

Юліуш Зарембський:
предки, сучасники, нащадки

Колективна монографія

Житомир 2026

УДК 78.071. 1 (477.42)

З 34

Рекомендовано до друку вченою радою
Музею Бориса Лятошинського в Житомирі
(протокол № 7 від 1 грудня 2025)

Рецензенти:

Ганзбург Г. І. – кандидат мистецтвознавства (Швейцарія)

Кукуре С. П. – кандидат філософських наук (Фінляндія)

Редакційна колегія:

Гусев В. І. – доктор історичних наук, професор;

Шамаєва К. І. – доктор мистецтвознавства, професор;

Волосатих О. Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент;

Копоть І. Є., кандидат мистецтвознавства, доцент;

Гілевич Е. В. – науковий секретар правління Міжнародного товариства
польської музики імені І. Я. Падеревського;

Шміло Д. А. – член вченої ради Музею Бориса Лятошинського в Житомирі

Окорокова С. М. – журналістка

Остринський В. В. – краєзнавець

Редактори-упорядники:

Копоть І. Є., Шміло Д. А.

З 34 Юліуш Зарембський: предки, сучасники, нащадки

Збірник статей. – Житомир: ТОВ «Видавничий дім “Бук-Друк”», 2026. –

У збірнику вперше в українській музичній історіографії представлені джерелознавчі, аналітичні, мемуаристичні, епістолярні матеріали щодо життя та творчості видатного піаніста та композитора Юліуша Зарембського (1854–1885), його предків та нащадків.

Адресується фахівцям-дослідникам, викладачам та студентам навчальних закладів, а також усім, хто цікавиться історією української музики та музичною регіоналістикою.

УДК 78.071. 1 (477.42)

ЗМІСТ

ПЕРЕДСЛОВО

Ірина КОПОТЬ

САГА ПРО ЗАРЕМБСЬКИХ 6

Генріх ПАХУЛЬСЬКИЙ

ЗАРЕМБСКИЙ (переклад та коментарі Дар'ї ШМІЛО) 17

Життя

Władysław-Gabryel CZESZEJKO-SOCHACKI

МОЈЕ РАМІЄТНИКІ 22

Дар'я ШМІЛО

КСЬОНДЗ АНТОНІЙ КРУЛИЦЬКИЙ: ЖИТТЄПИС 120

Олег СОКОЛОВСЬКИЙ

МІСІЯ СВЯЩЕННИКА У ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ ЗА
ЦІЛІСНІСТЬ СВІТУ В КОНТЕКСТІ БОЖОГО ЗАДУМУ ... 137

Володимир ОСТРИНСЬКИЙ

АНДЖЕЙ ЯНОВИЧ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ
ЖИТОМИРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ 154

Юліуш ЗАРЕМБСЬКИЙ

ЛИСТИ ДО АНДЖЕЯ ЯНОВИЧА
(переклад Володимира ОСТРИНСЬКОГО,
коментарі Дар'ї ШМІЛО) 300

dr Anna KUSTRA

DZIAŁALNOŚĆ POLSKICH MUZYKÓW MIEJSCOWYCH W
ŻYTOMIERZU W II POŁOWIE XIX I NA POCZĄTKU
XX WIEKU 305

<i>Володимир ЦИТОВИЧ</i> ПРОСПЕР ГОРСЬКИЙ, ХУДОЖНИК «УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ»	345
<i>Людмила ВОЛЬСЬКА</i> ПОРУЧ З ФЕРЕНЦОМ ЛІСТОМ: РОКИ НАВЧАННЯ ЮЛІУША ЗАРЕМБСЬКОГО (1874-1876)	358
<i>Олександра НІМИЛОВИЧ</i> СЮІТА «А TRAVERS POLOGNE», ОР. 23, ЮЛІУША ЗАРЕМБСЬКОГО – ЯСКРАВИЙ ЗРАЗОК РОМАНТИЧНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ	415
<i>Кіра ШАМАЄВА, Ольга ВОЛОСАТИХ</i> ШОПЕНІАНА ВОЛИНСЬКОГО КРАЮ	442
<i>Катерина ФАДЄЄВА</i> СТИЛЬОВІ ПРОЄКЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ЮЛІУША ЗАРЕМБСЬКОГО.....	468
<i>Дар'я ШМІЛО</i> «Я ВОСКРЕСИТИ МОЖУ ЩАСТЯ МИТІ» (сценарій концерту з творів Ю. Зарембського та його учнів 1 жовтня 2025 року, Житомир)	476
Додаток А	
<i>Вольфганг ЯНСЕН</i> ФРІДРІХШТАТ-ПАЛАЦ У БЕРЛІНІ ВІД ЦИРКУ ДО ТЕАТРУ-РЕВЮ (переклад Ірини КОПОТЬ).....	481

СЮІТА «А TRAVERS POLOGNE» ОР. 23 ЮЛІУША ЗАРЕМБСЬКОГО - ЯСКРАВИЙ ЗРА- ЗОК РОМАНТИЧНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ АН- САМБЛЕВОЇ МУЗИКИ

Німилович О. Сюїта «А Travers Pologne» оп. 23 Юліуша Зарембського – яскравий зразок романтичної фортепіанної ансамблевої музики.

У статті, на основі аналізу сюїтного циклу Юліуша Зарембського «А Travers Pologne» оп. 23, окреслено неповторний композиторський підхід до інтерпретації жанру в контексті розвитку фортепіанного дуету. Композиція – зразок романтичного сюїтного циклу з поєднанням частин на драматургічному та інтонаційному рівнях, особливо з огляду використання Ю. Зарембським мелодичного і жанрового багатства польських та українських фольклорних зразків.

Ключові слова: Юліуш Зарембський, сюїта «А Travers Pologne», Едмунд Кжимуський, фортепіанний ансамбль, романтична епоха, народна музика.

Постановка проблеми. Епоха романтизму – ключової художньої концепції в музичному мистецтві ХІХ ст., стала сприятливою для піднесення і розквіту фортепіанного ансамблю. Світ лірики, образів природи, любові до батьківщини, поетизація цих тем ставали основою камерних музичних жанрів, а мистецьке середовище домашнього музикування, де музика сприймалася як розмова близьких за почуваннями й думками людей, сприяли їхньому розвитку. Як також і розвій віртуозного піанізму, що яскраво окреслився і в

дуетній творчості. Всі віяння часу скеровувалися у фортепіанному ансамблевому виконавстві в русло як концертного життя (прагнення до розробки жанрів великої форми, віртуозної піаністичної майстерності, гри на двох інструментах перед багаточисельними аудиторіями і у великих концертних залах), так і домашнього музикування – виконання на фортепіано в чотири руки, яке зберігало свою популярність і основні функції – розважальну, педагогічну і пізнавально-просвітницьку. Саме з ними і пов'язувався подальший тематичний, інтонаційний, жанровий розвиток ансамблевої музики для фортепіано в чотири руки в другій половині XIX ст. Передусім, попри значну кількість перекладів відомих творів (що сприяло популяризації музичного мистецтва різних жанрів), це також були композиції малих форм: як окремі п'єси, так і мініатюри, об'єднані у різноманітні цикли чи збірки, доволі часто танцювального характеру, твори для дітей, цикли, написані з педагогічною метою. Власне, друга половина XIX ст. ознаменована бурхливим зростанням національних композиторських шкіл, що також мало вагомий вплив на розвиток фортепіанного дуету.

Популярність фортепіано, яке стало інструментом надто поширеним у побуті, збагачувало традиції домашнього музикування (сольного і ансамблевого), а дуетні композиції широко застосовувалися у педагогічній практиці, адже були добротним джерелом розвитку ансамблевих піаністичних навиків партнерського спрямування: синхронності, образного, темпового, тембрового єднання виконавців у грі на одному інструменті.

Опоетизовані картини народного життя часто ставали програмною канвою ансамблевих творів того часу, що спонукало до відповідних інтонаційних джерел композицій. Одні автори музики зверталися до фольклорних цитат, інші – застосовували художній метод інтонаційного узагальнення народного мелосу до окремих мелодичних зворотів, поспівок, близьких до народних з ладовими, ритмічними і мелодичними особливостями, підхопленими зі стихії народної музики.

Виклад основного матеріалу. Серед імен визначних авторів фортеп'яної ансамблевої музики, репрезентантів різних національних європейських композиторських шкіл другої половини ХІХ ст. – Й. Брамс, А. Дворжак, З. Фібіх, В. Новак, Е. Гріг, М. Мошковський, І. Я. Падеревський та багато інших митців і, звичайно, Ю. Зарембський.

Юліуш Зарембський, розпочавши своє навчання музики саме у матері Анастасії, чимало часу проводив у приємному музикуванні з нею в чотири руки [8, 336], а також його старша сестра Марія грала на фортеп'яно і, напевно, в дитинстві вони мали приємність музикувати в ансамблі. Згодом Юліуш Зарембський, як один з улюблених учнів Ференца Ліста, мав нагоду виступати разом з ним у фортеп'яному ансамблі, в якому Ф. Ліст виконував другу партію, а Ю. Зарембський – першу [1, 23]. Одружившись у 1878 році з вихованкою Ф. Ліста, піаністкою Яніною Венцель, Ю. Зарембський неодноразово концертував з дружиною у фортеп'яному дуеті. Як зазначають дослідниці творчості композитора І. Копоть і Д. Шміло, після виконання сольних програм Юліуш і Яніна завжди грали в дуеті: «Кожне з відділень закінчувалося виконанням твору для двох фортеп'яно» [4, 93]. Приміром, у концертній програмі 14 вересня 1877 року молоді музиканти виконали симфонічну поему «Мазепа» Ф. Ліста в авторській версії для двох фортеп'яно та концертну п'єсу «Hexaméron» («Шестидів»), написану «на замовлення принцеси Крістіни Трівульціо Бельджойозо, італійської патріотки ХІХ століття, письменниці, журналістки...» [4, 94], а в концертній програмі 22 липня 1885 року в Антверпені прозвучали Варіації для двох фортеп'яно Ф. Ліста [4, 99]. І таких концертів було чимало.

Тому природньо, що у його мистецькій спадщині чимато композицій, створених саме для гри на фортеп'яно в чотири руки. Серед таких творів: Увертюра до опери Марія (Uwertura do opery Maria, 1871), Марш (1875) [14], Три галицькі танці тв. 2 (Trois danses galiciennes, 1880), Чотири мазурки тв. 4 (Quatre

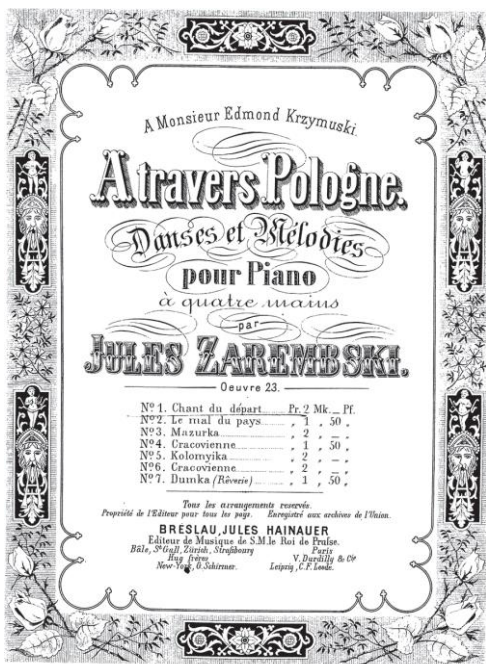
mazurkas, 1880), Два твори у формі мазурки: Мрія та пристрасть тв. 5 (Deux morceaux en forme de mazurka: Rêverie et passion, 1880), Триумфальний полонез A-dur тв. 11 (Polonaise triomphale, 1880), Два твори на національні мотиви тв. 12 (Divertissement à la polonaise. Deux morceaux sur des motifs nationaux, 1880) та сюїта Через Польщу. Танці та мелодії тв. 23 (A travers Pologne. Danses et mélodies, 1884) [11].

Усі композиції, окрім Триумфального полонезу та Маршу, написані в циклічній формі на основі цитувань фольклорних зразків та методу індивідуального переосмислення і узагальнення польських і українських народних пісенно-танцювальних тем.

Сьогодні наша увага спрямована до сюїти зі семи п'єс A travers Pologne. Danses et mélodies. Серед низки частин циклу: I Chant du départ, (Пісня на прощання), II Le mal du pays (Туга за домом),

III Mazurka (Мазурка), IV Cracovienne (Краков'як), V Kolomyika (Коломийка), VI Cracovienne (Краков'як), VII Dumka (Rêverie) (Думка (Мрія)). Твір з'явився друком у 1884 році (за рік до відходу композитора в засвіти) в Бреслау (сьогодні Вроцлав) у музичному видавництві Юліуса (Жюля) Гайнауера, відомого видавця у Сілезії, східній частині Німецької імперії (Приклад № 1).

На обкладинці видання зазначено, що сюїта дедикована Едмундові Кжимуському (Edmund



Приклад № 1

Krzymuski, 1851–1928), відомому польському вченому у сфері кримінального права, який викладав і певний час був ректором Ягеллонського університету в Кракові. Відомо, що він був довголітнім куратором Асоціації бібліотек студентів-юристів, Асоціації «Академічний хор» і подарував цьому товариству своє фортепіано, на якому грав регулярно. Захоплення Едмунда Кжимуського музикою, поезією були відомі широким колам, він був учасником літературного салону Ядвіги Луцевської («Деотими»), де презентував свої поетичні твори [17], а в праці «На честь Шопена», виданій в Кракові в 1910 році, виразив своє захоплення творчістю великого польського композитора [10].

Палкий шанувальник музичного мистецтва і композитор були майже ровесниками (Е. Кжимуський був на три роки старший від Ю. Зарембського) і така щира і віддана мистецька позиція вченого не минула уваги творця музики, який присвятив йому сюїту «A travers Pologne. Danses et mélodies» для фортепіано в чотири руки. Із семи частин сюїти – три пісенного характеру (I, II, VII), наступні написані з яскравими ознаками польських і українських народних танців – мазура, краков'яка і коломийки.

Сюїта *A travers Pologne* (Через Польщу) за програмною назвою сприймається неначе подорож рідними теренами, і ця мандрівка здійснюється у супроводі й за допомогою скарбів польської і української народної музичної творчості. Відкривається сюїта частиною *Chant du départ* (Пісня на прощання), доволі рухливого характеру, який власне і закладений у фольклорному зразку, на основі якого створена п'єса. А це українська народна жовнірська (вояцька) пісня «Машерують шволіжери³⁴⁵» з доволі жартівливою емоційною тональністю.

Знаходимо першоджерело цієї народної пісні у збірці Вацлава з Олеська (Вацлава Залеського) в опрацюванні для голо-

³⁴⁵ Шволіжери (шеволіжери, від фр. chevau-légers) – узагальнена французька назва підрозділів легкої та середньої кінноти

су з фортепіано Кароля Ліпінського «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» (Львів, 1833) [12, 15], до якої композитор часто звертався, черпаючи мелодичні лінії й інтонаційні звороти для своїх творів [7].

Ф. Колесса в праці «Українська усна словесність», характеризує основні особливості «станових» пісень, зауважив: «Але ж деяка частина вояцьких пісень касарняного типу має дуже своїбідний, навіть сороміцький характер, а в мові їх помітні сліди чужих впливів: чеських, словацьких, польських, російських, а то й німецьких» [3, 98], що й підтверджується текстом пісні: «Машеруют шволіжери, щаслива їм дорога / Гей, га, ха, ха, ха, щаслива їм дорога. / А вахмайстер³⁴⁶ попереду бефель³⁴⁷ їм видає... / А ритмайстер³⁴⁸ на конику швадрону³⁴⁹ рівняє... / Коли ж вас ся, шволіжери, назад сподівати?... / Вже не треба, дівчинонько, о том споминати... / Кохалися, любилися, старшина не знала... / Ой та тепер розийшлися, як чорная хмара... / Чорна хмара розийдеся, дощику не буде... / З жовнірського закохання нігди ніц не буде...».

Цікаво, що починаючи сюїту з пісні такого змісту, в якій ідеться про вояків, які, вирушаючи в похід, ніколи не знали чи повернуться, вже важко хворий композитор, відчуваючи свою кончину і вибираючись в чергову подорож, можливо намагався прощатися і відобразити у творі свою життєву мандрівку, наповнену творчістю, натхненням, любов'ю, прагненням до добра, краси, майстерності, важкими переживаннями і хворобою, а завершив цикл Думкою – наче роздумами над сенсом життя та незбутніми мріями.

³⁴⁶ Вахмайстер – нижчий військовий офіцерський чин легкої кінноти

³⁴⁷ Бефель (нім.) – наказ, команда.

³⁴⁸ Ритмайстер (ротмістр) - військове звання старшого офіцера у кінноті.

³⁴⁹ Швадрон – ескадрон.

Пісня «Машеруют шволіжери» використана композитором практично без змін, за винятком уникнення пунктирного ритму на другій долі шостого такту теми та додаванням акцентації різних долей у дводольних тактах теми, набавляючи показної жартівливості і безтурботності цій темі, що яскраво проглядається у прикладах № 2 і № 3. Перша п'єса написана у тричастинній репризній формі з імпровізаційно-варіаційними прийомами викладу теми. Доволі коротка перша частина (*Allegretto*) сприймається як виклад теми у першій партії фортепіано, яка відразу зазнає мелодично-ритмічних видозмін. Друга партія фортепіано виконує роль гармонічно-ритмічної основи.

Allegretto.
Coda.
Ma, sze, ru, jat szwo li... ze... ry
szc,asty, wa im do, ro, ha hej ha
ha, ha, ha, szc,asty, wa im do, ro, ha.
Andante.

Приклад № 2

1. Chant du départ.

Allegretto.
Primo.
Jules Zarembski, Op. 23.
PIANO.
marcato

Приклад № 3

Зі зміною темпу (*Roso più animato*), що сприймається радше не як пришвидшення руху, а навпаки, як скерування до душевнішого і натхненнішого виконання, наступає розгорнений серединний епізод п'єси. Мелодична лінія цього розділу відмінна від основної теми, проте впливає з окремих тематичних зворотів



Приклад № 4

(Приклад № 4). У розділі відбувається постійна переміна тонального плану (A, H, As-f, Des-b) і з такою зміною відбувається варіювання мелодичної лінії не полишаючи жартівливо-танцювального колориту, за винятком проведення у тональностях Des-b, коли автор

початкову тему народної пісні викладає у середньому і низькому регістрі фортепіано в другій партії з ремаркою *santando*, здійснюючи і зміну розміру з 2/4 на 6/8, що додає кантиленності і сумовитої барви (притаманної жовнірським пісням) у загалом життєствердному настрої п'єси. У першій партії звучать трелеподібні фігурації у високому регістрі, створюючи доволі напружений настрій епізоду, який також несе функцію переходу до репризи твору (*Tranquillo* (Темпо I)). Тема пісні з'являється у первісному викладі тільки у тональності As-dur у низькому регістрі і відразу в тональності E-dur у першій партії, проте завершальне її проведення в основній тональності (A-dur) композитор все ж доручає другій партії фортепіано, а гармонічні перегуки у обидвох партіях яскраво завершують першу частину сюїти. Варто зазначити, що проведення тем супроводжується то майстерними доволі віртуозними фігураційними гамоподібними побудовами, то пульсуючою гармонічною канвою і загалом ансамблевою фортепіанною фактурою вибудована у більш рівноправному значенні кожної партії.

Наступна друга п'єса циклу – сумовита *Le mal du pays* (Туга за домом) в контексті проведення відповідності між частинами сюїти та життєтворчістю композитора, мабуть втілює переживання, тугу за рідними краями, які автор музики переживав у

тривалих подорожах під час навчання, постійних гастролей чи праці у Брюсселі. Вона продовжує фольклорне наснаження солдатськими піснями, адже написана на основі польської народної пісні «Idzie żołnierz górą, lasem» («Пісня мандрівного солдата») (Приклад № 5), відомої від XVI ст., яка нагадує старопольські солдатські плачі й існує в кількох варіантах як текстових, так і мелодичних.

Andantino.
Soprano.
Idzie żołnierz górą, lasem
przyniósł głada cza...sem przyniósł
jąc głada cza...sem

Приклад № 5

У XIX ст. пісня здобула велику популярність і пов'язувалася з традиціями легіонів. Її відповідник до мелодії другої частини сюїти у тридольному варіанті також знаходимо у збірці Вацлава Залеського [12, 12]. Фольклорний зразок оспівує важке життя жовніра. Композиція Ю. Зарембського звучить як тужлива, страдницька пісня з подвоюванням, притаманного народній пісні висхідного звороту з поверненням на кварту вниз (2-й такт теми) та низхідними квінтовими ходами, яку піаністи-ансамблісти у кантиленному звучанні виводять чи «виспівують» на інструменті. П'єсу вирізняє майстерний поліфонічний і варіаційний розвиток фортеп'янової фактури, переплетіння тематичних проведень з партії в партію, що вимагає особливого слухового контролю.

Чергуючи контрастні за настроєм і характером теми, композитор звертається до танцювальних фольклорних зразків, зокрема, третя частина сюїти Мазурка (Mazurek) побудована на основі польської народної пісні «Wysoko, daleko listek na jaworze», тему

Moderato

140

D.б.Б.
5/8

Wy... so... ko... da... le... ko... listek na ja-
w... orze, kto się w kim sa ko... cha
do... pu... moź mu Bo... że;

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the time signature is 5/8. The key signature has one flat (B-flat).

do... pu... moź mu Bo... że

Wy... so... ko... da... le... ko... listek na ka-
li... nie, kto się szcze... rze ko... cha
ni... gdy go nie mi... nie; ni... gdy go nie

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the time signature is 5/8. The key signature has one flat (B-flat).

Приклад № 6

якої виявляємо під номером 49 у збірці Вацлава Залеського [12, 60-62] (Приклад № 6 – 1, 2 як один приклад). Танцювального плану народна пісня, в тридольному розмірі, зберігає яскраві ознаки насамперед стосовно ритмічної основи танцю Mazur, який веде свою традицію зі сільського середовища Мазовії. Характерні особливості цього танцю полягають у значному колі танцюристів, різноманітті декоративних кроків і вільних фігур, виконуваних в центрі кола окремими танцюристами. Мелодичній лінії подібних танцювальних пісень властиві пунктирний ритм, наголошення другої чи третьої долей такту, жвавий темп і веселий, динамічний характер. Текст пісні передає почуття і побажання щирого палкого кохання: «Wysoko, daleko listek na jaworze, / Kto się w kim zakocha dopomoż mu Boże; / Wysoko daleko listek na kalinie, / Kto się szczyrce kocha nigdy go nie minie» [12, 60-62]. Композитор у фортепіанній ансамблевій фактурі застосовує цікаві варіаційні методи, які не змінюють

як сутності теми, так і її мелодичних контурів. Ю. Зарембський звертається до фактурного варіювання, коли мелодія завжди постає в новому фактурному переплетінні, звучить граційно, з запалом, схвильовано, величаво, лагідно-сумовито і знову наснажено. Композитор все ж доручає проведення теми переважно першій партії, проте і друга не обділена тематичними проведеннями чи підголосками, що творить картину парного танцю двох виконавців твору, неначе нагадуючи нам почуття композитора до Яніни Венцель та концертні виступи з коханою в ансамблі.

Наступна четверта частина сюїти *Cracovienne* (Краков'як) G-dur – яскрава і жвава мініатюра, побудована на основі двох польських народних танцювальних пісень-краков'яків, що зародилися в Малопольщі й походження яких сягає в сиву давнину. Тричастинна п'єска – чудова картинка народного гуляння. Композитор філігранно поєднує у творі два народні зразки, багаті на мелізми і синкопи та поєднані змістом про чудовий період залицяння у житті молоді.

У першій частині твору звучить тема пісні-танцю «*Bieży konik, bieży, bardzo się zadyszał / Nie powiem nikomu, co ja wczoraj słyszał / Bieży konik, bieży, grzywa mu się jeży / Niechaj żaden chłopiec panienkom*

Krakowiak.

4/4. *Bieży konik, bieży,*
D'бБ.
100. *bardzo się zadyszał*
nie powiem nikomu,
co ja wczoraj słyszał. Bieży ko.

Приклад № 7, початок

nik, bie... xij, grzy... wa mi
sie je... xij, nie... chaj za...
den chłapiec pa... nien... kom nie wierzy

Приклад № 7, продовження

4. Cracovienne.

Allegretto. Jules Zarembski, Op. 23.
PIANO. *p grazioso*
Primo.
f
p

Приклад № 8

nie wierzy» (збірка Вацлава Залеського № 44) [12, 53] (Приклад № 7 – 1, 2 як один приклад). Починається твір одноголосним викладом основної теми у першій партії фортепіанного ансамблю на тлі прозорого гармонічного супроводу у другій партії (Приклад № 8). Після дворазового проведення теми у різному фактурному обрамленні, з'являється чотиритактовий її фрагмент, який відразу переходить у проведення другого фольклорного зразка (середня частина), а саме пісні «Ah moja Marysiu, moje sive oczy / Ledwie mi serduszko do cię nie wyskoczy» (збірка Вацлава Залеського № 48) [12, 59] (Приклад № 9), з якого композитор вилучає перші два такти, проте повторює двічі третій і четвертий,

дальше викладаючи тему пісні без змін. Завдяки цьому яскравому, життєствердному фольклорному зразку, який передає щирі почуття молодого хлопця до дівчини, композитор творить кульмінаційний сплеск мініатюри. Фактура насичується акордовими і октавними побудовами (друга партія), а мелодична лінія часто викладена в обох руках першої партії в октавних унісонах для підсилення звучності і виразного проведення теми (Приклад № 10). Після невеликої, але ефектної середньої частини повертається перша тема в низькому регістрі у другій партії, таким чином розпочинаючи третій репризний розділ твору. Після ще двох проведень теми та її фрагментів на контрастних динамічних співставленнях (*p, f, p, f*) мініатюра завершується короткою блискучою кодою.

П'ята частина сюїти Коломийка разом з по-

59

Krakowiak.

48. *stch moja Ma...ry, sive,*
D. B. K.
574.

mo, je sive oczy ledwie mi

ser duszko do cie nie wy...sko...czy,

ledwie mi ser, duszko do cie nie wy,

Приклад № 9

marcato
f

ff

Приклад № 10

переднім і наступним Краков'яками (танці, доволі близькі типологічно) утворюють кульмінаційний центр усього циклу. У тричастинній за формою п'єсі Ю. Заремський майстерно поєднує шість тематично близьких танцювальних пісень, створивши чудову коломийкову в'язанку. Адже і в автентичному виконанні народні співаки спонтанно добирають коломийкові зразки до певної ситуації, тобто коломийкам не притаманне стале поєднання визначених мелодій у віночки. Такою і постає Коломийка Ю. Заремського, де народні зразки підібрані з тематичною і мелодичною спорідненістю саме до цієї сюїти. Вибрані Ю. Заремським коломийки – це переважно пісні про кохання, весільні жартівливі фольклорні зразки, багаті на символіку, які лаконічно, але дуже виразно і глибоко передають стосунки між молодими людьми, побут та багатобарвну палітру народно-філософських поглядів.

Розпочинається п'єса коротким вступом у другій партії в низькому регістрі ритмізованим звучанням «порожніх» квінт (Приклад № 11), відразу вводячи слухачів і виконавців у атмос-

5. Kołomyjka

Juliusz Zarebski, op. 23

SECONDO

Allegro molto

f *p*

6

Приклад № 11

феру настроювання інструментів народного ансамблю («троїстої музики»), які завжди супроводжують народні гуляння з танцями, співами і жартами. На цей супровід накладається тема першої коломийки у жвавому темпі: «Сидить голуб над водою, голубка на кладці, / Скажи мені, моя мила, що тобі на гадці? (збірка Вацлава Залеського № 133) [12, 155] (Приклад № 12, 13). У тексті пісні голуби, що символізують хлопця і дівчину, сидять окремо, що передає нещирість закоханих. Тема коломийки багата на орнаментику, синкопована, стрімка проводиться двічі у першій партії і відразу переплітається з наступною коломийкою, спорідненою з першою прикінцевим мелодичним зворотом (два останні такти), тому сприймається неначе продовження основної теми. Ця друга коломийка «Посіялам руту круту межі берегами; / Ой як тяжко мені жити межі ворогами!» (збірка Вацлава Залеського № 135) [12, 157] (Приклад № 14) проводиться теж двічі, по чергово

Kolomyjka 155.
Allegro ad libitum in 3/4

Se... dyt ho... tub nad vo... do... ja,
ho... tub... ka na kład... ci,
ska... xy me... nt, me... ja my... ta,
szco te... bi na had... ci.

Приклад № 12

5. Kolomyjka

PRIMO

Juliusz Zarębski, op. 23

Allegro molto

Приклад № 13

137.
Kolomyjka
E. 118

*P. si... julam ru ta kruha
me zy be se ha... my;
sz jak ta... zho... me ni zy ty
me zy wo... ro... ha... my!*

Приклад № 14

103.
Vivace
E. 334

*Oj i... sta ja do kermy... ci
po sta... den... ni wo... du,
a ni... my... ty... sz, ezor... ne... bry... zuyi
kva... bla... ja... ko... ta... du.*

Приклад № 15

у кожній з партій. Після короткого імпровізаційного епізоду настає умовно середня частина твору і побудована вона знову ж на в'язанці з двох коломийок. Перша з них – жартівлива коломийка «Ой іду я до керниці по студену воду» (збірка Вацлава Залеського № 140) [12, 162] (Приклад № 15):

«Ой іду я до керниці по студену воду,

Там мій милий чорнобривий
кругляє колоду.

А я єму і сказала: «На день до-
брый, любку!»

А він другу обіймає, як голуб
голубку.

Та най єї обіймає, та най єї має

Ой є в мене кращый, ліпшый, що
мене кохає».

Варіант коломийки знаходимо також і у збірці народних пісень у записках Марка Вовчка, укладеної в 1850-х роках, перший зошит якої був виданий у 1866 році в Лейпцигу [2], а згодом, вже у повному обсязі, збірка вийшла друком в Україні 1979 року в упорядкуванні О. Дея [6].

Композитор застосовує в середній частині фортепіанної ансамблевої Коломийки фрагмент (другий рядок) цієї народної пісні на словах

«А мій милий, чорнобривий кругляє колоду». Як і попередні пісні, вона проводиться двічі й одразу переходить у наступний фольклорний зразок – «Доле ж моя нещасная, що ти виробляєш, / Далась на час пізнатися, тепер розлучаєш. / Ах невже нам та розлука не додає смутку, / Бог ласкавий нашу милість приведе до skutku (до результату – О. Н.)» (збірка Вацлава Залеського № 132) [12, 153] (Приклад № 16 – 1, 2 як один приклад). Теми знову майстерно переплітаються з однієї партії в іншу і кожен раз у відмінному супровідному обрамленні.

Реприза повертає до першої коломийкової теми «Сидить голуб над водою, голубка на кладці», яка звучить в середньому та високому регістрі фортепіано в притишених тонах, плавно переростаючи в нову пісню, яку композитор вперше вводить у віночок коломийкових мелодій. Це пісня «Чи я тобі не казала, не давала знати, / І сам не йди, людей не шли, не дасть мене мати» (збірка Вацлава Залеського № 139) [12, 161] (Приклад № 17). Тільки одне її проведення змінюється на фрагмент з коломийки «Ой іду я до керниці

132. *Vivace*
K. 334

Doleż mo... ja ne... szcza... sna... ja,
szczo ty wy... ra... bla... jesz, dalaś na szas
piżna... ty sia, te... per roz... lu... zzo... jesz.

134.

Ach... niechcie nam ta roz... lu... ka
ne da... da... je smut... ka,
boh ta... ka... wy naszu my... list'
py... we... do skut... ku.

Приклад № 16

Kolomyjka
B.30
K.432

Gy ja to bi ne ka za ta,
ne da wa ta zna ty,
i sam nej dy, lu... dyj ne sty,
ne das' me... ne ma ty

Приклад № 17

клі Ю. Зарембського і підтримує лінію танцю-в'язанки. Загалом можна стверджувати, що ця частина у сюїті виявляє найяскравіші риси стилізації народного танцю краков'яка до бального. Композитор, не втрачаючи національного колориту, залишаючи ритміку визначальною, зберігаючи й окремі мелодичні звор-

по студену воду» з середньої частини твору і відразу з'являється знову перша коломийка, на початковому мотиві якої побудована коротка, проте яскрава динамізована кода, що ефектно, в пришвидшеному темпі, блискуче вивершує цю віртуозну частину сюїти. Композиція збагачена прийомами оркестрового письма з відтворенням тембрів цимбал, скрипок, сопілки, басу, бубна, в майстерному поліфонічному плетінні багат шарової фактури і в'язанки фольклорних зразків.

Шоста частина Краков'як *B-dur* продовжує низку кульмінаційних частин у сюїтному циклі

Krakowiak

53.

D.б.Б.

66.

Parobcy krakoscy za nic

Приклад № 18, початок

so. bie ma ją przeź no dzień
hi tu dzień, cho. cież niecho. cha, ję; / 3 W. lek
nie sta. lek / 2os. kę ba. ta. mu. ci, on. lę. ję
na. ru. cy, a po. tem. po. zu. ci.

Приклад № 18, продовження

берга «Lud. Jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce» [9, 390] (Приклад № 19): «Krakowiaczek ci ja krakowskiej natury, / ręka na pałaszu, a głowa do góry».

Тема характерна своїм початковим мотивом, побудованим на висхідному ході ступенями септакорду сьомого ступеня ладу, що розв'язується у тонічний тризвук. Вона постає спочатку в первісному звучанні при різних

ти фольклорних зразків, влітає варіаційні елементи, осучаснює ладово-гармонічну канву, надаючи танцю блиску, значущості, парадності і ефекту, що найбільше окреслюється у репризі цього твору. У той час ця сама тема у першій частині твору звучить плавніше та мелодійніше, навіваючи народні зіставлення. Мова йде про пісню-краков'як «Parobcy Krakowscy za nic sobie mają» (збірка Вацлава Залеського № 53) [12, 161] (Приклад № 18 - 1, 2 як один приклад), інший текстовий варіант якої при ідентичному мелодичному малюнку пісні також знаходимо у праці Оскара Кольберга

630.

Krakowiaczek ci ja, krakowskiej natury, ręka na pałaszu, a głowa do góry

- | | |
|---|--|
| 1. Krakowiaczek ci ja krakowskiej natury, kto mi w drogę wiazi ja na niego z góry, (lub: ręka na pałaszu, a głowa do góry). | będę się nim pysznił między pauienkami. |
| 2. Krakowiaczek ci ja mam pas z kółczkami, | 3. Krakowiaczek ci ja przyznajcie mi tego siedmdziesiąt kółek u pasika mogę. |
| | 4. Siedmdziesiąt kółek |

Приклад № 19

ти, що ця пісня була доволі популярна і улюблена в мистецьких колах, її часто наспівував і видатний польський поет і письменник Адам Міцкевич (1798-1855). Цікаві спогади про це залишила мемуаристка Софія Комеровська (1834-1925), згадуючи про поєтову «пристрась до доброго гумору» під час вечері в паризькій квартирі родини Комеровських 17 лютого 1853 року: «Mówiąc o pieśniach ludowych, odezwał się, że oddałby śpiew wszystkich primadon europejskich za jedną strofę w latach dzieciennych słyszaną w ojczystej zagrodzie, i jednocześnie zaczął na całe gardło nucić jakiś wesoły podśpiewek ludowy, do którego musiałam mu akompaniować: Tańcowała Małgorzata, Tańcował i Grzegorz» [13]. При цьому авторка споминів наголосила, що загалом не володіючи добрими вокальними даними, А. Міцкевич співав її усією своєю душею.

Танцювальна пісня, характерна значною кількістю орнаментики, звучить у доволі прозорому гармонічному обрамленні, що акцентує увагу слухача саме на красі цього фольклорного зразка. Після одного проведення теми пісні, композитор одразу вплітає одну за одною ще дві, які звучать неначе одне ціле. Проте тут автор застосовує по одному проведенню цих тем, наче демонструє барвісту низку чудових народних краков'якових мелодій. Серед цих тем зразки, які не тільки близькі за мелодичним малюнком, а також сприймаються як жартівливий діалог між дівчатами і хлопцями: «A mój ty chłopczy, moje ty kochanie, / Niech kontrakt miłości między nami stanie» (збірка Вацлава Залеського № 40) [12, 49] (Приклад № 22) і як відповідь

KrakowiaK.

40. D♭B 53

A mój ty chłopczy...no,

moje ty kochanie...

niech kontrakt miłości...

między nami stanie...

Приклад № 22

48.
Krakowiak.
D. b. B.
35

Ko...cha...łem cię... kochałem ją wiele / Kochałem ją kochałem całe trzy niedziele

Приклад № 23

змінюючи мелодичну лінію з наявністю хроматизмів, альтерацій збагачує її і надає особливої виразності, блиску та пишності, а гармонічну канву наснажує несподіваними модуляційними переходами та відхиленнями, надаючи завершальній частині твору барв бального танцю з ознаками національного характеру. Завершується «Краков'як» В-dur кодою, побудованою на короткому мотиві з теми середнього розділу «Tańcowała Magdalena, tańcował i Gzegoz», який у висхідній фігураційній побудові на основі наповненої акордово-октавної супровідної фактури творить величавий фінал.

Сюїтний цикл Ю. Зарембського «A Travers Pologne» op. 23 завершує Думка – лірична, сумовито-елегійного настрою п'єса, жанр якої був особливо поширений у домашньому, салонному музикуванні, а через звернення до народних тем, став ознакою того часу й романтичного стилю загалом. Написана вона на

ОЙ НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, ТА Й НА ВЕЧЕРНИЦІ

Ой не хо - ди, Гря - цю, та й на ве - чор - ни - ці,
бо на ве - чор - ни - цях дів - ки ча - рив - ни - ці.
Ко - то - ра дів - чи - на , чор - ні о - чі ма - є,
то та - я дів - чи - на ча - ру - ва - ти зна - є.

Приклад № 24

основі двох українських народних пісень у формі, що нагадує двотемне рондо (А-В-А1-В1). Тема думки основана на мелодії пісні-балади літературного походження «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», відомої від XVIII ст. (Приклад № 24) Її авторство ряд дослідників приписують легендарній співачці і поетесі Марусі Чурай, а пісня стала популярною не тільки в краю, але й у Австрії, Англії, Німеччині, Польщі і Франції. Під чаром цієї пісні польський поет В. Залеський у 20-х роках XIX ст. створив вірш «Кара», а польський письменник О. Гроза – драму «Гриць» у 1858 році, як також і українські письменники, натхненні змістом і красою мелодики пісні-балади, писали свої твори: К. Тополя (драма «Чари»), М. Костомаров (драма «Сава Чалий»), М. Старицький (однойменна драма, 1892) [5, 210], О. Кобилянська (повість «В неділю рано зілля копала», 1908).

Помірний темп, барви гармонічного мінору, чотиридольний розмір і драматизація сюжету тонко підхоплені композитором й уже в першому проведенні теми Ю. Зарембський, застосовує поліфонізацію фортеп'янової фактури, коли перша партія, про-

134.
Andante con moto.

01. *Sonce hri... je, vi... ter vi... je,*
a dīv... chy... na z ja... lju mlije,
zna... ty, zna... ty po... tīm ly... chku
zha... lju... chy... na z ja... lju mlije,

Приклад № 25

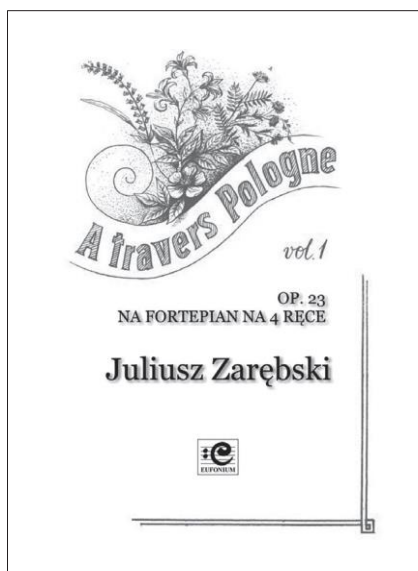
контрасту, а моделюючи кантиленно-пейзажну картину. Тема української народної пісні «Сонце гріє, вітер віє» проводиться почергово у кожній партії на тлі прозорого тремлюючого супроводу то в низькому, то у верхньому регістрі фортепіано, формуючи відчуття сумовитих хвилювань і почуттів дівчини в оточенні нічного пейзажу з тихим хлюпотінням річкової води чи переливів зоряного неба.

І знову з'являється тема пісні «Ой не ходи, Грицю» у доволі вільному варіюванні, але зі збереженням її характеру і темпу, й тільки окремі короткі звороти нагадують мелодичні обриси народного зразка. З другою темою цієї композиції відбуваються подібні зміни. У наступному епізоді звучить останнє проведення теми пісні «Сонце гріє, вітер віє» у другій партії з подібними

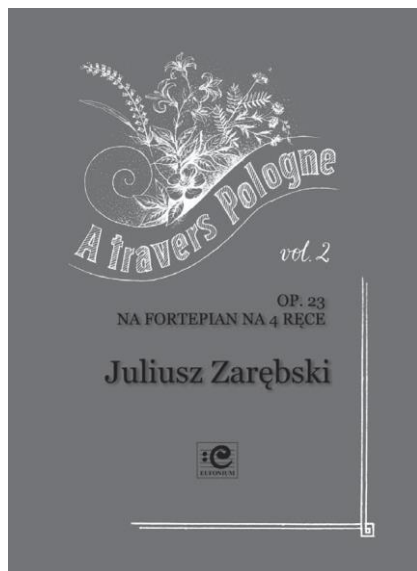
водячи мелодичну лінію, доповнюється підголосками у супровідній другій партії. При повторі строфи композитор дещо видозмінює тему через введення непритаманних інтервалів, хроматизує її, додаючи свіжості звучанню. У наступному епізоді автор, за традицією жанру, вводить тему з шумковим підвидом народнопісенного вірша: «Сонце гріє, / вітер віє, / А дівчина / з жалю мліє. / Знати, знати / по тім личку, / Що тужила / цілу нічку» (збірка Вацлава Залеського № 115) [12, 134] (Приклад № 25). Проте композитор викладає пісню у ледь швидшому темпі від думки, не створюючи надто великого настроєвого

мелодичними змінами, розчиняючись у делікатних притишених мотивах. Загалом фінальна частина сюїтного циклу сприймається наче ледь тривожний але милий роздум чи спогад композитора про минулі життєві події, а можливо, за задумом самого Ю. Зарембського, сьогодні звучить як добрий спомин про його творчість і талант.

Висновки. Фактура всіх частин сюїти «A Travers Pologne» ор. 23 Ю. Зарембського повнозвучна, розкішна, з широким використанням всіх регістрів фортепіано, вона доволі не проста, а переважно віртуозна, що, власне, також було однією з ознак романтичної епохи. Чутливий доторк до клавіатури, педалізація, почуття міри в агогічних та динамічних нюансах вимагають відповідної художньої зрілості від виконавців. Поруч з яскравими оркестровими барвами фактури в народно-жанрових картинах з мелодичними, ладовими і метроритмічними особливостями польської і української народної пісенно-танцювальної музики, спостерігаємо в сюїті й опоетизований ліричний тон, свіжість, філігранність і



Приклад № 26



Приклад № 27

осучаснення музичної мови. Нещодавно сюїта була опублікована в двох томах у Гдині, у видавництві «Eufonium», (Приклади № 26, 27) у редакції А. Прабуцької-Фірлей [15; 16]. Чимало фортепіанних дуетів сьогодні вкладають до свого репертуарного переліку цю сюїту, виконуючи її у різноманітних концертних програмах, здійснюючи записи, які можна почути у вільному доступі на платформі YouTube у виконанні Анни Бочар і Бартоломея Комінека, Тамари Гранат і Шоко Кусухара, Петра Савайчика і Марії Швайгер-Кулаковської, Тамари Гранат і Адріана Креда та ін. і насолодитися цією майстерною циклічною ансамблевою композицією Юліуша Зарембського. Отож, сюїта «A Travers Pologne» op. 23 Юліуша Зарембського – яскравий зразок романтичної фортепіанної ансамблевої музики, яка, як і інші види мистецтва, бурхливо розвивалася у другій половині XIX ст. в умовах розквіту національних композиторських шкіл.

Список використаних джерел та літератури

1. Белза І. Юліуш Зарембський. Москва, 1960. 55 с.
2. Двісті українських пісень. Співи і слова зібрав Марко Вовчок. У ноти завів Едуард Мертке. Лейпциг; Вінтертур: Власність і видання Рітер Бідермана, 1866. 56 с.
3. Колесса Ф. Українська усна словесність: Загальний огляд (із портретиками українських етнографів та народних співців), Вибір творів із поясненнями та нотами. Львів, 1938. 643 с.
4. Копоть І., Шміло Д. Йоханна Венцель / Яніна Зарембська: сторінками «Альбому афіш та газетних вирізок». Юліуш Зарембський: *збірник статей* / Ред. упоряд.: І. Копоть, Д. Шміло. Житомир: ТОВ «Видавничий дім «Бук-Друк», 2024. С. 77-102.
5. Лисенко І. Енциклопедія української пісні. Житомир: Рута, 2017. С. 210.
6. Народні пісні в записах Марка Вовчка: двісті українських пісень / Марко Вовчок; реставрув., уклад. О.І. Дей. К.: Музична Україна, 1979. 215 с.

7. Німилович О. «Три Галицькі танці», ор. 2, Юліуша Зарембського для фортеіано в чотири руки: національна забарвленість циклу. Юліуш Зарембський: *збірник статей* / Ред. упоряд.: І. Копоть, Д. Шміло. Житомир: ТОВ «Видавничий дім «Бук-Друк», 2024. С. 150-178.

8. Шамаєва К. Музиканти-поляки з Волині. Житомирщина на зламі тисячоліть: наук. зб. Т. 21. Житомир: М.А.К., 2000. С. 334–337.

9. Kolberg O. Lud. Jego zwyczaję, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce: Ser. 6. Krakowskie, Cz. II. Kraków, 1873. S. 390. URL: <http://www.oskarkolberg.pl/MediaFiles/006dwok.pdf>

10. Ku czci Chopina: Przemówienie prof. dr-a Edmunda Krzymuskiego prezesa tow. muzyczn. na uroczystej akademii w Teatrze Miejskim w Krakowie w poniedziałek dnia 20 czerwca 1910 r. Kraków: Czcionkami Drukarni «Czasu», 1910. 16 s. URL: <https://sbc.org.pl/dlibra/publication/138954/edition/139310/ku-czci-chopina-przemowienie-prof-dra-edmunda-krzymuskiego-na-uroczystej-akademii-w-teatrze-miejskim-w-krakowie-w-poniedzialek-dnia-20-go-czerwca-1910-r-krzymuski-edmund-1851-1928?language=pl>

11. List of works by Juliusz Zarębski. URL: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Juliusz_Zar%C4%99bski

12. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego: [голос з фп.] / Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego; zebrał i wydał Wacław z Oleska. Lwów: Nakładem Franciszka Pillera, 1833.

13. Sensacje z dawnych lat. Wyszukał i skomentował Roman Kaleta. URL: http://niniwa22.cba.pl/sensacje_z_dawnych_lat.htm [in Polish]

14. Zarębski, Juliusz: Biogram. Kompozycje, prace i edycje. URL: <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/zarebski-juliusz/>

15. Zarębski J. A travers Pologne op. 23 vol. 1, na fortepian na 4 ręce / Redaktor Anna Prabucka-Firlej. Gdynia: Eufonium, 2022. 68 s.

16. Zarębski J. A travers Pologne op. 23 vol. 2, na fortepian na 4 ręce / Redaktor Anna Prabucka-Firlej. Gdynia: Eufonium, 2022. 32 s.

17. Wróbel W. Edmund Radwan Krzymuski. URL: https://www.academia.edu/124782838/Edmund_Radwan_Krzymski_1851_1928_