УДК: 784.4(477) М. Колесса

# ЖАНР ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ

**Ірина ЗІНКІВ**

*Кафедра теорії музики,*
*Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,*
*вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79005,*
*тел.: (+380322) 235 79 92, e-mail: i.zinkiv@gmail.com*

Статтю присвячено вивченню жанру обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. Проаналізовано обробки лемківських народних пісень композитора, створених у 1933 році. Розглянуто їх поетику і музичну специфіку. Відзначено зв'язок обробок з нефольклорними та неокласичними тенденціями музичного мистецтва початку XX століття (Бела Барток, Ігор Стравінський). Лемківські обробки репрезентують ранній, найрадикальніший під оглядом художніх засобів стиль М. Колесси (1920–1930-х років).

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

XX століття актуалізувало вивчення регіональних шарів національного фольклору, невідоме музичним традиціям попередніх епох, породило 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 століття корелювався передусім з іменами Володимира Шухевича, Станіслава Людкевича, Климента Квітки, Філарета та Івана Колессів. У фокусі особливо прискіпливої 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 відзначив Ф. Колесса у вступі до "Народних пісень з Галицької Лемківщини" (1929), акцентуючи особливу увагу на архаїчності першої з них, яку становлять три музичні діалектні типи – гуцульський, бойківський та лемківський [4, с. V]. Ідея регіонального вивчення фольклору була надзвичайно близькою Миколі Колессі. У молодому віці він ознайомився з записами батька, слухав спів народних виконавців, які часто бували у родині Колессів. Можливо, саме тому жанр обробки в його творчості зайняв одне з чільних місць.

Жанр обробки дотепер є недостатньо вивченим з огляду 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 XX століття у творчому переосмисленні "фольклорної архаїки" вбачали засіб оновлення ладотональності та кардинальне переосмислення арсеналу виразових засобів сучасної музики загалом (в дусі неостилістики). Добре обізнаний з творчістю цих композиторів ще з часів празьких студій (у класі Вітезслава Новака), М. Колесса був особисто знайомий з Б. Бартоком (приїзд останнього до Львова у 1927 році), високо поціновував його фольклористичну діяльність, розумів її пошукове значення для становлення індивідуального стилю митця та вплив на формування його творчого методу, який був на ту пору надзвичайно близький молодому М. Колессі. Тому в камерних опусах цього періоду можна спостерегти могутній вплив стилістики всесвітньо визнаного угорського майстра. На прикладі обробок лемківських пісень М. Колесси спробуємо проілюструвати ті показові риси, в яких знайшло відбиття новаторство раннього Колессиного стилю.

Обираючи маловідомий на теренах української професійної музики пласт пісенної культури України, М. Колесса прийшов до вільного типу розробки фольклорного матеріалу, нового типу фольклоризму, продиктованого неординарністю самої поетики та музичної стилістики цього регіонального шару української пісенності.

Обрані М. Колессою пісенні зразки приваблюють особливою, властивою лемківській уснопоетичній традиції афористичністю зображуваних подій, психологічною гостротою, самобутнім поетичним баченням навколишнього світу. Здебільшого це колоритні мініатюрні образки, що передають мінливий внутрішній світ людини. Експресивна опуклість поетики досягається підкреслено реалістичним відтворенням подій, учинків персонажів з народу, що відтінюється не раз психофізичним паралелізмом (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 та настроїв героїв, не раз у несподіваних поєднаннях та ситуаціях, що надає особливого етнолокального забарвлення поетиці лемківської пісенності. Красиві глибоко узагальнюючі сюжетні колізії з їх вишуканою вербальною "оправою", властиві центральноукраїнським регіонам, не притаманні 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 й естетичних канонів.

Розгляд поетики виявляє низку самобутніх локальних рис, що стосуються специфіки розкриття типових сюжетних мотивів, скажімо, коли йдеться про стосунки між дівчиною і хлопцем. Так, поетика пісні "Високий брежок" передає відмову дівчини напоїти коня, мотивацією якої стають: її маленький зріст і побоювання тварини, яка може її покалічити; вона не виросте, заміж не вийде, тим паче, що небагата, не буде свата, а буде ганьба. Як бачимо, 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 дівчини: "Не питайся о то мя, бо видят то вшитки люде, же я, бідна, кохам тя". Подібна нетиповість розкриття сюжетної канви, звичайно ж, приваблювала композитора. Поетичне розмаїття розглядуваних пісень вимальовує низку колоритних побутових образків з життя, виконаних дрібними, зате дуже виразними і 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) пастуших та любовних пісень [5, с. 39–41].

Оригінальний спосіб мислення виявляє й музично-стильовий аспект лемківських пісень. Тут прадавнє сусідить з новітнім, власне неповторне – із запозиченим, стороннім, а жанрове розмаїття виявляє локальні принципи інтонаційно-часової та композиційної організації. Саме специфіка поетичного мислення лемків накладає відбиток на структурно-композиційні особливості пісні. Для лемківської пісенності типовою є модальність мислення, що характеризує як ладово-формульну та ритмічну специфіку (при типовій ритмоформулі 6+6)[1], так і цілісну композицію. Дослідники лемківської пісенності Філарет Колесса [3, с. 352–356] і Софія Грица[2] [7, с. 4–15] розмежовують її на два пісенні типи:

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

[2] Див. її вступну статтю до збірника "Українські народні пісні з Лемківщини" (Київ, 1972) [7, с. 4–15].

давні (архаїчні) та новітні (пізнього походження). Для перших типова речитативна форма інтонування, відсутність розспіву (силабо-тонічний принцип), вузькообсягові звукоряди неоктавної будови. У мелосі помітне велике багатство прикрас та 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 щаблях звукоряду. Його зразком є ладова будова обробки "Співаночки мої", де перше пісенне коліно витримане в лідійському ладі, друге – в лідійсько-міксолідійському, а третє й четверте – в мінорі з IV високим щаблем. Іншим прикладом може слугувати ладова будова пісні "Чи то мі ся видит".

Новітні нашарування лемківської пісенності сформувалися під впливом сусідніх пісенних культур (зокрема, угорської)[1]. Їх розвиток ішов шляхом розбудови мелодики від тетрахордових до октавних структур та посилення явища хроматизації. В останньому вони зближуються і пісенними традиціями західних та південних слов'ян. Так, мелодія пісні "Повідж же мі" – вже романсового ґатунку, в пісні "З-поза гори місяць зишов" мелодія розгортається від VII увідного щабля (на сильній тривалості) до дорійської сексти та допоміжної натуральної септими з подальшим уживанням IV високого щабля, який або розв'язується в V-й, або утворює геміольну (півторатонову) секунду з III щаблем, демонструючи синтезування елементів діатоніки та хроматики. В інших випадках ця особливість виявлена через взаємодію натурального мінору з IV високим щаблем, дорійського ладу з IV високим та VII увідним. Наявність зазначених хроматизмів викликає додаткові інтонаційні тяжіння, що надає мелодиці специфічного звучання і колориту, стає одним із джерел новаторства музичної мови М. Колесси.

Ладо-інтонаційна самобутність лемківського мелосу була одним із тих джерел, що вела до новаторського розв'язання усієї атрибутики, передбачуваної жанром обробки народної пісні. Під пером такого майстра, яким був молодий М. Колесса, вона важила багато; при цьому вроджене відчуття міри, класичності пропорцій ніколи не дозволяло митцю надуживати цим виразовим засобом.

Не меншою самобутністю вирізняється ритмічна будова лемківських пісень. Найуживанішою формою вірша, як зазначалося вище, є дворядкова (6+6), викликана специфікою лемківського мовного діалекту та закономірностями віршування, наприклад: "Зозуленька кукат, / моє серце стукат, зозуленька в гаю, / моє серце в жалю". Часто трапляється

[1] Доволі часто вживана в лемківських піснях форма А А5 В А (або А1) є віддзеркаленням впливу новоугорської пісенності.

трирядкова (4+4+3) або чотирирядкова (4+4)+(5+3) строфа. Аналізуючи лемківські пісні під кутом їх метроритмічної будови, Ф. Колесса вказував на риси спільності з південнослов'янськими та угорськими піснями. На думку вченого, поява речитативу в піснях є наслідком прояву тенденції до дрібнення ритму, що характеризує західноукраїнську пісенність загалом. Схильність до синкопування автор розглядав як наслідок угорського впливу, часте звернення до мазуркового ритму (і кадансу. – *І. З.*) споріднює лемківські пісні з польськими. Речитатив, проте, відсутній, натомість синкоповану ритміку демонструють обробки "Ой горами волоньки", "Зозуленька кукат", "Там на горі", "Співаночки мої".

За зовнішньою нерозвиненістю віршової форми лемківської пісні приховується розмаїття ритмічного пульсування, дивовижна акценторитмічна, майже арабескова гра, багатство ритмічних малюнків, вільне поєднання різних метрів. Чимало пісень такої будови М. Колесса обрав для своїх обробок. Для відтворення явища перемінного метру композитор послуговувався широко вживаним у сучасному неофольклоризмі явищем часового розширення і звуження тактометричної сітки, – прийомом, запозиченим з народного музикування (у своїх нефольклорних опусах ним часто послуговувався Б. Барток). Серед двох збірок сольних обробок він наявний у дівочих "Ой горами волоньки", "Зозуленька кукат": (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 пісні: дівоча "Вечюр юж мі вечюр" та любовна "Шуміла дзедзина". У першій із них чергування складних метрів – п'ятидольного з чотиридольним викликає зміщення тактових акцентів, унаслідок чого виникає переакцентуація складів слова "вечюр". Одночасно у фортепіанному супроводі виникають поліритмічні накладання: верхній голос фортепіанної партії утворює дві ритмічні потактові групи, що періодично чергуються: (5)8–4(8), натомість в основу нижнього шару фортепіанної фактури композитор кладе ямбічну ритмоформулу танцювальної генези (♩♪), яка, долаючи тактові межі, повторюється тричі.

Показовим зразком комбінації в межах одного наспіву декількох гетероритмічних формул є обробка "Шуміла дзедзина", де в одній 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 в гармонічній мові обробок. Розглянемо способи утворення гармонічної вертикалі в трьох аспектах: 1) залучення народно-ладової специфіки самого музичного матеріалу, 2) посилення хроматичної засади та 3) розширення сфери використання дисонансу, спроби його переосмислення.

У гармонічній мові обробок композитор якнайповніше послуговується специфікою ладового мислення лемківського етнічного середови-

ща – дорійського (з його модифікаціями), лідійського та міксолідійського (та їх змішаного варіанту) ладів. Вузькообсяговість звукорядів лемківської пісенності, їх ладову нестійкість (варіантність) як архаїчного явища української фольклорної традиції композитор наголошував застосуванням ефекту нейтральної терції, варіантності нестійких щаблів ладу (II, IV, VI, VII). Проникнення народно-ладових засад у гармонічну вертикаль простежується у принципах конструювання акордики, типах їх сполучень, специфіці каденційних зон. Перенесені у вертикаль, в одних випадках вони формують її фонічний аспект, в інших – процесуально-динамічний тип драматургії.

Здатність до варіативності звучання окремих щаблів (II, III, IV, VI) в гармонічній мові М. Колесси відбилася в одночасовому співіснуванні в його вертикалі інваріантного щабля з його варіантом (так зване явище розщеплення). Терпкі співзвуччя подібного типу часто виконують важливе смислове навантаження. Наприклад, септакорд з варіантністю IV щабля в обробці "Ой горами волоньки" стає лейтгармонією. Явище варіантності ладово (і драматургічно) важливих щаблів властиве для гармонічної мови обробок "Високий брежок", "Люляй же мі, люляй", "Там на горі" (IV), "Шуміла дзедзина" (III).

Часто 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 звучань становить основу гармонізації в обробці "Вечюр, юж мі вечюр"[1]. У фортепіанному вступі до цієї обробки (тт. 1–4) нижній фактурний шар витримано на "передзвоні" квінтового бурдону (c–g) з квартою верхнього фактурного шару, який породжує кварто-тритонове "потовщення" низхідної мелодичної фрази, заснованої на варіюванні шаблів дорійського ладу (IV, VI, VII). Систематичне пульсування цих гармонічних комплексів підтримується комплементарністю руху в умовах змінного метру. Завдяки цьому кварто-квінтовість вертикалі перестає бути суто фонічним ефектом і створює відчуття емоційної невизначеності.

Явище хроматизації мелосу в новіших шарах лемківської пісенності дало М. Колессі можливість еквівалентно співвіднести діатоніку з хроматикою та поліфункційністю окремих елементів ладогармонічної системи. Це помітно і на рівні інтервалу, і в умовах акордової конструкції. Широке використання дисонуючої інтерваліки (великих і ма-

[1] Пісенний оригінал вміщено у збірці Ф. Колесси "Народні мелодії з Галицької Лемківщини" [4, № 132а]. У другій поетичній строфі композитор скористався мелодією пісні "Як я от таль піду" [4, № 132б].

лих секунд, збільшених і зменшених кварт, зменшених квінт та октав, малої та великої нон) у контексті гармонічної тканини обробок потрактоване митцем максимально вільно й незалежно, а та постійність, з якою їх застосовує композитор, надають їм значення стабільної ознаки індивідуального стилю митця раннього періоду творчості.

Отже, хроматика значною мірою впливає на темброво-колористичний та динамічно-процесуальний аспекти гармонічної мови, тонально-гармонічну архітектоніку композицій. Композитор використовував складні багатошарові конструкції кварто-секундової чи терцієвої будови з рясною хроматизацією. Унаслідок цього виникають нон- та ундецимакорди, як, приміром, в обробці "Високий брежок". При цьому автор широко використовував можливості альтерації акордів субдомінантової та домінантової груп. Залежно від розв'язання, акордика з наявністю IV та VI альтерованих щаблів трактується біфункційно. В одному випадку це акордика субдомінантової групи, де ладовий момент стає домінуючим, в іншому – йдеться про акорди групи подвійної домінанти з відповідним розв'язанням.

В окремих обробках утворюються цілі зони гармонічної нестійкості, що пов'язано, зазвичай, з уживанням еліптичних акордових ланцюжків, квазіакордових гармоній, з наявністю багатошарових біфункційних акордових конструкцій, інколи – з елементами 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 кутом огляду цікавими є також каденційні завершення обробок, де особливо наочно виступає синтезування локально-етнічних рис з елементами розширеної тональності. Композитор лише в окремих випадках надає перевагу каденціям, що завершуються тонічним тризвуком. Сам підхід до кінцевого та серединного кадансування в нього цікавий, неординарний. Так, у серединній каденції пісні "З-поза гори місяць зишов" участь беруть DDVII4/3 #IV, DVII þ3 (гармонічного мажору), з подальшим завершенням на тоніці з мажорною терцією. Автентичною каденцією на зразок SII4/3 #IV– D9 – t завершується обробка "Зозуленька кукат". Автентичний каданс локального спрямування ужито в обробці "Повідж же мі". На повний тонічний тризвук накладено дві чисті кварти, утворені від дорійської сексти. Виразний локальний колорит має завершальна 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 1978 року. В обробці “Гори наші” перед завершальним тонічним тризвуком звучить “змішане” співзвуччя, утворене на основі накладання SII 6/5 та DVII6/5 гармонічного мажору.

Значного поширення в обробках М. Колесси набувають плагальні закінчення. 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 знаходимо в обробці “Шуміла дзедзина”. Спочатку витриманий SII 6/5 гармонічного мажору переходить у SIV6/5 #IV і розв’язується 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 закінчення в обробці “Високий брежок”, де маємо справу з двома каденціями: одній – до мінору (SII7 #IV–I), другій – несподівано діатонічній (IV–V). Композитор наслідував автентичне закінчення народної мелодії, де фінальний тон трактований двояко. Інший тип кадансування постає в обробці “Ой горами волоньки”. Тут II7 розв’язується спочатку в тонічний тризвук з дорійською секстою, а відтак звучить в якості фінального співзвуччя, накладаючись на I7, утворюючи білоклавішний кластер.

Розгляд каденційних зон обробок лемківських пісень виявляє їх виняткову виразність, індивідуалізованість, неповторність. Найуживанішим є плагальний тип кадансування, що відповідає модальній природі наспівів. Він, зазвичай, “збирає” характерні ознаки натурального мінору з IV високим або дорійського з IV високим та VII увідним щаблями. На цьому тлі особливо оригінальними та новаторськими є каденційні закінчення тих обробок, в яких завершальний акорд є або біфункційним, або репрезентований побічним щаблем ладу.

Велика питома вага дисонансу в процесі обробки фольклорного матеріалу дає підстави говорити про його переосмислення. Дисонанс трактується як мистецько-виразовий засіб збагачення ладотональності, спрямований на розкриття поетики пісні, як засадничий конструктивний елемент стилю композитора кінця 1920 – 1930-х років, основний чинник його композиційної техніки. Він виконує подвійну роль, впливаючи на динамічно-процесуальний та фонічний (колористично-зображальний) аспекти музичної поетики обробки, підкреслюючи психологічний підтекст першоджерела. Під цим оглядом нівелюється “класичне” розуміння природи дисонансу – він зазнає переосмислення в модальній тональності нового типу [1, с. 249–250].

Для української музики 1920–1930-х років подібна ладогармонічна стилістика була явищем винятково сміливим і унікальним [6, с. 156–164]. Однотипні ладогармонічні явища знаходимо в оригінальних тво-

рах К. Дебюссі та Б. Бартока 1910-х років. Підставою для їх інновацій став фольклор – давній угорський для Б. Бартока та східноєвропейський і французький для К. Дебюссі. Що ж стосується впливу ладогармонічної мови К. 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 відзначити вплив "імпресіоністичної" стилістики фольклоризму В. Новака, одного з найвизначніших послідовників Л. Яначека – композитора, фольклоризм музичної мови якого сформувався під впливом західнослов'янських музичних діалектів (зокрема, моравських)[1]. А це й був той фольклорний шар, який за багатьма музично-стильовими ознаками тісно переплітається з діалектами західноукраїнського музичного фольклору.

Колессине опрацювання пісенного фольклору західноукраїнського регіону виявило самобутність сучасного "прочитання" народнопісенних зразків Галицької Лемківщини. Орієнтація митця на етнолокальний шар фольклору 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 викликані декількома чинниками, одним з яких була стилістична самобутність обраного митцем музичного-фольклорного пласта, іншим – вплив європейської неостилістики (передусім неокласицизму та неофольклоризму).

Обробки народних пісень з Лемківщини, створені у 1933 році, продемонстрували новаторський підхід до жанру обробки народної пісні та динамічне сприйняття її сутності. Йдеться про той якісно новий для української музики кінця 1910-х – початку 1930-х років стан фольклоризму, який сповідував у ранніх нефольклорних опусах Б. Барток (дві скрипкові рапсодії, фортепіанний цикл "Дітям"), Левко Ревуцький ("Галицькі пісні", 1927), Василь Барвінський ("Фортепіанний секстет", 1915, "Наше сонечко"), Борис Лятошинський ("Золотий обруч", 1929). Новий тип фольклоризму М. Колесси утверджується у фортепіанних циклах "Дрібнички" (1929), "Картинки Гуцульщини" (1934), "Лемківському весіллі", проявиться згодом у сольних обробках "Пісень з Полісся", і вже на початку 1970-х повториться в обробках лемківських пісень для голосу і фортепіано.

---

[1] Сам композитор зазначав, що у процесі опрацювання лемківських пісень він значною мірою опирався на метод обробок словацьких народних пісень свого празького учителя, професора композиції В. Новака, словака за походженням.

1. *Зінків Ірина*. Модальність як категорія сучасного музикознавства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені Петра Чайковського : збірник статей / Ірина Зінків. – Київ ; Львів : ТзОВ "ОЛІР", вид-во "Сполом", 2008. – Вип. 74. – С. 245–253.
2. *Зінків Ірина, Шевчук Оксана*. Особливості опрацювання регіонального фольклору в обробках Миколи Колесси / Ірина Зінків, Оксана Шевчук // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1993. – Т. CCXXVI : Праці музикознавчої комісії. – С. 130–151.
3. *Колесса Філарет*. Характеристичні признаки мелодій українських пісень з Лемківщини / Філарет Колесса // *Колесса Філарет*. Музикознавчі праці / Філарет Колесса. – Київ : Наукова думка, 1970. – С. 352–367.
4. *Колесса Філарет*. Народні пісні з Галицької Лемківщини / Філарет Колесса // Етнографічний збірник. – Львів, 1929. – Т. 39–40. – 468 с.
5. Коломийки / упорядкування, передмова і примітки *Наталії Шумади*, упорядкування нотного матеріалу *З. Василенко*. – Київ : Наукова думка, 1969. – С. 39–41.
6. *Стельмащук Роман*. До питання "нового фольклорного стилю" ранньої творчості Миколи Колесси / Роман Стельмащук // Syntagmation : збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Стефанії Павлишин. – Львів, 2000. – С. 156–164.
7. Українські народні пісні з Лемківщини / зібрав *Орест Гижа* ; загальна редакція, передмова *Софії Грици*. – Київ : Музична Україна, 1972. – 404 с.

## GENRE OF FOLK SONG ARRANGEMENT IN MYKOLA KOLESSA'S WORKS

**Iryna ZINKIV**

The survey considers Mykola Kolessa's genre of folk song arrangement. Some Lemko folk song arrangements composed by the master in 1933 are analyzed. The specific poetic and stylistic features of the songs are researched. The connection between Mykola Kolessa's musical language and modern tendencies in musical art of the 20th century (neo-classic and neo-folklore) is observed. Lemko folk songs on the author's arrangement represent the earlier composer's style (1920–1930).

*Key words*: genre, folk song arrangement, early composer's style, neo-stylistics, neo-folkorism, neo-classic tendencies, modality, hemiolic (henamisatonic) scale structures.

## ЖАНР ОБРАБОТКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ МЫКОЛЫ КОЛЭССЫ

**Ирына ЗИНКИВ**

Статья посвящена изучению жанра обработки народной песни в творчестве Мыколы Колэссы. Проанализированы обработки лемковских народных песен композитора, созданные в 1933 году. Рассмотрена их поэтика и музыкальная стилистика. Отмечена связь обработок с неофольклорными и неоклассическими тенденциями музыкального искусства начала XX века (Б. Барток, И. Стравинский). Лемковские обработки репрезентируют ранний, наиболее радикальный с точки зрения художественных средств, стиль М. Колэссы (1920–1930-х годов).

*Ключевые слова:* жанр, обработка народной песни, ранний стиль композитора, неофольклоризм, неоклассические тенденции, модальность, гемиольные (генамисатонные) ладообразования.

Стаття надійшла до редколегії 30.01.2012
Прийнята до друку 1.05.2012