

Міністерство освіти і науки України  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка  
Факультет початкової освіти та мистецтва  
Кафедра музично-теоретичних дисциплін  
та інструментальної підготовки

**Фрайт Оксана**

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРОДНОПІСЕННИХ ДЖЕРЕЛ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ  
ДОЛІСЕНКІВСЬКОГО ПЕРІОДУ**

**Дрогобич, 2023**

**УДК 780.616.432(477):784.4(072)**

**Ф 82**

Рекомендовано до друку вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 13 від 15.11.2023 р.)

**Рецензенти:**

**Душний Андрій Іванович** – кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка;

**Садова Людмила Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист циклової комісії фортепіано КЗЛОП Дрогобицький музичний фаховий коледж ім. В. Барвінського.

**Фрайт О.В.**

**Ф 82**     **Інтерпретація народнопісенних джерел в українській фортепіанній музиці долисенківського періоду : навчально-методичний посібник.** Дрогобич : ДДПУ ім. І. Франка, 2023. 35 с.

У навчально-методичному посібнику аналізуються підходи композиторів передлисенківської доби до втілення мелодики українського пісенного фольклору та пісень літературного походження. Крізь призму стилю бідермаєр та його світоглядних і мистецьких особливостей розглядаються фортепіанні твори П. Любовича, Д. Січинського, А. Єдлічки, О. Лизогуба. Посібник написаний відповідно до робочої навчальної дисципліни «Історія української музики» для підготовки фахівців першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Видання адресоване студентам середніх і вищих музично-освітніх закладів України.

© О. Фрайт, 2023

© Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка, 2023

## **З М І С Т**

|                                         |           |
|-----------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП .....</b>                      | <b>4</b>  |
| <b>КОМПОЗИТОРИ ГАЛИЧИНИ .....</b>       | <b>5</b>  |
| <b>КОМПОЗИТОРИ НАДДНІПРЯНЩИНИ .....</b> | <b>20</b> |
| <b>ВИСНОВКИ .....</b>                   | <b>31</b> |
| <b>ЛІТЕРАТУРА .....</b>                 | <b>33</b> |

## ВСТУП

Одним із колективних архетипів української національної культури є народна пісня. Її усталений семіотичний код, що полягає у нерозривному злитті слова (тобто, вербального ряду із тропами, символами, персонажами й фабулою) та музики (ритмоінтонаційні звороти, ладотональна основа, архітектоніка) став життєдайним джерелом індивідуальної композиторської творчості. Схильність до осмислення її тематизму й драматургії через призму пісенно-поетичної образної семантики домінувала вже в період формування інструментальної музики: у XVIII столітті з'явилися перші симфонії на українські теми, клавірні (фортепіанні) аранжування пісенного й танцювального фольклору, створені аматорами й призначені для аматорського виконання.

Із середини XIX століття, з поширенням фортепіано, кількість подібних композицій зросла, урізноманітнилася їхня жанрова палітра. Клавірну творчість композиторів долисенківської доби активно вивчав Михайло Степаненко, рання клавірна музика в Україні досліджена в працях Наталії Кашкадамової, романтичний етап фортепіанної творчості розглянуто в монографії Ольги Лігус. Є й інші розвідки на цю тему. Втім, узагальненого розгляду ролі, тенденцій й підсумування саме долисенківського етапу цієї творчості поки що немає. Інтерес до фортепіанної музики композиторів-предтеч і сучасників Миколи Лисенка не згасає, про що свідчать видання раніше неопублікованих зразків, їхня популярність у навчальному репертуарі. Актуальність теми зумовлена необхідністю обґрунтування типологічних прикмет у фортепіанних творах композиторів долисенківського періоду в контексті кристалізації національного музичного стилю. Метою посібника є виявлення особливостей інтерпретації фольклорних засад у фортепіанній галузі обраного періоду крізь призму поняття «емінентного тексту».

## ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Про єдиний збережений фортепіанний твір Петра Любовича «Ulubione sola ruskie» («Улюблені українські пісні») у наявних на сьогодні дослідженнях траплялися лише скупі відомості. Побіжна згадка належить Марії Загайкевич: у книжці «Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.» вона написала про існування цього опусу<sup>1</sup>. Його віднайдення в рукописному відділі Наукової бібліотеки ім. В. Стефаника дало можливість збагнути роль такого типу композицій для народження й розвитку національного фортепіанного мистецтва: адже без цих перших паростків не було би подальшого поступу вперед, крім того, вони є віддзеркаленням питомих етнохарактерних рис українців.

У своїй докторській дисертації «Два причинки до розвитку звукообразности», захищеній 1908 року у Відні, Станіслав Людкевич вивів генезу інструментальної музики із пісні. «Переймання інструментами популярних пісень» він назвав «природнім процесом музичного розвитку»<sup>2</sup>, зрозуміло, що це явище стосувалося не тільки української культури, а й загальноєвропейської.

Найдавнішими зразками української фортепіанної музики були обробки відомих пісень або танців з додатком нижнього голосу як гармонічної основи, а згодом контрапункту. На думку М. Степаненка, «з самого початку свого існування клавірне мистецтво було нерозривно пов'язане з традиціями народного музикування, з фольклорними джерелами»<sup>3</sup>. До перших відомих друкованих зразків української інструментальної музики належить «Гайдуцький танець», вміщений в органну табулатуру, упорядковану ченцем-

---

<sup>1</sup> Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ : Музична Україна, 1960. С. 35.

<sup>2</sup> Людкевич С. Два причинки до розвитку звукообразности. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / упор., ред., переклади і примітки Зеновії Штундер. Львів, 1999. Т. 1. С. 84.

<sup>3</sup> Степаненко М. Фортепианное искусство Украины в долысенковский период : автореф. дисс. ... канд. иск. Киев, 1989. С. 9.

органістом з Любліна близько 1540 року<sup>4</sup>. Н. Кашкадамова ствердила, що найвизначнішою пам'яткою клавірної музики в Києві XVII століття була «рукописна збірка, знайдена польськими музикознавцями 1962 р. в Кракові»<sup>5</sup>. У ній теж були вміщені твори, споріднені з народнопісенним мелосом. Однак варто згадати про єдиний поки що збережений фортепіанний твір першої української композиторки Єлизавети Білоградської «Менует Штарцера з 6 варіаціями», написаний у середині XVIII віку та прикметний тим, що не ґрунтується на народних мелодіях, а на темі австрійського композитора Йозефа Штарцера, автора балетної та оперної музики. М. Степаненко зазначив, що цей твір став помітним явищем європейської клавірної культури доби рококо<sup>6</sup>.

Запозичення популярних пісенних мотивів та зворотів набирало властивостей конкретизуючої первини, дія якої ще більше посилювалась при винесенні назви використаної пісні у заголовок інструментального твору. Отже, що видається цілком закономірним, фортепіанні транскрипції чи аранжування народних пісень започаткували особливий інтертекстуальний рівень програмності, властивий для українській інструментальній музиці. Як окремий вимір синтезу музики й слова, програмна творчість є складовою феномену музично-вербальної еміненності. Емінентний текст – філософсько-герменевтичне поняття, запроваджене німецьким філософом Гансом Георгом Гадамером, в основі якого лежить присутність додаткового внутрішнього змісту твору, прикладом чого науковець насамперед назвав пісню<sup>7</sup>. Слово й музика у ній виявляють взаємозалежність, взаємовивищення та взаєморепрезентацію. Тож, у фортепіанному чи іншому інструментальному творі з

---

<sup>4</sup> Степаненко М. Українська фортепіанна спадщина. Хрестоматія. Вип. 1. Київ : Музична Україна, 1983. С. 3–4.

<sup>5</sup> Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах : навч. посіб. Тернопіль : СМП Астон, 1998. С. 63.

<sup>6</sup> Степаненко М. Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських. *Музично-історичні етюди*. Київ : Гроно, 2012. С. 90–99.

<sup>7</sup> Гадамер Г.-Г. «Емінентний» текст і його істинність. *Герменевтика і поетика : вибрані твори* / упоряд. і передм. Д. Наливайко ; пер. з нім. В. Бабич. Київ : Юніверс, 2001. С. 156.

пісенною темою відбувається нашарування художніх сенсів через його міжтекстуальну інтерсеміотичність.

Навіть побіжний огляд більш як двохсотлітнього подальшого розвитку інструментальної творчості дає підставу констатувати поширеність вказаного рівня програмності, його життєздатність у сполученні з різномірними стильовими парадигмами.

У ранніх зразках національної фортепіанної музики контури пісенного мелосу наслідувалися в його інструментальній версії максимально наближено до першотвору, до чого добирався неவிбагливий неவிбагливий гармонічно й нескладний з технічного боку акомпанемент. Притому відбувалася консервація куплетної (строфічної) форми із приспівом. У таких випадках утворювався безпосередній програмний орієнтир і забезпечувалися прямі асоціації, що спиралися на всім відомий пісенний зміст. Інша річ, що не завжди цей зміст (зазвичай укорінений у саму жанрову природу й вербальний ряд народнопісенного джерела), не завжди враховувався авторами аранжувань-перекладень.

Незважаючи на легкість викладу, такі перекладення малу вагому художньо-просвітницьку функцію. Адже стали свого роду підмурівком для творення багатоманітного, невичерпного за інтонаційно-фактурними ідеями репертуару, сформували русло парافольклорної ритмоінтонаційної та образної семантики. На ньому виховувалися наступні генерації музикантів, які синтезували пісенно-танцювальний мелос з далеко сміливішими надбаннями модерних загальноєвропейських стилів, що постійно збагачувалися завдяки «матеріалізації зв'язку» (В. Клин) з художньою довершеністю фольклорних джерел фортепіанної творчості. Тому справедливим є твердження Галини Брилинської-Блажкевич із приводу кристалізації етнохарактерного стилю цієї ділянки музичного мистецтва: «Процес становлення національного стилю відбувався у сфері домашнього музикування та концертно-камерного виконавства, в поєднанні у салонному і концертному репертуарі демократичної доступності і прагнення до ускладнення піаністичних засобів, у

вдосконаленні художньо-образних завдань»<sup>8</sup>. Згаданий вище німецький філософ ХХ століття Гадамер так узагальнив цю закономірність стосовно різних видів мистецтва: «Мистецтво минулих часів сягає нас, тільки пройшовши крізь фільтр часу, живі традиції, які зберігають і перетворюють»<sup>9</sup>.

Загальновідомо, що тенденція перенесення фольклорних жанрів у професійну інструментальну музику і їхнє індивідуально-художнє переосмислення були надзвичайно характерними для європейських композиторів-романтиків. Починаючи від лендлерів Ф. Шуберта, через польські національні жанри у творчості Ф. Шопена, норвезькі у Е. Гріга, іспанські у І. Альбеніса до вальсів і угорських танців Й. Брамса, слов'янських танців А. Дворжака цей напрям розвивався досить активно. Він отримав і низку інших різноманітних відгалужень: як сфера камерно-побутового музикування (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Й. Брамс); як лірична мініатюра, часто зі суб'єктивно-психологічним змістом (Ф. Шопен, Р. Шуман); як блискуча концертно-віртуозна п'єса (Й. Брамс, А. Дворжак); і накінець, як масштабна рапсодія чи фантазія з довільним об'єднанням різних тем (Ф. Ліст). Очевидно, що витoki такої популярності фольклорних мелодій в цю епоху доцільно шукати в самій естетиці романтизму, в пробудженні національної свідомості багатьох європейських народів.

Аналогічні імпульси спостерігалися і в українській культурі, хоча тут вони стверджувалися пізніше і з набагато більшими труднощами, ніж у будь-якої іншої європейської нації. На це вплинули несприятливі історичні умови: багатовіковий гніт чужоземних загартбників, гальмування розвитку культури з боку імперських владних структур. Водночас саме музичне мистецтво, з його відносною неконкретністю вираження змісту, але з чіткою національно-сугестивною «емблематичністю», часто ставало явищем не тільки музичним, але й громадянським, патріотичним. Значною мірою

---

<sup>8</sup> Брилинська-Блажкевич Г. Фортепіанна музика Станіслава Людкевичаю. Львів : Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка, 1999, С. 9–10.

<sup>9</sup> Гадамер Г.-І. Актуальність прекрасного. *Герменевтика і поетика : вибрані твори* / упоряд. і передм. Д. Наливайко ; пер. з нім. В. Бабич. Київ : Юніверс, 2001. С. 156.



нелегка, а навіть трагічна доля українського народу і його культури сформували особливу роль пісні (й думи) як центрального елементу національної культурної метасистеми поруч із церковною професійною творчістю.

Отже, історичні обставини спричинилися до того, що пісня стала не лише основним інтонаційно-стильовим, але й образно-тематичним фондом української культури. В ньому сформувалися, викристалізувалися морально-етичні норми, естетичні уявлення, художні символи, що переломлювалися у різновидах національного мистецтва (музичному, образотворчому та літературі) впродовж віків, ніколи не втрачаючи своєї актуальності, а навіть посилюючи її під час вирішальних для нації екзистенційних випробувань.

Аналізуючи прояви романтизму в європейській літературі, Філарет Колесса вказав, що цей стильовий напрям «скрізь приймає локальне забарвлення», проте саме «український романтизм характеризується тіснішим, ніж у інших літературах, зв'язком із народною стихією, із впливами народної поезії»<sup>10</sup>. Враховуючи вищесказане, це зауваження можна з повним правом віднести і до національного музичного мистецтва доби романтизму.

При загальному огляді початкового, начебто менш важливого етапу становлення фортепіанної музики в українській культурі, постає питання: чи в контексті сьогоденних вимог і естетичних уявлень цю музику трактувати як історичне надбання і реліктовий «музейний експонат» чи, попри це, згадані твори вартують впровадження в активне музичне життя? Як видається, вони могли б викликати певний інтерес публіки в історичних концертах фортепіанної музики, звучати в загальноосвітніх школах при вивченні відповідних тем з літератури та історії, а також повинні увійти до навчального репертуару. Зручна фактура, яскрава й легка для запам'ятовування мелодика, компактність форми, а головне – національний колорит – сприятимуть пробудженню інтересу піаністів-початківців і аматорів до української інструментальної музики,

---

<sup>10</sup> Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Тараса Шевченка. *Музикознавчі праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 173–174.

служитимуть першою сходинкою до освоєння її образно-інтонаційної системи. Наявність фольклорного пісенного прототипу з його яскравими картинними і сюжетними паралелями видається благодатним ґрунтом для відповідного сприйняття своєрідного стилю сентиментальної української фортепіанної творчості першої половини ХІХ століття.

Тяжіння до програмності тут виражене досить прямолінійно, адже воно обумовлене побутово-прикладною «прив'язаністю» не тільки музичних, а й літературних, поетичних творів. Сентименталізм традиційно пов'язується з певними тенденціями кінця ХVІІІ – початку ХІХ століття в європейських країнах. У цих тенденціях, спільних для різних мистецтв, відобразились замилювання до чутливих, а разом з тим доступних і демократичних тем, сюжетів, певних моралізаторських нахилів. У музиці цей напрям найбільше виразився у камерно-вокальній та камерно-інструментальній мініатюрі: солоспівах і піснях, салонних п'єсах. Навіть геніальний Бетховен віддав данину цій тенденції у популярній фортепіанній п'єсі «До Елізи».

Сентименталізм в українській культурі закріпився не лише в сенсі окремої, хронологічно обмеженого стильового відгалуження. Його можна трактувати навіть дещо ширше – як певний тип світовідчуття, переосмислення реальності у специфічних художніх образах, і в такому плані він видається більш органічним саме як породження української пісенності, фольклорної традиції. Адже вона переважно має більш сенситивний, емоційно наснажений характер, ніж західноєвропейська. Чимало дослідників називають підвищену емоційність іманентною національною властивістю «української душі»: «першість емоційного переживання ... характеризує українську психічну структуру»<sup>11</sup>. «Безумовною рисою політичного укладу українця є емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм, найяскравіше виявляються ці риси в естетизмі українського народного життя і обрядовості»<sup>12</sup>. Естетизм – це, в

---

<sup>11</sup> Українська душа. Нью-Йорк – Торонто : Ключі, 1956. С. 24.

<sup>12</sup> Там само, с. 5.

тому числі, про пісню, щодо обрядовості (дохристиянської, християнської, родинно-побутової), то пісня завжди була і є її невід'ємним естетико-знаковим компонентом.

Важливо зазначити, що сентименталізм на українських теренах не був явищем хронологічно детермінованим упродовж двадцяти-тридцяти років на переломі XVIII–XIX століть, як у Західній Європі. Він існував у напівпрофесійній, пісенно-романсовій культурі українського салону впродовж майже цілого століття, плавно перетікаючи з романсів у інструментальні мініатюри, аж поки не трансформувався в романтичному світовідчутті Лисенка і композиторів наступного покоління. Цей естетичний напрям, починаючи від 20-х років XIX століття вже розходиться із західноєвропейськими стильовими настановами, де на той час переможно й активно стверджувалась романтична концепція, видається запізнілим щодо них.

Щоправда, можна зіставити український сентименталізм із бідермайєром у німецько-австрійській культурі, як це зробив Борис Кудрик у наукових працях. Нині активно розробляється адаптація цього стильового напрямку до досліджень галицького музичного (і не лише музичного) мистецтва. Як зазначила Зеновія Жмуркевич, «галицький музичний бідермаєр – це мистецький стильовий напрям, що виник як адаптація європейського бідермаєра на місцевому ґрунті з певним урахуванням східноукраїнських традицій»<sup>13</sup>. Жанровий спектр фортепіанної творчості концентрувався переважно довкола мініатюри. Вагоме місце мала європейська танцювально-побутова музика, оскільки тоді її впроваджували у музичний побут галицьких родин, найбільше священичих. У репертуарі популярними були й жанри ранішого часу, як збірки пісенних опрацювань, марші, думки, коломийки, варіації на пісенні теми. Водночас поширювалися романтичні жанри: рапсодії, фантазії, попури, ноктюрни, полонези, мазурки тощо. Фортепіанна література для домашнього

---

<sup>13</sup> Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр XIX ст.: міф чи реальність. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. на пошану д. мист., проф., чл.-коресп. Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упор. М. Ржевська. Київ – Івано-Франківськ : Вид. Третяк І.Я., 2008. Вип. 2. С. 143.

музикування галичан поступово еволюціонувала, завдяки появі більшої кількості творів, виробленню мистецьких смаків, відвідуванню концертів прибулих гастролерів.

У час найбільш глибокого занепаду української культури, в «дошевченківський період», музичне мистецтво ніби затрималося на передромантичних позиціях, а цю нішу, власне, й зайняв бідермаєр, «що виокремився в перехідну добу від класицизму до романтизму»<sup>14</sup>. Така тенденція була викликана конкретними історичними та соціокультурними умовами: по-перше, вагомим і широким доробком сентиментальної, еклектичної за інтонаційними джерелами пісні-романсу в українському пісенному побуті (найбільше поширеної у містах), а по-друге, відсутністю повноцінної професійної школи в Україні аж до другої половини XIX століття.

Домашнє музикування природно тяжіло саме до стильового напрямку бідермаєру з його виключною демократичністю, простотою і дохідливістю, не надто широким діапазоном «земних» людських почуттів, однаково актуальних для дворянського та міщанського середовища. Музичні ознаки фортепіанних взірців бідермаєру – це простота форми й фактури, відсутність віртуозних пасажів тощо. Серед представників камерної клавірної творчості стилю бідермаєр можна згадати не тільки галицьких і буковинських композиторів П. Любовича, С. Воробкевича, К. Устияновича, М. Рудковського, а й представників Наддніпрянщини, насамперед, О. Лизогуба, А. Данилевського, Т. Безуглого, В. Зарембу, Й. Витвицького, А. Коціпінського, А. Єдлічку, М. Завадського та інших. Ця напіваматорська, дещо обмежена за образним світом музика започаткувала розвиток програмних тенденцій в інструментальному жанрі, позначений деякою надмірністю втілення сентиментального змісту, закладеного в програмних заголовках і підзаголовках, наївним виявом емоцій.

---

<sup>14</sup> Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр XIX ст.: міф чи реальність. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. на пошану д. мист., проф., чл.-коресп. Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упор. М. Ржевська. Київ – Івано-Франківськ : Вид. Третяк І.Я., 2008. Вип. 2. С. 137.

З числа таких творів особливу увагу привертає фантазія для фортепіано «*Ulubione sola ruskie*» («Улюблені українські (чи русинські) пісні») Петра Любовича (1826–1869). Постать його зовсім мало висвітлена в історії української музики. Він був священиком, композитором і диригентом, належав за художньою орієнтацією до т. зв. «перемиської школи», тому, як і більшість її представників (М. Вербицький, І. Лаврівський і ін.), головно працював у хоровому та камерно-пісенному жанрах. Любовичу приписують, зокрема, створення музики до гімну «Мир вам, браття» на слова І. Гушачевича (за іншими джерелами, автором був Б. Леонтович). Можна припустити, що П. Любович залишив також деякі інші інструментальні твори, про що згадував в тогочасній рецензії анонімний автор<sup>15</sup>. Дуже важливим є сам факт звернення його до інструментальної музики, бо зразків, створених західноукраїнськими авторами тієї доби, що виходили б за межі аматорського музикування, тобто, позначених рисами певної цілісності і вправності у володінні фактурою, залишилось надзвичайно мало.

До нас дійшов, власне, один фортепіанний твір Любовича «*Ulubione sola ruskie*», який зберігається в рукописному відділі Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника Національної академії наук України. Це є своєрідне попури з галицьких пісень, запозичених з популярної збірки Вацлава Залеського і Кароля Ліпінського «*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*» (Польські і руські пісні галицької людності) (1833). Любович використав для суто фортепіанного опрацювання такі сім пісень: «Ой стукнуло в буйнім лісі», «Сім день молотила», «На погибель прийде тому», «А я люблю Петруся», «Посіяла руту круту», «Візьмемся тепер за руки», «Доле ж моя нещаслива». Побіч них, додав і власні мелодії, переплітаючи з ними нев'янучі народні самоцвіти у віночок-попури.

Вступ, який поєднує ознаки імпровізаційності та епічності, несе місію зачину до барвистого дійства: перед слухачами наче піднімається завіса, побутові замальовки, пісенні персонажі й сценки починають змінювати одні одних.

---

<sup>15</sup> Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів – Нью-Йорк, 1994. С. 63.

Тематичний матеріал із конгломерату народних мелодій (пісеньних і танцювальних) зі своїми, стилізованими під народні, Любович подав, керуючись принципом контрастного зіставлення номерів. Це не суперечить фольклорним традиціям, а навпаки, відповідає їм, особливо тим, що склалися віддавна в народному інструменталізмі (ансамблях «троїстих музик», а також при виконанні вокально-інструментальних коломийок). З жанру й характеру кожної першооснови впливають різноманітні темпові контрасти, а також притаманні народній музиці прийоми інтонаційно-фактурної варіантності. Підхід композитора двоякий: теми трьох пісень наслідуються без змін, інші зазнали творчих трансформацій як мініпарафрази. Автохтонні джерела подекуди піддаються метроритмічним чи ладотональним змінам, іноді помітні й незначні відступи від оригіналу в мелодичних обрисах.

Перша з пісень «Ой стукнуло в буйнім лісі» (*Andante con espressione*) почасти служить ілюстрацією творчих засад композитора у його опрацюваннях. Вже сама авторська ремарка диктує набуття простою мелодикою експресивності, тобто, підвищеної емоційності. Це відбувається, крім увиразнення випуклості фразування, шляхом «виспівування» мелізмів, підкреслення акцентів вирізнених тонів. Пісенна тема викладена паралельними терціями. Привертає увагу звукозображальний мотив, запрограмований заголовком і вербальним змістом першоджерела: маркування октавного та квінтового стрибків зі стакатною артикуляцією, що вклинюються в тему, імітуючи стукіт дятла.

Мелодичний контур фортепіанного супроводу так само важливий, він має тематичні елементи, що переміщуються різними регістрами, наче розширюючи часопростір мініатюри.

Наступна пісня «Сім день молотила» належить до жанру танцювальних. П. Любич не змінив її життєрадісного жартівливого настрою. На відміну від інших частин попури, вона опрацьована у формі теми і двох варіацій. За експонуванням граційної мелодії, артикульованої штрихом стакато, слідує варіація з акордовою

фактурою, що, в порівнянні з темою, диспонують доволі розвиненим фігураційним супроводом.

Варіантно-варіаційний виклад притаманний також народній пісні «На погибель прийде тому». Музичний матеріал відштовхується тут від тексту, внаслідок чого мелодика вирізняється драматизмом. Це також відображається на фактурному рівні, а саме, застосуванні композитором технічної різноплановості (пасажі й стрибки, перехресні туше, переплітання фігурацій супроводу з мелодичними тонами, широкий діапазон різних регістрів тощо).

Інша жартівлива пісня «А я люблю Петруся» завдяки Любовичу отримала яскравіші змістові нюанси. Пунктирна ритмічна формула, мелодичні декорування мелізмами, наголошення альтерованого четвертого щабля сильною часткою такту надають у результаті емоційності вислову. Мелодія, якою втілено монолог молодій закоханій дівчині, «хапає» за душу, вирізняється особливою кордоцентричністю. Середина цього номера є авторською, вона нагадує оркестрову інтерлюдію, згущує образні барви. Тому опрацювання асоціюється з оперним аріозо.

Побіч застосування варіаційного (орнаментально-фактурного) способу опрацювань, Любович вдавався й до гармонічних і метроритмічних трансформацій. Це можна простежити на прикладі пісні «Доле ж моя нещаслива», що вирізняється форматом і інтонаційним віддаленням від первісного вигляду. Хоча тут відсутні будь-які жанрові означення, цю пісню можна вважати «мініфантазією» на пісенну тему. За фактурними варіантами тематичних перетворень приходить вичленування окремих мотивів, що набувають нових обрисів. Можна констатувати розширення діапазону технічних виражальних засобів, які наближаються до віртуозних. Це – октавні репетиції-тремоло, розмаїті мелізми. Збагачено артикуляційні прийоми та ритміку.

У низці пісенних опрацювань вжито простіші й лаконічніші засоби. Композитор обмежився передаванням їхніх іманентних особливостей. Навмисне підкреслення яскраво контрастного зіставлення номерів демонструє ефектна коломийка «Посіяла руту круту».

Автентичність синтетичної танцювально-пісенної жанрової основи посилює ремарка *rosso accellerando*. Це лише одна строфа в традиційному коломийковому розмірі. Без жодного її розвитку (розробкового чи варіаційного) починається велично-урочиста пісня «Візьмемся тепер за руки» в акордово-гамонічному викладі. Подібне «зіставлення завершених мелодичних комплексів» при відсутності тематичної розробки використовував М. Вербицький «симфоніях», на що вказувала М. Загайкевич<sup>16</sup>.

Можна ствердити, що П. Любович вирізнівся серед західноукраїнських композиторів, продемонструвавши в інструментальній творчості широке застосування різноманітних власних прийомів опанування музичною мовою свого регіону. Екзосмос – процес просочування «фольклорної пісенності у міський побут через авторську творчість» М. Загайкевич назвала важливою тенденцією, «котра накреслилась у культурному житті України на зламі XVIII і XIX ст.»<sup>17</sup>

Як уже згадувалось, композитор не тільки подав опрацювання народних мелодій, а й вніс до циклу теми «власної інвенції» (З. Лисько) – як пісенні, так і танцювального складу, етнохарактерно зорієнтовані. Авторські відступи, подекуди досить розвинені, інтегрують розрізнені теми в єдину стильову цілісність. Національні ладогармонічні особливості вдало підкреслюють місцевий коломийковий колорит зі специфікою мелодичної структури та ладоінтонаційних зворотів, що доповнений поступовим наростанням темпу. Застосування популярного жанру коломийки стало своєрідним розпізнавальним знаком, «загальнозначущим символом Галичини в національній музичній мові»<sup>18</sup>.

Остання тема Попурі належить П. Любовичу. Мелодика та її фактурне оформлення (зокрема, застосування «соковитого» віолончельного регістру), як і шляхетний ліричний спокій фіналу нагадує загальноєвропейські класицистичні взірці, в тому числі, музично-

---

<sup>16</sup> Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. С. 67.

<sup>17</sup> Там само, с. 64.

<sup>18</sup> Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. С. 180.



образного мислення Д. Бортнянського в його Сонаті до мажор. Наприкінці композиції тематичні мотиви у типово заключному дусі, за принципом «крещендуючої драматургії» (Л. Кияновська), трансформуються у піднесено-екстравертивні.

Зрозуміло, що попури призначалося для домашнього музикування. Втім, за винахідливістю відбору фольклорних джерел і багатством методів їх репрезентації, включно з комплексом технічних прийомів, твір не лише виявляє свої культурно-історичні вартості, а й, безперечно, здатність поповнити сучасні фортепіанні програми освітніх закладів, а також концертного репертуару.

У порівнянні з поширеною того часу салонною фортепіанною літературою, «*Ulubione sola ruskie*» П. Любовича імпонують значно майстернішим опрацюванням народних мелодій (від принципу незмінного наслідування, через запровадження сентиментальних виразових чинників міської пісні, до стильових орієнтацій на деякі сторінки варіаційних циклів віденських класиків Й. Гайдна і В.А. Моцарта і до наміру освоїти коломийкову етнохарактерність), пристойним оволодінням композиторським письмом, переконливістю архітектонічної концепції, а також яскравим утіленням багатогранних прикмет української душі. Серед інших взірців галицької фортепіанної творчості в стилі бідермаєр це досить вагоме надбання.

Живучість ознак бідермаєру демонструє фортепіанна творчість Дениса Січинського (1865–1909), який, хоча й народився пізніше від Лисенка, вважається і попередником, і сучасником класика саме у цій інструментальній сфері (адже Січинський помер на три роки раніше від Лисенка). Фортепіанні марші («Сагайдачний» і Жалібний), пісні без слів, вальс «На хвилях Дністра», Концертowa мазурка, незакінчена Фантазія на тему народної пісні «Ой у полі три криниченьки» та ін. виявляють виразні впливи як Лисенкової музики, так і галицького бідермаєру, а з іншого боку, незреалізований через обставини життя потяг автора до новаторства (так, Прелюд «В незабудь», написаний ним 1906 року, став першим зразком самостійного жанру в українській фортепіанній музиці, тоді як Лисенко

першим запровадив Прелюд у свою поліфонічну «Українську сюїту», створену впродовж 1867–1869 років, а окремий Прелюд скомпонував 1909 року).

Фантазія складається зі вступу, теми та двох варіацій. Родинно-побутова пісня «розповідає» про козака, який любив «три дівчоньки» та не одружився з жодною з них, бо довго чумакував. Імпровізаційного характеру вступ (*Larghetto*) не має ніякого зв'язку з мелодикою пісні, він є спрощеним варіантом типових вступів до загальноромантичних романтично-рапсодичних жанрів. Стрімко злітаючі пасажі, побудовані на тріолях, що передаються з партії лівої руки до правої, далі унісонні тріольні звороти, витримані й подовжені ферматами акорди наприкінці пасажів і акордово-пунктирне завершення – це складові «вступного слова», що мають налаштувати виконавця й слухача на драматичність «музичних подій».

Тема викладена в хоровій фактурі народного складу, її фольклоризм посилено метричною перемінністю, вжито короткочасні гармонічні відхилення. Початкові дві фрази першої варіації (*Allegretto*), що репрезентують тему одноголоса та в терцію, за стилістикою нагадують польку (мелодика їхніх других речень злегка модифікована, акомпанемент – стрибаюче стакато). Приспів контрастує за гучністю, за октавним викладом теми та широким охопленням клавіатури. Повторення приспіву вирізняється акордовим його проведенням без інтонаційно-ритмічних змін і технічним ускладненням акомпанементу. Метричну перемінність, як і стакато в супроводі, знято.

У другій варіації (*Tempo di Valse*) від початку до кінця витримана вальсова ритмоформула. Пісенна тема тут помітно трансформована в усіх її компонентах: інтонаційному, метричному, ритмічному, структурному, архітектонічному. Змінюється й напрямок руху мелодичної лінії, що показує вже перше речення з контрапунктичною лінеарністю супроводу. Воно свідчить про намагання Січинського вловити подих нової епохи зі стильовою розмаїтістю підходів до фольклорного матеріалу. Втім, наступні тематично-структурні утворення тяжіють до вальсово-аматорської баналь-

ності, доповнюються короткими, суто інструментальними інтерлюдіями. Хоча ці виражальні засоби можна трактувати двояко: як данина стилізації бідермаєру та як його шаржування, що також було властиве загальноєвропейській творчості перших десятиліть ХХ віку. Особливо показовий із цього огляду «приспів», де усі мелодичні тони зрівнюються у тривалості половинної ноти з крапкою, кожен займає цілий такт, тоді як у темі та попередній варіації вони мали різні довжини (чвертки й восьмі). Гармонія залишається тривіальною, нововведень немає. Постлюдія так само має інструментальний нахил – у фігурційному орнаменті де-не-де вихоплюються уривки пісенно-тематичних мотивів.

Описуючи рукописний нотний альбом для домашнього музикування, що зберігся в одній із галицьких священичих родин, З. Жмуркевич зазначила про наявність у ньому творів «як відомих композиторів – «Полонез» Міхала Огінського, танці з опери «Галька» Станіслава Монюшка, вальс та польки Йогана Штрауса – так і менш знаних або зовсім невідомих авторів»<sup>19</sup>. Та далі написано про кадрили популярного в аматорських колах краю польського композитора Фабіяна Тимольського, уродженця Львова (1828–1885). Окрім написання великої кількості національних польських танців і загальноєвропейських вальсів (близько 200), він займався також опрацюваннями українських танців і пісень. Прикметно й те, що до альбому була вміщена «Перша шумка» Михайла завадського для фортепіано в чотири руки, як також і твір Ромуальда Зінтарського (Зентарського)<sup>20</sup>. Це говорить про наявність культурних зв'язків між українськими регіонами, що входили до складу різних імперій, а також про спільність стилю й мистецьких запитів широкої громадськості.

---

<sup>19</sup> Жмуркевич З. Збірка фортепіанних творів для домашнього музикування з приватної колекції родини Содоморів. *MUSICA HUMANA* : зб. статей. Ч. 2. Львів : Львівська держ. муз. академія ім. М. Лисенка, 2005. С. 182.

<sup>20</sup> Там само, с. 185–186.

## КОМПОЗИТОРИ НАДДНІПРЯНЩИНИ

Одним із перших представників української фортепіанної школи східноукраїнських теренів був співак, піаніст і композитор Олександр Лизогуб (1790–1839). Біографічних відомостей про нього зовсім мало. Є інформація про його дворянське походження з роду козацької старшини, народився він на Чернігівщині, здобував освіту в москві та петербурзі, став військовим. З його спадщини дійшли до нас ноктюрни, мазурки, оперні транскрипції та варіаційні цикли на теми українських народних пісень («Ой у полі криниченька», «Та була у мене жінка», «Ой ти, дівчино», «Не ходи, Грицю, на вечорницю»). Останній цикл має підзаголовок «Українська пісня з варіаціями». Ця пісня користувалася величезною популярністю вже від часу її створення (понад 360 років тому) Марусею Чурай. Те, що історія пісні та її авторки не фантом і не витвір народної уяви, доведено М. Степаненком. Тиху журливу пісню «Ой не ходи, Грицю, та й не вечорниці» люблять і співають до сьогодні, вона існує в записах фольклористів, обробках композиторів, в перекладах іноземними мовами<sup>21</sup>.

Тема (Andante) викладена в репризній формі, в паралельно-ладовій змінності, зі застосуванням мелізматички. Фактурний контраст (одноголосся та акордово-інтервальний типи викладу) супроводиться динамічним (піано й форте).

Дев'ять варіацій є свідченням ретельного опрацювання Лизогубом фактурних, ритмічних, ладотональних ресурсів пісенної мелодії у межах класико-романтичного ідіому. Тому не зовсім справедливим є теза Лідії Корній про те, що «композитор створив строгий (орнаментальний) тип варіацій (незмінними в них є форма, тональність, гармонія, темп, метр»<sup>22</sup>. Якщо форма, темп і метр справді не змінюються, то тональність п'ятої варіації – однойменний мажор, а в другій і восьмій варіаціях натрапляємо на специфіч-

<sup>21</sup> Степаненко М. Коло Марусі Чурай. *Музично-історичні етюди*. Київ : Гроно, 2012. С. 53.

<sup>22</sup> Корній Л. Історія української музики. Частина третя. (XIX ст.) : підручник. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 2001. С. 88.

ну ладову барву – підвищений четвертий щабель мінору у висхідній лінії теми (а не в ролі прохідного тону). В сьомій варіації початкове *con brio* протиставлене *dolce* в середині. З перших трьох варіацій найбільше віддалена від теми третя, де завдяки подрібненню тривалостей і насиченню фігуративними мотивами в обох партіях рук з'являються технічні труднощі. В четвертій застосовано реєстрові пере забарвлення. Ремаркою *con espressione* маркуються виразова почуттєвість мелізмів, які тут виконуються обома руками – рівнобіжно та по чергово. Шоста вирізняється агогічним нюансом заповільнення при переході до заключної фрази.

У п'ятій (мажорній) і останній варіаціях первісний пісенний образ завдяки початковому форте отримує інший характер – більш мужній і бадьоріший. Останні такти циклу позначені гармонічною мінливістю супроводу. На тонічно-басовій основі мінорни розкладені арпеджіо супроводу переходять у однойменний мажор, потім у субдомінантову гармонію й знову в мінор, зі заповільненням темпу й динамічним відтінком три піано.

Загалом у цьому циклі відобразилися деякі ознаки романтичної «ноктюрності» письма О. Лизогуба в синтезі із вправним володінням класичними засобами фортепіанної варіаційності.

Невдовзі після смерті Лизогуба, 1840 року, вийшла збірка фортепіанних перекладень українських народних пісень Миколи Маркевича. Вміщена під номером 10 тема пісні «Не ходи, Грицю, на вечорницю» дещо відрізняється від її експонування Лизогубом у варіаційному циклі, хоча в обох заголовках фольклорного першоджерела фігурує без частки «Ой» та співпадає гармонічний каркас. У Лизогуба мелодія починається із затакту, в Маркевича з першої частки такту. На відміну від Лизогуба, Маркевич частіше вдавався до пунктирної ритміки. Та якщо Лизогуб дотримався репризності першої фрази, то Маркевич запровадив інтонаційно-ритмічні модифікації («розспівування» шістнадцятками) та зміну кадансового звороту. Крім того, майже не вдавався до прикрас (за винятком одного форшлагу).

До формування української композиторсько-піаністичної школи долучалися також митці-неукраїнці. Один із них Алоїз Єдлічка (1821–1894) – піаніст, педагог, фольклорист, композитор. За походженням чех. Навчався у Празькій консерваторії, 1848 року приїхав до України, де жив і працював у Полтаві (інститут шляхетних дівчат) у Києві. Йому належать фортепіанні та вокальні твори, фольклористична збірка «100 малоросійських народних пісень» у двох випусках (1861, 1869).

«Квітоньки України. Попурі на теми улюблених малоросійських пісень» є доволі розлогим своєрідним «компендіумом» опрацювань найвідоміших зразків (очевидно, узятих ним із власної збірки). Туди увійшли також інструментальні уривки – наприклад, із твору Василя Пащенка «Полонез на смерть Шевченка».

Розпочинає попури весела, хоча написана в мінорній тональності, швидка пісня «Ворскла річка невеличка» (Allegro). Після викладу теми на форте з'являється інше тематичне утворення, що отримує функцію інструментальної інтерлюдії і будується на повторності й розвитку одного з мотивів попередньої теми з додатком форшлагу. Акомпанемент доповнено акцентованим четвертним басом, що пощаблово рухається донизу, набуваючи ролі контрапункту. Характер музики не змінюється, проте за динамікою ця частина пісні контрастує з початковою. Два ідентичні наростання від піано на крещендо призводять до форте, де запроваджено фактуру, подібну до стилю ранньокласичних європейських сонат. Фігураційно-акордові фрази зі змінністю гармонічно-функційної основи – тонічний квартсекстакорд – ввідний зменшений септакорд до домінанти й навпаки – служать переходом до пісні «Гей же та журба мене зсушила».

Її зміст мав би викликати зміну темпу, проте такої вказівки немає. Тихе звучання терцевого викладу мелодії продовжується акордовим із доволі рухливим басом, завдяки якому створюється враження перегуків хорових партій (жіночих і чоловічих).

Дві мінорні пісні поступаються мажорній «Добрий вечір, дівчино» (у однойменній тональності до основної). Характер і темп

опрацювання – Allegretto grazioso – відповідають жартівливому настрою першоджерела. Його підкреслюють також артикуляція (стакато, акценти). Регістрове переміщення надає суто інструментального нахилу повторенню теми на піанісімо. Цей нахил закріплюється останньою акордовою фразою на форте з патетичним кадансовим зворотом із пунктиром, який сприймається дещо нарочито, неорганічно.

«Віють вітри» – наступна пісня, одна з найвідоміших свого часу, адже народилася як одна із пісень-характеристик Наталки-Полтавки з однойменної опери, написаної Семеном Гулаком-Артемовським<sup>23</sup>. Увійшла у музичний побут як самостійний вокальний твір, що припав до душі не лише українцям. Відомо, що видатний угорський композитор Ференц Ліст запровадив тему цієї пісні до свого фортепіанного циклу «Колоски Воронинців», а саме, як другу п'єсу («Скарга» на основі «української думки» «Віють вітри»)<sup>24</sup>.

У мелодійній темі Andante cantabile синтезуються ознаки побутової пісенності (до одноголосого звучання приєднується другий голос як терцева, а потім секстова втора, підголоски, строфічно-куплетна структура) та інструментально-побутового музичного мислення (квазігітарний супровід). Інструментальна первина домінує у другій строфі, побудованій на принципі фактурної варіаційності. Тут застосовано декорування теми в тій самій тональності мінорної субдомінанти гамоподібними пасажами, що сягають верхніх регістрів.

Про любов Єдлічки до цієї пісні свідчить неодноразове звертання до неї, зокрема, крім Попурі, ще й у композиції зі складним паратекстуальним комплексом: «Наталка Полтавка. Спогади про Полтаву. Перша велика фантазія на теми українських народних пісень». У цій фантазії відчутно вагомий вплив фортепіанної творчості Ф. Ліста як у жанровій основі, так і у фактурних прийомах.

---

<sup>23</sup> Опісля зазнала кілька переробок-редакцій, у тому числі, самим Єдлічкою та М. Лисенком.

<sup>24</sup> Вольська Л., Калениченко А. Ференц Ліст і Україна: Біографічний аспект. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. на пошану д. мист., проф., чл.-коресп. Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упор. М. Ржевська. Київ – Івано-Франківськ : Вид. Третяк І.Я., 2008. Вип. 2. С. 131.

Епізод, що базується на темі «Віють вітри, віють буйні» (*Andante sostenuto*), істотно відрізняється від утілення пісні в Попурі. Насамперед, вищим ступенем технічної складності, адже пасажів тут більше, і вони виписані значно дрібнішими тривалостями. По-друге, артикуляційним і тонально-гармонічним розмаїттям. По-третє, спробою жанрового варіювання теми в епізоді *Alla Polacca* з орієнтацією на польський національний танець полонез, його ритмічну формулу та бравурність. Це не зовсім доцільно кореспондується з наспівністю й душевною щемливістю пісенного оригіналу. Але наступний після полонезу фрагмент якраз художньо переконливіший. Він становить суб'єктивну ретрансляцію-парафразу мелодії пісні на основі її варіантного переосмислення, що доповнюється секвенційним розгортанням. Завдяки цьому епізод набуває вигляду самостійної романтичної п'єси. Насичення партії правої руки гармонічними відхиленнями, хроматичними ходами й форшлагами, а також чуттєвими зворотами, які оспівують опорні тони, накладається на фігураційно-хвилеподібні пасажі лівої руки.

У дев'ятому такті від кінця з'являється абсолютно відчужений від першоджерела тематичний матеріал, у якому містяться пунктири, стрибки на велику септиму, злети на тонах розкладених арпеджіо з несподіваними паузами та пасажні переливи від верхніх регістрів до нижніх і знову вгору. Подовжена ферматою трель та домінантсептакорд і з ферматою служать кадансовим переходом до наступного пісенного номера фантазії «Спогади про Полтаву».

Мажорна субдомінанта – тональність пісні «З того часу, як женився», що слідує за «Віють вітри» в Попурі «Квітоньки України». Не надто швидкий темп *Allegretto* доповнено ремаркою *scherzando* щодо характеру частини. З метою увиразнення жартівливості акцентовано другі частки тактів у кожному з чотирьох речень. Приспів на форте починається з акцентування кожної частки. Його друга фраза контрастує і за динамікою (піано), і за легкістю мотивів із форшлагованими «злітаючими» кінцівками. Варіантні перетворення початкової теми, в яких фігураційні орнаменти чергуються з



акордовим викладом і висхідними гамоподібними лініями, що уриваються пазами з ферматами, завершують цю частину.

Коротке опрацювання пісні «Шумить-гуде дібровонька» (*Andante sostenuto*), де в спокійно-плавній течії акордово-гармонічної фактури відчувається вплив повільних частин сонат Людвіга ван Бетховена, змінюється інструментальною вставкою *Tempo di Mazurka* в тричастинній формі. Граційно-кокетливий настрій танцювальної мелодії (*leggiere*) підкреслюється змінністю акцентів, затриманнями першої частки такту в мелодії, спадними ланками секвенцій. Друга половина першої частини урізноманітнюється проведенням відголоску теми в басу, появою довгої трелі, контрастами динаміки та гармонічними відхиленнями. Середина мазурки – це опрацювання пісні «Копав же я криниченьку» в дещо повільнішому темпі *Andante molto sostenuto*. Її хоральна фактура подекуди доповнена імітаційними підголосками. Перемінний метр посилює асоціації з народно-хоровим співом, унаслідок чого тим більше вияскравлюється стильова полярність, а навіть несумісність із мазурковою скороченою репризою.

«Гей козаки на ворога» (*Andante non troppo*) в однойменній мінорній тональності сьомого щабля – пісня маршового характеру. Та він трохи нівелюється подальшими стакатно-легковажними мотивами з форшлагами, що ведуть до тісного акордово-стакатного викладу веселої танцювальної пісні «Та оправ мужик» (*Andantino*). Після рішучого розв'язання її кадансового звороту запроваджено низхідну одноголосу віртуозно-імпровізаційну «перегру» від пониженого сьомого щабля з ферматою у високому регістрі до третього щабля, що стає ввідним тоном до паралельного мажору основної тональності попури.

«Сонце низенько» (*Moderato*) вносить контрастну образність своїм баракарольним метром, ремаркою *dolce* і тихою звучністю. Ця відома пісня має таке ж походження, як і «Віють вітри», та її виконує в опері «Наталка Полтавка» закоханий у Наталку парубок Петро. Початкова фраза опрацювання Єдлічки на тонічному органному пункті закінчується переміщенням у верхній регістр зі зміною

настрою та фактурно-артикуляційного оформлення на танцювальне. В середині частини відбувається нове фактурне варіювання початкової фрази: вона перетворюється на оповиту мереживним тлом дрібних тривалостей мелодію у другій октаві, що спирається на партію лівої руки з контрапунктуючим середнім голосом і басовим органним пунктом. Закінчення частини служить танцювальна фраза з експозиції теми пісні. Розв'язка кадансу мінорна, тож у однойменному мінорі стиха вступають мотиви пісні літературного походження «За Німан іду», яку створив 1813 року священик Степан Писаревський. До Єдлічки її окрему транскрипцію для фортепіано здійснив В. Пащенко.

Фактурні шати цієї досить відомої мелодії в Попурі Єдлічки тяжіють до романсового «канону» – мелодія у правій руці та супровід у лівій. Інколи до тематичної лінії вкраплюються акомпануючі нотки чи короткий контрапунктуючий мотив. У процесі розгортання в темпі *Andante* мелодика набуває терцевого викладу, а в кульмінації акордового. Супровід є типовим (бас+акорди), та інколи ускладнюється синкопованим метроритмом.

Пісня «Як поїхав мій миленький» написана в тій самій мінорній тональності, що й попередня, але вона жвавіша (*Allegro*). Її прикметними особливостями є застосування сьомого щабля у двох різновидах – і натурального, і підвищеного, а також унісонне проведення «приспіву» та двох тактів наприкінці обома руками. Хвацькі акорди на фортісімо й сфорцандо зіставлені в мінорному та, після пауз, у однойменному мажорному кадансових завершеннях, що утворюють перехід до наступної пісні.

Повернення тональності шостого щабля (до мажор) утверджується у веселій жартівливій пісні «І шумить, і гуде» (*Allegro vivo*). Якщо перша фраза збігається з оригіналом, то її продовження витримане у наближенні до інструментальної варіантності, до віртуозної гри на скрипці чи сопілці. Вжитий автором засіб реєстрової колористики, а саме, наступної появи теми в басовому голосі на тлі тремоло в правій руці, привносить елемент музичної театралізації.

Єдиний полонез у Попурі – це жанрове та інтертекстуальне запозичення із твору Василя Пащенка «Полонез на смерть Шевченка» Alla Polacca. Ремарка Єдлічки *con dolore* маркує сумний відтінок танцю, який репрезентували у фортепіанній творчості Фридерик Шопен, Микола Лисенко та інші композитори. Порівняння з першоосновою виявляє його «зменшену копію», зроблену А. Єдлічкою. Та сама мінорна тональність першої теми, те ж саме зіставлення з однойменною мажорною в другій, наспівнішій темі, що, проте, остаточно не пориває з урочистою танцювальністю жанрової моделі полонезу. Ця тема в Пащенка є серединною, а в Єдлічки заключною. Створення полегшеної версії чужого твору мотивувалося бажанням його розповсюдження в широких колах меломанів-аматорів, які не мали музичної освіти, але любили виконувати популярні твори «для себе» чи у вузькому родинному колі. Утілення мажорності в іншому напрямку, як величаво-енергійної рішучості, демонструє опрацювання історичної пісні «Гей Морозе та Морозенько» (*Maestoso, ben ritmico*), точніше, його перша половина з акордово-октавним викладом. Задум Єдлічки націлює на квазісценічне вирішення драматургічно-виконавського плану, оскільки друга половина з перенесенням тематичного матеріалу в нижчий регістр, віддаленим гулом тремоло в супроводі, тихою динамікою наштотвхують на асоціації з віддаленням козацького війська або ж відлунням колишньої козацької слави, її закарбуванням у пам'яті наступних поколінь саме через пісні. Це, за висловом Михайла Грушевського, «фонограми одшедших поколінь», «голоси ближчих і дальших часів»<sup>25</sup>, в яких їхня слава щоразу оживає з кожним новим виконанням, чи вокальним, чи інструментальним перекладенням.

«Кобзар» (*Andante*) натомість навіює аналогії з давнім бандурним виконавством. Притишена звучність, ремарки *pietoso, dolente* (жалібно, сумно) – це саме ті «жалі», про які писав М. Лисенко, досліджуючи репертуар кобзаря Остапа Вересая. Конкретно вони виражалися через застосування в мелодиці дум збільшених секунд і

---

<sup>25</sup> Грушевський М. Історія української літератури : у 5 т. Т. 1. Нью-Йорк : Книгоспілка, 1952. С. 21.

мелізматиками, що викликали особливе зворушення слухачів. Однак у другій половині цієї частини Попурі кобзар наче вирішив розвеселити їх: гучна динаміка протиставляється закінченню першої половини на піанісімо, форшлагги дістають інше семантичне навантаження – замість суму й скорботи – хвацького запалу. Кода *Vivace* сприймається як танцювальний вихор, що примушує забути про все, а з іншого боку, це демонстрація народним музикою-кобзарем своїх віртуозних умінь.

На контрастних зіставленнях динамічної шкали та чергуваннях пісенних і танцювальних фактурних формул побудоване опрацювання «Ой чумак я нещасливий». Його можна прирівняти до мініувертюри завдяки октавним стрибкам, артикуляційному й фактурному багатоманіттю. Привертає увагу вживання унісонних закінчень фраз, а також імпровізаційна кінцівка-зв'язка, де на тонічному органному пункті басу закличний мотив верхнього голосу відтінюється гармонічними «перетіканнями» низхідних паралельних хроматизмів середніх голосів, після чого лунають елементи імітації бандурної гри (квінтоль на тлі витриманого акорду та арпеджіато). Пунктирний відголос тоніки у верхньому регістрі, затриманий ферматою, готує нову мелодійну тему з пунктирними мотивами.

Це відома пісня літературного походження (романс) «Думи мої» Олександра Рубця (на слова Т. Шевченка), що побачила світ ще перед смертю Кобзаря 1860 року. Вона опрацьована з урахуванням традицій бандурного виконавства, про що свідчать ті ж виразові засоби, що й у «Кобзарі» (арпеджовані акорди, прикраси).

За цим «епічним» блоком зі вставкою пісні про чумака закономірною є поява жартівливо-побутового взірця «Ой у садочку та під дулькою». Однак опрацювання здійснене в манері салонної польки (*Andantino gracioso*). Дещо манірний вступ у тридольному метрі змінюється основним *Allegro*, також насиченим грайливо-танцювальними мотивами із тріолями й синкопами, а також контрастними динамічними зіставленнями мотивів, навіть в одному такті, їхнім оберненим рухом.

Поміж українськими пісенними й танцювальними мелодіями вміщено не лише стилізації польських танців мазурки й полонезу, а й авторську пісню «Явір стоїть між скалами» визначного польського композитора Станіслава Монюшки. В темпі *Andantino* в октавному викладі проводиться співуча (*cantabile*) тема чіткої квадратно-строфічної структури. Її супровід – типовий для міської пісні – бас і акорд (інколи арпеджований, іноді синкопований). При повторенні «приспіву» А. Єдлічка використав улюблений прийом фактурного варіювання: серед мартелятного плетива дрібних тривалостей уміщено «приховані» тематичні тони, що потребують вирізнення й прослухання у щільному викладі. Коротка реприза, доповнена двома акордами в партії правої руки, є початковою фразою пісні, що створює її аркове обрамлення.

В опрацюванні жартівливої пісні «Діду мій, світе мій» композитор вдався до загальноромантичних прийомів скерцозної образної сфери (акценти, синкопи, форшлаги, стакато, регістрові барви, широта динамічних градацій). Кожну тематичну побудову продовжують речення й фрази інструментальної генези, що охоплюють широкий діапазон фортепіано, підкреслюють гумористичний колорит.

Фінальний «Тропак» (*Allegro vivo*) теж іскриться гумором. Тут фактично продовжено й утверджено не лише веселий настрій попередньої частини, а й запроваджено інтертекстуальні уривки її мелодично-танцювальної канви в кодї *Riu vivo*. Нею, а точніше, майже «оркестровим» гучним кадансом на фортісімо, з басовим мартелято й дотепним гармонічним відхиленням у домінанту, за допомогою акорду пониженого другого щабля, оптимістично завершується Попурі в однойменному до основного мі мінору мажорі.

Тематично-джерельну основу Попурі «Квітоньки України» А. Єдлічки склали мелодії 13 українських народних пісень, 1 народного танцю, 4 українські пісні літературного походження та пісні С. Монюшки, крім того, 2 авторські інструментальні номери («Кобзар» і Мазурка). Така еkleктичність зумовлена авторським наміром «афористичної» репрезентації в одному опусі відголосків

тогочасного інтермедійного простору, зосередженого довкола сфери аматорського побутового музикування. Навмисно спрощений виклад, однак, зі застосуванням досить широкого ладотонального кола, ритмічного й артикуляційного розмаїття диктувалися бажанням дати відповідний до духу доби, неவிбагливих запитів і скромних виконавських можливостей репертуар. Це бажання збіглося з явищем інтегрованого нашарування національних культур народів, які населяли тодішню російську імперію. Прикметно, що чех Єдлічка асимілював поруч із українськими польські здобутки (Шопен і Монюшко), але уникнув російських.

Н. Кашкадамова з цього приводу вказала на спільність визвольних прагнень і культурних інтересів українців і польської шляхти, що проживала в першій половині XIX століття на землях Правобережної України: «...вони звертали першочергову увагу на вивчення фольклору, історії та розвиток мистецтва своїх народів. Для ряду видатних польських культурних діячів українська земля була рідною – вони любили українську природу, народні пісні і звичаї, поетизували їх у своїй творчості. Так виникла так звана польсько-українська школа в літературі, а слідом за нею й в музиці»<sup>26</sup>. Серед таких музикантів найвідомішими були Й. Витвицький, М. Завадський, В. Заремба, Р. Зентарський, А. Коціпінський, Ф. Яронський.

Майже всі зробили вагомий внесок до розвитку української фортепіанної літератури, адже збирали фольклор, опрацьовували народні пісні й танці, komponували в різних жанрах, збагачуючи жанрово-стильовий тезаурус, у тому числі, творами на основі автентичних українських мелодій.

---

<sup>26</sup> Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя : підручник. Тернопіль : Астон, 2006. С. 415.

## ВИСНОВКИ

Композитори Галичини й Наддніпрянщини передлисенківської епохи у своїй творчості, призначеній переважно для аматорського музикування, охоче спиралися на фольклорно-пісенні прототипи різноманітної генези – історичні, побутові, жартівливі, танцювальні тощо. Для їх фортепіанної інтерпретації зазвичай використовували жанри попури, фантазії, варіацій. Більшість авторів, твори яких аналізуються у посібнику, йшли не від пісні, а пристосовували її до певних жанрових стереотипів (лише П. Любовичу вдалося висвітлити індивідуальні пісенні прикмети). Стильова строкатість фортепіанного письма далеко не завжди збігалася з пісенною вокальною самобутністю, інколи нівелювала її. За незначними винятками-вкрапленнями (Д. Січинський), не було представлено народне багатоголосся, як також народно-інструментальне музикування. Проте це була свого роду композиторська школа, завдяки якій шліфувалися знання й уміння.

Теми-цитати з народних пісень сприяли конкретності образно-змістових асоціацій, завдяки чому допомагали піаністам-аматорам оволодіти новими фактурними прийомами та підпорядкувати їх художньо-естетичній ідеї етнохарактерної репрезентації, адже в популярних народних мелодіях знаходили правдиве відображення будні і свята, праця і розваги, родинний побут і особисте життя простих людей. Поширення пісень (народних і літературного походження) в різних верствах суспільства, а також любов до них інспірували їх розуміння як своєрідних символів. Дійові особи пісень ставали легендарними та улюбленими, події, що з ними відбувались, були всім відомі. Тому цитування пісенних мелодій в інструментальній творчості діставало також сенс художнього узагальнення, відображаючи ті чи інші психологічні риси українців. Отже, народна пісня служила програмним прообразом у фортепіанному творі та сприяла еміненності його тексту, викликаючи особливо активні асоціативні уявлення в певному ендемічному середовищі свого часу. Тому сучасними слухачами й виконавцями

така музика не може сприйматися так само з огляду на стрімкі еволюційні процеси у світі культури. Достовірність її трактування має спиратися на глибше занурення в тогочасне загальномистецьке середовище, а також в українську історію та фольклористику.

Подальші розвідки в окресленому напрямі, тобто, віднайдення та дослідження невідомих раніше зразків української інструментальної творчості, безумовно, перспективні. Кожен такий твір є немовби ланкою одного ланцюга неперервності національних традицій музичної культури і водночас документом певного етапу її розгортання у просторі та часі.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Брилинська-Блажкевич Г. Фортепіанна музика Станіслава Людкевича. Львів : Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка, 1999. С. 9–10.
2. Вольська Л., Калениченко А. Ференц Ліст і Україна: Біографічний аспект. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей на пошану д. мист., проф., чл.-коресп. Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упор. М. Ржевська. Київ – Івано-Франківськ : Вид. Третяк І.Я., 2008. Вип. 2. С. 131.
3. Грушевський М. Історія української літератури : у 5 т. Т. 1. Нью-Йорк : Книгоспілка, 1952. С. 21.
4. Гадамер Г.-Г. «Емінентний» текст і його істинність. *Герменевтика і поетика : вибрані твори* / упоряд. і передм. Д. Наливайко ; пер. з нім. В. Бабич. Київ : Юніверс, 2001. С. 156.
5. Гадамер Г.-Г. Актуальність прекрасного. *Герменевтика і поетика : вибрані твори* / упоряд. і передм. Д. Наливайко ; пер. з нім. В. Бабич. Київ : Юніверс, 2001. С. 156.
6. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр ХІХ ст.: міф чи реальність. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей на пошану д. мист., проф., чл.-коресп. Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упор. М. Ржевська. Київ – Івано-Франківськ : Вид. Третяк І.Я., 2008. Вип. 2. С. 143.
7. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. С. 67.
8. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ : Музична Україна, 1960.
9. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : Астон, 2006. С. 415.
10. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посіб. Тернопіль : СМП Астон, 1998. С. 63.
11. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000.

12. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Тараса Шевченка. *Музикознавчі праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 173–174.
13. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. (XIX ст.) : підручник. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М.П. Коць, 2001. С. 88.
14. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів – Нью-Йорк, 1994. С. 63.
15. Людкевич С. Два причинки до розвитку звукозображальности. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / упор., редакція, переклади і примітки Зеновії Штундер. Львів, 1999. Т. 1.
16. Степаненко М. Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських. *Музично-історичні етюди*. Київ : Гроно, 2012. С. 90–99.
17. Степаненко М. Українська фортепіанна спадщина. Хрестоматія. Київ : Музична Україна, 1983. Вип. 1. С. 3–4.
18. Степаненко М. Фортепианное искусство Украины в долысенковский период : автореф. дисс. ... канд. иск. Киев, 1989. С. 9.
19. Степаненко С. Коло Марусі Чурай. *Музично-історичні етюди*. Київ : Гроно, 2012. С. 53.
20. Українська душа. Нью-Йорк – Торонто : Ключі, 1956. С. 24.

**Електронне навчально-методичне видання**

**Фрайт Оксана**

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРОДНОПІСЕННИХ ДЖЕРЕЛ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ  
ДОЛІСЕНКІВСЬКОГО ПЕРІОДУ**

**Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка**

**Редактор**  
Ірина Невмержицька

**Технічний редактор**  
Ольга Лужецька

**Коректор**  
Ірина Артимко

Здано до набору 22.11.2023 р. Формат 60х90/16. Гарнітура Times.  
Ум. друк. арк. 2,187. Зам. 69.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.  
(Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру  
видавців, виготівників та розповсюджувачів видавничої продукції ДК № 5140  
від 01.07.2016 р.). 82100, Дрогобич, вул. Івана Франка, 24, к. 31.