

- Biography of the Collective Dedicated to the 20-th Anniversary of the Choir)], Ivano-Frankivsk: “Prosvita”. (in Ukrainian).
13. Fabryka-Protska, O. and Cholovskyi, P. (2013). *Narodna amatorska lemktivska khorova kapela “Beskyd” (do 25-richchia kolektyvu)* [Folk Amateur Lemko Choir “Beskyd” (Dedicated to the 25-th Anniversary of the Collective)], Ivano-Frankivsk: “Prosvita”. (in Ukrainian).
 14. Fabryka-Protska, O. (2013). *Pisenna kultura Lemkiv Ukrainy (XX-XXI st.): monohrafiia* [The Song Culture of Ukrainian Lemkos (the 20th – 21st centuries): monograph], [lit. ed. I. Shalkitene, photo R. Fabryka], Ivano-Frankivsk: Nova Zoria. (in Ukrainian).
 15. Cholovskyi, P. (2002). *Pisni ridnoho kraiu: zbirnyk pisen dlia khoriv ta vokalnykh ansambliv* [The Songs of my Native Land: the Collection of Songs for Choirs and Singing Bands], Ivano-Frankivsk: Plai. (in Ukrainian).
 16. Cholovskyi, P. (2007). *Spivaie lemktivska khorova kapela “Beskyd”: zbirnyk khorovykh tvoriv. Notne vydannia* [The Songs of the Lemko Choir “Beskyd”: Collection of Choral Works. Full Score], Ivano-Frankivsk: Hostynets. (in Ukrainian).
 17. Shalkitene, I. (2017). The Lemko Song Will Sound Loud, *Salon* [Salon], 19 July, p. 12. (in Ukrainian).

УДК 784.5

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.5>

Тетяна Круліковська

<https://orcid.org/0000-0001-5997-158X>

здобувач

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

t.krul@i.ua

**ЖАНР ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОДІЛЛЯ ХІХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АНТОНА КОЦІПІНСЬКОГО,
ВІКТОРА ЗЕНТАРСЬКОГО І ВЛАДИСЛАВА ЗАРЕМБИ)**

У статті досліджено жанр обробки української народної пісні у творчості українських композиторів польського походження ХІХ ст. – Антона Коціпінського, Віктора Зентарського і Владислава Заремби. Простежено значення української пісні як важливого періоджерела у формуванні творчої спадщини композиторів Поділля, охарактеризовано основні особливості фортепіанного письма на прикладі обробок українських пісень.

Ключові слова: українська пісня, фортепіанна обробка, пісня-романс, думка, куплетна форма, варіаційність.

Татьяна Круликовская

соискатель

Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка

**ЖАНР ОБРАБОТКИ УКРАИНСКОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ
УКРАИНСКО-ПОЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ПОДОЛЬЯ ХІХ ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА АНТОНА КОЦИПИНСКОГО,
ВИКТОРА ЗЕНТАРСКОГО И ВЛАДИСЛАВА ЗАРЕМБИ)**

В статье исследован жанр обработки украинской народной песни в творчестве украинских композиторов польского происхождения ХІХ в. – Антона Коципинского, Виктора Зентарского и Владислава Зарембы. Рассмотрено значение украинской песни как важного

первоисточника в формировании творческого наследия композиторов Подолья, охарактеризованы основные особенности фортепианного письма на примере обработок украинских песен.

Ключевые слова: украинская песня, фортепианная обработка, песня-романс, думка, куплетная форма, вариационность.

Tetiana Krulikovska

Applicant

M. V. Lysenko Lviv National Music Academy

**CREATION OF UKRAINIAN SONG MAKING IN CREATIVITY
UKRAINIAN-POLISH COMPOSITORS PODILLYA OF THE XIX CENTURY
(BASED ON THE CREATION OF ANTON KOTSYPINSKY,
VICTOR ZENTARSKI AND VLADISLAV ZAREMBA)**

The rich song heritage of the Ukrainian people, representing the spiritual treasures of the nation in the world cultural space, had a significant impact on the development of musical culture of the XIX century and the formation of leading music genres in Ukrainian music.

The article explores the genre of processing Ukrainian folk songs in the works of Ukrainian composers of Polish origin of the XIX century Anton Kotsipinsky, Victor Zentarsky and Vladyslav Zarembo. The significance of the Ukrainian song as an important source in the formation of the creative heritage of the composers of Podillya is considered, the main features of piano writing are described on the example of the processing of Ukrainian songs.

So, a significant number of piano compositions by Ukrainian composers of Polish origin related to folklore indicate the depth of interest in folk song and dance sources, their relevance in the artistic worldview of artists and the shaping of interethnic relations in the art of this historical era.

Special attention in the study is focused on the active composer transformation of Ukrainian song material in the genre of piano processing in the creations of composer and teacher of Polish descent Vladyslav Zarembo (1833–1902), who was born in Dunaevtsi, Podillya province.

The piano heritage of Vladyslav Zarembo has its source almost exclusively in Ukrainian folk song, on the basis of which the national tradition of the folk song processing genre was formed.

18 creations by V. I. Zarembas are joined under a common name “Ukrainski melodii” are marked by lyricism and bright melody.

The genre palette of folk songs addressed by Vladyslav Zarembo consists of: family and household – “V kintsi hrebli shumliat verby”, “Chy ya v luzi ne kalyna bula”, “Kozak vidizhdzhaie, divchynonka plache”; lyrical – “Oi ziidy, ziidy ty zironka ta vechirniaia”, “Sontse nyzenko, vechir blyzenko”; as well as cossack – “Hei-zhe vy khloptsi, slavni molodtsi”, burlatska – “Zibralysia vsi burlaky”.

A separate group of piano works is composed of songs of literary origin: “Povii vitre na Vrainsiu” (lyrics by S. Rudansky, music by L. Alexandrova), “Reve ta stohne Dnibr shyrokyi” (lyrics by T. Shevchenko, music by D. Kryzhanovsky), “Cherevykiv nemaie, a muzyka hraie, hraie, zhaliu zavdaie!” (lyrics by T. Shevchenko), “Stoit hora vysokaia” (lyrics by L. Glibova), “De hrim za horamy” (lyrics by M. Petrenko), belonging to the genre of the song romances.

Featured piano works by V. Zarembo have the author’s designation for belonging to the “Dumky” genre. Among them – “Sontse nyzenko”, “Oi ziidy, ziidy ty zironka ta vechirniaia”, “Chy ya v luzi ne kalyna bula” and original piano works – “Dumka”, “Chant d’Ukraine” (“Pisnespiv z Ukrainy”).

The fact that the Dumka genre spread in the estates of the Polish aristocracy and among Polish philistines since the 1820’s confirms the particular popularity of V. Zarembo’s piano works in domestic home and parlor music and emphasizes the manifestation of the romantic style of this era.

Most of the composer’s treatments are presented in a coupled-variation form. The article outlines the leading role of Ukrainian song as an important source in the building of the composer’s piano heritage, analyzes the main techniques and varieties of the variational development of the main

thematic material, traces the connection with folk and professional manners of musical material presentation, and also considers the features of the musical form, harmony and texture of piano treatments by Vladyslav Zarembo.

Keywords: *Ukrainian song, piano processing, song-romance, dumka, couplet form, variation.*

Багата пісенна спадщина українського народу, яка репрезентувала духовні скарби нації у світовому культурному просторі, значно вплинула на розвиток музичної культури XIX ст. та формування провідних музичних жанрів в українській музиці.

У XIX ст. спостерігається особлива зацікавленість українською народною піснею та фольклором не лише вітчизняних етнографів і науковців, а й національносвідомих представників українсько-польської шляхти Поділля, що сприяло активізації етнографічних та історичних досліджень, опублікування фольклорних розвідок та збірок, а також активному композиторському перетворенню пісенного матеріалу в жанрі вокальної та інструментальної обробки.

Інформацію про етнографічну, композиторську, педагогічну й музично-просвітницьку діяльність представників польської нації на українських землях містять праці Л. Кияновської [7], М. Дремлюги [4], А. Сваричевського [11], А. Азарової [1], І. Шатковської [13], О. Михайличенка [8], М. Печенюк [10], Я. Сорокера [12] та ін.

Мета статті – охарактеризувати основні особливості жанру обробки української пісні у творчості подільських композиторів польського походження XIX ст. Антона Коціпінського, Віктора Зентарського і Владислава Заремби.

Варто зазначити, що польські дослідники активно вивчали пісні Поділля в XIX ст. Однією з найвизначніших етнографічних праць Антона Коціпінського, що забезпечила авторів значне місце в історії європейської фольклористики, є збірка “Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії”, видана в Кам’янці-Подільському (1861), а роком пізніше – у Києві (1862) [2, с. 39]. Подільський краєзнавець А. Сваричевський зазначив, що у передмові до збірки пісень, яку переклав українською мовою С. Гулак-Артемівський, А. Коціпінський високо оцінив українські народні пісні, якими захоплюються усі народи: “А прибуде хто з чужих країв, то швидко може полюбити ті пісні, повні чуття і веселості, від того в них мусимо признати заклад правди, невимушену щирість” [11, с. 556].

Поруч із оригінальною вокальною та фортепіанною композиторською творчістю, жанр обробки народних пісень був провідним у творчості А. Коціпінського. Його збірка “Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії” містить сто пісень, різноманітних за жанрами і за часом походження: епічні, ліричні, обрядові, жартівливі, весільні. Кам’янецьке та київське видання не ідентичні, оскільки у першому вміщено тільки мелодії без будь-якого опрацювання, в другому – обробки пісень для голосу з фортепіанним супроводом [7, с. 28].

Ґрунтовний аналіз збірки А. Коціпінського “Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії” для голосу зі супроводом фортепіано здійснила Л. Кияновська, яка у своєму дослідженні розрізняє три основні типи обробок, розглядаючи насамперед фортепіанний акомпанемент, оскільки мелодія практично не змінюється [7, с. 35].

За класифікацією Л. Кияновської, до першої групи обробок належать пісні з простим акомпанементом. У них композитор дублює мелодію у партії фортепіано без змін, гармонізує її простими засобами з чіткими каденційними завершеннями та деякими фактурними різновидами викладу акомпанементу. Ця група пісень зберігає традиції жанру обробки першої половини XIX століття. Прикладом такого різновиду є пісні “Ой! Ду, ду, ду”, “Сербинка за козаком”, “Гайка – пісня весняна”, “Ходжу, нужу, ручки ломлю” [7, с. 35].

До другої групи обробок Л. Кияновська віднесла епічні пісні давнішого походження (наприклад, думка з Поділля “Рають мені, щоб ся вінчати” чи “Летів орел понад море”) та деякі танцювальні пісні (як, наприклад, “Ой дівчина горлиця”), у фортепіанному супроводі яких А. Коціпінський наслідує звучання кобзи, бандури чи стилізує акомпанемент під звучання “троїстих музик”, глибше проникаючи в жанрову природу пісень та виконавську манеру народних співців.

Третю групу обробок, за класифікацією Л. Кияновської, становлять так звані “концертні” обробки, які були розраховані на те, що їх виконуватимуть професійні піаністи і мали призначення для домашнього чи салонного музикування. Їх акомпанемент відрізняється ускладненням, використанням хроматичних ліній, елементів поліфонічної фактури, віртуозних пасажів, виокремленням вступних і завершальних розділів. Прикладом таких обробок можуть служити “Ой, чумаче, чумаче”, думка “Мене мати за те лають”, “Тяжко знести тої розлуки”, “Ой під вишнею, під черешнею” [7, с. 35].

Активний розвиток фортепіанного виконавства у другій половині XIX ст., зростання інтересу до домашнього музикування та професійного навчання гри на фортепіано окреслили особливу зацікавленість композиторів і музикантів до жанру фортепіанної обробки народної пісні, що надалі стало однією з передумов розвитку жанру фортепіанної мініатюри.

М. Дремлюга стверджує, що “жанр мініатюри в першу чергу бере свої витoki з українських народно-піснених джерел, зокрема у танцях, піснях, колядках, щедрівках, практично не використовуючи самого поняття мініатюри” [4, с. 7]. Першими циклами мініатюр для фортепіано були: “Народні українські наспіви” М. Степаненка, “Збірка дитячих фортепіанних творів з українських пісень” В. Присовського, “Фортепіанні п’єси” М. Соколовського тощо. Також на ниві української фортепіанної музики XIX ст. поряд з вітчизняними іменами Миколи Маркевича, Тимофія Безуглого, Василя Пащенко варто назвати поляків – Ромуальда Зентарського та його сина Віктора Зентарського, Йосипа Вітвицького, Михайла Завадського, Владислава Зарембу, Фелікса Яронського, які жили на Поділлі, зверталися до української тематики та працювали у жанрах фортепіанної мініатюри.

Переклад збірки пісень Антона Коціпінського “Пісні, думки і шумки руського народу” для фортепіано здійснив Віктор Зентарський (1854–1920) – український композитор польського походження, учень С. Монюшка, чиє життя тривалий час було пов’язане з Поділлям, зокрема, з Кам’янцем-Подільським, а також із Києвом.

Оскільки на той час у нотах часто не вказували рік видання, можна припустити, що фортепіанна версія В. Зентарського вийшла друком у 80–90-х роках XIX ст. [7, с. 29].

У фортепіанних обробках народних пісень В. Зентарський ускладнює та урізноманітнює коло піаністичних прийомів і виконавських засобів, надає опусам значення невеликих самостійних мініатюр.

До найпоширеніших прийомів у викладенні та розвитку тематичного матеріалу належать:

- дублювання мелодії пісні в терцію та сексту (“Шумить, гуде дібровонька”, “Гей, я козак з України”);
- октавне дублювання мелодії та розширення діапазону;
- проведення теми в різних регістрах;
- ущільнення фактури за допомогою акордового викладу теми;
- варіювання різних типів фактури в пісні (гомофонно-гармонічної, акордової, гармонічного фігурування, елементів підголосковості);
- арпеджований виклад акордів, наближений до наслідування звучання бандури (“Ой пішов чумак у дорогу”, “Нема гірше так нікому”);
- застосування елементів варіаційного розвитку з авторським позначенням: “Тема” і “Variant” (“Не ходи, Грицю, на вечорниці”, “Ой! Коню мій! Коню вороненький”, “Діду! Діду! В лугу по калину!”).

Окрім збірки Антона Коціпінського, Віктор Зентарський переклав для фортепіано “Вечорниці” Петра Ніщинського, оперу “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, 50 українських народних пісень зі “Збірника українських пісень” Миколи Лисенка (вип. 1-2, видавець – Л. Ідзиковський).

У формуванні жанру фортепіанної обробки вагоме місце посідає творчість Владислава Заремби (1833–1902) – українського композитора та педагога польського походження, який народився в м. Дунаївці Подільської губернії.

Його творче становлення відбулось у Кам’янці-Подільському – одному з осередків польського культурно-просвітницького руху на Поділлі, під орудою Антона Коціпінського: “З юнацьких років Владислав Заремба, як і його вчитель А. Коціпінський, збирав і записував

народні пісні” [10, с. 52]. “Активна музично-педагогічна й виконавська діяльність В. Заремби розпочалась у Житомирі та продовжилась у Києві, де він навчав грі на фортепіано й хоровому співу, викладав у різних жіночих навчальних закладах (Інституті шляхетних дівчат, Левашівському інституті, приватних пансіонах), виступав у концертах як соліст, акомпаніатор та учасник камерних ансамблів, писав фортепіанні твори й аранжував народні пісні”, – зазначила І. Шатковська [13, с. 459].

О. Михайличенко в історичному нарисі про діяльність Петра Сокальського у контексті музично-педагогічних та виконавських традицій ХІХ ст. відзначає один із важливих принципів композитора, де йдеться про народну творчість як про “...величезний скарб, неповторне самобутнє явище, особливий стиль музичного мистецтва, ...про великий обов’язок професійних композиторів прийняти цю дорогоцінну спадщину від народу і розвивати її традиції у високих формах музичного мистецтва” [8, с. 27].

Фортепіанна спадщина Владислава Заремби має своїм джерелом майже винятково українську народну пісню, на ґрунті якої сформувалася національна традиція жанру обробки народних пісень. 18 творів В. І. Заремби об’єднано загальною назвою “Українські мелодії”. В їх числі: “Думка-шумка”, “Чи я в лузі не калина була” (думка), “Реве та стогне Дніпр широкий”, “В кінці греблі шумлять верби”, “Зібралися всі бурлаки”, “Черевиків немає, а музика грає, грає, жалю завдає!” (пісня і шумка); “Козак від’їжджає, дівчинонька плаче” (думка), “Гей же ви, хлопці, славні молодці”, “Стоїть гора високая”, “Повій вітре на Україну”, “Елегія”, “Де грім за горами, де сонечко сяє”, “Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірняя!”.

Доцільно зазначити, що мелодії двох пісень, зокрема: “Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірняя!” та “Чи я в лузі не калина була”, В. Заремба запозичив із збірки свого вчителя А. Коціпінського.

Як зазначає М. Дремлюга, хоч “...авторові не завжди вдається піднятися до рівня художніх образів використаних ним пісень, фортепіанні композиції В. Заремби приваблюють ширістю, емоційністю, мелодичністю” [4, с. 34].

Жанрову палітру народних пісень, до яких звертався Владислав Заремба, становлять: родинно-побутові – “В кінці греблі шумлять верби”, “Чи я в лузі не калина була”, “Козак від’їжджає, дівчинонька плаче”; ліричні – “Ой зійди, зійди ти зіронька та вечірняя”, “Сонце низенько, вечір близенько”; а також козацька – “Гей же ви, хлопці, славні молодці”, бурлацька – “Зібралися всі бурлаки”.

Окрема група фортепіанних творів – обробки пісень літературного походження: “Повій вітре на Україну” (сл. С. Руданського, муз. Л. Александрової), “Реве та стогне Дніпр широкий” (сл. Т. Шевченка, муз. Д. Крижановського), “Черевиків немає, а музика грає, грає, жалю завдає!” (сл. Т. Шевченка), “Стоїть гора високая” (сл. Л. Глібова), “Де грім за горами” (сл. М. Петренка), що належать до жанру пісні-романсу.

Варто підкреслити, що “...у ХІХ ст. пісня-романс стає провідним ліричним жанром української народної музики, в якому самобутньо снуються українська селянська лірика з образами та інтонаціями міської пісні та професійного романсу. На його формування вплинули ідеї романтизму, згідно з якими народна пісня є невичерпним джерелом національних традицій, натхнення, виховання патріотизму” [6, с. 177]. Тому звернення композиторів цієї доби до пісні-романсу – явище органічне, та, відповідно, воно відіграло значну роль у формуванні жанру фортепіанної обробки.

Окремі фортепіанні твори В. Заремби мають авторське позначення щодо приналежності до жанру думки. Серед них – “Сонце низенько”, “Ой зійди, зійди ти зіронька та вечірняя”, “Чи я в лузі не калина була” та оригінальні фортепіанні твори – “Думка”, “Chant d’Ukraine” (“Піснеспів з України”).

Зазначимо, що термін “думка” належить польському романтикові Б. Залеському. За припущенням А. Азарової, “думка виникла на межі ХVІІІ–ХІХ ст. у польському середовищі на українських і польських теренах, коли спочатку означала синонім української ліричної пісні, а згодом – сповнену жалю й туги монологічну пісню елегійно-журливого характеру українського походження” [1, с. 9]. Так, у словнику української мови “думка” протрактована як: “Назва

української і польської народної ліро-епічної пісні часто журливого характеру; музика до такої пісні, а також музичний твір відповідного настрою” [5, с. 435–436].

У XIX ст. збирачі народної творчості Я. Головацький, В. Залеський (Вацлав з Олеська), О. Кольберг та інші називали думками ліричні пісні про нещасне кохання або тяжку селянську долю [1, с. 10]. Варто нагадати, що думка як жанр медитативно-елегічної поезії була поширена й у творчості українських письменників-романтиків першої половини XIX століття. У цьому жанрі написано твори західноукраїнського поета А. Метлинського, представників “української школи” в польській поезії А. Бельовського, Ю. Б. Залеського, Л. Семенського, В. Сирокомлі, Ю. Словацького та інших, а також Т. Шевченка. [1, с. 8].

Відомий дослідник Г. Нудьга зазначив: “Поетика думки близька до пісні або романсу з ліро-епічним сюжетом. Роздуми передаються у формі, близькій до внутрішнього монологу” [9, с. 114–133]. Отже, думки є у збірках А. Коціпінського, творчості С. Монюшка, К. Ліпінського, Ю. Ельснера, Д. Бонковського, М. Завадського, Т. Падури, а також М. Вербицького, С. Воробкевича, М. Лисенка та ін.

У фортепіанних обробках народних пісень Владислав Заремба використовує і значно розширює основні прийоми розвитку тематичного матеріалу та принципи формотворення, які окреслились у творчості його вчителя Антона Коціпінського й молодшого сучасника Віктора Зентарського.

У більшості фортепіанних обробок Владислава Заремби наявні розлогі вступні розділи, побудовані на вичлененні окремих інтонацій та мелодичних зворотів основної теми. Спільними характерними рисами для таких вступів є імпровізаційний розвиток, поступове розширення діапазону від нижнього до верхнього регістру (як у “Сонце низенько, вечір близенько”, “Де грім за горами”, “Реве та стогне Дніпр широкий”, “Стоїть гора високая”, “Повій вітре на Україну”), повільні темпи (Largo, Lento, Andante), яскраві динамічні й агогічні контрасти.

У мелодиці вступних розділів композитор використовує арпеджовані пасажи за звуками акордів, мелізматичні прикраси (трелі, форшлаги, морденти у творах “Де грім за горами”, “Зібралися всі бурлаки”, “Черевиків не має, а музика грає, грає, жалю завдає!”), а також застосовує вільну ритмічну організацію, в числі якої – особливі види ритмічного поділу тривалостей (тріолі, секстолі тощо). Сукупність таких рис наближає вступні розділи обробок до жанру прелюдювання, що базований на творчому переосмисленні та інтерпретації народно-пісенного матеріалу.

Гармонічна мова творів композитора характерна використанням традиційних ладо-тональних зворотів. Поряд з тим, окремим із них притаманні ладова перемінність, використання мажору й гармонічного виду мінору, альтерацій (підвищення IV ст. в мінорі), використання органних пунктів (подвійний на чистій квінті у творі “Сонце низенько”, де органний пункт і арпеджовані акорди імітують звучання народних інструментів; тонічний органний пункт у завершальному розділі обробки “Стоїть гора високая”); це свідчить про те, що композитор творчо переосмислив характерні особливості ладо-гармонічної будови української пісенності.

Серед типових рис народного багатоголосся, що втілив митець у фортепіанній фактурі, – терціява втора (“Реве та стогне Дніпр широкий”, “Якби мені черевики”, “Гей же ви, хлопці, славні молодці”, “Зібралися всі бурлаки” та ін.), використання підголосків (“Козак від’їжджає, дівчинонька плаче”, “В кінці греблі шумлять верби”, “Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірня!”), бурдонний бас (“Сонце низенько, вечір близенько”).

Варіювання куплету народної пісні, притаманне манері народних виконавців, склало передумови для застосування в обробках В. Заремби варіаційного прийому розвитку, який водночас дає змогу зосередити увагу на основній темі пісні та розкрити її багатогранно.

У куплетно-варіаційній формі викладено більшість обробок Владислава Заремби, серед яких: “В кінці греблі шумлять верби”, “Гей же ви, хлопці, славні молодці”, “Ой зійди, зійти, ти зіронька та вечірня!”, “Де грім за горами”, “Козак від’їжджає, дівчинонька плаче”.

Разом з тим, зміст окремих варіацій композитор спрямував на показ різноманітних віртуозних можливостей інструмента чи виконавця. До таких прикладів можна віднести: октавний виклад теми “Повій вітре на Україну” на фоні пульсуючого тріольного супроводу;

варіацію на тему “Сонце низенько, вечір близенько” в тріольному ритмі з характерним супроводжувальним голосом (Cantabile) й активну в техніці репетицій (Agitato); використання остинатного фігурованого органного пункту у верхньому голосі фактури у варіації на тему пісні “Стоїть гора високая”; ущільнення акордової фактури в урочистому фінальному проведенні теми “Гей-же ви, хлопці, славні молодці”. Згадані способи варіаційного перетворення основної теми тісно пов’язані з відтворенням та поглибленням змісту поетичного тексту пісень.

Окрім того, трапляються приклади проведення теми в одноіменній тональності, що є характерною ознакою строгих орнаментальних варіацій (зокрема, d-moll – D-dur в обробці “Стоїть гора високая”, g-moll – G-dur в творі “Де грім за горами”).

Динамізації розвитку також сприяє виклад теми в різних регістрах, передача її з одного голосу в інший, використання прийомів мотивного вичленення (кульмінація обробки “В кінці греблі шумлять верби”, вступні розділи творів).

В обробці “Сонце низенько” композитор поєднав варіаційну форму з рисами тричастинності, а обробки “Рече та стогне Дніпр широкий” та “Повій вітре на Україну” викладені у розвиненій одночастинній формі, де підкреслено значення імпровізаційності та вільного розгортання основного пісенного матеріалу.

Окреме місце серед інших посідає обробка пісні “Черевиків немає, а музика грає, грає, жалю завдає!” на слова Т. Шевченка, що містить підзаголовок “Пісня і шумка”. Автор поєднує дві контрастні теми – тридольну наспівну, ліричну (Andante) та дводольну танцювального характеру (Allegro) в малий цикл, що перегукується з циклами “Думка-шумка” В. Зентарського, М. Завадського та М. Лисенка.

Серед інших, форма обробок “Зібралися всі бурлаки” та “Стоїть гора високая” більшою мірою наближена до варіаційної. У цих творах кожне наступне проведення теми зазнає більших змін, отримує значення самостійної варіації з власними прийомами розвитку, характером фігурації, типом фактури.

Цікаво простежити, як прийоми варіаційного розвитку в обробці В. Заремби співвідносяться з текстом української народної пісні на прикладі обробки “Зібралися всі бурлаки”.

Тема, що експонує картину повернення бурлаків до рідного дому, викладена у гомофонно-гармонічній фактурі, в помірному темпі: “Зібралися всі бурлаки до рідної хати, Тут нам мило, тут нам любо журби заспівати”.

Друга строфа поетичного тексту пов’язана з образами побуту: як любо і мило хлопцям “...з дівчатами жартувати, мед-горілку пити”, і перша варіація звучить у високому регістрі, у витонченому орнаментальному викладі, зображує легкий танець дівчат.

При зверненні до реальності: “Ой царица Катерина, що ж ти наробила? Степ широкий, край веселий та й занапастила”, – друга варіація набуває активного неспокійного пульсуючого тріольного ритму, який підкреслює гостроту соціального питання та поглиблює обурення українців довколишньою дійсністю.

У такий спосіб В. Заремба демонструє застосування поширеного типу фольклорної програмності, що надалі стала характерною для творчої манери композиторів, які зверталися до сюжетів українських народних пісень.

Завершення пісні словами “...Що діється в білім світі, ой чиї ж ми діти?” супроводжується кульмінацією з варіюванням супроводу, який нагадує арпеджовані перебори бандури та окреслює тим самим національну приналежність героїв. У такий спосіб у фактурі фортепіанних обробок В. Заремби простежується надзвичайно важливий і яскравий елемент національної звукової сфери – імітація гри на бандурі, що виконує семантичну роль національного символу України, сприймається як важлива складова національної культури.

Найпоширеніші прийоми, способи гри, технічні, аплікатурні можливості у відтворенні бандурної колористики, які використовує В. Заремба, – типowo бандурне арпеджіато, рух по розкладених акордах, а також рух паралельними терціями, секстами на фоні витриманого басу, використання мелізматика (короткий форшлаг). Наслідування бандури можна простежити у викладенні супроводу пісні “Гей же ви, хлопці, славні молодці” (акордовий виклад фактури із

темою у верхньому голосі на фоні октавних басів), “Зібралися всі бурлаки” (арпеджований виклад акордів у фінальній варіації), “Де грім за горами” та “Повій вітре на Україну” (вільна імпровізаційна манера викладу, арпеджовані акорди).

Таким чином, композитор вивів значення бандури як семіотичного знаку в українській музичній культурі XIX ст., що у попередній період уже акцентував акцентовано в обробках пісень для голосу з фортепіанним супроводом А. Коціпінський (серед яких – думка з Поділля “Рають мені, щоб ся вінчати”, “Летів орел понад море”, перша дума про смерть Нечая “А вже три дні, три неділі”, в якій акомпанемент наслідує бандуру) [7, с. 35], а згодом стане особливо відчутним у творчості М. Лисенка та його послідовників.

Окремі епізоди обробок містять елементи звукообразності та художньо змальовують колоритні картини поетичного тексту. Яскравим прикладом такого звукописання є вступ до твору “Реве та стогне Дніпр широкий”. Віктор Заремба застосовував хвилеподібний рух по звуках хроматичної гами в низькому регістрі, який у поєднанні з малосекундовими інтонаціями, гармонією зменшеного септакорду та вільною імпровізаційністю створює картину буряної ночі та річки, де перебуває головня героїня балади “Причинна” Тараса Шевченка. За допомогою руху мелодії по звуках хроматичної гами також зображена стихія вітру в обробці “Повій вітре на Україну”. Звукова замальовка картини природи подана в обробці “Де грім за горами”: автор зобразив грім, використовуючи низький регістр, тремоло на малосекундовій інтонації, трелі та форшлаги.

Українська пісенність відіграла визначну роль емоційно-образного та інтонаційного першоджерела у формуванні фортепіанної спадщини композитора і стала важливим чинником у становленні індивідуального композиторського стилю В. Заремби.

Робота з фольклорним матеріалом у жанрі фортепіанної обробки, в якій гармонійно поєдналися композиторські прийоми письма та національний колорит фольклорної теми, дала В. Зарембі змогу сформуванню творчий підхід до пісенного першоджерела та продемонструвати власне бачення фольклорного матеріалу.

У жанрі фортепіанної обробки композитор вдихнув нове життя у мелодії українських народних пісень та пісень літературного походження, що були популярні в його середовищі. Уклавши їх на ноти для фортепіано, він поглибив образно-емоційний зміст пісень, сформував основні особливості фортепіанного письма (фактурного викладу, формотворення, драматургії, принципів розвитку тематичного матеріалу, гармонічної мови, засобів звукообразності тощо) і сприяв збереженню та популяризації пісень у аматорських колах та професійному середовищі.

І тут стосовно ролі народних пісень В. Заремба послуговувався одним із головних принципів свого вчителя А. Коціпінського – патріота та знавця української пісні, який, за словами Л. Кияновської, “... трактує народну пісню як засіб об’єднання народу, як форму ствердження його самоідентичності через багатоманітність форм і жанрів, як найвірніший образ національної ментальності” [7, с. 36].

Значна кількість фортепіанних творів українських композиторів польського походження, пов’язаних із фольклором, серед яких чільне місце посідають обробки Антона Коціпінського, Віктора Зентарського і Владислава Заремби, є свідченням глибокої зацікавленості до народної пісенності, її актуальності в художньому світогляді митців та визначальному значенні у формуванні міжнародних відносин у мистецтві цієї історичної доби.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2013. Число 3/4 (43/44), С. 8–13. URL: sm.etnolog.org.ua/zmist/2013/3-4/8.pdf
2. Булат Т. Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано. Київ, 1989. 464 с.
3. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Тернопіль, 2002. 236 с.
4. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (Дожовтневий період). Київ, 1958. 168 с.

5. Думка. *Словник української мови* / за ред. П. П. Доценко, Л. А. Юрчук. Київ, 1971. Т. 2. С. 435–436.
6. Карчова Ю. І. Історична еволюція форм побутування пісенного фольклору в українській музичній культурі XIX–XX ст. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2011. Вип. 3. С. 175–180.
7. Кияновська Л. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 27. С. 26–37.
8. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст.: історичні нариси. Суми, 2005. 102 с.
9. Нудьга Г. А. Думка. *Українська літературна енциклопедія*. Київ, 1990. Т. 2: С. 114–133. URL: <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule46.htm>
10. Печенюк М. А. Музично-творча діяльність мистців Поділля – сучасників Ференца Ліста. *Актуальні питання мистецької педагогіки: зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. конф., м. Хмельницький, 22–23 вересня 2011 р.* Хмельницький, 2011. Вип. 1. С. 51–53.
11. Сваричевський А. В. Музикознавець і фольклорист А. Г. Коціпінський. *Поляки на Хмельниччині; погляд крізь віки: зб. наук. праць між нар. наук. конф., м. Хмельницький, 23–24 червня 1999 р.* Хмельницький, 1999. С. 555–558.
12. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
13. Шатковська І. С. Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія*. Вінниця, 2014. Вип. 41. С. 457–461.

REFERENCES

1. Azarova, A. (2013). “Dumka genre in the music arts”, *Studii mystetstvoznavchi* [Art Studies Studios], Kyiv, Vol. 3/4 (43/44), pp. 8–13, available at: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/047/5.pdf> (access date 08.08.2019). (in Ukrainian).
2. Bulat, T. (1989). *Obrobky ukrainskykh narodnykh pisen dlia holosu z suprovodom fortepiano* [The Processing of Ukrainian Folk Songs for Piano Accompaniment], Kyiv. (in Ukrainian).
3. Hrytsa, S. (2002). *Transmissiia folklornoï tradytsii: etnomuzykologichni rozvidky* [Transmission of the Folklore Tradition: Ethnomusicological Intelligence], Ternopil. (in Ukrainian).
4. Dremliuha, M. (1958). *Ukrainska fortepianna muzyka (Dozhovtnevyi period)*. [Ukrainian Piano Music (Pre-October Period)], Kyiv. (in Ukrainian).
5. Dumka. (1971). *Slovyk ukrainskoi movy / za red.: P. P. Dotsenko, L. A. Yurchuk*. [Dictionary of the Ukrainian language / ed.: P. P. Dotsenko, L. A. Yurchuk], Kyiv, Vol. 2, pp. 435-436. (in Ukrainian).
6. Karchova, Yu. I. (2011). Historical evolution of forms of song folklore in Ukrainian musical culture of the 19th-20th centuries, *Visnyk KhDADM*, [KDADM Bulletin], vol. 3,. Kharkiv, pp. 175–180. (in Ukrainian).
7. Kyianovska, L. (2013). Anton Kotsypinsky: Representative of Polish Culture in Ukrainian Music. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka* [Scientific collections of the M. V. Lysenko Lviv National Musical Academy], vol. 27, Lviv, pp. 26–37. (in Ukrainian).
8. Mykhailychenko, O. V. (2005). *Muzychno-pedahohichna diialnist ukrainskykh kompozytoriv i vykonavtsiv druhoi polovyny XIX – pochatku XX st.: istorychni narisy* [Musical-pedagogical activity of Ukrainian composers and performers of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries: historical essays], Sumy. (in Ukrainian).
9. Nudha, H. A. (1990). “Dumka”. *Ukrainska literaturna entsyklopediia*, [Ukrainian Literary Encyclopedia], Kyiv, Vol. 2, pp. 114–133, available at: <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule46.htm> (access date 09.08.2019).
10. Pecheniuk, M. A. (2011). “Musical and creative activity of Podillya artists – contemporaries of Ferenc Liszt”, *Aktualni pytannia mystetskoï pedahohiky: zb. nauk. prats mizhnar. nauk.-prakt.*

- konf.* [Topical Issues in Artistic Pedagogy: Coll. Sciences. intern. scientific-practical conf.], Khmelnytsky, КННРА, September 22–23, 2011, vol. 1, pp. 51–53. (in Ukrainian).
11. Svarychevskyi, A.V. (1999). “Musicologist and folklorist A.G. Kotsypinsky”. *Poliaky na Khmelnychchyni; pohliad kriz viky: zb. nauk. prats mizhnar. nauk. konf.* [Poles in Khmelnytskyi; a look through the ages: a collection of sciences. works of international sciences conf.], Khmelnytskyi, June 23–24, 1999, pp. 555–558. (in Ukrainian).
 12. Soroker, Ya. (2012). *Ukrainska pisennist u muzytsi klasykiv: sproba doslidzhennia* [Ukrainian songwriting in the music of the classics: an attempt of research], Vinnytsia: Nova knyha. (in Ukrainian).
 13. Shatkovska, I.S. (2014). The influence of Polish composers on the formation of Ukrainian piano music. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. M. Kotsiubynskoho. Serii: Pedahohika i psykholohiia*, [Scientific notes of the Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynsky State Pedagogical University. Series: Pedagogy and Psychology], vol. 41, Vinnytsia, pp. 457–461. (in Ukrainian).

УДК 781.5 (477.84)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.6>

Олег Смоляк

<https://orcid.org/0000-0002-0435-5912>

доктор мистецтвознавства, професор
Тернопільський національний педагогічний
університет ім. Володимира Гнатюка
smolyak.ternopil@gmail.com

Оксана Довгань

<https://orcid.org/0000-0002-1757-1016>

кандидат педагогічних наук, доцент
Тернопільський національний педагогічний
університет ім. Володимира Гнатюка
dovhan.violino@i.ua

РИТМІЧНА ФОРМА ВІРША І МЕЛОДІЇ 5+5 У ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті проаналізовано ритмічну форму вірша і мелодії 5+5, що властива щедрівкам Західного Поділля та є своєрідним їхнім модусом мислення. Доведено, що така ритмічна форма найчастіше вживана у піснях цього жанру в досліджуваному етнографічному районі й має найширшу шкалу структурного та синтаксичного творення. З'ясовано, що типовою на синтаксичному рівні є однорядкова строфа 5+5 з однорядковим приспівом, який має дев'ять модифікацій, починаючи від трискладника й закінчуючи шістнадцятискладником. Визначено й структурні параметри строфи десятискладника 5+5 і простежено еволюцію її становлення на рівні музичного синтаксису. Розглянуто напливові нашарування, що відбулися в щедрівковому жанрі під впливом християнізації пісень цього жанру. Проаналізовано сапфічну строфу, притаманну найпоширенішій на згаданому терені щедрівці “В панськiм горoді росла лілія”, й констатовано, що вона сформувалася під впливом середньовічної латинської версифікації і таким чином адаптувалася в обрядові народнопісенні жанри.

Ключові слова: *ритмічна форма вірша і мелодії, щедрівка, Західне Поділля, силабомелодична модель, музичний синтаксис, форматворчі процеси.*