

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ЖАНР ДУМКА- ШУМКА В ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ
ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ**

Магістерська робота
Великої Ольги Володимирівни
Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Зінченко В. О.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело



Велика Ольга Володимирівна

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА ЖАНРІВ ДУМКИ І ШУМКИ У МУЗИЧНОМУ ФОЛЬКЛОРІ.....	6
1.1. Народна інструментальна музика України.....	6
1.2. Генеза жанру Шумка.....	12
1.3. Походження жанру Думка.....	13
Висновки до Розділу 1.....	14
РОЗДІЛ 2. ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ НА ЗАХОДІ УКРАЇНИ	
2.1. Фортеп'янна культура на Заході України в ХІХ ст.	15
2.2. Професійне фортеп'янне виконавство на Поділлі.....	17
2.3. Фортеп'янні твори українських композиторів.....	19
Висновки до Розділу 2.....	22
РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДУМКИ-ШУМКИ В ФОРТЕП'ЯННІЙ ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО ТА М.ЗАВАДСЬКОГО	
3.1. Жанр Думка - Шумка в фортеп'янній творчості західноукраїнських композиторів	23
3.2. Жанр Думки в фортеп'янній творчості В. Барвінського.....	29
3.3. Жанрово - стилістичні риси салонної музики М. Завадського.....	32
3.4. Жанр Шумки в фортеп'янній творчості М. Завадського.....	34
3.4.1.«Думка-Шумка українська» М. Завадського № 3 ор. 52 та «Шумка Українська» ор.24 g-moll в аспекті виконавської інтерпретації.....	35
3.5. «Шумка» ор. 120 та «Шумка» a-moll : досвід виконавського аналізу.....	39
3.6. Композиційно-драматургічний аналіз «Української думки-шумки» № 11 для двох фортепіано.....	48
Висновки до Розділу 3.....	50
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Актуальність теми. Українська народна музика бере початок від народної музики східних слов'ян і охоплює майже всі типи музичного мистецтва – народну, професійну, академічну і популярну музику. Сьогодні українська народна і професійна музика звучить як в Україні, так і за її межами, а тема втілення жанрів народної музики в композиторські творчості є предметом наукових досліджень в вітчизняному музикознавстві. Все-таки, є досить цікаві аспекти фортепіанного музичного мистецтва, які

В XIX столітті одним з найкращих репрезентантів романтичного стилю в українській, а також в польській музиці є жанри Думки і Шумки. Популярність цих жанрів засвідчує і той факт, що у другій половині XIX – початку XX століть у Кракові було надруковано 86 Думок (народних і авторських) для фортепіанно зі словами, а також збірок Шумок. Одним з авторів музики творів цих збірок був Михайло Завадський.

Об'єкт дослідження – жанр думка-шумка в українській фортепіанній музиці, **предмет** – жанрово-стильова та виконавська специфіка думки-шумки.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильову та виконавську специфіку жанру думка -шумка українській фортепіанній музиці.

Поставлена мета зумовила досягнення наступних **наукових завдань** дослідження:

- розглянути генезу жанрів думка і шумка;
- здійснити історичний огляд наукової літератури, присвяченої історії фортепіанної музики XIX ст. на Заході України;
- розглянути творчість М.Завадського та В.Барвінського;
- здійснити виконавський аналіз фортепіанних творів М.Завадського та В. Барвінського.

Матеріалом дослідження слугують твори для фортепіано «Думка» з циклу «Шість мініатюр на українські народні теми» Василя Барвінського та п'ять творів Михайла Завадського: «Думка-Шумка українська» № 3 оп. 52,

«Шумка українська» op.24 g-moll, Фортепіанна п'єса «Шумка» op. 120, «Шумка» a-moll та «Українська думка-шумка» № 11 для двох фортепіано.

Методологія дослідження. В роботі використовується єдиний підхід, він визначає звернення до таких методів:

–*жанровий* – визначення та аналіз основних етапів становлення та розвитку жанру думка-шумка;

–*історичний* – огляд історії української музичної культури; фортепіанна музика XIX ст.; творчий портрет М. Завадського, В. Барвінського;

–*стильовий* – полягає у детальному вивченні проблеми жанру та стилю.

Теоретична база. В магістерській роботі використані наукові джерела за наступними напрямками сучасного музикознавства:

– *історія фортепіанної музики Західної України першої половини XIX ст.* (Корній Л. [31], Кияновська Л.[27], Іваницький А. [18] , Загайкевич М. [16]);

– *українська музична фольклористика* (Колесса Ф. [29], Костюк Ю. [32], Правдюк О. [45], Кох К. [33]) ;

– *жанр в музичному мистецтві* (зокрема , фольклорні жанри «думка» та «шумка» в українській музиці) :Азарова А.[1] , Колесса І. [28], Корній Л. [31], Лігус О. [40], Гошовський В. [11], Дремлюга М. [13]) ;

– *творчість М. Завадського* (Калениченко А. [21], Круліковська Т. [37], Kijanowska- Kaminska L. [56].);

– *творчість В. Барвінського* (дослідження Барвінського В., Кашкадамова Н. [23], Кияновська Л. [26]), Павлишин С. [42] ;

– *історія та теорія фортепіанного виконавства* (Кашкадамова Н. [22]);

– *теорія стилю в музиці* (Холопова В. [52]);

Наукова новизна отриманих результатів даного дослідження полягає в тому, що вони представляють собою один з перших досвідів специфіки жанру думка-шумка.

Практична значимість отриманих результатів. Дане дослідження може бути використано в подальшому вивченні жанру думка-шумка ,у музичній педагогіці та виконавській практиці.

Апробація. Окремі наукові положення та результати роботи були викладені у доповіді на III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (ХНУМ, 21–22 травня 2022 р.).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Повний обсяг дослідження складає 57 сторінок; основний зміст викладено на 50 сторінках, список використаних джерел налічує 58 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ГЕНЕЗА ЖАНРІВ ДУМКИ І ШУМКИ У МУЗИЧНОМУ ФОЛЬКЛОРІ

1.1. Народна інструментальна музика України

Перші згадки про музичну фольклористику на території Закарпаття співпали з часом, коли національна свідомість людини мала свій пік. В першій половині XIX ст. в історії становлення музичної фольклористики на території Закарпаття формується літературно-фольклорна течія.

Через те, що на той час рівень музично освіченої інтелігенції був недостатній для створення пісенників, тому їх започаткували літератори, а не музиканти. Через це народна мелодія набула великої популярності у колах місцевої інтелігенції.

Вперше записувати народні пісні на Закарпатті почали в середині XVI ст. «Найдавніші музично-фольклорні записи належать С. Кульчевському та І. Югасевичу-Склярському у яких була єдина особливість: все, що було записано було віднайдено в церковних рукописах. Постійні війни та низький рівень музичної освіти на Закарпатті у XVII – на початку XIX століть обумовили малу кількість записів мелодій»- констатує дослідниця В. Мадяр- Новак у своїй праці «Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття, Т.1. [41]

У 30-х роках XIX ст. збирачі фольклору на основі первинних текстів з мелодіями почали створювати нотні збірники, але інформації було дуже мало.

Історію вивчення музичного фольклору Закарпаття описали у 1920–1930-х роках всесвітньовідомі етнічні музикологи Філарет Колесса та Климент Квітка. У 1923 році в світ вийшла збірка Ф. Колесси «Народні пісні з Південного Підкарпаття» [30]. В збірник увійшли багато пісень, а саме

153 пісні, які записувались в різних селах Східної Словаччини. Основний матеріал систематизовано на основі ритмічних фігур і складочислення строфи, який науковці вважають одним з найкращих в українській фольклористиці Закарпаття.

У своїх працях Ф. Колесса зробив ґрунтовний аналіз музичного спадку Підкарпатської Русі. Автор вперше в українській фольклористиці довів існування діалектів у музичному фольклорі й показав, що у народних співанках Закарпаття величезну роль грає загальноукраїнська основа.

Поява фольклористики на Закарпатті співпала з у несприятливими умовами до вивчення не лише фольклорно-етнографічних традицій. Через певні економічні умови, становлення етнічної музикології на теренах Закарпаття розпочалося з 1830-х років та продовжилося під час революції у 1848–1849 роках.

У 50–60-х роках на Закарпатті митці створювали рукописні народномузичні пісенники. Духовенство зіграло найголовнішу роль у запалюванні інтересу до музичного фольклору на Закарпатті. Ці народномузичні пісенники поділялись на дилетантські записи народних мелодій; любительські записи нової інтелігенції; фольклорні пісенники композиторів-професіоналів.

Зазвичай, українська народна інструментальна музика відігравала величезну роль у звичайному житті, вона виконувала, як правило, прикладні функції. Приклад такої музики – це сигнальна інструментальна музика, що набула популярності в побуті.

З минулих літ корінне населення Карпат різними звуками, наприклад трембіти, попереджали про народження або смерть односельчан, коли повертаються з полонини худоба, та про інші події.

Слід звернути увагу на обрядову інструментальну музику. Вона завжди виконувала потрібну функцію. Як прикладом може слугувати супровід співу чи танцю або коли такий супровід включають в ігрові сцени, ритуали.

У деяких обрядах виникли спеціальні інструментальні твори. Коли йшло прощання нареченої з батьками, плели весільний вінок, або за вечерею у хаті молодої, для створення особливого емоційного настрою такі твори часто виконувались на скрипці.

Характерна структура творів це : пропорційність, наявність типових для країни інтонацій і ритмів. Основна характеристика : вільна ,без чіткої структури мелодія і ритм, форма незамкнена, переважає імпровізаційний характер. Форма : одно- двотактові мотиви і фрази.

До інструментального виконання належать поступова низхідна мелодична лінія ,плавність переходів інтонацій.

Інструментальна музика в пісенних жанрах. Як відомо, українці дуже співоча нація, тому не дивно, що вони створили різноманітні за змістом і формою пісні: сольні й хорові, акапельні та з інструментальним супроводом. Партія акомпанементу будувалася на мелодико-гармонічній основі виконуваної пісні й гра на інструменті тлумачилась як допомога співцеві.

Дума відігравала велику роль у розвитку традиційної інструментальної музики . Щоб створити і виконати думу мало таланту, треба було вільно володіти навичками співу та гри. Велике значення мала імпровізаційність. Думи зазвичай виконувались під акомпанемент кобзи чи бандури, набагато рідше – ліри.

Інструментальна музика в танцювальних жанрах. Має величезний зв'язок з танцями, де яскраво демонструвалися риси характеру й темпераменту людини. Народні музики завжди намагалися зобразити події з минулого. У них можна побачити як селяни працюють , їх побут, мальовничу природу.

Танцювальні пісні. Пісні виконуються під час танців, їх ритм, мелодія має багато спільного з народними інструментальними награваннями. Детальніше про танцювальні пісні : такий вид пісні виконувався в побуті та складався з трьох важливих компонентів: текста, музики і танцювальних рухів. Рухи – це неймовірно значущий компонент танцювальної пісенності.

Отже, танцювальні пісні - це частина фольклору, основне значення – це спів під час побутових танців, які виконуються під супровід музичних інструментів. При цьому реалізовується поєднання слів, танцювального руху та наспіву. Основний елемент, який є поєднувальним - це танцювальний рух., певна річ,

Танцювальня пісня (приспівка до гопака):

Швидко

1. А я в бать-ка од-ним од-на та по-ши-ла шта-ни зряд-на,
2. Як по-ши-ла та й на-ді-ла, са-ма ба-чу, що до ді-ла:
як по-ши-ла та на-ді-ла, й са-ма ба-чу, що до ді-ла.
ши-рінь-ко-ю на чо-ло, щоб гар-нень - ко бу-ло.

Пісні Явдохи Зуїхи, с. 291

Як зазначає А. Іваницький у своїй праці «Український музичний фольклор» [18], танцювальні пісні належать до необрядової творчості. Танцювальні пісні виконуються на різні свята (весілля, колядки тощо). Майже кожне свято, гуляння не обходилося без танців і співів. Таку роль танцювальні пісні виконують і сьогодні. Різні люди, які вели записи народної музики казали, що для українського музичного фольклору властивий журливий мінор, але виявляється все навпаки. Так вважали через те, що раніше народну музику не сприймали, її сприймали як “другосортну”, значно менш цінну частину фольклору, ніж лірична пісня. Саме через недооцінювання гумористична пісенність практично не бралася до уваги. В теперішньому часі все навпаки: усі жанри і роди фольклору вважаються однаково важливими.

Помірно



Нар. пісні в зап. Лесі Українки, с. 310

Ритміка та форма. Основний розмір вірша танцювальної пісні 4 + 4. Ця побудова вірша повторюється два або чотири рази, таким чином утворюються дво- або чотирирядкові строфи. Незважаючи на часті “випадіння” одного - двох складів в 4-складових групах тексту, і як наслідок утворення строф (3 + 3), (3 + 4), тривалість музичного часу при цьому не змінюється. Таким чином утворюється особлива танцювальна ритміка.

У танцювальних піснях ясна парна ритміка. Переважають здебільшого розміри на 2 / 4 та 4 / 4 :

Досить швидко



Танцювальні пісні, с. 386

Особливості виконання. Танцювальні пісні зазвичай одноголосні. Це можна пояснити: вся увага зосереджена на змісті приспівок, на змаганні співаків. Ладово-мелодійна структура, на диво, співзвучна нашому часові. Загальноєвропейський мажоро-мінор зайняв вагоме місце у танцювальних піснях. Цікаво те, що в інших жанрах українського фольклору вони практично

не зустрічається, регулярна акцентна ритміка, рідке, але вживання модуляцій, тенденція до октавного замикання звукорядів.

Головна особливість виконання танцювальних пісень- це імпровізація: одну і ту саму пісню можна виконати по-різному.

Думи

Думи – найвідоміша частина українського народного епосу. Думи виникли у XVI ст. Термін “дума” належить відомому фольклористу М. О. Максимовичу. Щоб вміти виконувати Думи, музикант повинен володіти багаторічним досвідом і мати хист. Через це думи виконували лише професійні народні співаки - кобзарі (бандуристи) і лірники.

Думи виконуються речитативом, а ритміка дум визначається наголосами у тексті. Текст є не лише смисловою (як у піснях), але й структурною основою думи :

Номер 1:

♩ = приблизно 72

1.

Ге - гей, ге - гей, ге - гей, ге - гей, гей!

meno mosso

a tempo

Ой та у свя - ту - ю не - ді - лень - ку, Бар - зе ра - но, по - ра-нень-ко,

Номер 2 :



Нерівний склад дум усвідомлюється і розуміється як традиційний стильовий рід. Текстова форма дум має, перш за все, імпровізаційний характер. При кожному виконанні дума не повторювалась буквально. Кобзар на основі сюжету, створював текст думи наново.

Дума може мати невеликий вступ, який складається зі слів, які він вигукує. Завершується дума коротким звертанням до слухачів. Думи відіграли величезну роль в історії, вони також - вершина стилю музичної декламації, це є унікальним явищем у фольклорі слов'янського світу.

1.2. Генеза жанру Шумка

Українську пісню знають та люблять народи різних країн. Багато з них відображають цілісний світогляд первісної людини і розкривають його ставлення до природи і до природних явищ.

За своїм значенням в житті народу, за тематикою, сюжетом і музичним особливостям українська народна пісня поділяється на багато різноманітні жанри, яким притаманні певні ознаки. В цьому розумінні найбільш типовими жанрами є української пісні:

- кріпосного побуту — чумацькі, наймитські, бурлацькі і так далі;

- історичні пісні;
- солдатські пісні;
- ліричні пісні та балади;
- календарно-обрядові (веснянки, гаївки, купальські, жнивні, щедрівки, колядки та ін.) та сімейно-обрядові (весільні, жартівливі, танцювальні, колискові, поховальні, голосіння).

За визначенням К. Василенка [10]: «Шумка (від польського – ягінка) жартівлива танцювальна пісня у західних областях України та Польщі або окремий танець, за темпом та характером тяжіє до коломийок. Притаманна колова побудова танцю у парному виконанні». Шумки як співанки та коломийки представляють карпатську та прикарпатську фольклорну традицію. Корінням Шумок є обрядова лірика, а саме веснянки. Назва пішла з обряду «закликання шуму», тому для них властиве використання звуконаслідування та альтерації.

Жартівливий жанр української народної творчості як Шумка відзначаються експромтністю виконання та актуальністю змісту. Вони можуть бути обрядові (найчастіше весільні, так звані “передирки”, що виконують як приспівки до танцю) та не обрядові (родинно-побутового характеру). Тематика шумок різна, зазвичай це жартівливі сатиричні пісні. Має будову однієї-двох чотирирядкових строф, поділених на дві ритмічні групи (4+4).

1.3. Походження жанру Думка

У XV-XVI століттях символом національної історії та культури в Україні стали історичні пісні та думи. Вже в XIV-XVII і XVIII століттях українські музиканти були відомими не тільки в Україні, а й за кордоном.

В. Гошовський відмічає, «жанр думи є малодослідженим [11]. Думка розглядалась у зв'язку з думами, піснями-романсами, сольними обробками народних пісень. У словнику наведено такі значення слова «Думка» : 1) Думка- те саме, що дума; 2) назва української і польської народно ліро-епічної

пісні і часто журливого характеру; 3) музика до такої пісні, а також музичний твір відповідного настрою». Думка виникла на межі XVIII- XIX ст. у польському середовищі на українських і польських теренах. Спочатку думка означала синонім української ліричної пісні, а згодом - монологічну пісню елегійно-журливого характеру українського походження.

Особливої популярності думка набула в побутовому домашньому, салонному музикуванні. Думки в музиці - це пісенний жанр в українській народній або авторській музиці, лірико-елегійного характеру, с притаманною їм пісенною мелодикою, помірно повільним темпом та куплетною формою.

Можна виділити два різновиди думок : побутовий, напівпрофесійний (поряд із шумками, козачками, чабарашками) та концертний, професійний. Щодо професійного різновиду думки, то в цьому жанрі писали багато відомих українських і зарубіжних композиторів. В українській академічній музиці думка існує як вокальна, так і інструментальна.

Висновки до Розділу 1

Українська думка-шумка епохи Романтизму еволюціонувала впродовж двох етапів. Процес формування її жанрових ознак, який припадає на середину XIX ст., пов'язаний із творчістю М. Завадського— національний жанр з відтворенням українських народно-жанрових джерел (дві Українські рапсодії та «Думки-шумки» М. Завадського). У творах М. Завадського вже помітна тенденція до витворення національних ознак жанру (ідея українського різновиду «Думка-шумка», яку розвинув М. Лисенко).

Таким чином, розгляд думки-шумки в українській музиці XIX ст. дає підстави стверджувати, що в цьому жанрі проявилася особливість українського романтизму, вона постає в органічній єдності загально-романтичних та українських народно-національних ознак. Цей унікальний жанр набуває

національних рис , що найяскравіше втілювалося в творчості різних композиторів.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ XIX СТОЛІТТЯ НА ЗАХОДІ УКРАЇНИ

2.1. Фортепіанна культура на Заході України в XIX ст.

На сьогоднішній день вже непогано досліджене фортепіанне мистецтво Галичини, але бракує відомостей про Буковину і Закарпаття. В Галичині фортепіано стало поширюватися від початку століття. Інструменти можна було побачити в салонах магнатів і служили вони для занять музикою.

Найбільш відомий серед цих музикантів - Франц Ксавер Моцарт. Він був пов'язаний з Галичиною тридцять років – тут вчив, концертував, творив свою музику, заснував хорове товариство (1826) і керував ним, був капельмейстром в театрі. У його блискучих фортепіанних творах ранньоромантичного стилю не раз використовувались як тематичний матеріал українські народні пісні. У Ф.К. Моцарта було чимало учнів, серед яких траплялися й досить здібні музиканти. Історія зберегла для нас ім'я його талановитої учениці-піаністки й композитора Юлії Бароні-Кавалькабо.

Концертне життя у Львові було досить жвавим вже від початку XIX ст. І Кеслер, і Рукгабер часто виступали з оркестром, так і в камерних ансамблях. Місто відвідувало чимало гастролуючих музикантів, серед яких варто згадати піаністів Марію Шимановську, Йогана Крамера, Оскара Кольберга та ін. Місцеві аматори музики декілька разів робили спроби об'єднатися в товариства, але дійсно витривалим і дійовим виявило себе тільки **Галицьке музичне товариство (ГМТ)**, створене у 1838 р. Воно налагодило систематичне проведення (раз на місяць) симфонічних концертів, в яких регулярно виступали й піаністи-як професіонали, так і аматори.

Всередині XIX ст. з'являються вже й перші галицькі піаністи. Таким був **Олександр Зарицький**. Він народився у Львові, навчався музики у Й.Х. Кесслера, а вдосконалювався в Берліні в учня Ліста Рудольфа Віоле. В 1850-60-х рр. піаніст активно концертував, гастролуючи в Польщі, Німеччині, Австрії, а також у Парижі й Лондоні. О. Зарицький походив з української

родини, але пов'язав свою долю з польською культурою. Він оселився в Варшаві, де провадив активну музично-громадську та концертну діяльність, викладав вищий курс фортепіано та був директором Музичного інституту. В 1894 р. у Львові відбулися авторські концерти О. Зарицького.

До середини сторіччя фортепіанне музикування набуло значного поширення серед міщан, стало важливим елементом виховання, зокрема, для дівчат. Значного розвитку набуло домашнє навчання музики.

Перший музичний навчальний заклад при ГМТ було відкрито у 1839 р., а з 1853 р. розпочала свою діяльність консерваторія. Але навчали в них тільки оркестрових музикантів. Щасливим випадком у 1858 р. мистецьким директором ГМТ став **Карл Мікулі** – не лише талановитий композитор, але й прекрасний концертуючий піаніст. Він одразу відкрив в консерваторії фортепіанний клас. Зasadничими принципами в фортепіанній педагогіці Мікулі стали збереження та розвиток принципів шопенівського піанізму. Це стало вагомим внеском Карла Мікулі у становлення фортепіанного виконавства як в Галичини, так і на теренах багатьох європейських країн.

Людвік Марек після стажування у Ліста став активним пропагандистом лістівської методи. Цей піаніст мав натуру й обдарування віртуоза. Він виступав від 13 років, гастролював містами Австро- Угорщини й Росії. В 70-х роках ХІХ ст. у Львові Марек відкрив свою музичну школу і наголошував, що навчання в ній базується на системі Ліста.

Завдяки мистецьким зв'язкам К. Мікулі та Л.Марка у 1870- 1890 рр. до Львова приїздили і виступали з гастрольними концертами видатні музиканти: Г. фон Бюлов (1872, 1887), А. Рубінштейн (1879), Й. Брамс (1880).

Від 1860-х рр. в Галичині щораз виразніше відчувається зацікавлення новим українським і польським мистецтвом. Окрім польських музикантів в другій половині ХІХ ст. з'явилося чимало українських піаністів (поки що аматорів), яким подобалося виконувати й поширювати ранні зразки української фортепіанної музики. **Українські концерти** мали спершу збірні програми і називалися музично- декламаційними вечорницями.

1882 року у програмі Шевченківського вечора, організованого «Просвітою» у львівському Народному домі, уперше зустрічаються фортепіанні твори Лисенка. Вони ще були новинкою, у Східній Україні їх не грав ніхто, крім самого автора. А в той самий час галицькі піаністи від 80-х років систематично вводять твори Лисенка до своїх програм.

У цей час з'являються перші, поки що поодинокі західноукраїнські музиканти, для яких фортепіано стає вже головним предметом фахового зацікавлення. **Денис Леонтович**, син композитора-аматора Федора Леонтовича, навчався гри на фортепіано спершу у батька, а потім в музичній школі Карла Козловського і в консерваторії у Мікулі. Від 5 років виступав у різних львівських концертах. Грав твори Шопена й Шумана, власні обробки народних пісень, був одним з перших виконавців музики М. Лисенка та А. Вахнянина. Акомпанував співакам та хорам.

2.2. Професійне фортепіанне виконавство на Поділлі

Можна спостерігати ряд історичних етапів професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі:

– *первинний етап* – кінець XVI до першої половини XIX століття – етап базується від діяльності братських шкіл (була обов'язковою музична освіта), діяльності латинських закладів, до існування кріпацьких колективів, появи музичної освіти в загальноосвітніх закладах того часу, домашнього музикування;

– *етап становлення* – друга половина XIX – початок XX століття – навчання у приватних музичних навчальних закладах та діяльність піаністів польського походження у регіоні. Початок XX століття – становлення професійної музичної освіти, саме в цей історичний період в регіоні були засновані філармонії;

– *період кризи*, яка була пов'язана з Другою світовою війною (з 1939-го до середини 1950-х років) – це був найтяжчий час для розвитку фортепіанного виконавства;

– *післявоєнний етап* з кінця 50-х років XX століття до Незалежності, в ці роки активно відкриваються музичні училища на території України. На Поділлі було відновлене Вінницьке музичне училище (1958), відкрито Хмельницьке музичне училище (1959);

– *період Незалежності* – 1990–2000 рр. З’явилося більше можливостей для фортепіанного виконавства, зросла кількість конкурсів, фестивалів, багатьох музичних проєктів;

– *сьогоденний етап* – з початку XXI століття, підвищився статус музичних училищ до рівня коледжу, це давало можливості для професійного росту студентів та викладачів. Розвиток концертної діяльності, конкурсів, фестивалів.

Таким чином, можна констатувати, що процес професіоналізації фортепіанної освіти та виконавства на Поділлі активно розвивався, починаючи з другої половини XIX століття. Зазначено на тому, що у той історичний період на Поділлі писалася значна кількість творів, діяльність музикантів розвивалася. Серед таких були А.Коціпінський, І.Козловський, Т.Ганицький, В.Заремба, М.Завадський.

Чинники, які вплинули на процес становлення професійної музичної освіти та виконавства на Поділлі:

– в кінці XIX першій половині XX століття професійна музична освіта на Поділлі кристалізувалася тільки за рахунок власної ініціативи та власних ресурсів, допомагали їй в цьому такі композитори, як І.Козловський, А.Коціпінський, В.Заремба, Т.Ганицький, М.Завадський. В інших регіонах України цей процес здійснювався за підтримки Російської імперії та Галичини;

– у той же час, щоб музична освіта стала професійною, великий вплив мали музиканти польського походження, яких відносять до представників так званої «української школи» – І.Козловський, А.Коціпінський, В.Зентарський, В.Заремба, Т.Ганицький, М.Завадський ;

– 1954 р.- це рік переведення обласного центра з Кам'янця - Подільського до Хмельницького, де почався новий етап процесу професіоналізації музичної освіти та виконавства, зокрема фортепіанної;

Значення творів композиторів Поділля В.Заремби, М.Завадського є чимале. Ці твори направлені на розвиток молоді та виховання піаністичних навичок студентів.

Ю.Портний у своїй дисертації «Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі» С.7 [44] виділяє такі напрямки:

– твори, що базуються на українських національних інтонаціях, – фортепіанні фантазії на теми українських народних пісень, думки В.Заремби, Українські рапсодії, думки, шумки, чабарашки М.Завадського;

– вокальні твори подільських композиторів під кутом формування та вдосконалення концертмейстерських навичок піаніста.

Проаналізувавши західноукраїнський фольклор, нотну спадщину подільських композиторів можна зробити висновок, що ці твори вкрай важливими для навчального процесу, вони допомагають розвинути майстерність виконавця на етапі середньої ланки навчання.

2.3. Фортепіанні твори українських композиторів

Практично всі українські композитори ХІХ ст. не тільки виступали як виконавці, але й писали власні твори. У середовищі музикантів- аматорів, а згодом в діяльності перших фахівців- вчителів музики відбулося поступове освоєння жанрів, форм та фактури фортепіанної музики. Звичайно ж, засвоювався досвід значно більш розвинених у цьому відношенні західноєвропейських країн, але постійною була також потреба чути і грати «свою» музику, оперту на рідних темах, близьку до темпераменту та ментальності слухачів, таку, що втілює знайомі образи й переживання. Намагаючись в міру своїх сил задовольнити ці потреби, українські піаністи ХІХ ст. закладали основи майбутнього потужного розвитку національної фортепіанної культури.

На ґрунті надзвичайно багатой народнопісенної творчості України від початків існування в ній музики для клавішнострунних інструментів виробилася національна традиція **обробки народних пісень**. Вона ще посилилася в ХІХ ст. – зовсім прості чи складніші фортепіанні перекладання українських народних пісень постійно залишалися улюбленим матеріалом домашнього музикування і в поміщицьких маєтках, і серед міської та сільської інтелігенції. Декотрі з цих обробок були впорядковані й видані – М. Маркевичем (1840), О. Рубцем (1876), Г. Ходоровським (1883) та ін., більшість же, очевидно, існувала без запису, в імпровізаційній традиції.

Наступним кроком, що відділив від обробок професіональну музику, стало написання **варіацій на українські теми**. Цей жанр, сформувавшись у домашньому музикуванні ХVІІІ ст., став типовим також і для наступних етапів розвитку національної музики. Варіації першої половини ХІХ ст. були тією художньою територією, на яких освоювалися виразові можливості ранньоромантичної фортепіанної віртуозної фактури.

Одним з найбільш популярних був варіаційний цикл Й. Витвицького «Українка» (1836) на тему народної пісні «Зібралися всі бурлаки до одної хати». Орнаментувавши мелодію пісні, композитор надав темі більш чуттєвого, елегійного звучання, а у п'яти варіаціях та розгорнутому фіналі щоразу змінює темп і характер. Це наближує твір до романтичного трактування жанру.

За трактуванням тем, фактури та форми до варіацій близькі **транскрипції і фантазії** на народні теми. Серед творів, надрукованих в сучасних виданнях, до цих жанрів належать фантазія А. Єдлічки «Наталка Полтавка», транскрипція В. Пащенко «За Німан іду», «Ой, місяцю, місяченьку» та інші пісні в обробках В. Заремби. Треба взяти до уваги, що автори всіх цих творів були передовсім піаністами. Композиція ж скоріш слугувала їхній виконавській та педагогічній діяльності.

З обробок народних пісень виросла також група національно-своєрідних жанрів, що стали популярними в Україні середини ХІХ ст. : **Думка**.

Шумка, Коломийка та Чабарашка. Можна говорити про явну перевагу пісенної основи в жанрі думки, а танцювальної – в шумці, коломийці та чабарашці. Часто зустрічається в таких п'єсах співставлення пісенного нешвидкого вступу з розгонистою, танцювальною основною частиною. Іноді, хоч не завжди, це відбито в назві поєднанням двох понять : думка- шумка. Буває й навпаки : під заголовком думки криється розгорнена композиція, що містить також танцювальну частину. Тому треба мати на увазі, що музиканти гнучко застосовували жанрові назви і не завжди педантично дотримувалися вузького трактування жанру.

Фактура цих жанрів інакша : їм не властива мереживна вишуканість блискучого стилю, зате відчутно дають себе знайти пов'язання з народною музикою. Це також прикмета романтизму. Зовнішньо виклад відносно простий – мелодія з акомпанементом, елементарний склад. Танцювальна ритміка вимагає виразної ритмічної основи, що забезпечується стереотипним супроводом лівої руки : бас- акорд. Відчутність гармонічних фігурацій на педалі ф ефектів сумарної звучності компенсується колористичними контрастами регістрів та наслідуванням народних інструментів. Художня цінність кожної такої п'єси залежить від композиторського рівня автора.

Дуже цікавими зразками є Шумки Й. Витвицького – D- dur op.27 та e- moll op.35. Це характерні , танцювальні п'єси з власним обличчям. Обидві мають повільні вступи з очевидним наслідуванням гри народних інструментів. У Шумці D- dur це навіть визначено ремаркою композитора : « Музики настроюють свої інструменти», що має на увазі троїстих музик. Вступ Шумки e- moll можна трактувати як імітацію гри кобзаря. В основних частинах Шумок співставляються виразні теми народно- танцювального характеру, в парних розмірах. У партії лівої руки композитор дає різні фактурні варіанти бурдонних басів, що імітують чи то дуду, чи одноманітну гру баса(нотний приклад). На тлі цих басів ,що докучно «гудуть», особливо колоритними стають фігураційні награвання правої руки, які нерідко забираються в дуже-високі регістри. Подібні прийоми письма автор застосовує і в інших своїх

творах – Коломийці та навіть у фіналі варіації на тему пісні « У сусіда хата біла». Колористичне значення мають і незвичні (для першої половини XIX ст) ладові альтерації – елементи лідійського та міксолідійського ладів в Шумці е- moll , виразно відчутні при остинатній гармонії супроводу.

Висновки до Розділу 2

В XIX столітті стають відомими багато національних шкіл. Інтерес до української тематики набув великої популярності, відомі композитори того часу любили працювати в фольклорних жанрах. Українські письменники та поети дали вагомий повштовх для професійних музикантів XIX століття. Згодом, багато хто з композиторів звертається до фольклорної тематики, з'являються обробки народних пісень, які увійшли в репертуар аматорських виконавців спроводі різних інструментів, таких як кобза, цимбали, скрипка, ліра тощо.

Розвиток української культури у XIX ст. відбувався в доволі складних умовах. Саме в цей період було завершено послідовну політику позбавлення України державності й національних досягнень та культурних здобутків попередніх десятиліть. Територія України входила до складу Російської й Австро-Угорської імперій, де український народ зазнавав важкого соціального й національного гноблення.

Попри доволі складні умови розвитку української культури в XIX ст. у цей період відбувався процес формування української нації. З'явилася українська інтелігенція, яка стала основною рушійною силою національно-визвольного руху й культурного відродження України.

РОЗДІЛ 3

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПЕРТАЦІЯ ДУМКИ-ШУМКИ В ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ В. БАРВІНСЬКОГО ТА М.ЗАВАДСЬКОГО

3.1. Жанр Думка-Шумка в фортепіанній творчості західноукраїнських композиторів

В жанрі Думка-Шумка працювали багато композиторів, які писали інструментальну та вокальну музику. Стисло розглянемо творчий портрет деяких з них, а саме: М. Завадського, В. Заремби, М. Лисенка, Й. Витвицького, А.Коціпінського та О.Барвінського.

Михайло Іванович Завадський (1828-1887) – автор понад 500 фортепіанних творів, серед яких, здебільшого, салонні п'єси, твори на теми народних пісень (українських, польських, білоруських тощо). М. Завадський створив низку думок-шумок. Це нескладні твори рапсодійного складу на теми українських народних ліричних та жартівливих пісень. Композитор один з перших українській фортепіанній музиці звернувся до жанрів шумки, думки, чабарашки та рапсодії. Домінуючою образною рисою думок-шумок М. Завадського є танцювальність. Цікаво, що композитор поєднував в одному творі різнонаціональні танці – український та чеський, український та польський. Як зазначив М. Дремлюга, у своїй праці «Українська фортепіанна музика» [13], «Твори М. Завадського мали, безперечно, велике значення, вони викликали інтерес до української народної пісні, бажання глибше її вивчати і посідали велике місце у домашньому музичному побуті у другій половині ХІХ і навіть ще й на початку ХХ століття. У танцювальних п'єсах композитор відтворив риси, притаманні народним зразкам: запальні ритми, лірико-епічні інтонації думки, танцювальні мотиви швидкої шумки та жартівливої чабарашки, які глибоко переосмислює та творчо інтерпретує». В 1911 року в Києві вийшли друком деякі фортепіанні твори Михайла Завадського, зокрема думки та шумки.

В науковій розвідці А. Калениченко [21]. зазначається, що Михайло Завадський народився в 1828 року. У 1862–1863 роках навчався в університеті імені Святого Володимира в Києві. Згодом, викладав співи в Києві та Кам'янці-Подільському. Композитору належать понад 500 творів, тематичною основою більшості з них є українська народна музика.

Серед фортепіанних опусів М. Завадського виділяються декілька груп творів такі як: салонні п'єси (вальси, польки), твори, на основі українських фольклорних тем (думки, шумки, чабарашки), а також транскрипції та присвяти. Протягом ХІХ століття «Шумки» Завадського були надзвичайно популярними і входили до репертуару професійних виконавців.

Твори композитора постійно виходили друком у видавництвах П. Юргенсона, Л. Ідзіковського, Гебертнера і Фольфа. Серед творів Завадського, що були надруковані у видавництві Л. Ідзіковського значаться ноти Шумок для різних складів виконавців: для виконання на фортепіано у чотири руки, фортепіано і скрипки, фортепіано та флейти, а також перекладення для струнного оркестру (партитура і партії) . [55].

Микола Лисенко (1842-1912). Хоча Микола Лисенко не належить до західноукраїнських композиторів, але він був першим, хто звернувся до жанру думка – шумка. Для розвитку української музичної культури ХІХ століття виняткове значення має опора на народну музику і демократичний напрям. Як бачимо, фольклорні основи служили формуванню навіть такого професійного жанрів, як інструментальна п'єса.

Творчість Лисенка відкривала новий етап в історії української музичної культури - створення національної Української музичної школи і прагнення підняти її на рівень європейської культури. Інтерес до фольклорної традиції у М. Лисенка виник ще з раннього дитинства. Згодом, в гімназії та університеті, Лисенко починає записувати та досліджувати українську фольклорну традицію. Він науково підходить до мелодії та тексту народної пісні. Найбільший інтерес викликають зразки великої форми.

Рапсодія № 2 – яскравий приклад таких творів. Рапсодія № 2 має назву «Думка – Шумка». Лисенко спирався на романтиків другої половини XIX століття, зокрема на музику Ф. Ліста і Ф. Шопена. Композитор намагався бути близьким до їхніх піаністично-виконавських досягнень і, одночасно, хотів чути в музиці національність. Головне завдання, яке ставив Лисенко – це відчувати поєднання двох протилежних жанрів – ліричної думки і запальної, танцювальної шумки.

Перша частина - Рапсодія починається величною темою, яка ніби кобзар розповідає билині історії. Тема написана у жанрі думи. Форма наближена до періоду з розширенням. Першу і другу частини з'єднує зв'язка, саме вона підготавлює основну тему другої частини.

Друга частина «Думка-Шумка» базується на кількох танцювальних темах. Частина запального характеру.

Третя частина рапсодії – це поєднання двох тем : дума з першої частини і основна тема з другої частини. Кода – енергійна, життєстверджувальна. Вона складається з нового матеріалу, в якому також вгадується танцювальний жанр. Друга рапсодія М.Лисенка – це віртуозна п'єса, в якій відчувається справжній український дух.

Йосип Витвицький (1813-1866), польський та український композитор, піаніст та викладач. Навчався музики в Бердичеві у батька-органіста. Композитор народився у Варшаві, але багато часу працював у Києві, а саме був викладачем фортепіано у Київському інституті шляхетних дівчат. Й. Витвицький працював в багатьох жанрах, але великою популярністю набули саме фортепіанні твори. В своїй творчості композитор частіше всього звертався до форми варіацій. Витвицький застосовував українські пісні і танці, намагався передати властиву для них ритміку, ладо-гармонійні особливості, тембровий колорит. Взявши до уваги працю творця, а саме його хрестоматію, можна виділити дві шумки та коломийку, саме ці твори є зразком досконалих варіацій. Фактура п'єси розвиває такі види техніки як : дрібна техніка правої руки та стрибки у лівій. Вони можуть використовуватися у

педагогічному матеріалі, як п'єси віртуозного характеру. Серед творів Витвицького найбільш відомі парафрази «Шумка» та «Коломийка» на теми українських танців та Концертні варіації на теми відомих російських романсів «Соловей» та «Красный сарафан».

Наступними яскравими представниками жанру є Антон Коціпінський та Владислав Заремба. Ці композитори мали великий та вагомий вплив на українську фортепіанну культуру.

Антон Коціпінський (1816-1866)- український і польський композитор, етнограф та педагог. Антон Коціпінський грав на кількох інструментах, зокрема фісгармонії, з успіхом виступав на численних концертах. Особливої популярності в ті часи набула його обробка пісні «Гандзя» (слова і музика Дениса Бонковського). В 1861-1862 рр. вийшла друком збірка А.Коціпінського для голосу з супроводом фортепіано «Пісні, думки і шумки руського народу на Подоллі, Україні і Малоросії» [35] Це видання стало наслідком багаторічної фольклорної діяльності композитора. У передмові до збірки А.Коціпінський надає високу оцінку українські народній пісні: «А прибуде хто з чужих країв, то швидко може покохати ті пісні, певні чуття і веселості, від того в них мусимо признати заклад правди, невимушену щирість». Далі автор зазначає, що «сей збір є тільки невелика горсточка квіту з ниви багатоплідної різного характеру пісень люду на Подоллі, Україні і Малоросії». Збірка «Пісень» з українською та латиною надавало можливість читати текст пісен в будь-котрій європейській країні. Збірник вміщував 10 зошитів, до якої увійшли 45 пісень, 42 думки та 14 шумок.

До творчого доробку А.Коціпінського війшли також і фортепіанні твори (Польки, Мазурки, Слов'янські пісні). А.Коціпінський сформував і видав етнографічну збірку «Ярмарок на Україні».

Владислав Заремба (1833-1902) – піаніст, композитор, педагог. У віці 13 років він переїхав з батьками до Кам'янця-Подільського, де його вчителями були брати Коціпінські – Антон та Іван. Був частим гостем «музичних четвергів» А.Коціпінського, на цьому заході збиралися люди, які цінували

музику, також частими гостями були заїжджі музиканти. У 22 роки Заремба став органістом місцевого костелу. Водночас викладав гру на фортепіано.

Від 1856 р. вчителював у Житомирі, а з 1862 р. викладав гру на фортепіано і хоровий спів у жіночих пансіонах Києва. Заремба був палким прихильником творчості Т. Шевченка. Композитор написав близько 30 вокальних творів на слова Тараса Шевченка («Музика до Кобзаря»). Серед них- «Якби мені, мамо, намисто», «Калина», « Утоптала стежку», На вулиці невесело», «Якби мені черевики», « Така її доля...». Також написав музику до п'єси Т. Шевченка « Назар Стодоля».Переклав для фортепіано ряд українських народних пісень. Фортепіанна спадщина В.Заремби дуже насичена. Популяризуючи українську народну пісню та українські жанри, композитор своєю фортепіанною творчістю відіграв в українській музиці певну роль, зробив не аби який внесок в культурну спадщину України. В.Заремба прагнув завдяки засобам фортепіано розкрити змісту твору та створити музично-поетичну замальовку.

Автором написані ще такі фортепіанні твори як: “Прощання з Україною”, “Думка-шумка”, “Рече та стогне Дніпр широкий”, “Зібралися всі бурлаки”.

Ще одним яскравим українським композитором, який працював в жанрі думка був Барвінський Олександр Григорович, людина з тяжкою долею, але сильним почуттям любові до України. Олександр Григорович був композитором, піаністом, музичним критиком, педагогом, диригентом.

Народився В. Барвінський у Тернополі 20 лютого 1888 р. Батько дуже любив рідну мову, тому намагався зробити так, щоб її вивчали в середній та початковій школі, укладав підручники з історії . Мати майбутнього композитора була співачкою і піаністкою, керувала тернопільським хором(цікавий факт, що саме мати Барвінського помітила талант Соломії Крушельницької, на тот момент та співала в хорі). Саме мати помітила хист Василя до музики, була його першим вчителем.

Вищу освіту отримав у Львівській консерваторії. По закінченню захотів випробувати долю вступивши до Львівського університету на юридичний

факультет, але швидко зрозумів, що то не його. Одразу поїхав до Праги, здобувати музичну освіту. Там він став студентом філософського факультету, ходив на лекції відомих чеських митців.

У 1915 році Василь повернувся до Львова й зайняв посаду директора та професора Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка. У той час були написані кантати до творів Тараса Шевченка. У 1930-ті роки Василь Олександрович створив збірку народних пісень для фортепіано. В її складі було 38 композицій. У той час вийшли ще збірки колядок і щедрівок, а також дитячі п'єси. Також писав ораторії, кантати, п'єси. Барвінський став дуже популярним композитором західної України, його творчість дуже любили.

В 1939-1941 та 1944-1948 роках композитор був керівником Львівської консерваторії, керував львівським відділенням Спілки композиторів України. Але це тривало не довго. Після Другої світової війни Барвінського зарахували до "буржуазних націоналістів" і на початку 1948 року заарештували разом із дружиною. Під тиском змусили підписати згоду на знищення своїх творів. Після чого посадили за ґрати на 10 років. Через довгих і нескінченних 10 років композитор повернувся до Львова. До самої смерті Барвінський намагався згадати і записати свої спалені твори, але всього зробити не встиг.

9 червня 1963-го Василь Барвінський помер від знесилення тривалим ув'язненням. Як вже було сказано, Василь Барвінський працював у різних жанрах. Серед них: твори для скрипки і фортепіано, для віолончелі і фортепіано (Думка (1926)), симфонічні твори (Українська рапсодія (1911)), хорові твори («Співа Західна Україна» сл. Ю. Шкрумеляка (втрачено, 1940) та твори для фортепіано.

3.2 Жанр Думки в фортепіанній творчості В. Барвінського

Фортепіанна мініатюра «Думка» з циклу «Шість мініатюр на українські народні теми» тематично пов'язана з програмністю фольклорного типу, на що вказує сам автор у назві циклу та досліджують такі музикознавці як Савлук І., Фрайт О. Тому, поряд з рисами романтичної фортепіанної мініатюри ми знаходимо елементи імпровізаційності кобзарських дум, колоритність альтерованих ступенів, наприклад підвищених VII, VI та IV, що вказує на мінливість ладового звукоряду (у творі композитор використовує елементи гармонічного виду мінора та інтонації гуцульського ладу).

Основна тема «Думки» імпровізаційного складу з широким октавним діапазоном. Тема є ритмічно мінливою – постійне чергування різноманітних ритмічних малюнків, серед яких виділимо тріольну фігуру, восьму з двома шістнадцятими, а також групу з чотирьох шістнадцятих. Мелодична лінія побудована за принципом поступенного висхідного та низхідного руху, проте це не хвилеподібне масштабне наростання, а навпаки, нанизування коротких мотивів-двотактів.

Фортепіанну мініатюру В. Барвінський, в першу чергу, завдяки темповим ремаркам розділяє на два розділи з невеликою резюмуючою кодою, що відсилає нас до відомого жанру української фортепіанної музики думки-шумки: помірний та стриманий перший – *Andante molto sostenuto*

ДУМКА
З циклу "Шість мініатюр на українські народні теми"
В. Барвінський

Andante molto sostenuto

Stesso tempo con grande espressione

rit.

1 av. pp

2 av. pp

та рухливіший, жвавіший другий – *Andantino, quasi allegretto*.



У цьому творі композитор не використовує яскравого тематичного та темпового контрасту, що й об'єднує ці два розділи в єдине ціле.

Форма першого розділу утворює період з трьох речень повторної побудови, в якому друге й третє проводяться двічі. Кожне з речень – це чотиритактова квадратна структура однотональної побудови.

Основна тональність g-moll, але початок останнього, третього, речення окреслює контури B-dur, проте відразу, на останню долю першого такту композитор вводить «fis» і цим самим повертається в основну тональність. Контраст між реченнями здійснюється фактурними змінами, якщо в першому переважала мелодія одноголосного складу, то в другому, третьому композитор потовщує її терцієювою второю та формуванням акордової вертикалі. Окрім цього, щоразу видозмінюється ритмічна сторона кожного з речень, наявні незначні варіаційні перетворення та перестановки ритмічних фігур в тактах.

Вже у першому розділі фактурна насичена й поліфонічними прийомами, наприклад у першому реченні нижній голос імітує верхній у нижню октаву з часовим відрізком у дві долі. Саме використання прийомів поліфонічного письма вимагає від виконавця чіткого окреслення, яскравого проведення кожного голосу. Важливо дотримуватися окремих ремарок композитора, що дозволить інтонаційно виокремити кожне з речень та показати їх відмінності

при спільності тематичного матеріалу. Так, наприклад, у кінці четвертого такту ремарка *rit.* вказує на сповільнення музики, а знак фермати ще більш підкреслює значимість зупинки та ніби застигlosti звучання. У другому реченні характер дещо змінюється. Рух активізується, потовщується фактура (поряд з імітаційними прийомами двох верхніх голосів чітко окреслюється лінія басу, яка становить функціональну основу вертикалі), але динамічно зменшується напруга до *pp*. Автор ставить ремарку *Stresso tempo con grande espressione* (виразно, величаво) та штрихом підкреслено (т.7) виділяє кожний акорд рівномірними вісімками.

У другому розділі автор виділяє контури простої тричастинної репризної форми, де репризу будує на основі першої й другої теми. Другий розділ побудовано за принципом першого – квадратна структура, повторна будова, чітка та дещо однотипна ритміка кожного з речень. Фрази другого розділу значно скорочуються – потактові мотиви, об'єднані інтонаційною лігою з ремаркою автора *legiero* (легко, ніжно). У другому розділі виконавцю запропоновані досить чіткі нюанси *rochettino piu mosso* (трохи рухливіше), *allargando*, *meno legato*, *slentando* – усі три стосуються сповільнення темпу). В певній мірі такі штрихові, динамічні, темпові нюанси та градації допомагають точніше розкрити характер твору та загалом семантику даного жанру. В тонально-гармонічному плані композитор використовує Т–S співвідношення.

Саме у репризному розділі В. Барвінський вводить найбільш яскраву альтераційно-колористичну зміну окремих ступенів, що й призводить до необхідності певного ладо-тематичного підсумку – коди.

В основі коди покладено імітаційний принцип розвитку, який було представлено у першому реченні першого розділу. Поступово сповільнюється темп, затухає динаміка до *pp* ніби «розчинаючись» у просторі нижнього регістру.



В.Барвінський намагається широко використовувати звукозображальні та колористичні елементи фортепіано. В даній фортепіанній мініатюрі композитор сміливо охоплює крайні регістри інструменту при досить економічних витратах ладо-гармонічного та ритмічного параметрів.

3.3. Жанрово - стилістичні риси салонної музики М. Завадського

В XIX столітті в Києві постать Завадського була відома серед поціновувачів салонної музики. О. Лігус пише [40]: «Цілком відповідаючи естетичному й психологічному кредо людини-романтика, танцювальні жанри виявилися яскравими репрезентантами романтичного стилю в різних жанрово-музичних сферах XIX ст., зокрема, у фортепіанній творчості».

Звернення М.Завадського до українського фольклору було обумовлено неабиякою популярністю народних пісень та танців серед музикантів України та Польщі. Однією з розповсюджених форм музикування було перекладання народних опусів для фортепіано.

В 1911 році з нагоди виходу з друку 18 шумок М. Завадського Kijanowska-Kamińska [57] пише : «У більшості це низка мініатюрних перлин, то бадьорих і грайливих, то задумливих і принадних. Незважаючи на рамки фортепіанних мініатюр, «Шумки» Завадського розкривають нам безсумнівне, повне безпосередньої свіжості, оригінальності та вишуканості народне багатство української творчості...».

У творчій спадщині Михайла Завадського налічується близько 60 шумок. Цих творам М. Завадського притаманний дводольний розмір, простежується вплив ритму фольклорних танцювальних зразків. Мелодика спирається на широкі інтервали, сповнена терцієвими та секстовими вторами, прикрашена мелізмами (форшлаги, морденти, трелі), розлогі арпеджовані акорди у супроводі.

Серед рис фортепіанного стилю М. Завадського дослідники відмічають такі:

- салонність;
- зацікавленість українською тематикою;
- опора на інтонаційний комплекс українських, польських народних пісень та танків;
- залучення стильових фольклорних елементів;
- імпровізаційність, наслідування звучання народних інструментів.

До творчого спадку композитора увійшли такі твори для фортепіано:

- п'єси в жанрах думка і шумка (12 і 42 відповідно);
- 45 чабарашок¹;
- 4 запорізькі марші;
- 2 рапсодії;
- програмні опуси («Українська прядка», «Спогад про Київ», «Українські танці ельфів»).

О. Фрайт [51] наголошує, що «цей напіваматорський, доволі салонний за образним світом репертуар започаткував розвиток програмних тенденцій в інструментальному жанрі, позначений прямолінійністю, навіть надмірністю сентиментального змісту, безпосереднім виявом емоцій »

¹ Чабарашки — давній український народний побутовий танець (близький за характером до козачка) і пісня до нього.

3.4. Жанр Шумки в фортепіанній творчості М. Завадського

У творчості М. Завадського виник український різновид жанру рапсодії – «Думка-Шумка». Поступово кристалізуючись набув синтетичних рис – національної пісенності з композиційними принципами європейської музики. Подібно до рапсодії, жанр думка-шумка складається із двох частин: лірико-пісенної – думки і танцювальної – шумки.

Жанр «думка-шумка», за даними досліджень Т. Круліковської [37], у творчому доробку композитора представлений широким різноманіттям прикладів, зокрема це 12 думок та близько 60 шумок. Така кількість зразків свідчить про неабияку зацікавленість композитора даною жанровою моделлю. Приклади роботи над обраним жанром стали для композитора своєрідною творчою лабораторією, в рамках якої поступово формувалися засади українського романтизму.

Характерною особливістю трактування жанру «думка-шумка» М. Завадським є звернення до українських народно-танцювальних та народнопісенних джерел, які поєднуються із загальноєвропейськими романтичними тенденціями композиторського письма. Цитування не є основним засобом композитора при відображення народної образності та інтонаційності. М. Завадський намагається відтворити народно-жанрові мотиви за допомогою характерних ритмо-метричних та ритмо-інтонаційних моделей, мелодико-інтонаційних, ладових, а також фактурних особливостей фольклору. Все це проявляється опосередковано, композитор не завжди використовує усі представлені параметри при відтворенні того чи іншого музичного задуму.

3.4.1. «Думка-Шумка українська» М. Завадського № 3 ор. 52 та «Шумка Українська» ор.24 g-moll в аспекті виконавської інтерпретації

«Думка-Шумка українська» М. Завадського № 3 ор. 52 для фортепіано представляє індивідуальне бачення та трактовку романтичного жанру рапсодії. Жанрова дефініція та програмність обумовлюють свободу музичної форми в рамках контрастно-зіставленої форми, а також використання фольклорної основи мелодики твору. Концертний твір, що відзначається віртуозністю звучання при недосить різноманітній палітрі виконавських ресурсів.

Розпочинається твір невеликим вступом, в якій веде свою розповідь кобзар, а вільність та імпровізаційне начало ще більш підкреслює епічний тон всього вступу. Розповідний характер та неспішний тон викладу тематичного матеріалу підкреслюється повільним темпом –*Lento*, октавним дублюванням двох голосів, що надає об'ємності та широти звучання мелодичній лінії.

З епіко-розповідного вступу проростає основна тема шумки, яка має яскраво виражений національний характер народних танцювальних пісень. Початок основного розділу символізує зміна тематичного матеріалу з епічної думи на запальну коломийку, темпу – *Allegro non troppo*, зміна фактури з унісонної на акордову. Для теми характерна мотивна побудова мелодії, що також відсилає нас до народних пісень (зокрема, це є характерним для народної музики танцювального походження), чітка квадратність – це два речення повторної будови (8+8), що також підкреслює танцювальну основу. Така квадратна структура пронизує усі епізоди «шумки» які складаються в єдину форму сюїтного типу. Умовно, музичну тему цього епізоду можна поділити на дві частини: перша представлена гострим пунктирним ритмом, а в основі другої частини лежать віртуозні пасажі інколи в октавному подвоєнні, що додає блискучості та віртуозності звучанню. Все це відбувається на основі рівномірного та статичного супроводу вісімками гітарного типу (бас–акорд), такий супровід майже не змінюється протягом всього твору і слугує

функціонально-гармонічною опорою мелодії. Така ритмо-мелодична організації тематичного матеріалу яскраво відображає жанрові витоки твору М. Завадського – пісня з елементами танцю.

Другий розділ (т. 33–48) продовжує тематику бравурно-помпезного настрою в рамках квадратної структури. Ще більш активно та підкреслено звучить пунктирний ритм, чергуючись з синкопованим ритмом. Третій розділ (т. 49–64) – тиха кульмінація, окрім динаміки *p* композитор додає ремарку *a due corde*. Зменшується ритмічна активність мелодики, але інтонаційно мелодія досягає найвищих регістрових точок всього твору. Даний розділ плавно переходить в наступний – четвертий, в якому вихор танцювальної стихії захоплює все більше і більше. Уся мелодична тканина верхнього голосу представлена терцієвим дублюванням, а також насичена синкопованим ритмом (в народному танці тотожне стрибок-присід), рухом шістнадцятих які створюють враження кружляння (хороводу). Все це поступово призводить до скороченої репризи першого розділу (звучить тільки одне речення).

Ладогармонічна основа цього твору досить класична – *g-moll* гармонічного виду і позбавлена пізньоромантичних альтерованих акордів, тональних співставлень терцієвої направленості та складної фактури лістівського типу. Уся гармонічна вертикаль побудована навколо тризвуків першого рівня спорідненості за М. Римським-Корсаковим. Так наприклад, перший розділ (т. 17–32) не виходить за рамки I, V та VI тризвуків, а домінантсептакорд зустрічається в 20 та 28 тактах. Функцію субдомінантової групи композитор використовує в третьому розділі (т. 49–64), а подвійна домінанта з'являється перед репризою такт 71.

За змістом це картина народного свята, музика поступово стає все більш темпераментною та енергійною. Характерне ускладнення фактури, наявність динамічних хвиль – поступове наростання та послаблення, і навпаки.

Ще один приклад жанру шумки, представлений в нашій роботі, є однойменний до першого твору – «Шумка Українська» op.24, op.24 g-moll.

На відміну від попереднього твору, ця композиція не має повільного вступу розповідного характеру, а з перших тактів у темпі *Allegro* танцювальні ритми пронизують усю музичну тканину. Два такти вступу, які відкривають п'єсу, звучать у нижньому голосі та виконують, так звану, підготовчу функцію основної теми. Подібно до першої аналізованої нами шумки, тема складається з коротких мотивних поспівок в октавному подвоєнні та супроводі дещо спорідненим із ритмами польки (у розмірі 2\4 ритмічна формула «восьма - дві шістнадцятих-дві вісімки»). Перший розділ побудовано у формі однотонального періоду – *g-moll*, який складається з двох речень повторної побудови, загальна структура якого: a+b, 12+12. В ладогармонічному відношенні період є досить класичним, адже функціональна гармонія не виходить за рамки тоніко-домінантних та тоніко-субдомінантних співвідношень. Кожне речення складається з двох фраз, з яких друга повторюється двічі. В основі мелодичного малюнку автором закладено інтонаційне фольклорне підґрунтя. На зв'язок з народно-пісенним та народно-танцювальним матеріалом вказує ритмічна будова, короткі фрази мотивів , вузький діапазон мелодичних конструкцій. Проте інтонаційна основа не обмежується тільки народним витоком, а поєднується із загальними європейськими тенденціями XIX століття. Так, наприклад, за рахунок широкої фактури – октавні подвоєння або октави з подвоєнням одного із звуків у терцію, – суто народний танець чи народна пісня перетворюється в концертно-салонний тип п'єси.

Другий розділ шумки знову представлений композитором у вигляді періоду повторної побудови (8+8). Фактура стає дещо розрідженою – на фоні статичного акордового акомпанементу звучить тема, яка проростає з теми першого епізоду, його окремих інтервальних будов (наприклад, стрибки октави) та певних формул руху (висхідний гамоподібний рух) з ремаркою *expressivo*, але на динаміці *p*, яка поступово переходить у *pp* щоб згодом прийти до *f*.

У третьому розділі ми бачимо поступове динамічне та фактурне наростання. Динамізація відбувається за рахунок нових ритмічних малюнків з використанням дрібних тривалостей, синкопування, мелодика, у свою чергу, збагачується хроматичними звуками, потовщується за рахунок октавних дублювань та акордового викладу не тільки у нижньому голосі, а й у верхньому.

Наступні два розділи побудовані за подібним принципом попередніх, але характерним для фактури четвертого розділу (т. 60–67) є чергування у нижньому голосі розкладених акордів (типу альбертових басів) з акордовими вертикалями.

Інтонаційні витоки четвертого, п'ятого та шостого розділів (т. 60–82) тісно пов'язані з третім, умовно, це варіаційні видозміни третього розділу. А восьмий розділ – часткове повернення першого, така репризність створює тематичну арку між крайніми частинами шумки.

Таким чином, М. Завадський, будучи композитором романтичного напрямку, у своїх жанрових моделях «шумки» використовує класико-романтичні композиторські прийоми поряд з національно мелодичною основою. Для цього жанру композитор обирає концертно-зіставну форму, в якій чергування розділів нагадує сюїтний принцип побудови, а часткова репризність з'єднує інтонаційним містком початок та кінець п'єси. Структурно усі розділи побудовані у формі як правило квадратних періодів повторної побудови, а тематичний матеріал усіх розділ або проростає з початкового інтонаційного зерна, або певних мелодико-ритмічних формул закладених у попередніх розділах. Також важливу роль відіграє варіаційний принцип побудови, адже усі теми тісно пов'язані між собою та представляють собою певні варіантні зміни попередньо викладених тем. Все це дає змогу композиторові створити український романтичний жанр на підставі народної основи та дати імпульс для подальших композиторських пошуків.

3.5. «Шумка» оп. 120 та «Шумка» a-moll : досвід виконавського аналізу

Ще одна прекрасна робота М. Завадського - Фортепіанна п'єса «Шумка» оп. 120, розпочинається інтродукцією імпровізаційного типу (Приклад 1). Використання швидкого темпу у вступному розділі не є характерною ознакою тематичної будови музичного матеріалу, а ремарка *a capriccio* дозволяє виконавцю довільно трактувати хронометричні рамки. Це слугує своєрідним об'єднуючим принципом інтродукції та шумки, адже композитор не виділяє окремий темп останньої. Така вільність підкреслюється й частою зміною метричного параметру – тактового розміру в інтродукції – 4/4, 3/4, 4/4 та 2/4.

Часта змінність метру акцентується й постійними динамічними видозмінами *ff-ppp-ff-ppp-sf-ppp-pppp*. Отже, піаніст повинен чітко вибудувати динамічний план інтродукції. Задля реалізації такої палітри динаміки від виконавця потребується точне відчуття і розуміння, певна експресивність та в певній мірі імпульсивність. А пасажний епізод інтродукції виписаний з ремаркою *veloce* з динамічною характеристикою *pppp*, що вказує на політний, легкий та віртуозно-швидкий характер звучання.

Приклад 1.

HUITIÈME SZUMKA
burlesque.

Michel Zawadzki, Op.120.

Introduction.

A capriccio.

lento e con duolo *sf* *più vivo* *Allegro.* *ppp con sordini* *Ped.* *

pppp *veloce* *lento* *pppp e leggiero* *fp animé* *legg.*

Основна тональність c-moll з перемінним *Es-dur* надає музиці своєрідної колористики, яка підкреслюється й великою кількістю форшлагів, трелей та арпеджованих пасажів. Проста гармонічна мова (переважають функції головних ступенів ладу) урізноманітнюється з використанням альтерованих

ступенів мінорного ладу (IV, VI, VII підвищених), прозора фактура, навіть при акордовому викладі.

Саме в основній частині – Shumka – наявні вище згадані мелізми, що в поєднанні з танцювальним тематизмом створюють ефект віртуозності, вільної імпровізаційності та потребують певної легкості виконання. Такий виконавський ефект може бути досягнуто завдяки штриху стакато, вказаного композитором, вже з перших тактів. При дотриманні певної політності, легкості виконавської майстерності буде досягнуто ідейний задум запального танцю. Музична тканина шумки чітко розділяється на головну – мелодичну та басову лінії. Нижній голос представлений класичним акомпанементом бас–акорд, при цьому педалізація майже відсутня (композитором не прописана), адже це не дозволить втілити чіткий малюнок танцювального жанру. Виконавцю варто звернути увагу й на акценти, які часто не збігаються з метричними акцентованими долями, що утворює певний синкопований ритмічний малюнок. Такі акценти прописані як у верхньому голосі, так і в нижньому, при цьому це мають бути легкі акцентовані долі, які не будуть переобтяжувати загальне звучання.

В основі фортепіанної п'єси «Шумка» покладено танцювальний образ моторного характеру в рамках статичного дводольного розміру. Такий грайливо-граціозний характер композитор намагається підкреслити не тільки танцювальний тематизмом, але й термінологічними вказівками під час всієї п'єси, наприклад *scherzando*, *con delicatezza*, *giocosso*. Окрім цього, досить характерним є басова лінія, побудована за принципом бас–акорд майже у всіх тактах «Шумки».

П'єса написана у вільній формі з вираженими контурами тричастинності (наявна репризність першого розділу), проте кожен з частин складають об'єднані воєдино декілька розділів-періодів.

Так, в основі першого розділу (частини, якщо розглядати як тричастинну форму) ми налічуємо п'ять тематичних змін, кожна з яких представлена композитором у формі періоду: перші два періоди (Приклад 2) утворені за

класичними стандартами квадратної повторної побудови, наступні побудови є періодами-монолітами, представленими єдиними структурно неподільними одиницями (третій складає 11 тактів (Приклад 3), четвертий (Приклад 3)– 18 тактів, п'ятий (Приклад 4)– 20 тактів).

Приклад 2. Перший і другий періоди

Szumka.

The musical score for "Szumka." is presented in two systems. The first system contains the first period (11 measures) and the second system contains the second period (18 measures). The score is written for piano (mf) and includes various musical notations such as *ben staccato*, *p e ritenuto*, *scherz.*, *con delicatezza*, *sf*, *cre - scen - do*, *schersando*, and *p*. The score is in 2/4 time and key of B-flat major.

Приклад 3. Третій період :



Приклад 4. Четвертий період :

Musical score for Example 4, Fourth Period. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The music consists of four staves, with the upper two staves containing a melodic line and the lower two staves containing a bass line. The tempo is marked with a '5' above the staff. The score includes various musical markings such as 'p', 'f', 'legg.', 'il basso marcato', 'marc.', 'tr', 'un poco più lento e dolcissimo', and 'accelerando'.

Приклад 4. П'ятий період :



Перехід до середньої частини символізує зміна тональності – *C-dur* та зміна тематизму, який слугує скоріше продовженням першої частини, аніж її контрастним зіставленням. Мелодичний та ритмічний малюнок мають чітко вибудовану лінію, яка в порівнянні з попередніми розділами дещо спрощена. Мелодія позбавлена імпровізаційного викладу, надмірної кількості прикрас, а

основний принцип розвитку композитор базує на секвенціях та повторних проведеннях коротких мелодичних відрізків.

Останній, репризний розділ всієї п'єси композитор дещо скорочує, однак, це незначні структурні скорочення. З введенням ремарки *riro* розпочинається достатньо розгорнутий заключний розділ, який має стверджуючий характер(Приклад 5). Такий підсумок композитор будує на основі численних мелодичних повторень, секвенційних побудов, які ніби кружляють, підтверджуючи основний танцювально-граціозний характер всього твору.

Приклад 5.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a piano (piano) staff and a violin (violin) staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system begins with a *riro* marking above the violin staff, followed by a *f* (forte) dynamic marking on the piano staff. The violin staff features a series of sixteenth-note runs, while the piano staff has chords. Dynamics include *f*, *p e legg.* (piano and leggiero), and *dim.* (diminuendo). The second system continues with similar patterns, including *f*, *p* (piano), and *dim.* markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Приклад 6.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The piece features a variety of dynamics and markings, including *pesante*, *pp legg.*, *f*, *p*, *tr.*, *marc.*, *ff*, and *8* (octave). The notation includes complex chordal textures, arpeggiated figures, and melodic lines with trills and grace notes. The piece concludes with a final cadence marked by a double bar line.

«Шумка» a-moll

Ще одним зразком, досліджуваного нами жанру, є фортепіанна п'єса В. Завадського «Шумка» *a-moll*, написана у руслі запальних, танцювальних образів. Тематичний матеріал всієї п'єси містить поєднання декількох близьких за характером самостійних побудов, переважно чіткої квадратної чотиритактової структури. Такий принцип тематичної будови надає формі рис наскрізності та сюїтності, що підкреслює вільність структури самого жанру. Така калейдоскопічність та активний тематичний розвиток позбавляє твір рис репризності, внаслідок чого образну та емоційну цільність твору надає тональна єдність (*a-moll*). Окрім цього, об'єднуючим фактором слугує й тонально-гармонічний план, який побудовано на основі головних функціональних зворотів, така простота акордових послідовностей підкреслює загальний тематичний образ «Шумки».

Варто підкреслити, що два твори, які попередньо були дослідженні нами, В. Завадського споріднює не тільки витoki танцювального тематизму, а й принципи організації ритмічних малюнків в основі яких закладено принцип моторності, безперервності руху. Басова лінія у двох творах також є спорідненою, вона представлена статичними ритмічними малюнками (у розмірі 2/4 це рух вісімками, як виняток, в окремих тактах зустрічаються рух шістнадцятими), які виконують функцію гармонічного супроводу.

Підсумовуючи, зазначимо, що твори двох українських композиторів – це яскраві зразки у жанрі української фортепіанної мініатюри. Перед виконавцями постає ряд завдань на рівні: формотворення (їх драматургії базуються на контрастних зіставленнях, проте не завжди стосуються тематизму); ладогармонічного колориту (переважають прості гармонії, але композитори насичують музику ладовими хроматизмами); темпових та метричних рамок (спостерігаємо часту зміну розміру в М. Завадського, досить детально прописані темпові позначення в обох композиторів); окремим пунктом зазначимо чітко прописані нюанси та штрихи, що допомагає розкриттю загального образу та характеру.

3.6 Композиційно-драматургічний аналіз «Української думки-шумки» № 11 для двох фортепіано

«Українська думка-шумка» № 11 для двох фортепіано *c-moll* являється ще одним зразком трактовки М. Завадським нового жанру української романтичної музики. В представленому творі, в порівнянні з попередніми «Шумка» *a-moll*, «Шумка» *op. 120*, «Шумка українська» №3 *op. 52*, та «Шумка Українська» *op. 24 g-moll* ми можемо спостерігати індивідуальність стилю композитора – ускладнення мелодико-гармонічної мов та акордової вертикалі, урізноманітнення ритмічного малюнку, вільність побудови твору.

Музична форма «Української думки-шумки» № 11 складається як своєрідний пазл з невеликих побудов, як правило періодів повторної побудови (4+4 або 8+8), нагадуючи концентричну форму, але повторення одного з розділу першої частини надає їй рис тричастинності.

П'єса Розпочинається вступом – «думкою», яка складається із вступу який відкриває безпосередньо тему думки та двох розділів (перший – в помірному темпі *Moderato*, другий в пошвидшеному – *Agitato*). Тональність *c-moll* з підвищеним IV ступенем додає загальному розповідному характеру своєрідного колоритного забарвлення. Фактура вступу є досить щільною, адже з перших тактів дві партії звучать одночасно з різним функціональним навантаженням, на фоні тремолоючих акордів II (другого) фортепіано помірно звучить основна тема в октавному викладі. Варто зауважити, що композитор будує гармонічну вертикаль не тільки за допомогою тризвуків та їх обернень (як це було в попередніх творах), а й завдяки септакордам, що додають музиці певної напруженості та загостреності. Розділ *Meno mosso* (т. 9–17) побудованого у формі період (4+4), де основна мелодія у верхньому голосі I фортепіано з рівномірним акордовим супроводом II-ї партії. Роль зв'язки з наступним розділом *Agitato* виконує одноголосна мелодія імпровізаційного характеру (низхідний пасаж шістнадцятими, пізніше тридцятьдругими) у I партії, передаючи «естафету» II партії. Композитор не

мислить довгими фразами, що споріднює тематичний матеріал з українським фольклором. Мелодія охоплює широкий діапазон, а штрихові позначення надають підкресленості. З появою кожного нового розділу поступово ускладнюється гармонічна вертикаль та змінюється фактурний виклад матеріалу, щоразу, змінюючи домінуюче значення кожної з партій. Так, наприклад, починаючи з 25 т. нижні голоси обох партій рухаються по розкладеним акордам, створюючи враження хвилеподібного руху супроводу, в той час коли у верхніх голосах звучить мелодія в октавному або терцієвому дублюванні. А починаючи з т. 45 мелодія переходить у нижні голоси, а акомпануючим супроводом стають верхні в обох партіях. Динамічність та розвиток музичної думки здійснюється завдяки поступовим потовщенням вертикалі з однієї сторони це терцієві та октавні дублювання (що додають темі величності), з іншої сторони це хвилеподібний супровід по звуках розкладених акордів (переважно, тонічної функції), окрім цього, гамоподібні низхідні та висхідні пасажі (інколи по звуках хроматичної гами).

Тема «шумки» в «Українській думки-шумки» № 11 танцювально-імпровізаційного характеру на що вказує парний розмір, квадратна структура, мотивна будова теми. В розділу шумки лежить декілька тем в яких закладені елементи танцювальних формул гопака, польки. Композитор виділяє ці епізоди в тональному співвідношенні c-moll, C-dur, змінює темпову та ритмічну основу. В даному розділі присутні риси тричастинності, але реприза (т. 121) є умовною, адже ми повертаємося в початкову тональність – c-moll, але основний тематизм досить видозмінюється. Ступінь розвитку акомпанементу є досить різним – це супроводжуючі акорди короткими тривалостями (гітарного типу); це фігуративний рух шістнадцятими на фоні гармонічної опори (т. 121) або ж арпеджіо по звуках розкладених акордів. Повернення одного з перших розділів *Agitato* створює тематичну арку (виконує репризну функцію) всього твору, цим самим скріплюючи калейдоскопічну побудову усіх епізодів цього твору.

Таким чином, перед нами зразок віртуозно-імпровізаційного стилю жанру «думки-шумки» в якому поєдналися вільність музичної форми романтичного стилю, свобода змісту, опора на пісенно-танцювальний матеріал, поєднання двох образних сфер – ліричної і танцювальної.

Висновки к Розділу 3

У ХІХ ст. фортепіанні перекладання національних пісень та танців стали найулюбленишим заняттям музикантів, а українські танці – думки, шумки, коломийки, чабарашки – стають розповсюдженими жанрами і переходять у професійну творчість композиторів.

Незважаючи на певні труднощі пов'язані з проблемами політичного та економічного характеру, можна з впевненістю відзначити, що завдяки М. Завадському, В.Зарембі, М. Лисенку, Й. Витвицькому, А.Коціпінському, О. Барвінському в ХІХ ст. відбулися еволюційні зміни в розвитку фортепіанного мистецтва. Завдяки цим композиторам і їх працям відбувся підйом національного духу. Фольклорні жанри стали все більш популярними не тільки в межах України, а й в усьому світі.

Творчість М.Завадського стала провісницею української інструментальної класики, репрезентованої згодом творчістю основоположника професійної музики М. Лисенка. Після Лисенка вже відомий жанр відбився у творчості О. Барвінського, композитора з нелегкою долею.

Праці митців відіграли значну роль у демократизації української музичної культури минулого століття.

ВИСНОВКИ

Проаналізувавши дану тему, можна дійти висновку, що в жанрі Думка-Шумка працювали багато композиторів, які писали інструментальну та вокальну музику. Інтерес до української музики, фольклору, народної пісні дуже зріс, все це завдяки композиторам, які не залишилися в стороні та приклали зусилля, щоб детальніше ознайомитися з жанром Думка-Шумка.

Так, оскільки жанр української музики припав на епоху Романтизму, в цьому жанрі проявилася специфіка саме національного українського романтизму. Хід розвитку романтичного стилю проглядається в осяганні жанру національних ознак, це блискуче втілювалося в творчості українських композиторів.

Незважаючи на всі складнощі політичного та економічного характеру, можна зробити висновок, що в XIX ст. завдяки західноукраїнським музикантам та композиторам, які вплинули на становлення даного жанру, вершилися еволюційні зміни в розвитку фортепіанного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві. Студії мистецтвознавчі. Київ : 2013. С. 8–13.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс .Санкт-Петербург : 1971. 376 с.
3. Архімович Л., Гордійчук М. Лисенко М. Життя і творчість. Київ : Музична Україна, 1996. 252 с.
4. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Частина I. Київ : Мистецтво, 1964. 308 с.
5. Барвінський В. Огляд історії української музики // Історія української культури. Видання Івана Тиктора. Львів : 1937. С. 691—718.
6. Бовсунівська Н. Волинська музична освіта в літературних джерелах. 226, Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. Житомир, 2004. Вип. 17. С. 33–35.
7. Боднар А. Оствітні трансформації на Поділлі наприкінці XVIII – в першій половині XIX століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук. Кам'янець-Подільський, 2015. 19 с
8. Булат Т. Лисенко М. Київ: Музична Україна, 1973. 106 с.
9. Бурдейна-Публіка Т. Становлення і розвиток професійних форм 227 музичного життя Вінничини як складової культури Подільського краю: дис.... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2010. 284с.
10. Василенко К. Український танець. Київ : ІПКПК, 1997. 42 с.
11. Гошовський В. Сторінки історії музичної культури Закарпаття XIX – першої половини XX століття. Українське музикознавство. Київ : Музична Україна, 1967. Вип. 2. С. 211–217.
12. Гуль О. М. Діяльність фірми «Леон Ідзіковський» (книготоргівля, книго-та нотовидання, приватна публічна бібліотека) // Рукописна та книжкова спадщина України. 2016. Вип. 20. С. 391–400

13. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (Дожовтневий період). Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 168 с.
14. Дудар О. О. Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти дослідження) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 268 с.
15. Жартівливі пісні. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / НАН України ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ 2008. С.78-80.
16. Загайкевич М. Музично-театральне життя першої половини ХІХ ст.// Київ музичний. Київ : 1982. С. 17–28.
17. Іванов В. Тадеуш Ганицький (1844–1937) . Кам'янець на Поділлі–Миколаїв–Вінниця, 2007. 75 с.
18. Іваницький А. Український музичний фольклор. Вінниця, 2004. 291 с.
19. Іліницька Н. Засновники інструментального мистецтва на Поділлі. Молодь і ринок : щомісяч. наук.-пед. журн. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім.
20. Іліницька Н. Фортепіанні п'єси подільських композиторів: Репертуарний посібник. Хмельницький : ХГПА. 2011. 54 с.
- I. Франка. 2013. № 3. С. 99–103. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2013_3_21. (дата звернення: 22.03.2022).
21. Калениченко А. Завадський М. // Українська музична енциклопедія. Київ : 2008. С. 74.
22. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
23. Кашкадамова Н. Василь Барвінський у багатонаціональному культурному середовищі Львова // Музика. 2013. № 3. С. 6—9.
24. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішнострунних інструментах : навч. посібник. Тернопіль : АСТОН, 1998. 196 с.

25. Кияновська Л. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 27. Львів : 2013. С. 26–37.
26. Кияновська Л. Василь Барвінський (1888—1963) // Українська музична культура. — Тернопіль, 2000. — С. 89—96.
27. Кияновська Л. О. Еволюція галицької музичної культури XIX — XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
28. Колесса І. Галицько-руські народні пісні з мелодіями // Етнографічний збірник. Том 11. Львів : 1901. С. 83-88.
29. Колесса Ф. Народні пісні з південного Підкарпаття. Ужгород, 1923. С. 122—220.
30. Колесса Ф. Народно-пісенні мелодії українського Закарпаття. Радянський Львів, 1946. С. 64–73.
31. Корній Л. Історія української музики. Частина III. – XIX ст. Київ : Нью-Йорк : 2001. 478 с.
32. Костюк Ю. Дослідник закарпатського музичного фольклору / Ю. Костюк // Дружно вперед. 1971. – № 7. С. 10–11.
33. Кох. К. Із спостережень над східнослов'янськими та середньоєвропейськими музично-фольклорними зв'язками у XVI–XIX століттях // Українське музикознавство. Київ : Музична Україна, 1979. Вип. 14. – С. 151–167.
34. Кульбовський М. М. З подільського кореня : нариси. Київ : Евріка : Цюпак А. А, 2003-2017. 9 т
35. Коціпінський А. Пісні, Думки і Шумки Руського народу на Поділлі України і в Малоросії. Київ : Издательство книг и музыкальный магазин Б. Корейво. (Власність видавця), 1885. 148 с.
36. Коціпінський Антон. Українська радянська енциклопедія : у 16 т. Київ, 1962. Т. 7. С. 308.

37. Круліковська Т. Фортепіанна творчість Михайла Завадського в контексті розвитку української фортепіанної музики XIX ст. // Науковий збірник Актуальні питання гуманітарних наук. Вип.26. Том 2. Дрогобич : 2019. С 17.
38. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. Київ: Музична Україна, 1973. 151 с.
39. Лановик М., Лановик З., Танкові пісні // Українська усна народна творчість — Навчальний посібник / К.: Знання-Прес, 2005. — С. 374—382.
40. Лігус О. Танцювальні жанри в українській фортепіанній творчості епохи романтизму: проблема жанрової еволюції // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Вип.9. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. С. 125–130.
41. Мадяр-Новак В. Антологія наукової думки про народну музику Закарпаття. Мукачево, 2019. 272 с.
42. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с.; цитата з с. 83
43. Печенюк М. Музично-творча діяльність митців Поділля – сучасників Ференца Ліста // Актуальні питання мистецької педагогіки : зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. конф. «Ференц Ліст і Україна. Ференц Ліст і Поділля. Музично-педагогічний аспект» (22–23 вересня 2011 р., м. Хмельницький) / гол. ред. І. М. Шоробура. Хмельницький : ХГПА, 2011. Вип. 1. С. 51–53.
44. Портний Ю. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі : дис. ... канд.мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 297 с.
45. Правдюк О. Фольклористика // Історія української музики : у 6-ти томах. Київ : Наукова думка, 1988. Том 1. С. 393–402
46. Прокопчук В. Владислав Заремба - український і польський композитор. Хмельницький , 1999. С. 107-110.
47. Савлук І. Комплементация стилістичних мистецьких напрямів як основа фортепіанного стилю Василя Барвінського / І. Савлук // Педагогічна освіта: теорія і практика. 2019. Вип. 27. С. 247–252.

48. Садова Л. Музично-виконавська естетика та фортепіанна педагогіка Василя Барвінського // Фортепіанна школа Вілема Курца. Дрогобич : 2009. С. 195—218.
49. Сваричевський А. Музикознавець і фольклорист А.Г.Коціпінський. Хмельницький, 1999. С. 264-271.
50. Тлумачний словник сучасної української мови: загальноживана лексика / під загальною редакцією професора Калашникова С. Харків : 2009. С. 102-105.
51. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ, 2000. 178 с.
52. Холопова, В. Музыка как вид искусства . Санкт- Петербург : Лань, 2000.- 320 с.
53. Хралченко Б. О разработке проблем поэтики и стилистики. Вып.5. Санкт-Петербург :1961. С. 400.
54. Шатковська І. Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики. // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського : Педагогіка і психологія. Вінниця, 2014. № 41. С. 457-461
55. Шумки Завадського. Видавнича фірма «Leon Idzikowski», 30 с.
66. 190 років з дня народження Міхала (Михайла) Адамовича Завадського. URL:
<http://www.mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/4592C0AD1292E858C22582E200722C40?OpenDocument> (дата звернення: 01.05.2020).
56. Kijanowska-Kamińska L. Pieśni Michała Zawadzkiego i tradycje «Śpiewników domowych» w polskiej muzyce drugiej połowy XIX wieku. Wokalistyka i pedagogika wokalna. Zeszyt nauowy. Nr 78. Wrocław : Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2002. S. 75–83.
57. Kijanowska-Kamińska L. Shumki Zavadsky , 2002. 75 p.
58. Zaremba L. Chant D'Oukraine. Doumka pour Kieff, L. Idzikowskiy piano. 4 p.

