, періодично чергуючись, дві ритмічні потактові групи: (5)8–4(8). Натомість в основу нижнього шару фортепіанної фактури композитор кладе ямбічну ритмоформулу дансатної генези, що, долаючи тактові межі, повторюється тричі. Показовим зразком комбінації в межах одного наспіву декількох гетероритмічних формул є обробка «Шуміла дзедзина», де в першій строфі поєднано 7/8–5/8–3/4-дольні розміри, і 7/8–4/4–5/8–6/8-дольні – у подальшій.

Новаторство раннього Колессиного стилю проступає і в гармонічній мові обробок. Розглянемо способи утворення гармонічної вертикалі у трьох аспектах: 1) залучення народно-ладової специфіки самого народнопісенного зразка, 2) підсилення хроматичної засади у процесі гармонізації та 3) розширення сфери використання дисонансу, спроби його переосмислення.

У гармонічній мові обробок композитор якнайповніше послуговується специфікою ладового мислення лемківського етнічного середовища – дорійського (з його модифікаціями), лідійського й міксолідійського ладів (також їхнього змішаного варіанта, так званого гуцульського мажору). Вузьюобсяговість звукорядів лемківської пісенності, їхню ладову мінливість (варіантність) як архаїчного явища української фольклорної традиції Колесса підкреслює застосуванням ефекту нейтральної терції, варіантності нестійких шаблів ладу (II, IV, VI, VII). Проникнення народно-ладових засад у гармонічну вертикаль простежується у принципах конструювання акордів, типах їх сполучень, специфіці каденційних зон. Перенесені у вертикаль, в одних випадках вони формують її фонічний аспект, в інших – процесуально-динамічний тип драматургії.

Варіативність звучання окремих шаблів (II, III, IV, VI) в гармонічній мові Колесси знайшла відбиття в одночасному співіснуванні в будові акорду інваріантного шабля з його варіантом (так зване явище розщеплення тону). Терпкі вертикальні співзвуччя зазвичай виконують важливе семантичне навантаження. Приміром, септакорд з варіантністю IV шабля в обробці «Ой горами волоньки» стає лейтгармонією обробки. Явище варіантності шаблів властиве для гармонічної мови обробок «Високий брежок», «Люляй же мі, люляй», «Там на горі» (IV), «Шуміла дзедзина» (III).

Нерідко на гармонічні сполуки проектується кварто-квінтове групування тонів мелодичної горизонталі. В обробці «Одкаль павичка летіла» воно впроваджене як стилізовано-фонічний ефект з метою імітування звучання ансамблю троїстих музик (трактованого однак досить вільно). Нашарування кварто-квінто-тритонових сполук становить основу гармонізації в обробці «Вечюр, юж мі вечюр»<sup>1</sup>. У фортепіанному вступі (тт. 1–4) нижній фактурний шар

<sup>1</sup> Пісенний оригінал запозичено зі збірки Ф. Колесси «Народні мелодії з Галицької Лемківщини» [4, № 132 а]. У другій поетичній строфі композитор скористався мелодією пісні «Як я от таль піду» [4, № 132 б].

створює ефект «передзвону» квінтового бурдону (с–g) з квартою верхнього фактурного шару, що породжує кварто-тритонове «потовщення» низхідної мелодичної фрази, заснованої на варіюванні щаблів дорійського ладу (IV, VI, VII). Постійне пульсування терпких гармонічних комплексів підтримується комплементарним рухом в умовах змінного метра, завдяки чому кварто-квінтова вертикаль перестає бути суто фонічним чинником, створюючи відчуття емоційної невизначеності.

Явище хроматизації мелосу в новіших шарах лемківської пісенності створило можливість еквівалентного співвідношення діатоніки з хроматикою та поліфункційності окремих елементів ладогармонічної системи. Це помітно як на рівні інтерваліки, так і в умовах акордових конструкцій. Широке застосування дисонуючої інтерваліки (великих і малих секунд, збільшених і зменшених кварт, зменшених квінт та октав, малої й великої нон) у контексті гармонічної тканини обробок трактоване митцем максимально вільно, а постійність їх застосування Колесою надають їм значення стабільної ознаки індивідуального стилю митця раннього періоду творчості.

Отже, хроматика значною мірою впливає на темброво-колеристичний та динамічно-процесуальний аспекти гармонічної мови, тонально-гармонічну архітектоніку композиції. Композитор використовує складні багатшарові конструкції кварто-секундової чи терцієвої будови з рясною хроматизацією, внаслідок чого виникають нон- та ундецимакорди, як, приміром, в обробці «Високий брежок». При цьому автор широко використовує можливості альтерованих акордів субдомінантової й доміантової груп. Залежно від розв'язання, акордика з наявністю IV та VI альтерованих щаблів трактується біфункційно. В одному випадку це акордика субдомінантової групи, де ладовий чинник стає домінуючим, в іншому йдеться про акорди групи подвійної доміаннти з відповідним розв'язанням.

В окремих обробках виникають цілі зони гармонічної нестійкості, що пов'язано зазвичай з уживанням еліптичних акордових ланцюжків, квазіакордових гармоній, з наявністю багатшарових біфункційних акордових конструкцій, інколи в умовах поліфонізації гармонічної тканини. Еліптичні акордові послідовності є типовими для обробок «Повідж же мі», «Одкаль павичка летіла». В обробці «Високий брежок» високий рівень нестійкості утримується завдяки лінеаризації гармонічної тканини.

Під цим оглядом цікавими є каденційні завершення обробок, де особливо наочно проступає синтезування етнолокальних рис з елементами розширеної тональності. Композитор лише в окремих випадках надає перевагу каденціям, завершених тонічним тризвуком. Сам підхід до кінцевого й серединного кадансування в нього неординарний. Так, в утворенні серединної каденції обробки «З-поза гори місяць зишов» участь беруть DDVII4/3#IV та DVIIb3 (гармонічного мажору), з подальшим завершенням на тоніці з мажорною терцією. Автентичною каденцією на зразок SII 4/3#IV – D9 – t завершується обробка «Зозуленька кукат». Автентичний каданс локального забарвлення ужито в обробці «Повідж же мі». На повний тонічний тризвук накладено дві чисті кварта, утворені від дорійської сексти. Виразний локальний колорит має заключна каденція обробки «Одкаль павичка летіла»: SIV9 з пониженою септимою – DVII9 – I (з натуральною секстою). Тут кожен акорд демонструє ефект нейтральності III щабля ладу, другий – специфіку мелодичного «g», третій – звучання натурального мажору. Явище ладової змінності типове для завершення обробки «Співаночки мої», виданої у 1978 році. В обробці «Гори наші» перед завершальним тонічним тризвуком звучить «змішане» співзвуччя, утворене на основі накладання SII 6/5 та DVII 6/5 гармонічного мажору.

Значного поширення в обробках М. Колесси набувають плагальні завершення. Цей тип кадансування невіддільний від дорійського мінору з IV високим щаблем. Ним послуговується композитор в обробках «Вечюр, юж мі вечюр», «Співаночки мої», «Люляй же мі, люляй». Оригінальне завершення спостерігаємо в обробці «Шуміла дзедзина». Спочатку витриманий SII6/5 гармонічного мажору переходить у SIV6/5#IV, розв'язуючись в однойменну тоніку, але остаточно завершується на квінтовому тоні ладу (як у народній пісні).

Септакордом II щабля з II та IV високими щаблями завершується обробка «Там на горі». Винятково оригінальне завершення в обробці «Високий брежок», де маємо справу з двома каденціями: однієї – до мінору (SII7#IV – I), другій – несподівано діатонічній (IV–V).

Композитор наслідує автентичне закінчення народної мелодії, де фінальний тон трактується дwoяко. Інший тип кадансування постає в обробці «Ой горами волоньки». Тут П7 розв'язується спочатку в тонічний тризвук з дорійською секстою, а відтак звучить як фінальне співзвуччя, накладаючись на І7, утворюючи блоклавішний кластер.

Розгляд каденційних зон обробок лемківських пісень виявляє їх виняткову емоційно-експресивну виразність, неповторність. Найбільш уживаним є плагальний тип кадансування, що відповідає модальній природі їхньої мелодики. Він зазвичай «убирає» характерні ознаки натурального мінору з IV високим або дорійського з IV високим та VII увідним шаблями. На цьому тлі особливо оригінальними є каденційні закінчення тих обробок, де завершальний акорд є або біфункційним, або репрезентований побічним шаблоном ладу.

Значна питома вага дисонансу в процесі обробки фольклорного зразка дає підстави говорити про його *функційне переосмислення*. Дисонанс трактується як мистецько-виразовий засіб збагачення ладо-тональності, спрямований на максимальне розкриття експресивної сторони музичної поетики, як засадничий конструктивний елемент стилю композитора кінця 1920-х–1930-х років, вагомих чинників його композиційної техніки. Він виконує подвійну роль, впливаючи на динамічно-процесуальний та фонічний (колеристично-зображальний) аспекти розкриття музичної поетики обробок, підкреслюючи *психологічний підтекст* першоджерела. Під цим оглядом нівелюється «класичне» розуміння природи дисонансу – він зазнає переосмислення в умовах модальної тональності нового типу [1, с. 249–250].

Для української музики 1920–1930-х років така ладогармонічна стилістика була явищем винятково сміливим й унікальним [6, с. 156–164]. Однотипні ладогармонічні явища знаходимо в оригінальних творах К. Дебюссі та Б. Бартока 1910-х років. Підставою для їхніх інновацій став фольклор – давній угорський для Бартока та східноєвропейський і французький для Дебюссі. Що ж стосується впливу ладогармонічної мови Дебюссі, то треба зазначити, що він мав опосередкований вплив на ранній стиль М. Колесси, «пропущений» крізь призму традицій празької школи (а також львівсько-празької школи, до якої належав митець). Зокрема, треба вказати на вплив «імпресіоністичної» стилістики фольклоризму В. Новака, одного з найвизначніших послідовників Л. Яначека, фольклоризм музичної мови якого сформувався під впливом західнослов'янських музичних діалектів (зокрема, моравського)<sup>1</sup>. А це й був той фольклорний шар, який за багатьма музично-стильовими ознаками тісно переплітається з діалектами західноукраїнського музичного фольклору.

Опрацювання Колессою пісенного фольклору західноукраїнського регіону виявило самотність сучасного «прочитання» народнопісенних зразків Галицької Лемківщини. Орієнтація митця на етнолокальні його шари привела до радикального оновлення власної системи виразових засобів, яка наприкінці 1920-х – початку 1930-х років проявилася в циклі «Дрібнички», Фортепіанному квартеті, «Картинках Гуцульщини». Нові якості раннього Колессиного стилю були зумовлені декількома чинниками, одним з яких була стилістична самотність обраного митцем музичного-фольклорного пласта, іншим – вплив сучасної європейської неостилістики (передусім неокласицизму й неофольклоризму).

Отже, обробки народних пісень з Лемківщини, створені у 1933 році, демонструють новаторський підхід автора до жанру обробки народної пісні та динамічне сприйняття її сутності. Йдеться про той якісно новий для української музики кінця 1900-х – початку 1930-х років стан фольклоризму, який сповідував у ранніх нефольклорних опусах Б. Барток (дві скрипкові рапсодії, фортепіанний цикл «Дітям»), Кароль Шимановський («Пісні курпівські»), Левко Ревуцький («Галицькі пісні»), Василь Барвінський («Фортепіанний секстет», «Наше сонечко»), Борис Лятошинський («Золотий обруч»). Новий тип фольклоризму Колесси утверджується в фортепіанних циклах «Дрібнички», «Картинки Гуцульщини», «Лемківському весіллі», згодом проступить у сольних обробках «Пісень з Полісся», а вже на початку 1970-х повториться в обробках лемківських пісень для голосу й фортепіано.

<sup>1</sup> Сам композитор зазначав, що при опрацюванні лемківських пісень він значною мірою опирався на метод обробок словацьких народних пісень свого празького учителя, професора композиції В. Новака, словака за походженням.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Зінків І. Модальність як категорія сучасного музикознавства / Ірина Зінків // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. ст. – Київ ; Львів : ТзОВ «ОЛІР», вид-во «Сполом», 2008. – Вип. 74. – С. 245–253.
2. Зінків І. Особливості опрацювання регіонального фольклору в обробках Миколи Колесси / І. Зінків, О. Шевчук // Записки НТШ ім. Т. Шевченка. –Т. 59. – Львів, 1993. – С. 130–151.
3. Колесса Ф. Характеристичні признаки мелодій українських пісень з Лемківщини // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 352–367.
4. Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини. Етнографічний збірник / Філарет Колесса. – Львів : НТШ ім. Т. Шевченка, 1929. – Т. 39–40. – 468 с.
5. Коломийки / [упор., передм. і прим. Н. С. Шумати, упор. нот. матеріалу З. І. Василенко]. – Київ : Наукова думка, 1969. – С. 39–41.
6. Стельмащук Р. До питання «нового фольклорного стилю» ранньої творчості Миколи Колесси / Роман Стельмащук // Syntagmaton : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства проф. С. Павлишин. – Львів, 2000. – С. 156–164.
7. Українські народні пісні з Лемківщини / [Зібр. О. Гиж, передм. С. Грици]. – Київ : Наукова думка, 1972. – 404 с.

УДК 78(477.83) «18/19»(092)

Я. Р. ГОРАК

**ЗАБУТИЙ ОЛЕКСАНДР БЕРЕЖНИЦЬКИЙ**

*У статті на підставі матеріалів родинного архіву вперше подано життєпис Олександра Бережницького (1879–1916) – юриста за освітою, музично-громадського діяча, скрипаля, педагога, музичного критика. Висвітлено участь митця у «Бояні», у заснуванні та перших роках діяльності «Союзу співацьких і музичних товариств», Вищого музичного інституту, у заснуванні та редагуванні «Артистичного вістника». Розглянуто його діяльність як музичного критика.*

**Ключові слова:** Олександр Бережницький, хорове товариство «Боян», «Союз співацьких і музичних товариств у Львові», Вищий музичний інститут, «Артистичний вістник», Станіслав Людкевич, струнний квартет, рецензія.

Я. Р. ГОРАК

**ЗАБЫТЫЙ АЛЕКСАНДР БЕРЕЖНИЦКИЙ**

*В статье на материале семейного архива впервые подано биографию Александра Бережницкого (1879–1916) – юриста по образованию, музыкально-общественного деятеля, скрипача, педагога, музыкального критика. Раскрывается его участие в деятельности общества «Боян», в основании и первых годах деятельности «Союза певческих и музыкальных обществ во Львове», Высшего музыкального института, в основании и редактировании «Артистического вестника». Рассматривается его деятельность как музыкального критика.*

**Ключевые слова:** Александр Бережницкий, хоровое общество «Боян», «Союз певческих и музыкальных обществ во Львове», Высший музыкальный институт, «Артистический вестник», Станислав Людкевич, струнный квартет, рецензия.

Y. R. HORAK

**FORGOTTEN OLEKSANDR BEREZHNYTSKYI**

*Oleksandr Berezhnyskyi (1879–1916) entered Ukrainian Galician culture of the end of the XIX – the beginning of the XX century as a lawyer, a music and public figure, a violinist, a teacher, an*