

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Оркестровий факультет  
Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано**

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ**

**І. ШАМО «ГУЦУЛЬСЬКІ АКВАРЕЛІ»:  
МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

для самостійної роботи  
з дисципліни «Спеціалізоване фортепіано»  
для здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти

спеціальність 025 Музичне мистецтво  
освітньо-наукова програма «Музичне мистецтво»  
фахова профілізація «Оперно-симфонічне диригування»,  
«Хорове диригування», «Композиція», «Музикознавство»

**Харків – 2024**

**УДК 78.083.1:780.616.432(477)**

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 10 від 26. 04. 2024 року).

**Рецензенти:**

**Чернявська Маріанна Станіславівна** – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

**Щепакін Василь Михайлович** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

**Автор:**

**Довжинець Інна Георгіївна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Анотація.** *Пропоновані методичні рекомендації з дисципліни «Спеціалізоване фортепіано» мають за мету оптимізувати самостійну роботу здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Акцентовано на втіленні образності у фактурних рішеннях циклу Ігоря Шамо «Гуцульські акварелі»; висвітлено принципи роботи та розв'язання художніх завдань у процесі підготовки до індивідуальних занять і концертних виступів.*

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ ІГОРЯ ШАМО: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА.....	5
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ СЮІТИ «ГУЦУЛЬСЬКІ АКВАРЕЛІ».....	8
2.1. «Ранок у горах».....	9
2.2. «Музики йдуть у гори».....	11
2.3. «Вівчарик».....	13
2.4. «Весняний дощ».....	14
2.5. «Гаївка».....	16
2.6. «Танець вівчарів».....	17
ВИСНОВКИ.....	18
СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	19

## ВСТУП

Творчість українських композиторів нині активно залучається до репертуару піаністів. Увагу привертають доробки як сучасних авторів, так і митців ХХ століття, що певною мірою знайшли місце у виконавському і навчальному процесі, а частково залишалися на маргінесі вподобань. Сьогодні ця призабута національна спадщина активно реалізується й у фортепіанному класі, й на конкурсних заходах. На концертних сценах дедалі частіше лунає музика Ф. Якименка, С. Борткевича, В. Барвинського, Ф. Надененка, А. Кос-Анатольського, А. Коломійця, І. Шамо та інших вітчизняних композиторів.

У методичних рекомендаціях запропоновано методико-виконавський аналіз сюїти І. Шамо «Гуцульські акварелі». З-поміж фортепіанних циклів композитора цей твір є найбільш показовим за втіленням українського колориту й живою образністю. Доречно дібраний комплекс музичних засобів (фольклорна інтонаційність, розмаїття характерної ритміки, багата гармонійна й темброва палітра) вможливив творення майже зорового образу самотнього етнокультурного регіону нашої держави. У сюїті вдатно поєднано пейзажні замальовки гірських краєвидів, картини гуцульських свят і побуту, шанобливо відтворено тамтешні традиції та звичаї, ба більше – дух найстародавнішого українського етносу.

Методичні рекомендації покликані зарадити здобувачам вищої музичної освіти в опануванні художньо-образного задуму й розв'язанні виконавських завдань циклу І. Шамо «Гуцульські акварелі». Вони стануть у пригоді під час самостійної роботи здобувачам другого (магістерського) рівня вищої освіти, що вивчають дисципліну «Спеціалізоване фортепіано», а також студентам фахових музичних коледжів, учням музичних ліцеїв, усім, хто опановує фортепіанну спадщину І. Шамо самотужки.

## РОЗДІЛ 1

## ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ ІГОРЯ ШАМО: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

Ігор Шамо (1925–1982) – видатний, представник української композиторської плеяди ХХ століття. Автор трьох симфоній для струнного оркестру, кантат, оркестрових сюїт, численних камерно-інструментальних творів, пісень і музики до кінофільмів, він значну частину свого творчого доробку присвятив фортепіано. Особливе ставлення до цього інструмента засвідчено не лише чималою кількістю піаністичних опусів, а й тим, що перші композиторські спроби митця належали саме улюбленому фортепіано<sup>1</sup>.

І. Шамо отримав ґрунтовну піаністичну підготовку в Київській музичній десятирічці (клас А. Янкелевича) й добре володів інструментом. Його виконання завжди вирізнялося вишукано-витонченим звуковидобуванням, пошуками особливого тембрального колориту: «Він ніколи не форсував звук. Його туше – м'яке, але глибоке; навіть самі патетичні місця він грав стримано, але при цьому значуще завдяки особливому “в’язкому” звуковидобуванню. Він прекрасно володів педаллю і досягав таких ефектів, які не завжди почувеш навіть у виконанні відомих піаністів» (Невінчана, 1982: 36). «Ви коли-небудь чули, як Ігор Шамо грав на роялі? Ні? Мені вас шкода: він був видатним піаністом», – згадував Р. Кофман (Кофман, 2002: 19). Дослідниця творчості композитора Т. Невінчана влучно зазначала: «Фортепіано для Ігоря Шамо – старий друг, однодумець, рідний, звичний інструмент» (Невінчана, 1982: 36). Саме для нього митець писав «музику оригінальну, захоплюючу, образно-яскраву, але при цьому доступну, зрозумілу, з тією долею простоти, яка досягається за умов високої художньої досконалості і бездоганного знання фортепіанної специфіки» (Малаєва, 2016: 54).

Створюючи фортепіанні опуси, композитор мав на думці по-різному підготовлених виконавців, тому залишив по собі твори як для учнівської

---

<sup>1</sup> Першим твором І. Шамо була «Руська фантазія» для фортепіано.

молоді, так і піаністів, що концертують; водночас усе, «що виходило з-під пера Маестро... було відзначено печаткою бездоганного смаку і високого професіоналізму» (Кофман, 2002: 19).

Підґрунтя піаністичної спадщини І. Шамо становлять сім сюїтних циклів, які засвідчують етапи становлення його композиторського стилю (1948–1972), прочиняють двері творчої лабораторії митця, де апробовувалися різноманітні фактурні прийоми, відшукувалася самотність образна палітра, формувався індивідуальний авторський почерк. Всі фортепіанні сюїти І. Шамо мають програмні назви.

Уперше до сюїтного жанру митець звернувся ще за часів навчання в Київській консерваторії (клас професора Б. Лятошинського). «Українська сюїта» (1948) була написана на вірш «Української сюїти у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка, молодому композиторові вдалося створити яскраво-образний цикл, жанрова драматургія якого відбиває засади національної ментальності. Думний пафос першої п'єси апелює до самих глибин музичного епосу. Контрастом, що втілює народний обрядовий ритуал, звучить «Веснянка»: грайливо-легка, оздоблена характерним кружлянням мелодії по колу, вона увиразнює іншу грань українського національного характеру. До жанру протяжливої пісні покликується «Мелодія», а образ народного свята довершує танцювальний фінал. Така фіналізація циклу стала певною константою композиторського мислення: більшість фортепіанних сюїт митця має танцювально-жанрове підґрунтя.

Усі частини сюїти «Пісні друзів» (1954)<sup>2</sup> сповнено фольклорними інтонаціями та ритмоформулами музики європейських народів<sup>3</sup>. Музика відзначається світлим танцювальним колоритом, зокрема «Польський» номер приваблює мазурковим ритмом, а «Румунський» – інтонаційною

---

<sup>2</sup> Цикл було створено до Міжнародного фестивалю молоді та студентів (1956).

<sup>3</sup> Назви частин: «Болгарська», «Албанська», «Чеська», «Польська», «Румунська».

спорідненістю з відомою мелодією «Жок» і звуконаслідуванням народному музикуванню на контрабасі та цимбалах.

Перелік циклічних творів І. Шамо продовжує «Класична сюїта» (1958) у формі старовинних танців. Її задум ґрунтується на стилізації барокової сюїти на основі української народної інтонаційності. Наслідування усталеній формі виявляється в назвах і протиставленні повільних та жвавих частин («Прелюдія», «Менует», «Арія», «Гавот», «Куранта», «Жига»), водночас повільна мелодика першої п'єси нагадує протяжливу українську пісню, а гумористична незграбність «Гавоту» приваблює національними танцювальними зворотами.

Музичні пейзажні замальовки репрезентовано «Картинами російських живописців» (1959), які засвідчили апробування пленерних засобів письма та звукозображальних прийомів відтворення голосів і звуків природи.

До української теми композитор повертається в «Тарасових думках» (1960)<sup>4</sup>: тут рядки видатного українського поета стають назвами-епіграфами шести п'єс<sup>5</sup>, що відроджують світ шевченківських образів – з його філософськими рефлексіями, осмисленням історичних подій, змалюванням рідної природи, вболіванням за страдницьку жіночу долю, заклик до боротьби за волю. Суголосно Кобзаревому світовідчуттю І. Шамо поринає в минувшину, черпає зі скарбниці народної мудрості, захоплюється чутливістю й щирістю української душі.

Сюїта у формі новел для фортепіано стає першим взірцем цього жанру в українській музиці. Таку музичну структуру зумовили міцний зв'язок зі словом й «оповідна» форма викладу. Належність п'єс до думного фольклору визначено як назвою циклу, так і характерними вступно-заключними обрамленнями (заплачками), використанням типових гармонійних

---

<sup>4</sup> Твір було написано до 100-річчя з дня смерті Кобзаря.

<sup>5</sup> «Думи мої, думи мої...», «Нічого кращого немає, як тая мати молодая...», «Гомоніла Україна...», «Серцем лину в темний садочок на Україну», «Кайдани порвіте», «Серед степу широкого».

засобів (лідійської квати), варіаційною формою розвитку, імітаціями бандурного звучання, ладовою й ритмічною змінністю тощо.

Національний колорит яскраво відтворено в сюїті «Гуцульські акварелі» (1972). «Як і вся фортепіанна спадщина композитора, сюїта увібрала самобутню красу української народної музики, вільно засвоїла характер фольклорного мистецтва і пластично поєднала мелодичні будови народного складу з гостротою сучасних ладо-гармонічних сполучень» (Довжинець, 2008: 157). Водночас І. Шамо, майже не вдаючись до цитування, створює мелодії, натхненні українською пісенністю, й оздоблює їх питомими прийомами фольклорного мистецтва. «“Живлючою ін’єкцією” сюїти стали» не лише «гострі інтонаційні та гармонічні рішення, застосування поліладових пластів, а й дуже доречні “виходи” в галузь імпресіоністичної колористики» (Невінчана, 1982: 22).

У останньому фортепіанному циклі композитор вкотре віддає данину жанру «Танцювальної сюїти» (1973), що цього разу постає на ритмоформулах і тематизмі закавказьких («Азербайджанський» «Вірменський») і азійського («Узбецький») народів.

## **РОЗДІЛ 2**

### **ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ**

#### **СЮІТИ «ГУЦУЛЬСЬКІ АКВАРЕЛІ»**

Сюїта складається із шести програмних п'єс<sup>6</sup>, об'єднаних спільним художнім задумом щодо відтворення специфіки самобутнього, колоритного за звичаями та традиціями українського регіону. Циклічна побудова засвідчує виразні ознаки драматургії: вступ – «Ранок у горах», фінал – «Танець вівчарів», кульмінаційне осердя – «Весняний дощ», побутові епізоди-

---

<sup>6</sup> Ноти сюїти І. Шамо «Гуцульські акварелі» доступні в бібліотечних фондах музичних закладів України та на інтернет-ресурсах.



замальовки – «Музики йдуть у гори», «Вівчарик», «Гаївка». Водночас кожна п'єса є показним самостійним твором, тож їх можна виконувати нарізно.

## **2.1. «Ранок у горах».**

I. Шамо не випадково саме так розпочинає цикл, адже ранок символізує початок дня й пробудження природи; це надзвичайно важливий час, що налаштовує життєвий ритм і визначає настрій. Послуговуючись ревно дібраною палітрою витончених звукових засобів, автор відтворює розкішні карпатські краєвиди – ясну небесну блакить, суворі гірські вершини, овіяні пронизливими вітрами, зелені полонини, стрімкі річки, бурхливі водоспади, мальовничі ліси й озера. У музиці вчувається прадавній дух оповитої легендами землі, яка зберігає столітні традиції, що передаються від покоління до покоління.

Написана в жанрі прелюдії, п'єса містить авторську ремарку «*Ad libitum, comodo, quasi cadenza*», що налаштовує на імпровізаційну манеру виконання. Мелодику мініатюри, позбавленої графічно виписаного тематизму, складає «система» лаконічних інтонацій, які зринають і зникають, чергуючись у загальному русі. Такий імпресіоністичний прийом має за мету відтворення звуків і обрисів, що, ніби мозаїчні вкраплення, проступають і губляться в уранішньому серпанку, який огортає горські ландшафти.

Багата гармонічна палітра, широкий спектр фактурних засобів, доволі густа педалізація свідчать про колористичний характер музики – створення звукової картини пробудження карпатської природи. Просторовий ефект досягається завдяки звуконаслідувальним прийомам (імітації сопілкових награвань, тт. 5–8; закличних вигуків трембіт, тт. 13–16) і зіставленню об'ємних площин звучання, що створює враження різноплановості зображуваного, ефект його наближення й віддалення.

Імпресіоністичні засоби письма майстерно поєднуються з національно забарвленою гармонійною мовою. Характерні співвідношення квінтових опор

із мелодійним оспівуванням квати, закоріненим у народно-інструментальному музикуванні, маркують цей простір як український.

Специфіку мініатюри визначає її рух, який є не становленням і розвитком, а «перебуванням у просторі», статикою зачарування миттю. Таке відтворення «тривкого стану» як утілення мінливості живої природи є прикметною рисою творчості К. Дебюссі. Запозичуючи звукові знахідки французького композитора, І. Шамо в межах тричастинної структури застосовує варіантний тип розвитку. Цей принцип формотворення дозволяє побудувати п'єсу як вільне, безпосереднє музичне висловлювання-імпровізацію. Увага виконавця має бути прикута до відтворення звукового колориту в річищі образного задуму. Широка палітра динамічних і звукових градацій, темброва різноманітність висувають особливі вимоги: віднайти динамічну й тембральну диференціацію голосів, що можливо за володіння чутливим туше і широким арсеналом засобів звуковидобування.

«Імітації народних інструментів не тільки збагачують музичну тканину твору, вони вимагають від виконавця достатнього володіння педалізацією, знання її можливостей у створенні характерних тембрів» (Вахраньов, 1969: 97). Композитор майже не дає вказівок щодо цього важливого засобу фортепіанної виразності, що активізує фантазію виконавця. Використання повної педалі, напів- і чвертьпедалі допоможе створити незвичайні колористичні ефекти. У річищі поставлених художніх завдань варто також застосувати ліву педаль, що урізноманітнить звукову палітру.

Численні зміни гармонії, динаміки та метроритмічної пульсації потребують застосування витонченої агогіки. На це, зокрема, вказують авторські ремарки «Ad libitum...» (на початку твору), «ritenuto», «lunga», а також фермати, підкреслюючи імпровізаційну свободу виконання.

Не можна оминати увагою й значний артикуляційний діапазон п'єси: legato, staccato, tenuto, акценти, короткі та довгі форшлаги, тремоло – все це вимагає від піаніста достатнього володіння різними прийомами гри. Головним же його завданням є створення відчуття простору й тиші, суголосного

пасторальному настрою п'єси, тож саме на це треба спрямувати увагу й творчі зусилля.

## 2.2. «Музики йдуть у гори».

Продовжує цикл оригінальна побутова сценка, що її вступний розділ відкривають закличні інтонації трембіт, які запрошують вирушити на полонину<sup>7</sup>. Спочатку одна, до якої приєднуються друга, третя – й гучність посилюється, виростаючи від «р» до «fff». Розширюється й регістровий діапазон, поступово охоплюючи весь спектр фортепіанного звучання.

Імітування гри на народних інструментах зумовило використання в п'єсі органного пункту й остинато як елементів гармонічної мови, поширених у практиці фольклорного музикування. Задля досягнення картинного звукозображення на початку твору композитор застосовує відразу обидва прийоми: тонічний органний пункт (A-dur) в басу й остинато на домінантовій гармонії в партії верхнього голосу. Такі тоніко-домінантові сполучення – одна із традиційних рис українського народного виконавства.

У виконанні цього епізоду важлива роль належить педалізації. Як і в першій п'єсі, І. Шамо не дає вказівок щодо її використання, проте піаніст має усвідомлювати, що цей засіб музичної виразності має тут значний колористичний потенціал. Його мета – створити нашарування звучності в унісон з образністю.

Яскраве враження справляє динамічний і фактурний контраст між фанфарним завершенням вступу та «крокуючим ритмом» подальшого розділу, який виникає немовби віддала (тт. 13–14). Його жанрову основу становить модифікований марш зі змінним метром ( $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ) і чіткою ритмічною пульсацією. На тлі пружного тонічного органного пункту звучить тема, яка обертається в діапазоні квати: відсутність першої долі, регістровий колорит малої октави, гострий стакатний штрих, динамічний нюанс «р» надають їй

---

<sup>7</sup> П'єса перегукується з мініатюрою «З тамбуринами та дудками» із циклу Б. Бартока «На пленері».

стриманості й навіть певної суворості. Обрання правильного помірно-швидкого темпу (*Allegro moderato*) й чітке виконання прийому стакатного штриха допоможе піаністові виявити особливу характеристичність теми та яскраво відтворити образ гуцульських музик.

Далі музичний матеріал розвивається за принципом варіювання: мелодія переміщується в середній і високий регістри (ефект наближення), оздоблюється численними підголосками, що імітують гру музик («*quasi clarinetto*»), проте незмінною залишається пульсувальна ритмоформула кроку, яка містить внутрішній імпульс руху. Поступово тема синкопується, зазнає тембральних і фактурних змін, набуває нових колористичних відтінків, перетворюючись на танцювально-інструментальне дійство з узвичасним притупуванням і вигуками. «Спосіб виконання <...> кроків, що полягає на притупуванні поперемінно то правою, то лівою ногами, спостерігається в місцевостях північної Гуцульщини (Космач, Прокурава, Татарів і Ворохта)», – зазначає Н. Марусик (Марусик, 2019: 387). Дослідниця танцювального мистецтва Гуцульщини Т. Повалій уточнює: «Майже всі гуцульські танці мають дуже специфічні риси, не характерні для інших українських танців, зокрема це спостерігається в їхній лексиці. Це обов'язкові притупи, підскоки, дрібні переступання...» (Повалій, 2015: 175). Тому головною виконавською проблемою розділу є артикуляційна, агогічна й динамічна контрастність усіх засобів музичної виразності та фактурних змін, пошук цікавих штрихових і колористичних рішень.

Заключна частина твору містить елементи попередніх. П'єсу завершує крокування музик, які прямують у далечінь. Театрального ефекту віддалення композитор досягає завдяки поступовому затуханню звучності до «rrrrr» і уривчастим елементам музичних фраз, що ніби поволі згасають. Так І. Шамо вивершує форму з арковою структурою, завдяки якій мініатюра набуває цілісності та завершеності.

П'єса є доволі складною для виконання, адже піаніст повинен зберігати незмінну ритмічну пружність і транслювати життєдайну енергію гуцульської

натури. Єдність темпу і яскравих емоцій у поєднанні зі штриховим різноманіттям стануть запорукою створення виразного, колоритного образу.

### 2.3. «Вівчарик».

«Не можна не звернути увагу на надзвичайне фактурне багатство сюїти. Кожна з п'єс своєрідна в цьому плані, але, можливо, найбільш дивовижна – пастораль “Вівчарик”, де фактурна винахідливість разом з успішним використанням прийому остинато сприяє виникненню кришталево-прозорої, але фактурно багат шарової музичної тканини» (Невінчана, 1982: 21).

«Гуцульщина – барвистий край вівчарів і полонин. Саме цей образ став ментальною основою сприйняття та особливістю <...> краю» (Гуцули і Гуцульщина, 2023). Дослідник життя і традицій гуцулів А. Ворон стверджує: «Бути пастирем овець – це гордість... Старший вівчар, який панує 700–800 вівцями, візьме до себе 4–6 хлопців-вівчариків...» (Ворон, 2015). Образ саме такого пастушка І. Шамо створив у третій п'єсі циклу. Через просту, дещо наївну мелодику й необтяжливу фактуру мініатюра спершу видається нескладною, проте створення прозорого звучання, гра тембровими барвами та регістровими зіставленнями вимагає від піаніста майстерного володіння звуковим арсеналом, зокрема застосування різного туше задля досягнення витонченості образу.

Лаконічна тричастинна п'єса має виразні риси пасторальності. Це підкреслено й авторською ремаркою «*Andante rustico*» (помірно, в селянському стилі), й типовою для цього жанру тональністю *B-dur*. У крайніх частинах композитор використовує прийом остинато у високому регістрі, який дуже пасує портретові маленького героя. З-поміж кришталево прозорих звучань вирізняється дещо примітивна мелодія пісні, яку він наспівує і яка відлунює в гірській височині. Ведучи мову про цю мініатюру, М. Герєга наголошує, що вона «опирається на дві інтонації – квартову закличку і ліричний пісенний мотив, які, поступово взаємодіючи в процесі варіаційного розвитку, набувають активних фактурних змін» (Герєга, 2017: 67).

Середній розділ побудовано на тих самих інтонаціях, але його фактура ущільнюється, збагачується секундовими співзвуччями, що нагадують рух отари й дзеленчання дзвоників на шиях тварин. Заключний розділ – розмова дорослого вівчара і його маленького помічника, яка поступово стихає, й дитя поринає у власні думки та мрії. Реприза повертає початковий образ.

Провідним завданням виконавця є створення витонченого, по-дитячому світлого й невимушеного образу, тож особлива увага має бути спрямована на гармонічні зміни та тембральні барви, що визначають колористику й неповторне звучання п'єси. Композитор широко використовує в цій мініатюрі ввіднотоновість (засіб рухливості та невпевненості хлопчика): тривалі чергування тоніки (B-dur) із ввіднотоновими й альтерованими гармоніями загострюють звучання. Іншим важливим виконавським маркером є відсутність голосних динамічних нюансів: увесь твір звучить у площині «р» і «рр», а отже, від якості звукових градацій залежить якість образності.

#### **2.4. «Весняний дощ».**

П'єса знаменує собою колористичний центр сюїти. Розміщена в точці «золотого перетину» циклічної форми, вона є емоційною кульмінацією прояву природних сил, передусім води. Узагалі у фортепіанній музиці, як-от Ф. Ліста («На Валленштадському озері», «Фонтани вілли д'Есте»), К. Дебюссі («Вітрила», «Ундіна»), В. Гіллока («Фонтан під дощем»), В. Купревича («Фонтани Цвінгера») та багатьох інших митців, образи водної стихії доволі поширені. Композитори переважно використовують сталий комплекс засобів, що закріпився в практиці відтворення цього явища (швидкий темп, стрімкі пасажі дрібними тривалостями, загальні форми руху тощо), натомість І. Шамо, зображуючи весняну зливу, віднаходить нові колористичні рішення: «Вже початок “п'єси-грози” <...> оригінальний: на кластерному гучному тлі (завдяки колористичній педалі він сприймається як удар грому) виникає прозора мелодія, звуки якої, як перші краплі дощу» (Невінчана, 1982: 21). Автор підкріплює характер образності ремаркою «Andantino misterioso», що

править за головну вказівку для виконавця. Широкий регістровий діапазон і тембральна різноплановість вступу вможливають створення об'ємного звучання, співвідносного із змальовуваною гірською неосяжністю, де удари громовиці лунають як провісники містичних сил. Використання тривалої педалі (впродовж усього вступу) разом із чітко виписаними штриховими засобами дозволяють відтворити картину дощу, що починається.

Безпосереднє зображення гомону водної стихії є виконавським завданням наступного розділу, що базується на так званих загальних формах руху. Стрімкі пасажі, які пластично передаються з руки в руку, відтворюють рух стрімкої течії. Починаючись із «ppp» (*una corda*), звучання поступово виростає до «fff», що асоціюється з новими атаками стихії та досягає апогею в кульмінації, де максимальна сила звуку поєднується з колористичними глісандо й тремоло.

Технічно розділ доволі складний для виконання, адже вимагає від музиканта віртуозності, майстерного володіння колористичними можливостями інструмента, стабільності та витримки в охопленні музичного матеріалу в цілому. Варто звернути увагу на використані композитором ефектні звукозображальні прийоми: акцентовані басы, численні тремоло, сфорцандо й глісандо. Важливим є й дотримання рівномірної ритмічної пульсації (розмір  $\frac{4}{4}$ ), що допоможе створити враження невинного руху.

Заключний епізод, який уособлює мить заспокоєння, інтонаційно подібний до вступного, але фактурно багатший. Темп уповільнюється, музика набуває заспокоєння й умиротворення. Це стан просвітлення після вирування бурхливої стихії, тож виконавець мусить відчувати та передати всю повнозвучність музичної тканини, особливо витончені зміни тембральних барв.

У відтворенні такої образності надважлива роль належить педалізації. Композитор не скрізь її виписує, проте тривалі басы (на пів такту, цілий такт, кілька тактів) і витримані акорди у верхньому голосі свідчать про використання доволі «густої» педалізації, градації якої зумовлюють

колористичність звучання. Завершальне глісандо «ff» звучить як останні розкотисті звуки грому, що даленіють.

## 2.5. «Гаївка».

За принципом контрасту бурхливий «Весняний дощ» поступається місцем світлій «Гаївці», що належить до весняного циклу календарних пісень, пов'язаних із пробудженням природи. Дослідник гуцульської календарної обрядовості В. Гавадзин наголошує на тому, що в Карпатському регіоні сформувалася своєрідна культурно-звичаєва практика відзначення головних свят: «Характерні особливості святкування найпомітніші під час ранньої весни, коли відбувається важливий космобіологічний етап – пробудження природи» (Гавадзин, 2010: 97). На цих теренах переважно «побувають гаївки, що їх співають біля церкви, на цвинтарі, на найближчих травниках (царинках), недалеко від церкви, і в цьому дійстві беруть участь і дівчата, і парубки» (Килимник, 1994: 106). Учасники гаївок стають у коло – так зване «криве колесо» й ведуть хороводи, відтворюючи рух сонця. «Гуцульські гаївки оспівують пробудження землі, оновлення природи <...> невід'ємність танцювального кола зумовлена відтворенням форми сонця, яке є символом весни» (Поясик, 2003: 79).

Гаївки починаються закличками весни, сонця, пташок. Саме така заклична інтонація притаманна й початкові п'єси І. Шамо (т. 1–3). Кварто-квінтовий обсяг поспівки, ладова змінність, унісонний склад – прикметні риси українських хороводних пісень. Варіантність розвитку теми створює відчуття нескінченного розгортання мелодії, надає їй типового для цього жанру руху по колу, а незмінний ритмічний малюнок підкреслює пластику хороводу. Синкопована ритміка, зміни метру (3/2, 4/4, 5/4, 3/4, 2/4), чергування рівномірних тривалостей і триольних та квінтольних включень, широка штрихова палітра (*legato*, *staccato*, *tenuto*, *arpeggiato*) застосовані композитором задля відтворення певних ігрових фігур. Водночас остинатний басовий рух забезпечує безперервність обрядового процесу. Аналізуючи твір,



М. Герєга відзначає, що остинатні мотиви зазнають варіантних змін, розширюючись у діапазоні та завойовуючи нові ділянки теситури (Герєга, 2017: 67). Поступово темп наростає, створюючи враження «запального містичного дійства, яке захоплює всіх учасників» (там само).

Провідна мета виконавця полягає у зображенні колоритного фольклорного свята: світлого, ліричного – й веселого, грайливого. Зміни настроїв, рухових формул, ефекти перегукування, плескання в долоні та тупцювання, притаманні гаївці, яскраво відтворені композитором в нотному тексті. Слідування штриховим і динамічним позначкам, зважання на авторські ремарки, осмислення фактурної організації матеріалу допоможе піаністові в технічному й образному опануванні п'єси. У пригоді стане й прослуховування автентичного виконання пісень весняного циклу, які широко представлені на інтернет-ресурсах.

## **2.6. «Танець вівчарів».**

Заключна п'єса циклу – яскрава картина народного свята, «наймасштабніший і найбільш активний та динамічний твір кульмінаційного характеру» (Герєга, 2017: 67). Ю. Вахраньов відзначає: «Фортепіанна музика І. Шамо іскриться ритмами українських танків. Тематичний матеріал танцювально забарвлених п'єс пов'язаний то з піснями, то з інструментальними, то з пісенно-інструментальними мелодіями» (Вахраньов, 1969: 86). Сценкою такого побутового музикування є «Танець вівчарів», що природно сприймається як фінал сюїти «Гуцульські акварелі». У п'єсі вдало відтворено запальний гуцульський характер і динаміку танцю, особливність якого визначають різкі зміни положення рук, ніг, корпусу, голови. Ці візерунки народної хореографії І. Шамо передає, миттєво змінюючи фактуру, вдаючись до штрихових контрастів, використовуючи численні акценти, форшлаги, гліссандо, що вимагає від піаніста неабиякої вправності.

Темп «Allegro molto furioso» зумовлено стрімким, ба більше – шаленим характером музики. Це складна ефектна токато, що за своїми художніми якостями не поступається найкращим взірцям віртуозної фортепіанної літератури. Від самого початку, із закличних квінтових інтонацій, які перегукуються в різних голосах, набуваючи іншого тембрового забарвлення, композитор занурює слухача в стихію народного гуляння. Виконавцеві передусім треба звернути увагу на ритмічну формулу – стрижень твору, основа якої (басове остинато) проходить крізь усю п'єсу, наділяючи її гірською суворістю. Головною виконавською проблемою є досягнення чіткої ритмічної пульсації, яка залежить від гострої артикуляції лівої руки та штрихової ясності й точності правої.

Тривалі «тупцювання» на місці зреалізовано в музиці завдяки повторенням інтонаційного матеріалу без жодних фактурних змін. Відтворення цих рухів спонукає виконавця до пошуку певних динамічних рішень, адже композитор майже не дає вказівок щодо цього – дороговказом можуть стати щільність фактури та штрихові засоби, розмаїття яких уражає. Загалом мініатюра не обмежує творчу фантазію піаніста, проте всі динамічні, артикуляційні та темброві знахідки мають бути спрямовані на створення образу гуцульського народного свята.

### **Висновки.**

Сюїта «Гуцульські акварелі» І. Шамо за колористичним багатством, різноманіттям специфічних прийомів і засобів виразності, унікальними фактурними рішеннями належить до яскравих творів української фортепіанної літератури. Симбіоз сучасної музичної мови, фольклорних витоків та імпресіоністичних засобів письма вможливив народження захопливого модерного твору, оригінальність якого полягає в тому, що композитор не зафіксував «картинне» зображення колоритного українського краю, а відтворив безпосереднє перебування в ньому, його будні та свята, розкішну незайману природу. Номери циклу справляють враження лаконічних ескізних

замальовок, що відображають різні грані гуцульського побуту, тамтешніх традицій та звичаїв і водночас мають виразні риси театральності, що особливо виявляється в образних характеристиках циклу.

Сюїта належить до фортепіанних творів значної складності, тому здобувачі магістерського рівня музичної освіти, що вивчають дисципліну «Спеціалізоване фортепіано», в змозі опанувати її номери нарізно або в контрастному парному поєднанні. Уповні ж охопити цикл І. Шамо здатні фахові піаністи та концертні виконавці.

### СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вахраньов, Ю. (1969). Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо. *Українське музикознавство*. Вип. 5. Київ : Музична Україна. С. 81–101.
2. Ворон, А. (2015). Як жили закарпатські гуцули на початку ХХ століття. *Інформаційний портал ProZak.info*. Взято з: <http://prozak.info/Іstoriya/УАк-zhili-zakarpat-ski-guculi-na-pochatku-НН-stolittya>
3. Гавадзин, В. (2010). Етнорегіональні особливості гуцульської ранньовесняної календарної обрядовості. *Народна творчість та етнографія*. № 3. С. 97–101.
4. Гао, Чилін (2023). Хорова творчість І. Шамо: специфіка виконавської інтерпретації (дис. д-ра філософії: 025 – музичне мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 301 с.
5. Герега, М. (2017). Етнохарактерна та візуальна інтертекстуальність у фортепіанному циклі Ігоря Шамо «Гуцульські акварелі». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 41. С. 60–71.
6. Гуцули і Гуцульщина (2023). *Гуцули і Гуцульщина* : етнографічно-мистецький та літературно-публіцистичний часопис. Взято з: <https://gig.kosiv.biz/10155/>
7. Довжинець, І. (2006). Відтворення плерних ефектів у фортепіанній музиці (дис. канд. мист. : 17.03.00 – музичне мистецтво). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 206 с.
8. Довжинець, І. (2008). Особливості еволюції фортепіанної творчості І. Шамо (на прикладі сюїтних циклів). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 49. С. 149–163.
9. Килимник, С. (1994). Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ : АТ Обереги. Кн. II. Т. 3, 4. 528 с.

10. Кіресва, В., Логвиненко, Н. (2012). Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару. *Наука. Релігія. Суспільство*. № 1. С. 92–96.
11. Кофман, Р. (2002). Маестро за роялем. *Столичні новини*. № 31 (227). С. 19.
12. Коцюрба, Н. (2023). Фортепіанні твори Ігора Шамо в аспекті фахової підготовки піаніста. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (с. Світязь Шацького району Волинської області, 16–18 червня). Львів–Торунь. С. 379–381.
13. Лірично-сонячне світло в музиці (2014). Інформаційний бібліографічний список для організаторів дитячого читання до 90-річчя від дня народження визначного українського композитора Ігоря Шамо / укладач В. Олійник. Київ : НБУ для дітей. 28 с.
14. Малаєва, Т. (2016). Формування музичного мислення виконавця (на прикладі творчості Ігоря Шамо). *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія*. Вип. 12. С. 53–57.
15. Марусик, Н. (2019). Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів кінця XIX–XXI століть (дис. канд. мист. : 26.00.01 – теорія та історія культури). Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ. 440 с.
16. Невінчана, Т. (1982). Ігор Шамо. Київ : Музична Україна. 88 с.
17. Ніколаї, Г. (2010). Українська фортепіанна музика як феномен культури XX століття. *Ars inter Culturas*. С. 121–131.
18. Повалій, Т. (2015). Танцювальне мистецтво Гуцульщини. *Теорія та методика викладання українського народного танцю* : навч. посібник. Суми : СПДФО Повалій К. В. 250 с.
19. Поясик, О. (2003). Народні пісні Гуцульщини та їх зв'язок з обрядовими традиціями. *Криворівня* : матеріали міжнародної наукової конференції. Івано-Франківськ : Плай. С. 78–83.
20. Шамо, І. (1972). Гуцульські акварелі. Сюїта для фортепіано. Київ : Музична Україна. 39 с.