

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КРУЛІКОВСЬКА ТЕТЯНА ПЕТРІВНА

УДК 78.071.1(=162.1:477):7:327(477:438)(043.3)"18"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРЧИСТЬ ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОДІЛЛЯ ХІХ СТОЛІТТЯ
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМИН**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ Т.П. Круліковська

Науковий керівник: **Кияновська Любов Олександрівна,**
доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Круліковська Тетяна Петрівна. Творчість польських композиторів Поділля XIX століття в контексті українсько-польських культурних взаємин. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. Львів, 2023.

Дисертація присвячена дослідженню феномену творчої спадщини польських композиторів Поділля XIX ст. в проєкції на діалог двох національних культур – польської та української. Відповідно дослідження ґрунтується на вивченні історичних, національно-ментальних та мистецько-культурних особливостей співжиття польського та українського народів на теренах Поділля у XIX ст.

Означена проблема не була предметом самостійного дослідження в музичній науці. Творчість польських композиторів Поділля XIX ст. дотепер не отримала належного музикознавчого висвітлення, хоча і становить помітну сторінку в історії української музики минулого, що зумовлює актуальність даної теми.

Творчість польських композиторів Поділля XIX ст. – це регіональний феномен, в якому виокремилась прихильність до певної культурної, національної та регіональної традиції, яку характеризує єдність естетичних поглядів, спільність творчих принципів і жанрових пріоритетів, та головно – прихильність до української національної традиції.

Для реконструкції панорами української музичної культури Поділля XIX ст. з урахуванням українсько-польських культурних взаємин було розглянуто ряд питань, серед яких: етапи розвитку українсько-польських зв'язків Поділля в історичній динаміці (XVI–XIX ст.); зацікавленість українським фольклором; побутування маєткової культури, театру, домашнього та салонного виконавства; постаті польських композиторів Поділля XIX ст.,

вплив української тематики, сюжетів та образів на формування їх творчої спадщини.

Концептуальним стрижнем дисертації є увиразнення групи польських композиторів Поділля XIX ст. та виявлення спільних ключових ознак їх творчості. Було досліджено життєтворчість Антона Коціпінського (1816–1866), Михайла Завадського (1828–1887) та Владислава Заремби (1833–1902), які проживали та працювали на Поділлі та долучились до активного розвитку української музичної культури шляхом:

- вивчення та дослідження українського музичного фольклору;
- розвитку професійного освітнього середовища;
- зацікавленості українською тематикою;
- використання образно-жанрової сфери та інтонаційної природи народної музики;
- творчого переосмислення та вільної інтерпретації пісенно-танцювальних джерел;
- актуальних зв'язків із сучасною літературою;
- професіоналізації творчості, відходу від аматорства і дилетантизму.

У дослідженні простежено спільні напрями діяльності польських композиторів Поділля XIX ст.:

- інтерес до фольклорного матеріалу;
- формування освітнього середовища та подолання аматорських традицій;
- розвиток провідних жанрів вокальної та інструментальної мініатюри;
- формування типової образно-емоційної сфери та інтонаційної природи висловлення.

Зроблено висновки, що вищезгаданим композиторам притаманні:

- високий рівень освіченості та активна концертно-виконавська діяльність;

- вивчення традицій західноєвропейської музики та синтезування їх з польськими та українськими фольклорними елементами;
- активне втілення української тематики;
- використання фольклорних елементів як одного з важливих чинників формування індивідуального композиторського стилю та стильових засад в музиці цього періоду в цілому;
- окреслення жанрів фортепіанної мініатюри та романсу як провідних у творчості композиторів XIX ст.

З метою вивчення творчої спадщини вищезгаданих композиторів було: здійснено аналіз нотних архівів наукових бібліотек України (Київ, Львів, Харків), бібліотечних фондів музичних академій України (Київ, Львів, Харків, Одеса), фондів бібліотек Польщі (Варшава, Краків); отримано архівні довідки з обласних державних архівів міст Києва та Житомира, які дозволили доповнити біографію Владислава Заремби новими уточнюючими відомостями; виконано музикознавчий аналіз низки фортепіанних та вокальних творів Михайла Завадського та Владислава Заремби; узагальнено особливості музично-педагогічних праць Владислава Заремби.

Відзначено, що активізація етнографічних досліджень представників українсько-польської шляхти у XIX ст. стає органічною складовою культурного розвитку, спрямованого на українське національне відродження, стимулює нові наукові та ідейні пошуки і сприяє активізації українського національного руху в регіоні.

Зазначено, що однією із найвизначніших етнографічних праць Антона Коціпінського (1816–1866), що забезпечила автору значне місце в історії європейської фольклористики, є збірка «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії». Зацікавленість фольклорним матеріалом є першим свідченням зростання інтересу до української тематики в творчості українсько-польських фольклористів і музикантів.

З числа польських композиторів Поділля XIX ст. виокремлено постать композитора, педагога і піаніста Михайла Завадського (1828–1887).

У дослідженні здійснено музикознавчий аналіз:

- фортепіанної спадщини композитора в контексті розвитку української фортепіанної музики та становлення її провідних жанрів, зокрема, української фортепіанної мініатюри та української концертної рапсодії;
- вокальної спадщини М. Завадського на польські («*Śpiewy i piosnki Michała Zawadzkiego. Śpiewnik Domowy*») та українські тексти, у якій простежується зростання професійного інтересу до української тематики («Прогулялось, прожилося» на слова Антіна Шашкевича, «Запорожець» на слова Діонісія Бонковського);
- музики до театральної вистави за поемою «Марія. Українська повість» (1886) польського поета, засновника «української школи» в польській літературі Антонія Мальчевського.

У контексті українсько-польських зв'язків Поділля ХІХ ст. здійснено дослідження життєвого та творчого шляху Владислава Заремби (1833–1902). Центральним у дослідженні є аналіз творчого доробку композитора, який складають:

- педагогічні праці «Пісенник для наших дітей» («*Śpiewnik dla naszych dzieci*») і «Маленький Падеревський» («*Mały Paderewsky*»);
- фортепіанні обробки українських народних пісень;
- романси на слова польських поетів;
- збірка пісень «"Кобзар" Тараса Шевченка» на слова Тараса Шевченка.

Простежено значення української народної пісні як важливого джерела у формуванні фортепіанної спадщини В. Заремби, охарактеризовано основні особливості письма на прикладі жанру обробок українських пісень для фортепіано.

У вивченні вокальної спадщини В. Заремби окреслено домінуючі тематичні сфери солоспівів, з'ясовано, що звертаючись до поезії Тараса Шевченка у збірнику «"Кобзар" Тараса Шевченка», композитор обирав переважно ті вірші, в яких панують типово романтично-сентиментальні образи

самотності, чужини, кохання, настрої журби і туги, але поруч з тим він звертався до мотивів козацької волі, романтичних поривань героїв і невідповідності з реаліями.

Здійснено висновок, що вокальна мелодика пісень В. Заремби на слова Кобзаря поєднує українські фольклорні звороти, головню лірико-звичаєвої сфери, елементи польської вокальної лірики, передусім, С. Монюшка, та окремі речитативно-декламаційні прийоми.

Зауважено, що Шевченковий «Заповіт», що завершує вокальну збірку, свідчить про зв'язок композитора з прогресивними ідеями своєї епохи в напрямку формування української національної свідомості та є зразком української Шевченкіани XIX ст.

Здійснено висновок, що творчий доробок польських композиторів Поділля XIX ст. окреслює два вектори у формуванні національної ідентичності – польський та український, які мали спільну мету – зацікавленість національними традиціями обох народів та їх збереження, прагнення до національної свободи в складних умовах політичних та ідеологічних конфліктів, що призвело до формування феномену подвійної національної ідентичності, яка, своєю чергою, констатує дві культурні орієнтації митців.

Композитори цього періоду оминули складні та масштабні історичні сюжети, сконцентрувавши свою увагу на творчому переосмисленні українських фольклорних традицій, на описово-зображальних елементах та соціальних конфліктах. Національна тематика позбавлена політичного та суспільного пафосу, вона зосереджена на збереженні польських та українських національних традицій, описі внутрішніх почуттів та замилюванні картинами рідного краю, відповідає основним засадам бідермаєру.

Об'єднані спільними етнічними та регіональними ознаками, польські композитори Поділля XIX ст. сприяли формуванню української професійної композиторської школи XIX ст. та входженню її в європейський культурний простір.

Наукова новизна дослідження полягає у введенні до музикознавчого обігу низки фортепіанних та вокальних творів В. Заремби та М. Завадського, які зберігаються в музичних архівах бібліотек України та Польщі, та здійсненні їх музикознавчого аналізу з метою систематизації типових ознак, стильових та жанрових особливостей творчості польських композиторів Поділля ХІХ ст. в контексті українсько-польських музичних взаємин.

Узагальнення, систематизовані в теоретичних та аналітичних розділах роботи, можуть бути актуальними в курсі історії української музики, світової музики, культурології, використані при підготовці підручників, навчальних посібників, нотних збірників, тематика яких пов'язана як з розвитком музичного життя Поділля, так і української та польської культури загалом.

Результати, отримані в процесі дослідження, відкривають для музикознавців та виконавців перспективи проведення нових науково-дослідних пошуків у напрямку формування та вивчення українсько-польських культурних та музичних взаємин в історичній динаміці.

Подальше дослідження проблеми, з різних причин не охоплене у роботі, доцільно буде проводити з урахуванням розширення історичних, географічних та хронологічних кордонів, введенням в обіг забутих або навмисно ігнорованих імен українсько-польських композиторів, які тяжіли до втілення української тематики та здійснили особистий внесок у формування української професійної композиторської школи.

Ключові слова: *українсько-польські взаємини, ХІХ століття, Поділля, етнографічні праці, польські композитори, музичний романтизм, театральна культура, обробка народної пісні, фортепіанні жанри, вокальні жанри.*

ANNOTATION

Krulikowska Tetiana Petrivna. Creativity of Polish composers of Podillia of the 19th century in the context of Ukrainian-Polish cultural relations. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 – musical art. – Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Lviv, 2023.

The research is devoted to a comprehensive study of the creative heritage of Polish composers of Podillia of the 19th century in the projection of the dialogue of two national cultures. Accordingly, the research is based on the historical, national-mental and artistic-cultural features of the coexistence of the Polish and Ukrainian peoples on the territory of Podillia.

The problem has not been the subject of investigation in musical science. Creativity of Polish composers of Podillia of the 19th century until now has not received proper musicological coverage, although it is a notable page in the history of Ukrainian music of the past, which determines the relevance of this topic.

In the group of Polish composers of Podillia of the 19th century adherence to the Ukrainian national tradition, common aesthetic views and preferences, imitation of creative principles and methods are traced, and genre priorities are outlined.

To reconstruct the panorama of the Ukrainian musical culture of Podillia of the 19th century. taking into account Ukrainian-Polish cultural relations the following issues has been considered: stages of development of Ukrainian-Polish relations in historical dynamics (XVI–XIX centuries); interest in Ukrainian folklore; formation of estate culture, home and salon performance; separate stages of the development of the theater in Podilla have been outlined; the emergence of artistic educational centers; ways of professionalizing music education and performance; development of the composer school and its representatives; the interest of Polish composers of Podillia in Ukrainian themes, plots and images.

Conceptual shearing of dissertations is the identification of a group of Polish composers of Podillia of the 19th century and identifying common key signs of their creativity. In the context of the study of Ukrainian-Polish contacts in Podillya, the creativity of Anton Kotsypynskyi (1816–1866), Mykhailo Zavadskyi (1828–1887) and Wladyslaw Zarembo (1833–1902), who lived and worked in Ukrainian lands and participated in the active development of the Ukrainian musical culture through:

- study and research of Ukrainian musical folklore;
- development of the professional educational environment;
- interest in Ukrainian topics;
- the use of the figurative-genre sphere and the intonation nature of folk music;
- achievement of creative rethinking and free interpretation of song and dance sources;
- actual connections with modern literature;
- gradual departure from amateurism and dilettantism.

Within the framework of the study, the common directions of activity of Polish composers of Podillia of the 19th century are traced:

- interest in folklore material;
- forming an educational environment and overcoming amateur traditions;
- the development of leading genres of vocal and instrumental miniatures;
- the formation of a typical image-emotional sphere and the intonation nature of speech.

There are common features in the work of the above-mentioned composers:

- high level of education and active concert performance;
- studying the traditions of Western European music and synthesizing them with Polish and Ukrainian folklore elements;
- active embodiment of the Ukrainian theme;
- the use of folklore elements, which is an important factor in the formation of an individual compositional style and stylistic principles in the music of this period as a whole;

– delineation of the genres of piano miniature and romance as leading composers in the work of the 19th century.

In order to study the creative heritage of the above-mentioned composers, the following was performed: an analysis of sheet music archives of academic libraries of Ukraine (Kyiv, Lviv, Kharkiv), library funds of music academies of Ukraine (Kyiv, Lviv, Kharkiv, Odesa), library funds of Poland (Warsaw, Krakow); archival certificates were obtained from the regional state archives of the cities of Kyiv and Zhytomyr, which allowed to supplement the biography of Vladyslav Zarembo with new clarifying information; a musicological analysis of the piano and vocal works of Mykhailo Zavadskyi and Vladyslav Zarembo was performed; features of the music-pedagogical works of Vladyslav Zarembo are summarized.

It was noted that the activation of ethnographic and historical research becomes an organic component of the cultural and ideological movement aimed at Ukrainian national revival, stimulates new scientific and ideological searches and forms the way to the development of the Ukrainian national movement in the region.

Interest in Ukrainian folk art gives impetus to the development of folklore. One of the most significant ethnographic works of Anton Kotsipinsky (1816–1866), which secured the author a significant place in the history of European folkloristics, is the collection «Songs, Thoughts and Rhymes of the Russian People in Podillia, Ukraine and Little Russia». Interest in folklore material is the first evidence of growing interest in Ukrainian themes in the works of Ukrainian-Polish folklorists and musicians.

Among the Polish composers of Podillia of the 19th century the figure of composer, teacher and pianist Mykhailo Zavadsky (1828–1887) is singled out.

The research carried out a musicological analysis:

– the composer's piano heritage in the context of the development of Ukrainian piano music and the formation of its leading genres, in particular, Ukrainian piano miniatures and Ukrainian concert rhapsody;

– of the vocal heritage of M. Zawadzki in Polish ("Śpiewy i piosnki Michala Zawadzkiego. Śpiewnik Domowy") and Ukrainian texts, which shows the

growth of professional interest in Ukrainian themes ("Progulyalos, prozhiolos" to the words of Antin Shashkevich, "Zaporozhets" to the words of Dionysius Bonkovsky);

- music for a theatrical performance based on the poem "Maria. Ukrainian story" (1886) by the Polish poet, the founder of the "Ukrainian school" in Polish literature Antony Malczewski.

In the context of Ukrainian-Polish relations, a comprehensive study of the figure of Vladyslav Ivanovich Zarembo (1833–1902).

It is noted that the central part of the thesis research is the analysis of the creative work of Vladyslav Zarembo, which consists of the:

- pedagogical works "Song for our children" ("Śpiewnik dla naszych dzieci") and "Little Paderewsky" ("Mały Paderewsky");
- piano arrangements of Ukrainian folk songs;
- romances to the words of Polish poets;
- and the collection of songs «"Kobzar" by Taras Shevchenko» to the words of Kobzar, which until today have not received proper musicological coverage, although they constitute a notable page in the history of Ukrainian music of the past.

The importance of the Ukrainian folk song as an important primary source in the formation of the piano heritage of Vladyslav Zarembo is traced, the main features of the writing are characterized using the example of the genre of arrangements of Ukrainian songs for the piano.

In the study of the vocal heritage of Vladyslav Zarembo, the predominant thematic spheres of solo singers have been outlined, it is found that when turning to the poetry of Taras Shevchenko in the collection «"Kobzar" Taras Shevchenko», the composer chose mainly those poems in which typical romantic-sentimental images of loneliness, foreignness, love, moods of grief and longing, but in addition to that, he also addresses the motives of the Cossack will, the urge of the heroes to fulfill their dreams and the inconsistency with reality.

It is noted that the vocal melody of V. Zarembo's songs to the words of Kobzar combines Ukrainian folk phrases, mainly of the lyrical and customary sphere,

elements of Polish vocal lyrics, primarily S. Monyushka, and separate recitative and declamation techniques designed to emphasize the dramatic contrasts of the content.

It is noted that Shevchenkiv's "Testament", which concludes the vocal collection, testifies to the composer's connection with the progressive ideas of his era in the direction of the formation of Ukrainian national consciousness and is an example of Ukrainian Shevchenkiana of the 19th century.

It has been concluded that the creative output of composers Podillia in the 19th century outlines two vectors in the formation of national identity – Polish and Ukrainian, which had a common goal – interest in the national traditions of both peoples and their preservation, striving for national freedom in difficult conditions of political and ideological conflicts, which leads to the formation of the phenomenon of a double national identity, which, in turn, states two cultural orientations of the individual.

It is also observed that the composers of this period bypassed complex and large-scale historical plots, concentrating their attention on the creative reinterpretation of Ukrainian folklore traditions, on descriptive and pictorial elements and social conflicts.

The national theme is devoid of political and social pathos, it is focused on the preservation of Polish and Ukrainian national traditions, the description of inner feelings and admiration for the paintings of the native land, it embodies the basic principles of Biedermeier and is an important stage in the formation of the professional composing school of the 19th century.

Thus, united by common ethnic and regional features, as well as chronological dimensions, composers of Polish origin Podillia in the 19th century contributed to the formation of the Ukrainian professional composer school of the 19th century and its entry into the European cultural space.

The scientific novelty of the research lies in the introduction of a series of piano and vocal works by V. Zarembo and M. Zavadsky into the musicological discourse. These works were discovered in the archives of music libraries in Ukraine and Poland, and their musicological analysis was conducted to systematize typical

characteristics, stylistic, and genre features of the creative output of Polish composers of the 19th century from the Podillya region. This analysis is carried out in the context of Ukrainian-Polish cultural interactions.

The results obtained in the course of the study open up prospects for conducting new scientific research by musicologists and representatives of performing specializations in the direction of the formation and study of Ukrainian-Polish cultural and musical contacts in historical dynamics.

The generalizations, systematized in the theoretical and analytical sections of the work, can be relevant in the course of the history of Ukrainian music, world music, cultural studies, used in the preparation of textbooks, teaching aids, music collections, the topics of which are related to the development of the musical life of Podillia, as well as Ukrainian and Polish culture in general.

Further research of the problem, which for various reasons is not covered by the scope of the work, will be expediently carried out taking into account the expansion of historical, geographical and time boundaries, the introduction into circulation of new names of Ukrainian composers of Polish origin, who gravitated to the embodiment of Ukrainian themes and made a personal contribution to the formation of Ukrainian professional composition schools.

Key words: *Ukrainian-Polish relations, the 19th century, Podillia, ethnographic works, Polish composers, musical romanticism, theatrical culture, arrangement of folk songs, piano genres, vocal genres.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України:

1. Круліковська Т. П. Портрет Владислава Заремби крізь призму вокальної творчості. *Київське музикознавство*. Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2019. Вип. № 58. С. 162–175.
2. Круліковська Т. П. Музична Шевченкіана Владислава Заремби. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2019. Вип. 44 : Музикознавчий універсум. С. 78–92.
3. Круліковська Т. П. Музичні інтерпретації Шевченкового «Заповіту» у творчості композиторів другої половини ХІХ століття (Михайла Вербицького, Миколи Лисенка, Гордія Гладкого, Владислава Заремби). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2019. Вип. 1. С. 69–76.
4. Круліковська Т. П. Жанр обробки української пісні у творчості українсько-польських композиторів Поділля ХІХ століття (на прикладі творчості Антона Коціпінського, Віктора Зентарського та Владислава Заремби). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство / за ред. О. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (вип. 41). С. 33–42.
5. Круліковська Т. П. Музично-педагогічна діяльність Владислава Заремби. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2019. № 28 (2). С. 222–235.
6. Круліковська Т. П. Вокальна творчість Михайла Завадського на шляху формування «української школи» в музиці ХІХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич : Гельветика, 2020. Вип. 29. С. 120–126.

Публікації у закордонних фахових виданнях:

7. Krulikowska T. Władysław Zaremba (1833–1902) – zapomniany polski kompozytor z Podola i jego zbiór pt. Mały Paderewski. *Edukacja muzyczna XIII*. 2018. S. 223–243.

8. Krulikowska T. Historyczno-kulturowy aspekt powstawania "szkoły ukraińskiej" w twórczości ukraińsko-polskich kompozytorów Podolu XIX w. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021, № 7 (43) vol. 1. S. 66–72.

Публікації в інших наукових виданнях та збірниках конференцій:

9. Круліковська Т. П. Фортепіанна творчість Михайла Завадського в контексті розвитку української фортепіанної музики XIX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Гельветика, 2019. Вип. 26. Том 2. С. 14–20.

10. Круліковська Т. П. Культурно-просвітницька діяльність польських музикантів на Поділлі у XIX ст. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : матеріали VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції викладачів середніх спеціалізованих музичних закладів*. Харків, Планета-Принт, 2019. С. 6–9.

11. Круліковська Т. П. Українська тематика у творчості композиторів польського походження XIX ст. *Чорноморські наукові студії : матеріали П'ятої всеукраїнської мультидисциплінарної конференції, м. Одеса, 17.05.2019*. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2019. С. 214–218.

12. Круліковська Т. П. «Маленький Падеревський» Владислава Заремби : педагогічні та естетичні концепції. *Музикознавчі студії Поділля – 2019 : тези Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції «Музикознавчі студії Поділля – 2019. Музична культура: історія і сучасність»*. Вінниця, 28.02. – 01.03.2019. Вінниця, 2019. С. 58–61.

13. Круліковська Т. П. Жанрова палітра фортепіанної творчості Михайла Завадського. *Сучасні світові тенденції розвитку науки, технологій та*

інновацій. Матеріали науково-практичної конференції. Ужгород, 28–29.06.2019. Херсон : «Молодий вчений», 2019. С. 15–19.

14. Круліковська Т. П. Вокальна творчість Михайла Завадського в контексті українсько-польської культури XIX ст. *Молоді музикознавці* : матеріали XX Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 8–10.01.2020. Київ, КМAM ім. Р. М. Глієра, 2020. С. 67–68.

15. Круліковська Т. П. Діяльність польських композиторів Поділля в Україні у XIX ст. на шляху формування «української школи». *У діалозі з музикою* : матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції. Ужгород, 30.04.–01.05.2020. Ужгород: «Карпати», 2020. С. 20–22.

16. Круліковська Т. П. «Марія» Михайла Завадського в контексті становлення «української школи» в музиці XIX ст. *Культура та мистецтво : сучасні тенденції та перспективи* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Одеса, 04.06.2020. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 275–278.

17. Круліковська Т. П. Історичні та етнографічні українсько-польські контакти на поділлі у XIX ст. як передумови формування «української школи». *Modern problems in science : abstracts of VIII International Scientific and Practical Conference. Prague, Czech Republic, 09–12.11.2020*. Р. 52–58.

18. Круліковська Т. П. Метод регіонального дослідження Оскара Кольберга та його вплив на діяльність українсько-польських композиторів Поділля XIX ст. *Трансформація музичної освіти і культури: традиції та сучасність* : матеріали Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції. Одеса, 03–05.05.2021. Одеса : Астропринт, 2021. С. 97–102.

19. Круліковська Т. П. «Podole» Оскара Кольберга як приклад українсько-польських зв'язків Поділля XIX ст. *Людина. Діалог. Цифрова культура* : збірник наукових статей та тез, наукових повідомлень за матеріалами наукових круглих столів та Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ, 27.05.2021. Київ, 2021. Ч. II. С. 150–153.

20. Круліковська Т. П. «Українська школа» у творчості польських композиторів Поділля ХІХ століття. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 04–06.11.2021. Київ, 2021. С. 137–143.

21. Круліковська Т. П. Особливості становлення та розвитку «української школи» в творчості польських композиторів Поділля ХІХ ст. *Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність* : тези ІІІ Міжнародної науково-творчої онлайн-конференції. Одеса, 25–26.11.2021. С. 32–34.

22. Круліковська Т. П. Прояви бідермайєру в творчості Михайла Завадського та Владислава Заремби. *У діалозі з музикою* : матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції. Ужгород, 24–25.02.2022. Ужгород, 2022. С. 35–39.

23. Круліковська Т. П. Реконструкція творчого портрету Владислава Заремби. *Дунаєвеччина очима дослідників, учасників і свідків історичних подій* : збірник науково-краєзнавчих праць. Дунаївці; Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2022. Вип. 9. С. 20–33.

24. Круліковська Т. П. Владислав Заремба: до питання подвійної національної ідентичності. *Владислав Заремба у соціокультурному просторі ХІХ століття* : матеріали Всеукраїнського круглого столу до 190-ої річниці від дня народження українського композитора, педагога, громадського діяча. Хмельницький, 12.05.2023. Хмельницький, 2023. С. 69–73.

Навчально-методичний посібник:

Круліковська Т. П., Туз Д. Р. Мелодії з Поділля. Портрети українсько-польських композиторів ХІХ століття : навч.-метод. посібник для закладів фахової передвищої мистецької освіти (галузь знань 02 «Культура і мистецтво», 025 «Музичне мистецтво»). Київ, 2023. 94 с.

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ВЗАЄМИНИ НА ПОДІЛЛІ У ХІХ СТ.	29
1.1 Історико-культурні передумови формування українсько-польських взаємин на Поділлі.....	29
1.2 Історичні та етнографічні українсько-польські контакти у ХІХ ст. як частина українського культурного руху	34
1.3 Формування «української школи» в польській літературі	50
1.4 Українська тематика в творчості композиторів польського походження у ХІХ ст.	63
Висновки до першого розділу.....	70
РОЗДІЛ 2. РОЛЬ КОМПОЗИТОРІВ ПОЛЬСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПОДІЛЛЯ ХІХ СТ.	72
2.1 Культурно-просвітницька діяльність польських музикантів на Поділлі у ХІХ ст.....	72
2.2 Збірка «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» Антона Коціпінського	81
2.3 Творчість Михайла Завадського	87
2.3.1 Жанрова палітра фортепіанних творів	87
2.3.2 Вокальна спадщина та її мовно-стильові особливості.....	98
2.3.3 Музика до поеми «Марія» Антонія Мальчевського	104
Висновки до другого розділу.....	108
РОЗДІЛ 3. ВЛАДИСЛАВ ЗАРЕМБА – КОМПОЗИТОР І ПЕДАГОГ	111
3.1 Періодизація життєтворчості В. Заремби	111
3.2 Музично-педагогічна діяльність В. Заремби: збірники «Пісенник	

для наших діточок» («Śpiewnik dla naszych dzieci») i «Маленький Падеревський» («Mały Paderewsky»).....	119
3.3 Фортепіанна творчість В. Заремби. Жанр обробки української народної пісні.....	131
3.4 Польський та український вектори вокальної творчості В. Заремби. «"Кобзар" Тараса Шевченка».....	139
Висновки до третього розділу.....	169
ВИСНОВКИ	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	181
ДОДАТКИ	215
Додаток А. Список творів польських композиторів Поділля ХІХ ст.....	215
Додаток Б. Ілюстративні та нотні матеріали.....	222
Додаток В. Список опублікованих праць за темою дисертації	266
Додаток Г. Відомості про апробацію результатів дослідження	270

ВСТУП

Взаємодія різних національних культур є об'єктивною і постійною закономірністю духовного розвитку людства. Особливо актуальними у сьогоденні є наукові розвідки, спрямовані на дослідження особливостей національної культури, освіти, мистецтва, культурних традицій та надбань окремих регіонів України у полікультурному контексті.

У кінці ХХ ст. велику зацікавленість викликають регіонально-культурологічні дослідження, оскільки дають можливість оцінити надбання та самобутність музичної культури окремих регіонів, розглядати національний музичний інтерес у міжкультурному діалозі. Українська музична регіоналістика дозволяє зібрати і систематизувати той компендіум, який спроможний відтворити достеменно картину розвитку культурного та мистецького життя окремого регіону, визначити місце його представників у розвитку національної музичної культури в цілому.

Особливе місце в сучасній музикознавчій та дослідницькій літературі належить працям, що презентують постаті представників українсько-польської композиторської школи різних регіонів України – Галичини, Слобожанщини, Наддніпрянщини, Поділля, ін. У різних регіонах України впродовж багатьох століть, а найбільше – ХІХ ст., працювала когорта композиторів польського походження, серед яких – Кароль Ліпінський, Ян Галль, Станіслав Невядомський, Юліуш Зарембський, Михайло Скорульський, Казімеж Любомирський, Євген Риб, Костянтин Антоній Горський, Вітольд Малішевський та ін., діяльність яких сприяла збагаченню музичного життя і освіти різних регіонів, а їх творчість представлена різними жанрами і стильовими напрямками, головно романтичного і постромантичного, а в жанровому спектрі – вокальної та фортепіанної музики, камерно-інструментальними творами.

Польський культурний вплив на теренах подільського регіону був потужний ще з часів Речі Посполитої, на фоні чого тривав складний процес

взаємовпливу обох культур – польської та української, – побудований на спільному побуті та духовних контактах. На формування культури Поділля вплинули періоди як міжнаціональних конфліктів, так і тривалої соціальної стабільності.

Українсько-польські культурні та мистецькі взаємини склали історичні передумови для розгортання культурно-просвітницької та творчої діяльності польських композиторів, що працювали на Поділлі протягом ХІХ століття, передусім Антона Коціпінського, Михайла Завадського та Владислава Заремби, які є найяскравішими представниками музичної культури регіону зазначеного історичного періоду. Однак, на сьогодні їх діяльність залишається мало дослідженою, а у світлі нових історичних обставин і переоцінки міжнаціональних культурно-мистецьких зв'язків України і Польщі представляє певний інтерес як конкретний чинник становлення і розвитку духовної культури української нації.

Актуальність дослідження. В українському музикознавстві окреслилась проблема осмислення культурно-просвітницької та творчої діяльності польських композиторів Поділля ХІХ століття у міжнаціональному культурно-історичному континуумі.

Піднесенню актуальності теми роботи сприяє потужна консолідація України та Польщі від початку війни російської федерації проти України (24 лютого 2022 року), у світлі чого видається за необхідне реконструювати та доповнити картину українсько-польських культурних взаємин на Поділлі у ХІХ столітті. Заповнення цієї прогалини видається особливо актуальним, оскільки без належного розуміння специфіки творчості польських композиторів Поділля ХІХ століття важко оцінити їх вплив на формування української професійної музики ХІХ століття в цілому.

Актуальність теми обумовлена й тим, що ім'я Владислава Заремби, одного з польських композиторів Поділля ХІХ століття, було присвоєно Хмельницькому фаховому музичному коледжу імені В. І. Заремби, де працює автор представленого дослідження. Позитивною тенденцією останніх років є

введення фортепіанних та вокальних творів польських композиторів регіону (М. Завадського, В. Заремби) до навчального та концертного репертуару студентів та колективів коледжу, однак бракує належного музикознавчого висвітлення життєтворчості забутих або умисно ігнорованих композиторів Поділля для усебічного розгляду та оцінки їх творчого спадку.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт на 2018–2022 рр. у розділі «Українська музична культура у світовому контексті». Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Протокол № 6 від 28.08.2018 р.).

Мета дослідження – висвітлити композиторську та культурно-просвітницьку спадщину польських композиторів Поділля XIX ст. в контексті українсько-польських музичних взаємин.

Поставлена мета передбачила виконання таких **завдань**:

- 1) проаналізувати історичне підгрунття та соціоісторичні умови становлення українсько-польських музичних взаємин у контексті загального історичного та соціокультурного розвитку;
- 2) дослідити фольклорне та етнокультурне середовище Поділля XIX ст. та праці його найвизначніших польських діячів;
- 3) проаналізувати літературу, критичні статті та архівні документи з цієї проблематики;
- 4) розглянути концепцію формування «української школи» в польській поезії;
- 5) здійснити музикознавчий аналіз творів композиторів Антона Коціпінського, Михайла Завадського, Владислава Заремби та виявити їх мовно-стильові особливості;
- 6) визначити роль української тематики в творчому доробку польських композиторів Поділля XIX ст.;

7) окреслити значення творчої спадщини українсько-польських композиторів Поділля XIX ст. у процесі становлення та розвитку української професійної музики.

Об'єкт дослідження – українсько-польські культурні взаємини на Поділлі у XIX ст.

Предмет дослідження – творчість польських композиторів Поділля XIX ст.

Методи дослідження ґрунтуються на міждисциплінарній інтеграції наукових принципів історії, культурології та музикознавства.

Основними **методами**, застосованими в дисертації, є:

- історичний – для аналізу загального історико-культурного середовища та контексту музичної творчості;
- джерелознавчий – для аналізу джерел і документів для отримання обґрунтованої інформації;
- аналізу і синтезу – для визначення факторів систематизації окремих явищ у різних сферах культурного життя Поділля XIX ст.;
- жанрово-стилістичний – спрямований на виявлення та розкриття характерних особливостей стилю композиторів та жанрових пріоритетів їх творчості;
- цілісного аналізу – для формування уяви про будову творів, структуру та засоби музичної виразності в системі художнього цілого;
- типологізації – для виявлення та узагальнення типових ознак творчості польських композиторів Поділля XIX ст.;
- узагальнення – для констатації спільних ключових ознак творчої спадщини композиторів Поділля XIX ст.

Теоретичну базу дослідження становлять роботи з різних галузей наукових знань, у яких розглянуті питання:

- історії та культурології – Г. Агаркова [1], Л. Баженов [10–12], П. Берк [25], П. Берк [25], О. Волосатих [51], М. Грушевський [75, 76],

Е. Зваричук [106], Л. Кияновська [138, 146, 147], Г. Марахов [189], С. Оліпер [222], Я. Онищук [225], Б. Познанський [233], Н. Яковенко [308];

– історії української музики – Л. Кияновська [139], О. Козаренко [151], Л. Корній [161], Б. Кудрик [170, 171], Я. Сорокер [268], Л. Яросевич [310];

– історії української камерно-інструментальної та камерно-вокальної музики ХІХ ст. – Т. Булат [39], М. Дремлюга [89], А. Загладько [97], І. Зінків [111, 116], Н. Ілініцька [121], О. Лігус [182, 184], С. Людкевич [186], Л. Пугішина [240], Н. Рябуха [250], Л. Свірідовська [258], Т. Сиротюк [259], О. Тимощук [275], О. Фрайт [284, 285], Н. Чупріна [292], І. Штурмак [304];

– історії українсько-польських взаємин – О. Волосатих [49, 53], О. Гуль [84], Н. Гуральник [85], М. Загайкевич [100], Е. Зваричук [106], О. Калакура [130], А. Калениченко [132], Л. Кияновська [139, 145], В. Колесник [153, 154], В. Кундельський [173], Л. Кушнір [176], В. Моздір [198], О. Ніколаєнко [208], М. Новакович [212], В. Поліш [234], І. Савченко [251, 252], Т. Сітенко [260], Р. Сулім [272], Т. Холковська [286], І. Шатковська [296], Ю. Шелест [301], Ю. Ярцун [311];

– історії українсько-польських взаємин у літературі та драматургії – О. Астаф'єв [7, 8], С. Баженова [14, 16, 17], М. Брацка [34–36], О. Волосатих [48, 54, 56], М. Гарбузюк [61], Г. Грабович [68], Л. Карабан [133], Р. Кирчів [136], Ю. Маслянка [190], М. Мочульський [201], Н. Ощипок [227], Т. Пачовський [230], Р. Радишевський [241, 243], А. Сваричевський [253], О. Ткачук [277], О. Шама [294];

– музичного життя Поділля – М. Антошко [6], Т. Бурдейна [41], О. Волосатих [52], Р. Гуцал [80, 81], В. Іванов [119], М. Іващук [120], Н. Ілініцька [121], К. Копержинський [159], О. Кошель [167], В. Кундельський [173], В. Найда [203], М. Печенюк [231], Ю. Портний [235], В. Прокопчук [236, 238], Т. Публіка [239], Р. Римар [245], А. Сваричевський [254], Л. Щербатюк [306];

– музичної освіти та педагогіки – А. Боднар [30], Ю. Грищенко [73], М. Данілішина [82], О. Михайличенко [193, 194], В. Моздір [198], В. Найда [203], А. Озимовська [219], Ю. Портний [235], С. Русова [249], Л. Свіридовська [256], О. Фрайт [285], О. Черкашина [289, 290], К. Шамаєва [295], М. Ярова [309];

– краєзнавства та аналізу регіональної музичної культури – Л. Баженов [11], О. Буравський [40], В. Візнюк [46], Я. Галецька [58], І. Глібовицький [64], В. Дьячук [92], Л. Кияновська [140–145], О. Кошель [167], Ю. Москвічова [200], Р. Римар [245, 246], А. Сваричевський [253–255], О. Тишківська [276], П. Шиманський [302], Ю. Ярцун [311];

– національної ідентичності – В. Бадмаєв [9], Т. Бердій [24], К. Галушко [59], Е. Геллнер [62], М. Гібернау [63], М. Козловець [152], Н. Костенко [162], П. Мовчан [197], Е. Сміт [265, 266], М. Степико [271];

– фольклору та етнографії – К. Бородін [31–33], О. Волосатих [50], Я. Гарасим [60], М. Гримич [71], С. Грица [78], О. Дей [83], В. Доманицький [86], О. Дудар [90], І. Збир [103–105], Н. Пастух [229], О. Смоляк [267], І. Утенкова-Шалапак [281], І. Церковняк [287, 288], О. Шалак [293].

Матеріалом дослідження є:

- історіографічні та краєзнавчі праці про Поділля ХІХ ст.;
- фольклорно-етнографічні збірки польських діячів Поділля ХІХ ст.;
- наукові дослідження, присвячені питанням літератури та музики в контексті українсько-польських взаємин на теренах Поділля у ХІХ ст.;
- фортепіанні та вокальні твори польських композиторів Поділля ХІХ ст.

Ступінь дослідження проблематики. Питання українсько-польських культурно-мистецьких взаємин ХІХ ст. представлені в дослідженнях О. Волосатих [48, 54, 56], І. Зінків [113], Л. Кияновської [139, 145], М. Новакович [211], Я. Сорокера [268], ін. Вивченням професійної музичної культури Поділля ХІХ ст. в контексті загальнонаціонального процесу займались М. Антошко [6], Т.Бурдейна-Публіка [41], О. Волосатих [49],

В. Іванов [119], Л. Кияновська [139], М. Печенюк [231], Р. Римар [245, 246], Р. Сулім [273], М. Ярова [309], ін.

У роботах М. Антошко [6], Н. Іліницької [121], Л. Кияновської [139], А. Озімовської [219], В. Прокопчука [236], А. Сваричевського [254], І. Шатковської [297] зустрічаємо дані про діяльність окремих представників польської нації на Поділлі у ХІХ ст. Ця тема привертала також увагу подільських краєзнавців, серед яких слід назвати Л. Баженова [10–13], В. Прокопчука [236], А. Сваричевського [254].

Деякі проблеми культурного життя Поділля ХІХ ст. висвітлено у дисертаційних дослідженнях І. Батиревої [20], А. Боднар[30], О. Дудар [90], О. Кошель [167], В. Найді [203], Р. Римар [246], ін. Однак, інформація про діяльність більшості українських композиторів Поділля ХІХ ст. польського походження представлена на рівні енциклопедичних довідок, а відтак потребує поглиблення.

Наукова новизна роботи полягає в наступному:

Уперше:

- здійснено періодизацію життєтворчості Владислава Заремби, додано нові відомості до життєпису композитора;
- здійснено аналіз музики Михайла Завадського до поеми «Марія» Антонія Мальчевського як музики до театральної вистави;
- цілісно охарактеризовано зміст, дидактично-пізнавальний та національно-виховний потенціал педагогічних збірок Владислава Заремби «Співаник для наших діточок» та «Маленький Падеревський»;
- здійснено музикознавчий аналіз збірника вокальних творів Владислава Заремби на слова Тараса Шевченка «"Кобзар" Тараса Шевченка», окреслено його значення в контексті становлення вокальної Шевченкіани ХІХ ст.;
- введено до музикознавчого обігу і концертного виконання низки фортепіанних та вокальних творів Михайла Завадського та Владислава Заремби, які знаходяться у фондах бібліотек України й Польщі;

– узагальнено типові ознаки, стильові та жанрові особливості творчого доробку польських композиторів Поділля XIX ст.

Отримали подальший розвиток:

- дослідження етнографічної праці «Поділля» Оскара Кольберга;
- музикознавчий аналіз низки творів польських композиторів Поділля XIX ст. на українську тематику;
- обґрунтування значення вокальної спадщини Владислава Заремби у розвитку жанру українського романсу.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його матеріалів: у навчальних курсах вищих навчальних закладів мистецького спрямування з історії української музики, фольклору та етнографії, музичної педагогіки; у розробці довідників та посібників з історії українсько-польської музичної культури, розділів хрестоматій для гармонічного аналізу та нотних посібників для сольфеджування; у поповненні концертного репертуару творами композиторів Поділля XIX ст.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, безпосередньо в процесі педагогічної роботи дисертанта у Хмельницькому фаховому музичному коледжі ім. В. І. Заремби, під час виступів на обласних курсах підвищення кваліфікації для слухачів категорії «Викладачі мистецьких шкіл з музично-теоретичних дисциплін».

Окремі положення дослідження були апробовані у виступах на міжнародних конференціях: IX Międzynarodowa sesja naukowa «Teatr operowy - tradycja, terażniejszość, przyszłość» (Бидгощ, 07.05.2019); XX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 08–10.01.2020), I Міжнародна науково-практична конференція «У діалозі з музикою» (Ужгород, 30.04–01.05.2020), VIII Міжнародна науково-практична конференція «Modern problems in science» (Прага, 03.11.2020), Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиції та сучасність» (Одеса, 03–05.05.2021); дистанційний науковий круглий стіл

«Діалог культур у полікультурному просторі сучасності» (Київ, 27.05.2021); П'ята міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 4–6.11.2021); III Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 25–26.11.2021); Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька спадщина Поділля у контексті українсько-польських зв'язків: історія, сучасна практика та перспективи розвитку» (Вінниця, 24–27.03.2022); IV Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 26–27.11.2022).

З ініціативи дисертантки було проведено Всеукраїнський круглий стіл (online) «Владислав Заремба у соціокультурному просторі XIX століття» (Хмельницький, 12.05.2023), присвячений 190-тій річниці від дня народження композитора, педагога, громадського діяча.

Окремі теоретичні та практичні висновки увійшли до навчально-методичного посібника «Мелодії з Поділля. Портрети українсько-польських композиторів Поділля XIX століття» (Оскар Кольберг, Антон Коціпінський, Михайло Завадський, Владислав Заремба), рекомендованого Державним науково-методичним центром змісту культурно-мистецької освіти для здобувачів фахової передвищої мистецької освіти (Київ, 2023).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 6 статей у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, 2 статті в зарубіжних наукових виданнях (Польща), тези у наукових збірках конференцій.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів із внутрішнім поділом на підрозділи, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дисертації становить 272 сторінки, із них основного тексту – 180 сторінок. Список використаних джерел включає 360 найменувань, із них 48 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ ВЗАЄМИНИ НА ПОДІЛЛІ У ХІХ СТ.

1.1 Історико-культурні передумови формування українсько-польських взаємин на Поділлі

Існування та розвиток будь-яких регіональних культурних традицій, як правило, тісно переплетені із системою загальнодержавних координат. Водночас їм притаманна особлива, власна індивідуальна модель, що побудована на географічних та соціальних відмінностях. Дослідження культурних традицій Поділля ХІХ ст., згідно з нашою концепцією, стає можливим з урахуванням детального розгляду територіальних особливостей, етнографічного складу та аналізу ряду конкретних історичних чинників.

Поділля – це регіон України, який сьогодні охоплює Вінницьку, Хмельницьку, Тернопільську, Одеську (на півночі) області, а також частково Житомирську, Черкаську, Кіровоградську та Київську області та північне Придністров'я.

Культурна спадщина досліджуваного регіону утворилась в результаті складного діалектичного поєднання питомих місцевих традицій та активних зовнішніх впливів. Завдяки приналежності до складу різних країн та співіснуванню різних національних груп, тут поступово утворилися умови для її розмаїтого розвитку.

Історично склалось, що з 1432 до 1793 року Поділля територіально належало польських земель. У 1793 році відбулося приєднання подільських земель до Російської імперії. 12 грудня 1796 року Царським указом була створена Подільська губернія, центром якого став Кам'янець.

У час входження регіону до Речі Посполитої утворилися умови певної соціальної стабільності. У цих сприятливих обставинах, в умовах спільного побуту й духовних контактів розгорнувся багатовекторний процес культурних взаємин між Україною та Польщею.

Історичні етапи перебування поляків на території Поділля, поширення впливу польської шляхти як місцевої інтелігенції на культуротворчі процеси на території краю представлені в працях М. Грушевського [69, 76], а також були предметом дослідження в працях М. Антошко [6], Л. Баженова [12], С. Баженової [15–17], І. Зінків [113], Л. Кияновської [139], В. Поліш [234], Р. Римар [245], ін.

Значний особистий внесок у розвиток розділу краєзнавства, пов'язаного з подільським краєм, здійснив М. Грушевський, визначний український історик, політичний діяч та державний діяч, громадський лідер, який неодноразово перебував на Поділлі. В його фундаментальній праці «Історія України-Руси» [10, с. 34] знайшлося місце для важливих епізодів з минулого Поділля. Його праці про Поділля налічують понад 800 сторінок та описують суперництво у боротьбі за цей регіон між Золотою Ордою, Литвою та Польщею, а також присвячені розгляду проблем суспільно-політичного, економічного та культурного життя краю, розповідям про історичні події та документовані факти, постатям видатних діячів Подільської землі від Київської Русі до кінця XVIII ст. М. Грушевський, зокрема, досліджував історію Барського староства, де описав побут зубожілої шляхти, її селянську модель життя. Матеріали досліджень було використано у працях «Етнографічні дані про Барську околичну шляхту до кінця XVIII ст.», «Барське староство». Даний матеріал викликає особливий інтерес для дослідження історії Східного і Західного Поділля середньовічного та новітнього періодів. Михайло Грушевський висловлював думку, що Поділля (Подільська земля) було створено шляхом відокремлення від давньої Теробовельської землі Королівства Русі. Король Польщі Казимир III захопив Теробовельщину, яка була частиною цієї землі, і приєднав її до Галичини у 1349 році [76, с. 24].

Як зазначає В. Осадчий, після того, як руські князі втратили владу над Поділлям, його землі стали частиною Великого князівства Литовського. На ту пору велась тривала боротьба з татарськими навалами, під час яких здійснювалось нищівні руйнування та спустошення подільських земель.

У 1366 році відбулось приєднання до Польщі західних територій Поділля як частини Руського воєводства. «З середини XIV століття на теренах Поділля, які були захоплені Литвою, управляли князі з родової лінії Корятовичів, що підпорядковувалися Великому князю Литовському Ольгерду. Початково їхня столиця була розташована в Смотричі, але згодом центральну резиденцію перенесли до Кам'янця-Подільського» [226, с. 188–189].

У XIV ст. посилюється процес західної колонізації, коли польські й німецькі колоністи починають масово заселяти подільські міста. Території, що були визволені від татар військом князів Корятовичів, укріплюються фортифікаційними спорудами. У 1374 р. столичний Кам'янець здобуває магдебурське право, яке, однак, стосувалось не всіх, поширювалось виключно на представників «католицької нації» міста, яку склали в переважній більшості поляки й німці.

Між Литвою й Польщею у 1394 році розпочалась «сорокалітня війна» (1394–1434), що велась за територію Поділля. Внаслідок цих подій Поділля було розподілене на дві частини: частина земель, що була віддана до Польщі, склала Подільське воєводство, центром якого став Кам'янець-Подільський, інша частина (Східне Поділля) залишилася у складі Великого Князівства Литовського. Цього ж 1394 року руська шляхта на коронаційному сеймі отримала від короля Владислава Варненчика III зрівняння в правах з польським лицарством.

Територія Подільського воєводства складалась з трьох повітів – Червоноградського, Кам'янецького і Летичівського. У 1569 р., в результаті Люблінської унії, що згуртувала Королівство Польське та Велике князівство Литовське в одне ціле, утворилась Річ Посполита. Всі вільні землі Подільського воєводства були освоєні та заселені поляками. Це стало об'єктивною причиною того, що в означений історичний період польські шляхтичі займали провідні посади в місцевих адміністративних управах. Люди польського походження, що проживали на цих теренах, чудово знали українську мову, позаяк це була мова державної громадської документації. Вони також були добре обізнані в побуті

подолян, вирізняючись від інших своїх краян лише римо-католицьким віросповіданням.

Найбільша хвиля польської колонізації українсько-руських земель на Поділлі розпочалась з 1699 р., коли ці землі були повернуті до складу Речі Посполитої після 27-тирічного періоду панування Османської імперії (з 1672 р. на захопленому Поділлі було утворено Подільський еялет¹). Передусім поляки поселилися у великих селищах і містечках, таких як Шаргород, Меджибіж і Летичів [314, с. 26]. Після відновлення мирного життя на родючі землі Поділля почали переселятися селяни з-над Вісли, з Перемишля й Санока, Мазовії. Здійснювались переселення і з Русі, внаслідок чого відбувається часткова асиміляція українського етносу руським.

У процесі колонізації Поділля також взяли участь потужні магнатські роди, серед яких на зламі XVI–XVII ст. особливо вирізнявся рід Замоївських. Вони сприяли виникненню міста Проскурова (сучасний Хмельницький), Городка, Шаргорода. Нові поселення заснували також кам'янецькі єпископи. Історичні джерела свідчать, що у XVIII ст. серед власників і мешканців земельних маєтків на подільських землях було кілька десятків польських або полонізованих родів руського походження: Потоцькі, Боратинські, Гурницькі, Замоївські, Калиновські, Лещинські, Одровонжі, Окольські, Олесницькі, Опалинські, Сенявські, Скарбки, Станіславські, Мошинські, Тарновські, Тишкевичі, Любомирські, Жевуські, Сосновські, ін. [311, с. 403]. Пізніше ці маєтки становили їхню власність як нагороду за вірне служіння королю Польщі чи отримувалися у спадок через шлюб із заможними поляками [153, с. 20].

У своїй статті В. Осадчий наводить інформацію про те, що, всупереч незначній чисельності (поляки на Поділлі, як і на всіх руських землях, становили незначний відсоток населення – відповідно 7 % і 8,7 %), їх вплив на розвиток цих земель був неоціненним і часто вирішальним. Вони становили стрижень інтелігенції та відігравали важливу роль у сприянні розвитку економіки та суспільного устрою [226, с. 195].

¹ Еялет (осман. ایالت), «країна», «край») – найвища одиниця адміністративно-територіального поділу Османської імперії в 1362–1864 роках.

Разом з тим встановлення влади Речі Посполитої принесло низку позитивних змін, зокрема – ознаменувало зростання успішності господарювання в аграрній сфері і ремеслах, а також (завдяки меценатству) сприяло розвитку науки, педагогіки, просвітництва, мистецько-культурних ініціатив. У цей час у всіх сферах життя регіону активно поширюється західноєвропейський цивілізаційний, економічний та культурний досвід. Експансія сусідньої культури була такою потужною, що навіть призвела до поступового проникнення польської мови до церковного православного обряду. Слушно спостережено характерну рису поляків – «вони не розсипаються поодиноці серед маси, яка їх оточує, а скупчуються й об'єднуються, утворюючи в такий спосіб сильніші вогнища своїх впливів. Поляки надають свій тон усьому, а містам особливо. Там, де їх небагато, в якомусь віддаленому від усіх центрів містечку, польський ксьондз, доктор і аптекар зазвичай утворюють місцевий польський культурний осередок» [353, с. 71–72].

В. Колесник зазначає, що на території Поділля функціонували католицькі чернечі ордени, серед них великий авторитет мали такі як Єзуїтський, Домініканський, Францисканський, Бернардинський, Капуцинський, які з'явилися на наших землях в середині XVI ст. Католицькі ордени, будучи потужними інтелектуально та матеріально, споруджували монастирі, костели. Вони стимулювали створення шкіл, колегіумів, друкарень та шпиталів. Перші католицькі закладі з'явилися у Смотричі (1579), Кам'янці-Подільському (1611). У школах вивчали народні і класичні мови, діалектику, риторику, поетику, арифметику, геометрію, астрономію, музику [153]. Просвітницька активність монахів поширювалась на різні верстви населення та сприяла зміцненню впливу польської культури й католицької церкви, що мало своїм наслідком інтеграцію у польське середовище талановитих українців. Розвиток освіти в середовищі польських землевласників і шляхетства сприяв розвою культурного життя та різноманітних видів мистецтва, зокрема архітектури, малярства, скульптури.

Позитивний вплив представників польської культури на Поділлі виявився у загальному поліпшенні і активізації культурного життя регіону. Будучи прихильниками і виразниками європейських цінностей в культурі та освіті, поляки були зацікавлені в загальному розвитку культури Поділля, дбали про підвищення професійного рівня в різних сферах. У такий спосіб відбувалось поглиблення зв'язків із західноєвропейською культурою, а також подолання провінційного статусу та віддаленості від загальноєвропейської культурної спільноти [6].

Водночас пробуджується інтерес до культурної традиції автохтонного народу подільського краю – українців. До цього спонукала низка об'єктивних історичних чинників та історико-суспільних потрясінь. Значний імпульс дослідженню культури слав'янських народів дали праці Й. Г. Гердера («Трактат про походження мови» (1772), «Ще одна філософія історії» (1774), «Ідеї до історії філософії людства»), який був палким прихильником самобутності і цінності духовних традицій цих народів, закликав до вивчення їх звичаїв, фольклору, переказів, легенд, пісень, казок.

З іншого боку, ідея окремішності народів, яка з'явилася в Європі після Великої Французької революції, теж активізувала формування національних ідентичностей. Як вказує Ірена Понятовська, «Концепція народу як політичної спільноти генетично пов'язана з французькою ідеєю доби Просвітництва, натомість ідея народу як культурної спільноти походить з німецького романтизму» [343].

1.2 Історичні та етнографічні українсько-польські контакти у ХІХ ст. як частина українського культурного руху

Поділля впродовж своєї вікової історії належало різним державам та імперіям, відтак його етнічний склад природно сформувався як полінаціональний. Відповідно співіснування різних національних верств населення вплинули на формування культурної спадщини краю, яка органічно

поєднала місцеві особливості та традиції із зовнішніми культурними впливами.

Як зазначає Я. Галецька, вивчення історико-краєзнавчих традицій подільського регіону було започатковано на рубежі XVIII–XIX ст. В історії Поділля настав період значних трансформацій, які супроводжувалися складними змінами в суспільному житті, у сфері економіки та культури регіону [58, с. 79].

Всупереч систематичним утискам і переслідуванню українців у Російській імперії, впродовж першої половини XIX ст. на Поділлі активно розвивалися концепції відродження української нації. У цей час у науковців та публіцистів поглиблюється зацікавленість до історичних та культурних процесів минулого. Водночас висвітлення об'єктивної інформації української минувшини знаходилося під жорсткою цензурою, оскільки царська влада вперто наголошувала на єдності українського та російського народів. З іншого боку, польські діячі науки і культури, що активно провадили свою діяльність на цій території, висвітлювали історичні події і діяльність окремих видатних постатей із позиції належності Поділля до Польщі, у такий спосіб свідомо представляючи альтернативний погляд. Проте, на відміну від офіційної російської думки, яка нівелювала окремішність української історичної та духовної традиції, провідні польські вчені і просвітителі виявляли інтерес до питомої української спадщини, передусім до фольклорної. У XIX ст. у середовищі польських діячів зростає зацікавленість українськими пісенними скарбами. У цей період популярності набувають етнокультурні студії та опрацювання розмаїтих видів фольклору, що призвело до визнання унікальності культури та історії України.

На думку В. Поліш, представники українсько-польської шляхти – письменники, публіцисти та історики, стали першими, хто почав наголошувати на унікальності та ідентичності українців на Поділлі [234, с. 80].

Серед дослідників Подільського краю та інших областей України, діяльність яких датується серединою XIX ст., слід відзначити польських діячів,

серед яких: вчений, педагог, католицький священник Вавжинець Лаврентій Марчинський (Marczyński) (1779–1845), автор тритомної праці «Статистичний, топографічний і історичний опис Подільської губернії» («Statystyczne, topograficzne i historyczne opisanie Guberni Podolskiej»); Юліан-Урсин Немцевич (Niemcewicz) (1758–1841) – історик, письменник, видавець історичних джерел; Міхал Балінський (Baliński) (1774–1863) – польський історик, археограф, публіцист, громадський лідер, творець тритомної праці «Стародавня Польща з географічного, історичного і статистичного погляду» («Starożytna Polska pod względem historycznym, jeograficznym i statystycznym opisana») (1843–1849), написаної спільно з Тимотеушем Ліпінським (Lipiński) (1797–1856); граф Олександр Нарциз Кароль Пшездзецький (Przedziecki) (1814–1871), автор історичної праці «Поділля, Волинь, Україна. Картини місць і часів» («Podole, Wołyń, Ukraina. Obraz miejsc i czasów») (1841) та інші, які багатогранно «започаткували розгляд історії Поділля як органічної складової Польської держави» [58, с. 87]. Переважно, їхнім бажанням було показати, що Поділля є «східними кресами» Польщі [12, с. 32].

Ян Потоцький (Potocki) (1761–1815) – відомий письменник, історик, фольклорист та археолог, перший за часом славіст з полонізованого українського роду шляхтичів, що залишив спадщину з-понад двох десятків визначних праць у різних галузях науки. Перебуваючи у Петербурзі, він здійснював дослідження «малих» регіонів імперії, результатом яких стало видання історичних досліджень про Херсонщину (1804), Волинь (1805) та Поділля (1805).

Велике значення для вивчення історії Подільського краю мають праці **Юзефа Антонія Ролле** (Rolle) (1830–1894) – історика, краєзнавця, письменника, лікаря, громадського діяча, уродженця краю. Його праці – «Замки подільські на молдавському пограниччі» («Zameczki podolskie na kresach multańskich»), «Друкарні на молдавському пограниччі» («Drukarnie na kresach multańskich»), «Історичні оповіді» («Opowiadania historyczne»), – об'єднані у

9 серій та складають 77 науково-популярних нарисів з історії Подільського краю та Волині, що не втратили наукову цінність до сьогодні.

В. Поліш влучно зауважує, на початку 1800-х років дослідження історії Поділля проходили в основному в рамках загальнопольської історії. Однак, серед представників польської інтелектуальної еліти виявлялася група письменників, публіцистів та народознавців, які вважали Поділля невід'ємною частиною польської держави, але визнавали самобутність українців та їх мови, унікальну культуру та звичаї, розглядаючи їх як складову своєї Батьківщини [234, с. 80].

На підставі вивчення тематики та висновків праць згаданих вчених можна окреслити два напрямки українсько-польських досліджень Поділля, його культури, традиції та його минувшини. Якщо перший з них зосереджено на доведенні прогресивної ролі Польщі у суспільному та духовному житті регіону та твердженні, що Поділля було складовою Речі Посполитої, де українці не отримали статусу окремої національної спільноти, то інший мав набагато об'єктивніший погляд, скерований на дослідження окремішності та своєрідності українського етносу, його історико-культурного самоусвідомлення. У такий спосіб дослідницькі праці представників першої половини ХІХ ст. вплинули на становлення українських національних ідей та сприяли пробудженню почуття патріотизму в інтелігентних верствах населення Поділля.

На відміну від історичних праць, які царська цензура нерідко забороняла взагалі або вилучала інформацію про самобутність та неповторність культури українського народу, етнографічні та фольклорні праці не були настільки суворо лімітованими і становили інтерес для великого кола польських та українських дослідників на Поділлі. У цей період відбувається зародження та становлення початкового етапу українського руху, представники якого почали вивчати минуле Поділля та його культуру. Саме краєзнавчі та етнографічні праці відіграли важливу рушійну роль у активізації національної свідомості жителів Поділля. Ця діяльність мала позитивний вплив на формування

національної свідомості, оскільки поновила пам'ять про українську історію, козаччину та інші аспекти минулого, які були приховані або забуті під впливом панівної політики [69, с. 489].

Свідченням тривалого і давнього інтересу польських митців до української фольклорної спадщини є факт, що перші зразки запису українського фольклору датуються початком XVII ст, і належать саме полякам. Прикладом є «Пісня про Козака і Куліну» (1625), опублікована в пісенному збірнику родини Чарторийських (з українського роду, згодом сполонізованого), а також збірка пісень, написана від руки, ймовірно – авторства польського поета і етнографа Домініка Рудницького (Rudnicki).

Серед фундаторів вітчизняної фольклористики є польський етнограф і археолог-аматор *Зоріан Доленга-Ходаковський* (Dołenga-Chodakowski) (Адам Зоріан Чарноцький / Czarnocki, 1784–1825), який збирав і записував народні пісні, казки, повір'я, загадки, обряди, звичаї. Не випадково цей польський народознавець, який був причетний до формування українських мотивів у польському літературному середовищі романтичної епохи та надихав її представників, надавав перевагу саме українському фольклору, вважаючи його більш досконалим у художньому плані [324, с. 13–22].

З. Доленга-Ходаковський упорядкував понад 2000 пісень, велика кількість яких була записана на Поділлі. Вацлав Залеський (Zaleski) так описував його метод роботи: «Поширювалася історія про його незвичайний метод запису музичного фольклору. Він, увібраний в короткий козушок, із маленькою торбиною на плечі та пляшкою горілочки під пахвою, проходив від одного знавця фольклору до іншого. Він запитував, закликав, пригощав і при цьому сам співав, записуючи майже все, що пропонує слов'янська земля. Такий підхід вважався єдиним правильним способом запису музичного фольклору [356].

Також дослідник здійснив описи багатьох городищ і курганів у Галичині, на Волині й Поділлі. Наукові праці та літературні твори написані польською

мовою. Матеріали з деяких його рукописів були включені в фольклорні збірники П. Лукашевича та М. Максимовича [85, с. 86].

При огляді діяльності З. Доленги-Ходаковського у галузі етнографії, В. Доманицький відзначає його як найвидатнішого збирача українського фольклору в першій половині XIX століття [86]. Марина Гримич підкреслює, що «...мандруючи по слов'янських землях від Ками до Ельби, а також від Балтійського моря до Дунаю, своєю діяльністю він фактично відкрив нову еру професійної польової фольклористики та етнографії. Він втілював новий стиль ученого, який виступав у контрасті до «кабінетних» науковців, і став прототипом дослідника народного життя для майбутніх поколінь вчених з Росії, України, Польщі та Білорусі XIX століття. Його внесок у розвиток національних польових досліджень є неоціненним, окрім того, охоплює не лише фольклористику та етнографію, а також археологію, історичну географію та топоніміку» [71, с. 17].

Рукописи З. Доленги-Ходаковського були успадковані реакційним російським істориком М. Погодіним, який, всупереч своїм відверто українофобським поглядам, все ж видав друком його наукові праці у виданні «Русский исторический сборник». Деякі записи фольклориста увійшли до фольклорних збірок, які упорядкували М. Максимович, П. Лукашевич, М. Гоголь, П. Киреевський. Лише у 1974 р. видавництвом «Наукова думка» в серії «Український фольклор» у Києві було видано найповніше зібрання «Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся)».

Великий внесок у вивчення фольклорної спадщини Поділля здійснив **Вацлав Міхал Залеський** (Zaleski) (1799–1849), австрійський державний діяч, губернатор Галичини (1848–1849), відомий літературний та театральний діяч, який здійснював збір фольклорних матеріалів у різних регіонах України. Серед інших своїх праць він залишив спадок у формі зібрання та видання українських пісень. Слід зауважити, що його літературна (поет, критик) діяльність перебувала в числі перших праць виразників «української школи» в польській

романтичній літературі і склала основу для подальшого вивчення культури українців.

Як зазначає К. Бородін, власні авторські поетичні твори Вацлава з Олеська вказують на те, що автор добре обізнаний з українськими піснями. Він глибоко пройнявся життям простих українців, особливостями їх психології, повсякденного життя, господарювання та звичаїв, а також історичним становленням українців, про що свідчить драматургічний зміст його творів [33, с. 20].

Формуванню фольклористичних зацікавлень і збирацької роботи Вацлава Міхала Залеського сприяли народознавчі праці його попередників і сучасників – Готфріда Йогана Гердера, Казімежа Бродзінського, Вука Караджича, Зоріана Доленги-Ходаковського, Людвіга Голембйовського, Леона Й. Жуковського, Дениса Зубрицького, Карла Гютнера, Людвіка Пйонткевича та деяких інших. За висловом К. Бородін, «збирацька та упорядницька сфера активності Вацлава Залеського припала на період активізації діяльності фольклористів польського та українського походження, що свідчить про особливу актуальність саме такої діяльності у цей період» [33, с. 51].

Наукові дослідження фольклорного матеріалу увійшли в праці «Про пісні польського і руського люду» («O pieśniach ludu polskiego i ruskiego») (1827) та «Про пісні люду» («O pieśniach ludu») (1831), а найвищим досягненням народознавчої сфери діяльності Вацлава з Олеська є збірка «Пісні польські і руські галицького люду. З музикою, інструментованою Каролем Ліпінським. Зібрав і видав Вацлав з Олеська» («Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego. Z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska») (Львів, 1833). Збірник обсягом 516 сторінок налічує 1496 записів, поміж яких українськими є приблизно 580 (за жанром переважно – ліричні та балади).

Видання містить два розділи: перший має виклад текстів пісень польського та українського походження із вступним словом від упорядника, у другому вміщено їх нотний виклад. Велике значення у збірці мають пісні,

тексти яких були записані В. Залеським, а мелодії записав та фортепіанний супровід до них достроїв видатний скрипаль Кароль Ліпінський. Усього в другій частині збірника міститься 160 пісень, серед яких – 83 польських та 76 українських «руських». Гармонія та фактура в інструментуванні є типовими для вокальної музики романтичної доби та спрямовані на адресатів збірки – аматорів, які не володіли складними віртуозними типами інструментального супроводу. У вступному розділі автор зосередив увагу на значенні народної творчості для розвитку літератури. Ще з дитинства він полюбив ті витвори народного мистецтва, що складають фольклор, почав вивчення та констатує їх велику силу у формуванні візії світу поетів, зазначаючи при цьому, що митцям таки бракує народності» [356].

Вацлав Залеський дотримується ключових ідей та методів свого старшого попередника З. Доленги-Ходаковського у власній дослідницької діяльності. Його праця стала однією з перших та найвагоміших в українській та польській музичній фольклористиці. Він з-поміж перших вніс пропозицію виокремити фольклористику як окрему наукову категорію, уклав низку тез, які торкалися упорядкування, запису та транслітерації текстів народних пісень, підкреслив важливість вивчення фольклорного спадку для дослідження подій минувшини етносу та виявлення його лінгвістичних відмінностей. Також Вацлав Залеський звернув увагу на психологічний аспект народних пісень. Ця категорія пізніше стала предметом докладного аналізу фахівців у галузі фольклористики. Вацлав відзначив глибокий психологізм народних пісень, акцентував увагу на національній специфіці українського музичного фольклору» [33, с. 15].

Праця Вацлава Залеського сприяла розвитку фольклористики як науки, а також укріпленню польсько-української культурної, народознавчої та фольклорної співпраці. Діяльність В. Залеського здобула високу оцінку відомих представників руху за українську національність – М. Шашкевича, М. Максимовича, І. Франка, деякі з відомих українських літераторів допомагали йому в укладанні збірника [33, с. 119].

Видання В. Залеського та К. Ліпінського викликало великий резонанс і за межами цього регіону, а його матеріали передруковувались і перекладались в авторитетних виданнях того часу. В числі перших відгукнувся на публікацію книги П. Шафарик, а матеріали збірників використовували в своїх творах А. Міцкевич, М. Гоголь, А. Фредро, В. Ганка, М. Глінка та інші відомі письменники і композитори. Особливу роль збірка відіграла в українській театральній музиці, до неї охоче звертався автор національного гімну Михайло Вербицький.

Долучився до справи запису народних пісень *Казімеж Вуйціцький* (Wóycicki) (1807–1879), етнограф, публіцист та фольклорист польського походження. Українські матеріали містяться в його працях: «Народні прислів'я» («Przysłowia Narodowe») (1830) у трьох томах, «Пісні народу білохорватів, мазурів і Русі з-над Бугу» («Pieśni ludu Białochrobatów, Mazurów i Rusi z nad Bugu»); додаток містить руські, сербські, чеські та словацькі пісні. Ця збірка вміщує ноти 30-ти пісень у перекладі для голосу й фортепіано Ігнаца Фелікса Добжинського (Dobrzyński) (т. 1–2, 1836), «Стародавні легенди, перекази і оповідання польського народу і Русі» («Klechy starożytne, podania i powieści ludu polskiego i Rusi») (т. 1–2, 1837), «Старі оповідання й картини» («Stare gawędy i obrazy») (т. 1–4, 1840), «Домашні нариси» («Zarysy domowe») (т. 1–4, 1842), до яких також вміщено записи, здійснені в різних куточках Подільської губернії.

У 1839–1840 роках у Львові вийшов друком (латинським шрифтом) двотомний збірник галицьких пісень «Пісні люду руського в Галіції» («Pieśni ludu ruskiego w Galicji») *Жеготи Паулі* (Ігнацій Якуб Паулі) (1814–1895), польського фольклориста, етнографа і історіографа, який досліджував і видавав польський і український фольклор. Ця збірка, в яку увійшли українські пісні (думи, календарно-обрядові, історичні, ліричні, чумацькі, коломийки) належить до перших взірців упорядкованого зібрання українського поетичного фольклору. Саме на цих працях виховувалися перші галицько-руські

письменники – М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький, М. Устиянович, І. Лозинський, ін.

Українсько-польські фольклорні взаємини яскраво простежуються у сферах професійної діяльності *Оскара Кольберга* (Oskar Henryk Kolberg) (1814–1890), етнографа, фольклориста та композитора, який продовжив справу своїх попередників у цій галузі та організував зібрання, упорядкування та публікацію записів фольклору з різних регіонів – Волині, Галичини, Гуцульщини, Карпат, Опілля, Прикарпаття, Полісся, Підляшшя, Покуття, Східного й Західного Поділля, Холмщини та ін.

Як член Краківської академії наук, О. Кольберг входив до складу наукових товариств, серед яких – Російське географічне (1865), Львівське Педагогічне товариство (1869), Московське відділення антропологічного та етнографічного товариства (1889). На формування світогляду О. Кольберга вплинуло інтелектуально-артистичне середовище варшавських поетів, художників, літераторів, музикантів, науковців, а також сусідство і товаришування з родиною Шопенів, зокрема, і з майбутнім композитором Ф. Шопеном. Слід зазначити, що О. Кольберг здобував музичну освіту, брав уроки фортепіано у Ф. Веттера, навчався у І. Ф. Добжинського і Ю. Ельснера.

О. Кольберг від початку своєї дослідницької діяльності вивчав народну творчість польського народу та його найближчих сусідів, а саме – українців. І. Збір зазначає, що: «у своїй практичній роботі вчений виявив інтерес до унікальних зразків усної поетичної творчості, поширеної на території колишнього Польського Королівства, зосередивши увагу на максимально віддалених від центру регіонах. Поруч із вивченням народнопоетичної творчості поляків, у колі професійних інтересів О. Кольберга опиняється також український, литовський, білоруський, чеський, словацький фольклор» [99]. О. Кольберг так охарактеризував зацікавленість народною творчістю слов'ян: «Мій робочий план поширився на всі території давньої Польщі і передбачає вивчення всіх регіонів. До прикладу, матеріали, зібрані на Русі (Галичині, Волині та Холмщині), вже можна упорядкувати в численну кількість томів [...].

Запевняю: доти, допоки моє здоров'я та сили мене не покинуть (а я ще маю достатньо енергії для роботи за столом), я не припиню працювати над виконанням поставленого завдання» [329, с. 268–269].

Діяльність О. Кольберга в царині дослідження фольклору, в тому числі фольклору питомих українських земель, була надзвичайно плідною. Видані за життя збирача матеріали є єдиним у своєму роді описом різних сторін життя селянина, в якому значне місце належить музично-етнографічній складовій. Пройшовши етап обробки народних мелодій, він поступово дійшов висновку про необхідність точної фіксації музичного фольклору. В той самий час закладаються ідеї контекстного вивчення і територіальної диференціації народної творчості.

З приходом у польську фольклористику О. Кольберга настає новий етап розвитку народознавства. В числі його вагомих наукових досягнень – формування наукових засад фольклористики, а також зібрання, упорядкування, класифікація та видання друком масштабних обсягів праць з фольклору та етнографії, опис регіонів, традицій та звичаїв, пісенного та інструментального музичного матеріалу [287, с. 50]. Повне зібрання О. Кольберга становить 86 томів². І. Церковняк акцентує увагу на формуванні діячем впливової методології регіонального запису фольклору: «Завдяки регіональному підходу до запису народної творчості, у працях О. Кольберга зібрано чимало зразків українського етнічного порубіжжя. Ці зібрані документи стали надзвичайно цінним ресурсом для фахового наукового аналізу особливостей українського фольклору, етносу та процесу формування ментального образу українського народу» [287, с. 55].

О. Кольберг упорядкував вказівки для здійснення роботи зі збирання фольклору, які викладені в «Інструкції для дослідження специфіки народної

² За життя опублікував 38 томів монументальної праці «Lud. Jego zwyczaję, sposyb życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, zabawy, pieśni, muzyka i tańce» («Народ. Його звичаї, спосіб життя, мова, перекази, прислів'я, обряди, ігри, пісні, музика і танці») (1857–1890), куди увійшли дослідження про українську народну творчість та матеріальну культуру: «Pokucie» («Покуття») (1882, 1883, 1888, 1889), «Chełmskie» («Холмщина») (1890–1891), «Przemyskie» («Перемишльщина») (1891), «Wołyń. Obrzędy, melodie, pieśni» («Волинь. Обряди, мелодії, пісні») (1907), «Białoruś-Polesie» («Білорусь-Полісся») (1868), «Ruś Karpacka» («Карпатська Русь») (1870–1871), «Sanockie-Krośnieńskie» («Саноччина-Кросненщина») (1872–1874), «Ruś Czerwona» («Червона Русь») (1876, 1879), «Podole» (Поділля) (1894).

творчості» («Instrukcja do badania właściwości ludowych»). Однак, найповніше він описав свої принципи роботи з фольклорним матеріалом у кореспонденції з видавництвом «Варшавської бібліотеки» (1865). Було сформовано перелік з одинадцяти пунктів, які охоплювали опис регіону та оселі, домашньої праці та господарства, їжі та напоїв, вбрання, мови та діалекту, усної творчості, музичного фольклору, обрядів та традицій. Вони стали тими правилами, за якими укладались праці О. Кольберга.

«Поділля» («Podole», том 47) [330] – це об’ємна монографія, що містить матеріали, які Кольберг збирав протягом близько тридцяти років. Ця колекція свідчить про постійну увагу до фольклорного скарбу регіону, в якому впродовж багатьох століть спільно проживали українці і поляки (Додаток Б, приклад 3, приклад 4).

Перший контакт О. Кольберга з фольклорним матеріалом Поділля відбувся в 1858 р. Цей рік згадується в назві статті О. Кольберга «Пісні народу руського Поділля» як дата, що визначає час збору частини вміщеного там матеріалу. Отже, до 1859 року фольклорист особисто не відвідував Поділля, про що зазначено в його кореспонденції. Його подорожі східними територіями «колишньої Польщі» фактично розпочалися лише після 1860 року. Підтверджуються два перебування Кольберга на Поділлі – 1867 та 1877 рр. Також фольклорист опрацьовував записи дослідників Поділля, статті у періодичних виданнях, історичні праці тощо, які склали фундамент для формування монографії. До того, є записи пісенного та інструментального матеріалу, які підготував Кольберг.

Монографія «Поділля» («Podole») базується на правилах, що застосовувались до всього видання творів Кольберга, та складається з таких розділів:

1. «Край» («Kraj»): автор із замилюванням описує красу регіону, його міста та селища, фортеці та інші географічні принади. Автор зауважує: «Боже, вони шукають дива десь за кордоном, а тут так чарівно, що сердечно я дякую Господу в молитві за те, що він дозволив мені провести роки на цій землі» [330,

s. 7]. У розділі описано Летичів, Кам'янець-Подільський, Устя, Кирилівку, Кам'янку, Побережжя та ін.

2. «Люди» («Lud»): у цьому розділі розповідається про одяг, харчування, про хати, в яких жили люди, стан освіти, роботу (полювання, торгівля на території краю). Автор так описує вбрання: «Дівчата одягають вінки з барвінку, особливо на весільні церемонії. Шия прикрашена різнокольоровими нитками із скляними намистинами, а у заможніших – коралі. Спідниці найчастіше шиють з товстого льону, вишивають в домашніх умовах різнокольоровими візерунками сірим або червоним кольором. Перкалевий фартух завершує святкове вбрання. У будні його замінює сорочка з щільного білого льону...» [330, s. 25].

3. «Звичаї» («Zwyczaje»): описано народні свята та традиції святкування Різдва, Нового року, Йордана, Великодня, спів гаївок, свято Івана Купала, обжинки, святкування Андрія. Більшість пісень цього розділу є календарно-обрядовими, а саме – колядки, гаївки, купальські, обжинкові.

4. «Обряди» («Obrzędy»): подано опис весільного обряду Кам'янця-Подільського й Китайгорода, весільні пісні Тернополя, а також обряд похорону.

5. «Народні пісні» («Pieśni powszechnie»): розділ містить пісні про любов, сватальні пісні, про вірність і доброту, бажання і небажання одружуватися, розставання та смуток, шлюб та сім'ю, військо, працю, а також балади, патріотичні та релігійні пісні. Особливо цінним є те, що окремі пісні подано з нотним текстом.

6. «Шляхетські та міщанські пісні» («Pieśni szlacheckie i mieszczańskie»).

7. «Танці та мелодії без тексту» («Tańce i melodie bez tekstu»): музичний матеріал представлений в одноголосному нотному викладенні та презентує зразки з різних куточків Поділля. Автор описує такі танці: тропак дворовий, шумка-млинарка, шумка-думка, аркан.

8. «Екстрасенсорний світ» («Świat nadzmysłowy»): розділ описує уяву людей про реальний та нереальний світ, забобони та вірування.

9. «Історії. Притчі» («Opowieści. Przysłowia»): представлений зразками «Два брати», «Заховані скарби», прислів'ями. Наведемо деякі з них:

Не рано, не пізно, а в найбільш добрий день. (Ne rano, ne pizno, w sam dobrej deń).

Діду, село горить! Я піду на друге. (Didu, село horyt! Ja pidu na druhe).

Як прийшло, так і пішло. (Jak przyszło, tak pizzło).

Моргай, не моргай, нічого з того не буде. (Murhaj, ne murhaj, niczoho z toho ne budy) [330, s. 255].

10. «Особисті імена та лінгвістичні внески» («Nazwy osobowe i przyczynki językowe»).

Для музичного фольклору цінність праці полягає у викладенні сорока пісенних та інструментальних нотних зразків з Поділля, джерелом яких стали власні записи фольклориста, а також рукописи, надані дослідниками, що цікавились місцевим фольклором.

Регіональна специфіка фольклорних досліджень Оскара Кольберга, поруч із жанровими та тематичними принципами організації матеріалу його збирацької діяльності, дала можливість об'єктивно відтворити побут, культуру, звичаї та обряди Поділля, містить етнографічний опис регіону та характеристики народної культури цієї території. «Розпочинаючи вивчення менш відомої етнічної групи, дослідник поглиблює свої знання шляхом вивчення історичних, археологічних та етнографічних праць своїх попередників. Згодом О. Кольберг розпочинає особисті спостереження та екскурсії, що сприяють подальшому розкриттю предмета дослідження» – відзначає Ц. Нейман [205, с. 484]. Саме про значення регіонального компоненту П. Берк сказав: «...Концепцію нації згенерували інтелектуали, які прагнули поширити її серед «народу» і віднайти свою ідентичність у цьому процесі. В кінці XVIII століття ремісники та селяни мали свідомість, спрямовану переважно на регіональний рівень, а не національний» [25, с. 12].

О. Кольберг дійшов висновку, що музичний фольклор неодмінно дотичний до народних звичаїв, традицій та обрядів, та лише у комплексі із

побутом, віруваннями, святами спроможний відтворити достеменну картину минулого того чи іншого регіону.

І. Церковняк акцентує увагу на тому, що О. Кольберг став у слов'янському світі фундатором таких дисциплін як фольклористика й етнографія, здійснив особистий внесок у формування методології та методики досліджень та класифікації елементів та категорій цих наук. Спадщина митця є путівником для наукової реконструкції самобутньої народної культури українських пограничних територій [287, с. 55].

Справу регіонального дослідження фольклору продовжив *Антон Коціпінський* (1816–1866) – український і польський композитор, фольклорист і педагог, який здійснював свою творчу діяльність у 1846–1855 роках у Кам'янці-Подільському. Любов Кияновська зазначає: «Він був... фольклористом, який збирав, записував та видавав народні пісні, передусім українські і польські, які побутували на Поділлі...» [139, с. 26–37]. Значне місце в історії європейської фольклористики йому забезпечила збірка «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» [362], що вийшла друком у Кам'янці-Подільському (1861), а роком пізніше – у Києві (1862) [39, с. 39]. Збірка містить сто пісень, різноманітних за жанрами і за часом походження: епічні, ліричні, обрядові, жартівливі, весільні. Приблизно 30% пісень було зібрано на Поділлі. Кам'янецьке та київське видання відрізняються між собою: перше містить лише мелодії без будь-якої обробки, а друге – вокальні обробки з фортепіанним супроводом [139, с. 28]. Постать Коціпінського згадується в цьому контексті лише побіжно, оскільки більш докладний розгляд його спадщини здійснюватиметься в підрозділі 2.2. дисертації.

Українська культура та фольклорна традиція подільського краю цікавили й численних письменників, літераторів, науковців польського походження, які, згідно з засадами романтичної естетики, активно долучались до збирання артефактів місцевої народної творчості та творчо переосмислювали їх у

власних працях. В. Поліш [234, с. 84] згадує також ряд активних музикантів-аматорів, які займались етнологічною працею:

- Спиридон Осташевський (1798–1875), польський письменник-романтик, представник «української школи» в польській літературі, автор книги «Півсотні казок для веселих людей» (Вільно, 1850; Київ, 1869), а також двох томів «Півсотні казок, батько дочкам» (Київ, 1851–1852);

- Діонізія Понятовська (1816–1868), автор історичних праць, дослідниця культури України та Польщі;

- Генрик Яблонський (1828–1869), українсько-польський громадсько-політичний діяч, публіцист, польський поет, автор поетичних творів;

- Тадеуш Чацький (1813–1865), відомий історик, науковець та правник, освітній діяч, за сприяння якого було здійснено відкриття ряду освітніх закладів у губерніях Волині та Поділля та знаменитий Кременецький ліцей, ін.

Окрім напрямку фольклорно-збирацької діяльності, українсько-польські композитори Поділля XIX ст. тяжіли до активного втілення та актуалізації фольклорного матеріалу у жанрах обробки народної пісні для голосу та фортепіано.

Для основної тематики поданого дослідження видалось необхідним накреслити стислу панораму українсько-польської взаємодії в царині освіти, історичної науки, літератури, мистецтва, фольклористики. Оскільки численність, різноманітність і значна наукова вартість досліджень і мистецьких артефактів польських вчених і митців, пов'язаних з українською тематикою, зокрема з регіональною спадщиною Поділля, засвідчує тривкість і континуальність цих зв'язків, природно весь цей компендіум, який загалом можна окреслити як «польська думка про українську історію і культуру», повинен був знайти своє відображення і в музичній культурі.

Зараз настав винятково слушний час відродити і доповнити картину українсько-польських зв'язків на Поділлі з кількох позицій. Перша – суспільно-політична, покликана максимально наголошувати не на розбіжності і

конфліктах, які існували між нашими народами, а навпаки – на взаємозацікавленості та плідній взаємодії у духовно-інтелектуальних сферах. Друга пов'язана із загальними світовими тенденціями до відродження та утривалення історичної пам'яті, відтак, з'являється велика зацікавленість дослідників музичного мистецтва до забутих і умисно ігнорованих імен минулого. Їх увага зосереджується на вивченні та реконструкції специфічної культури регіонів, відкритті маловідомих імен діячів та усвідомленні їх ролі у розвитку та професіоналізації музичної культури краю.

1.3 Формування «української школи» у польській літературі

«Школа» – це «соціальне явище, реалізоване у формі організованої групи учасників, прихильників певної культурної, національної, регіональної традиції...» [47, с. 119]. В аналізі розвитку наук, літератури, мистецтва та інших галузей інтелектуальної творчості категорія «школи» належить до систематизуючої, що окреслює окремі напрямки розвитку, представлені групами вчених, мистців та ін., взаємно близьких за творчими принципами. Із загальних визначень поняття зауважимо, що школа – це напрям в науці, мистецтві, який характеризується єдністю основних поглядів, спільністю чи наслідуванням принципів та методів.

У сучасній науці розглядається цілий ряд наукових та мистецьких шкіл за хронологічними вимірами, національними та регіональними ознаками, різновидом мистецтва (літературна, композиторська, малярська школа), постатями окремих представників тощо. Зважаючи на тему даного дослідження, цілком доречно проаналізувати явище «української школи» у польській літературі XIX століття.

Вперше термін «українська школа в польській літературі» з'явився в огляді «Про школи польської поезії» («O szkołach poezji polskiej») Олександра Тишинського (1811–1880), польського прозаїка і критика, який було включено до тексту психологічного роману «Американка в Польщі» (1837).

Літературознавець Григорій Грабович зауважує, що проблема взаємодії між польською та українською культурами стала предметом систематичного вивчення ще на початку XIX століття, в першу чергу через присутність «української школи» в польській романтичній літературі [62]. Відтак, цей термін став використовуватись в українському літературознавстві для визначення групи польських літературних діячів романтичної доби, у творчості яких були представлені теми української історії, зображено красу української природи, народний побут, фольклор тощо.

Олена Ткачук стверджує, що шляхетські родини з Поділля та Волині, які були родом з українських земель та володіли власними маєтками, мали глибокий емоційний зв'язок з цією землею. Польські поети-романтики втілювали концепцію «української школи» в польському романтизмі та розглядали Україну як свою малу батьківщину. Для них ця земля була елегійним раєм на землі з квітучими вишневими садами, мальовничими степами та лісами, де жили мужні козаки, ефектні дівчата, лунали сумні пісні, що пронизували їх серця» [277, с. 94].

Показово, що «українська школа», фундаторами якої є Северин Гощинський, Богдан Залеський та Антоній Мальчевський, починає активно формуватись в період Листопадового повстання. Марія Яніон зауважує, що «...їх літературна діяльність представляє ще одну інтерпретацію романтизму... це літературні твори, що увібрали в себе українські фольклорні мотиви, а також історичні події з народного спротиву» [321, с. 167].

«Українську школу» в літературі досліджували Іван Франко [282], Володимир Гнатюк [65], Михайло Мочульський [201]. До теми звертались сучасні польські вчені Богуслав Гадачек [321], Едвард Касперський [325], Яцек Кольбушевський [331], Станіслав Ульяш [352], американський славіст Григорій Грабович [68], французький історик Даніель Бовуа [28], ін.

Серед інших осередків освіти, що плекала українську і польську освічену молодь, вирізняється Волинська гімназія (рік заснування 1805). Вона виступала як впливовий центр освіти та наукової думки, де готувалася нова

інтелектуальна еліта, формуючи дух як польської, так і української національної культури. Її очолили визначні тогочасні діячі – польський освітній діяч, економіст, історик, наставник освітніх закладів Київської, Волинської та Подільської губерній Тадеуш Чацький і відомий польський громадський діяч та просвітителю Гуго Коллонтай. Пізніше Кременецький ліцей розвинувся у «малий університет» та став відомим науково-культурним центром Польщі та України [37, с. 9].

Цю ж тезу підкреслює кременецька науковиця І. Войтеківна, дослідниця міжвоєнного періоду: «Ліцей був центром, що уособлював у собі багатогранне кременецьке життя; він виступав як світило польської культури, яке випромінювало світло на територію цілої Волині, Поділля і навіть України» [358, с. 190]. Завдяки діяльності ліцею Кременець пережив період найбільшого розквіту у всій своїй історії, набув таких назв як «Волинські Афіни» та «маленький Париж».

С. Коляденко у монографії «Кременецький ліцей у системі освіти Волині» зазначає, що випускники та педагоги Кременецького ліцею активно працювали в напрямку розвитку передової суспільної та громадської думки, сприяли відродженню української мови, формуванню національної самоідентифікації, культурного розвитку і освіти на території України. Ці зусилля стали першим кроком у зближенні та взаємному збагаченні польського та українського народів» [155].

Кременець належить до осередків формування «української школи» у польськомовному літературному середовищі. Випускники Кременецького ліцею – відомі письменники XIX століття, здійснили вагомий внесок у зміцнення польсько-українських взаємин, зосереджуючись на роботі над темами, що були пов'язані з українською історією та фольклором, – зазначає С. Коляденко [155]. З Кременецького ліцею вийшли визначні представники польської культури зі світовими іменами, серед яких – найвидатніші діячі «української школи»: Антоній Мальчевський (1793–1826), якому належить поема «Марія»; Северин Гоцинський (1801–1876), з під пера якого вийшла

поема «Канівський замок»; Богдан Залеський (1802–1886), який працював у жанрі козацьких дум та історичних пісень.

Традиції фундаторів «української школи» продовжували:

– Юзеф Ігнацій Коженювський (1793–1826), польський поет, драматург, автор твору «Карпатські гуралі»;

– Сильвестр Венжик Гроза (1793–1849), автор численних творів, інспірованих українською тематикою, в числі яких – два томи «Поезій» (1836), два томи «Подільськоукраїнських повістей, взятих з дійсних образів» (1842), повісті «Банкрутство» (1843) і «Порядки українки» (1844);

– Францишек Ковальський (1799–1862) – польський поет, письменник і педагог, мемуарист, перекладач, здійснив переклад польською мовою комедій Мольєра, підготував до друку «Piosnki żołnierskie» (6 т.) і «Wspomnienia» (2 т.);

– Томаш Падура (1801–1871), польський поет, композитор і віртуоз на торбані, який поєднав у собі українську та польську спадщину, писав двома мовами. Він створив численні пісні, присвячені козакам, здійснив переклад «Конрада Валленрода»;

– Вінсент Поль (1802–1872), польський поет, географ, етнограф та військовик, який документував інформацію про бойків, гуцулів та лемків («Пісні про нашу землю»). Він фіксував та здійснював переклад українських народних пісень польською та німецькою мовами;

– Маврицій Гославський (1802–1834), польський поет (родом з Хмельниччини, Ярмолинецький район). Йому належить поема «Поділля» (має згадку про Роксолану);

– Міхал Чайковський (1804–1886), польський поет та письменник, політичний діяч, автор відомих повістей, що змальовують історію Козаччини («Powieści Kozackie» (1837), «Wernyhora» (1838), «Kirdzali» (1839), «Koszowata» (1841), «Owruczanin» (1841)). Їх видання відбулося спочатку польською мовою, а потім здійснено переклад на інші;

– Міхал Грабовський (1804–1868), літератор, літературний аналітик, історик. Стояв біля витоків слов'янського романтизму, спонукав сучасних

письменників використовувати народні традиції у своїх творах. Його оцінка художніх творів базувалася на їх здатності увібрати мотиви з народного життя та відтворити елементи народних оповідань. Його перу належать «Коліївщина і степ» та «Пан староста Канівський». Автор статей: «Українські мелодії» (1828), «Про українські пісні» (1837), «Про українські народні легенди» (1845);

– Юліуш Словацький (1809–1849), поет і драматург, що увійшов до трійки національних поетів-пророків польської літератури поруч з Адамом Міцкевичем і Зигмунтом Красінським; відтворює події з історії України (поема «Мазепа»), змальовує пейзажі (поема «Беньовський») та козацькі образи (повість «Змій»), ін.;

– Олександр Кароль Гроза (1807–1875), поет і художник, автор роману про Миколу Потоцького «Староста канівський»;

– Томаш Август Олізаровський (1811–1879). Під час перебування в Україні досліджував повсякденне життя, моральні цінності та традиції українців. Відомою є його поема «Zawerucha». Вірші «Pozegnanie pieluba» і «Dumka od Ukrainy do Bohdana Zaleskiego» увібрали особливості української пісні;

– Юзеф Ігнацій Крашевський (1812–1887), представник польської літератури, який також був публіцистом, видавцем, істориком, філософом, громадським і політичним діячем; творчість робить його найбільш плідним автором в історії польської літератури. Він – також автор творів на українську тематику («Остап Боднарчук», «Ульяна», «Ярина», «Хата за селом» та ін.). З 1853 по 1863 рр. часто перебував на Поділлі у с. Киселі Старокостянтинівського повіту (нині – Хмельницька область), у якому садиба перейшла у спадок його дружині Зофії;

– Олександр Верига-Даровський (1815–1874), письменник, історик та вчений, геральдист родом з Поділля (Ушицький повіт), автор творів, дотичних до історії України, збирач українських прислів'їв;

– Теофіл Букар (1817–1847), письменник, поет, перекладач поезії, збирач пісенного фольклору. Автор книги «*Piesnie nakladem autora, w Wilnie*», що містить 21 українську пісню (ліричні, історичні, чумацькі, бурлацькі, ін.).

Життя та творчість Юзефа Ігнація Крашевського, Северина Гощинського, Юзефа Корженьовського, Мавриція Гославського, Олександра Верига-Даровського, Тимка Падури міцно перепліталися з історією Поділля. Поетів-романтиків, які представляють «українську школу», що відзначилася особливим піднесенням у 1831 році, об'єднувала не лише українська тематика їхніх творів. Усі вони були виховані в малих шляхетських родинах, походили з сіл або невеликих містечок на Поділлі та Східній Волині, формувались в оточенні українців. Щиро романтизуючи стосунки з місцевим селянським населенням, вони вірили в можливість відродження Польщі завдяки його активній підтримці [66].

Увібраний з дитинства український фольклор поети використовували у своїй власній творчості. У статті про український вплив на польську літературу тієї доби, літературний критик М. Грабовський зауважив: «Наші молоді поети, які були народжені в Україні, відчули привабливість пісень минувшини, що лунали колись біля їхньої колиски, та внесли аромат та палітру цих пісень у свою поезію» [319, с. 102].

Міхал Мочульський поетично окреслює історичні та культурологічні передумови, що сприяли зацікавленості польських митців українською історією та фольклором: «Народна словесність мала відродити польську письменність. Щоб осягти ціль, треба було Полякам пошукати за скарбами народної творчості; треба було добути з народної копальні великі брили золота, розбити їх на шматочки, перетопити їх і викувати, вирізбити з них речі високого мистецтва... Як же було не йти полякам за позичкою на Україну; чому-ж не мали вони брати повними пригорщами скарби, що вабили око блиском та багатством?» [201, с. 73–74].

Щодо визначення всіх згаданих поетів як «школи» існують різні думки. Іван Франко, який плідно працював над дослідженням творчості польських

поетів, зауважив, що «українська школа» в польськомовному літературному середовищі є групою різноманітних талантів, однак не може бути визначена як типова школа [283]. Однак, об'єднуючим фактором цього новотвору були головні риси школи – демократичні погляди, прихильність до реального або подекуди й возвеличеного народу, любов як цінність, – які вперше проникли в польське суспільство. І. Франко засвідчує, що цей напрям в польській літературі був інспірований українськими елементами та українськими переказами. Разом з цим вражає, наскільки популярним стало українське народне оповідання в польській літературі порівняно з українською.

Цікавим є погляд Івана Франка про формування «української школи», висловлений в доповіді «Взаємини між польською та руською літературою» («Wzajemny stosunek literatury polskiej i ruskiej») [340], що була прочитана у 1894 р. у Львові на зібранні польських літературних діячів, згідно з яким «українська школа» польських поетів датується від XVI століття, сягає «Panoszy» Папроцького³ та «Rozolanii» Кльоновича⁴. З огляду на цей факт, І. Франко відносить до поетів «української школи» й представників XVII ст. Шимона Шимоновича (1608–1629), Веспасіяна Коховського (1633–1700), Бартоломея Зиморовича (1597–1677), а також діячів XVIII ст. Станіслава Трембецького (1739–1812), Францішека Карпінського (1741–1825), Ігнація Красицького (1735–1801), які втілювали у своїх творах українську тематику, звертались до українського фольклору та є старшими попередниками А. Мальчевського, Б. Залеського і С. Гощинського. Григорій Грабович також вказує на те, що включення українського фольклору до польської літератури та представлення українського народу в ній пов'язано з діяльністю видатних поетів більш раннього періоду, які народилися у Львові – Шимоном Шимоновичем та Бартоломеєм Зиморовичем.

³ Бартош (Варфоломій) Папроцький (пол. Bartosz Paprocki; бл. 1543–1614) – польський шляхтич, генеалог, хроніст.

⁴ Себастьян Фабіан Кленович (Кльонович, Ацерн) (пол. Sebastian Fabian Klonowic, 1545–1602, Люблін, Польща) – поет та композитор Речі Посполитої, викладач Замойської академії. Автор «Роксоланії» (тодішня латинська назва України), у якій оспівує красу і багатство української землі, її міст і сіл, зображує життя народу, його звичаї і легенди.

У поетичних творах Шимоновича, таких як «Sielanki» (1614), втілюються елементи повсякденного життя шляхти та простого народу, які переплітаються з класичною та міфологічною структурами. Однією із найвідоміших ідилій Шимоновича є «Żeńsu», де автор, зображаючи розмову двох сільських дівчат під час жнів на фоні благодатної природи, акцентує увагу на суворому побуті та важкому соціальному становищі кріпаків. Разом з тим у циклі віршів «Роксоланки» (1654) Зиморович звертає увагу на взаємодію елементів народної пісні та фольклорної поетики, стилізуючи епіталаму⁵ у драматичній формі народного весільного обряду, при цьому залишаючи на другому плані зображення щоденних важких реалій [68, с. 138].

Теоктист Пачовський зазначає, що визначальним та об'єднуючим фактором для поетів «української школи» є оспівування життя українців, опора на типові народні мотиви, картини, сюжети та образи з фольклору України. «Принципи романтизму та тодішня історична ситуація спонукали польських поетів звернути свою творчість у такий напрямок» [230, с. 679].

Аналізуючи чинники, що вивели «українську школу» на літературну арену як української, так і польської культури, М. Мочульський наголошує на зацікавленості поетів до українських пісенних скарбів і сюжетів як на історичній закономірності, що сягає ще часів другої половини XVI ст. та є наслідком спільних політичних та релігійних зв'язків. Формування «української школи» в польськомовному літературному середовищі – це наслідок культурних традицій, свідомо ціль підтримання польсько-українських стосунків, «...результат політичної пропаганди ідеї відбудови ягайлонської Польщі польсько-українськими руками» [201, с. 83]. Неможливо розглядати «українську школу» як явище польського романтизму, що виникло на українських теренах, поза українським контекстом, взаємодією з культурою, традиціями і фольклором українського народу. Ці взаємини мали безпосередній вплив на формування національної тематики у творчості її представників [227, с. 1].

⁵ Епіталама – пісня на честь молодого подружжя, яку виконували після шлюбних урочистостей. У пізніші часи – будь-який твір панегіричного характеру, написаний з нагоди одруження.

У 1845–1868 р. вогнищем літературного життя на Поділлі був палац Костянтина Подвисоцького у Рихті. Господар – великий шанувальник літератури, науки і мистецтва, радо приймав у своєму домі багатьох відомих польських письменників. Частими гостями у Рихті були Юзеф Крашевський, Міхал Грабовський, Олександр Верига-Даровський, Діонізія Понятковська та ін. У Ка'мянці-Подільському жили та працювали поети Костянтин Подовський, письменники Франтішек Ковальський, Леон Раковський, Юзеф Крашевський.

Мальовнича Україна представлена в творах одного з основоположників «української школи» *Антонія Мальчевського* (1793–1826). Серед видатних його творів можна відзначити романтичну поему «Марія» (1825), до образів якої звертались М. Завадський, Ю. Зарембський, М. Солтис, та ін. композитори. Вона набула надзвичайну популярність, залишаючись одним із найвагоміших витворів польської літератури. «Якби не Міцкевич, то саме «Марія» поклала б початок нашому романтизму. Початок був би іншим, проте – не менш яскравим», – висловлював думку Юліуш Уейський, очільник редакції науково-критичного видання «Марії» [350, с. 60]. О. Шама наголошує: «Завдяки перу А. Мальчевського звичайна оповідь про загибель простої жінки перетворюється на величну трагедію падіння Речі Посполитої, де контекст та персонажі підтримують глибокий символічний і алегоричний зміст. На підтекстовому рівні не тільки розкриваються справжні причини занепаду Польщі, але також закладається послання до народу, в якому висловлюється надія в її майбутнє відродження» [294, с. 152].

Северин Гоцинський (1801–1876) – громадський діяч, поет, яскравий представник «української школи». Йому належить «Zamek kaniewski» (Канівський замок) (1828), що демонструє не лише співчуття, але й шану українському народу, захоплення його героїзмом.

Позитивним героєм у поемі виступає не староста, не комендант замку, не перевдягнений в кобзаря польський шпигун, а козак Небаба (деякі дослідники вважають його реальною особою – ватажком повсталих Неживим, загін якого діяв на Канівщині). Хоча Небаба, а, отже, і С. Гоцинський, не розуміли далеких

перспектив повстання так добре, як Шевченків Галайда, хоч він і діє в ім'я особистої помсти, проте втілює народні уявлення про справжню велич народного героя. Він мужній, його фізична краса доповнюється красою духовною» [13].

Окрім зацікавленості українським національним колоритом, фольклорним та регіонально-описовим елементами, в полі зору письменників опиняються історичні події, серед яких – революція Хмельницького: до прикладу, твори Зиморовича «Kozaczyzna» і «Burda guska», «в яких з великим жалем змальовано руйнування краю, який раніше купався в молоці і меді, а тепер потопає в крові» [68]; одноіменні драми «Богдан Хмельницький» Юліана Урсина Немцевича (1817) і Тимона Заборовського (1822), в яких знайшла відбиток спільна слов'янофільська програма, де обидва автори зосереджуються на історичній реальності «святої» помсті поневоленого народу (Хмельницький розглядається як інкарнація Божого гніву), і водночас вони виражають горе через розпалювання братовбивчого конфлікту поміж українців і поляків [71].

Засновником «козацької» течії в літературі став *Юзеф Богдан Залеський* (1802–1886), прадід якого був запорізьким козаком. Його життя поет відобразив у вірші «Зозулич». Поета надихали народні думи та спів лірників про відважні козацькі походи та подвиги. Темі українського козацтва автор присвятив десять дум, в числі яких – «З Савур Могили або дума про першого гетьмана», «Дума про Мазепу», «Хотинська битва», «Дума про гетьмана Косинського» та ін., а також рапсодії та історичні пісні. Як зазначає І. Франко, «...ідеал поета – Україна, а ще точніше – історична козацька Україна, оспівана й міфологізована в народній творчості» [242, с. 151].

Представниками козакофільського напрямку в літературі Г. Грабович вважає Т. Падуру та М. Чайковського, які, окрім того, що здійснили занурення у козацьке минуле (з підґрунтям міфологічного розуміння), ще й особисто ідентифікували та сприймали себе справжніми «козаками». Основна увага в їхньому літературному доробку була спрямована на Україну та на її козацьку історію [79, с. 151].

Тимко Падура (1801–1871) – польський та український поет, композитор та співак, ще одна визначна постать в «українській школі» польської літератури родом із Вінниччини. Як поет-резидент, працював у маєтках Жевуських, Потоцьких, Сангущків. Був «козацьким співаком», у своєму виконанні популяризував український фольклор. Він – автор ліричних віршів, дум та пісень з музикою, які швидко набували популярність та ставали народними. Йому належить понад 200 пісень, поданих українською та польською мовами, популярних українських думок, які співали в селах.

Творчий розквіт Падури припадає на 1820–1830-ті роки. Цьому польсько-українському митцю приписують створення популярної сьогодні в Польщі та Україні пісні під назвою «Гей, соколи» [133, с. 113]. Він добре грав на старовинних музичних інструментах, очолив школу лірників у Саврані, де перебував на службі у маєтку графа Вацлава Ржевуського, ще одного представника полонізованого роду. Тимко здійснював запис пісень та народних легенд, занурюючись у смуток української ліри. У своїх віршах він прославляв старовинні козацькі традиції і вшановував спільні битви українців та поляків проти татар.

Окремі вірші Падури, які часто ставали народними, поширювались з його власними мелодіями, деякі – з музикою торбаніста Григорія Відорта, скрипаля Кароля Ліпінського. «Його пісні «Козак» і «Лірник» швидко розійшлися Поділлям та Східною Галичиною. І. Франко помітив, що «культ могил» і образ лірника-пророка в українському романтизмі породжений якщо не самим Падурою, то представниками «української школи» безперечно [202].

У 1844 р. у Варшаві було видано збірку «Ukrainky Tymka Padury», яка увібрала в себе 13 віршів та музичних творів. Після смерті Падури у Львові було опубліковано «*Pyśma Tymka Padurry. Wydanie posmertne z awtohrafiw*» (1874), до якого увійшли всі поетичні та прозові твори автора. У цьому виданні тексти українською мовою представлені в латинській транскрипції та мають польський переклад.

Польський літературний романтизм, зокрема «українська школа», до якої входить і Тимко Падура, взаємодіяв з традиціями надвірного козацтва, які ще живо зберігалися в суспільній свідомості. Цей зв'язок призвів до певних втрат у літературі, однак дав поштовх до формування важливого соціокультурного явища – козакофільства [220, с. 55]. Володимир Оскаринський стверджує, що наявне «козакофільство» без «української школи» в польській літературі не відбулось би як соціальний рух. По суті, поезія Б. Залеського та інших авторів вже містила козакофільські елементи. Поряд з традиційною формою дворянського козацтва українська школа може вважатись головним джерелом козакофільської субкультури на Правобережжі [220].

На думку Романа Кирчіва, певним показником переходу до послідовного козакофільства була змінена мовна спрямованість. Цікаво, що саме Т. Падура почав писати твори майже виключно українською мовою (замість польської з елементами української), а слідом за ним цей крок зробили Антін Шашкевич, Спиридіон Осташевський, Діонізій (Денис) Бонковський, а також Януарій Позняк та Генрик Яблонський [137]. А за спостереженнями Григорія Грабовича: «Усі ці твори мають спільну рису – українська сфера тут не відчувається чужою, але розглядається як щось інше, але власне. Усі головні категорії, до яких відносяться ці твори, такі як фольклорний або регіональний аспекти, спільна історична хроніка або внутрішньорелігійні та збройні протистояння на практиці обґрунтовують цю тенденцію, до того ж, відображають у літературі політичні реалії полінаціональної Речі Посполитої» [137].

Концепцію української минувшини та її місця в історії Польщі свіжо подав та глибоко обґрунтував *Юліуш Словацький* (1809–1849). Українська тематика та історичні події широко представлені в його творах, серед яких – драматичні твори: «Срібний сон Саломеї», «Беньовський» та «Ксьондз Марек», «Горштинський» і «Пісня козацької дівчини»; «Ян-Казимир» (з часів Хмельниччини), замальовки пейзажів Поділля, Волині та міста Кременця

(«Фантазій», «Балладина», «Лілля Венеда», «Король Лядови»); драма «Мазепа»; повість «Змій» (відтворення образу козацтва).

Ю. Словацький передбачає формування на фольклорній основі самодостатньої української літератури. Наслідуючи своїх попередників Б. Залеського та А. Мальчевського, у творах української тематики «Beniowski» та «Sen srebrny Salomei» автор глибоко занурюється в усю складність та потужність міфу про події «срібної України», її ідеальної, хоч й ілюзорної, згоди між шляхетсько-козацькими структурами, яка була зруйнована кровопролитною Коліївщиною і наступними репресіями. Відтак, автор відтворює народження двох нових, ще ледь визначених сутностей – польської та української, що формуються в контексті цих подій [68].

Також І. Франко вказує на зацікавленість польських митців українською тематикою в ширших часових межах діяльності, про що говорить: «Літературні починання С. Гоцинського, Б. Залеського та А. Мальчевського знайшли продовження протягом наступних десятиріч XIX століття у творах поетів та драматургів О. Грози, Т. Олізаровського, Л. Совінського, Ст. Грудзінського, В. Висоцького, Ю. Коженювського, в прозі – М. Чайковського, Т. Єж, Ю. Крашевського та ін.» [230, с. 680]. «Упродовж XIX століття на сцену вийшли письменники-реалісти, такі як Ю. Коженювський, Т. Єж і З. Качковський, які, наслідуючи традиції «української школи», писали свої твори на основі реальних подій і життя України» [230, с. 682]. Українською мовою у XIX ст. пишуть поляки з України Т. Падура, А. Шашкевич, П. Свенцицький та ін. [230, с. 683]. Традиції «української школи» знайшли своє продовження й далі спостерігаються у творчій спадщині багатьох польських письменників (С. Вінценз, Ю. Лободовський, Є. Єнджеєвіч).

Подібно до літературного напрямку – «української школи» польських поетів, послідовну зацікавленість українською тематикою також у доволі широкому спектрі інтересів можна спостерігати у середовищі українсько-польських композиторів XIX ст., особливо тих регіонів, де історично

сформувались міцні зв'язки української та польської національних культур, що проникли в життя та побут населення.

Вперше про «українську школу» польських композиторів у музикознавстві говорить Любов Кияновська, яка відзначила: «Серед найцікавіших і найбільш об'ємних в цій мультинаціональній панорамі видається діяльність «польської школи в українській музиці» (або – з тим самим правом можна її назвати «українською школою в польській музиці») [139]. Це поняття також знаходимо у дослідженні Л. Свіридовської, яка вважає представниками «української школи» Ф. Тимопольського, Ф. Яронського, Й. Витвицького, М. Завадського [256].

Отже, у процесі дослідження українських впливів на професійну музичну культуру в XIX столітті, доцільно прослідкувати за втіленням української тематики у творчості польських композиторів XIX століття, а також виявити жанрово-стильові особливості їх творчої спадщини. Розглядом цих проблем присвячено наступні розділи дослідження.

1.4 Українська тематика у творчості композиторів польського походження у XIX ст.

Взаємопроникнення особливостей польської та української культур спонукає до дослідження питання ідентичності та вияву її ознак у творчості українсько-польських композиторів досліджуваної доби.

Важливо відзначити, що ідентичність становить складний та динамічний соціокультурний процес, який формується під впливом національних особливостей, мовної, культурної та історичної спадщини, а також відображає соціальну взаємодію та роль, яку особа відіграє в суспільстві.

Ентоні Дейвід Сміт відзначає, що «Концепт національної ідентичності можна визначити як підтримку та відтворення цінностей, символів, пам'яті, міфів та традицій, які є частиною спадщини націй, та водночас – засобом ідентифікації особистості» [265, с. 193].

Професор Кембриджського університету М. Гібернау виділяє різні виміри національної ідентичності, серед яких – культурний, психологічний, історичний, територіальний, політичний та ін. [63, с. 95].

Ідентичність не є статичною. Вона еволюціонує протягом життя, відображаючи набуті особистісні аспекти та зміни. Факторами, що впливають на неї, є належність до соціальних, професійних, релігійних груп, політичних та регіональних об'єднань. Особливо складні випадки ідентичності можна прослідковувати у представників національних меншин.

Особливу увагу привертає питання національної ідентичності в контексті розгляду українсько-польської належності композиторів, яким присвячене подане дослідження: «В Україні питання національної ідентичності видається унікальним, оскільки її устрій характеризується передусім тривалим періодом бездержавності, перебуванням територій сучасної України під контролем різних імперій і державних утворень, тривалою мовно-культурною асиміляцією українського населення» [271].

Павло Мовчан визначає національну ідентичність як почуття любові, поваги до своєї Батьківщини, сповідування культури, збереження традицій, мови, історичної пам'яті [196, с. 106]. Професор Варшавського університету О. Гнатюк також загострює увагу на тому, що ідентичність може бути динамічним поняттям, тому що відчуття належності людини до певної спільноти може зазнавати різноманітних змін. Микола Козловець підкреслює, що незалежно від того, про яку ідентичність іде мова – індивідуальну чи колективну, – ця категорія є динамічним процесом, а не сталим поняттям. Вона має суспільний характер, формується і змінюється разом із соціумом [152, с. 39].

Національна ідентичність, як й інші типи ідентичностей, змінюються з віком, конкретними життєвими обставинами, соціальною, економічною, політичною та іншими зовнішніми та внутрішніми процесами. Саме тому національна ідентичність українсько-польських композиторів виявляється як явище багатовимірне та динамічне.

Культурний вимір національної ідентичності українсько-польських композиторів виявився шляхом їх паралельної самоідентифікації з елементами культури та традиціями двох народів. Народжені у польських родинах, композитори глибоко в душі зберігали історичну пам'ять, культуру, мову, були віддані традиціям релігійності та сімейного виховання, й разом з тим були глибоко причетні до культури та українських традицій краю, де зростали та виховувались.

Серед різних національних жанрів музики, до яких звертались композитори, найпоширенішими були, з одного боку польські «музичні маркери ідентичності» – полька, полонез, мазурка, з іншого – такі важливі для українського фольклорного скарбу як лірична пісня, думка, шумка, чабарашка. Таке явище є типовим для романтичного типу рефлексії національної ідентичності. Також серед важливих чинників, які ідентифікують національні ознаки творчої спадщини композиторів, є мова. Цей аспект також представлений двома векторами (українська та польська мови).

Природнім постає питання щодо ідентифікації національних ознак польських композиторів у процесі дослідження їх творчої спадщини. Яків Сорокер подає перелік імен польських композиторів XIX ст., які виявили зацікавленість українською тематикою та образами: Вінцент Банькевич (?–1861): «Фантазія на теми українських мелодій»; Денис Бонковський з Бердичева (середина XIX ст.): «Гандзя цяця-молодичка», «Козак українець», «Журба козака»; Нікодем Бернацький (1826 – 1892): «Коломийка для скрипки», «Народні галицькі пісні»; Ігнацій Фелікс Добжинський (1807–1867): п'єса «Спомин про Україну» тв. 64, 1853 р; Євгеніуш Дзивульський (1893): цикл гуцульських народних пісень; Людвік Гроссман (1853–1915): «Українська сюїта» для оркестру; Генрік Ярецький (1846–1918): опера «Мазепа» за Ю. Словацьким, «Українська дума» (в 3 ч. – «Ой, не ходи, Грицю»); Фелікс Яронський (1823–1895): «Українська шумка» для фортепіано; Марцелі Ясінський: Думки, Шумки, Козачки для фортепіано; Оскар Кольберг (1814–1890): статті «Про збирання українських народних мелодій»; Альбін

Коритинський (середина XIX ст.): «Плач про Україну» [283]. Переважну більшість нотних видань зазначених польських музикантів було видано нотною фірмою у Києві, яку заснував Леон Вікентійович Ідзиковський (1827–1865), поляк за походженням.

Вище вже згадувалось, що у різних регіонах України в XIX ст. працювала когорта польських композиторів, серед найбільш відомих – Кароль Ліпінський, Ян Галль, Юліуш Зарембський, Михайло Скорульський, та інші. Не всі вони мали безпосередній контакт з українською культурою, але більшість з них все ж таки звертались до української тематики. Ще одна численна група польських музикантів була народжена в Україні – Кароль Шимановський, Ігнацій Ян Падеревський, Казімеж Любомирський, Євген Риб, Костянтин Антоній Горський та ін., але не всі ці митці в своїй творчості мали українські мотиви, деякі з них ніяким чином не виявили зв'язків з українською традицією.

Українські мотиви виразно простежуються у творчості К. Ліпінського, сформованій на польських національних фольклорних та професійних джерелах, а також на традиціях західноєвропейської романтичної школи. Особливо це помітно в повільних частинах скрипкових концертів, у струнних тріо, в циклі романсів на вірші А. Міцкевича, ін. Особливе місце в творчості композитора посідає жанр концертних варіацій, в яких композитор опрацював теми українських пісень. Одним із таких прикладів є виконання на концертах у Парижі (1830-ті) пісні «Їхав козак за Дунай», мелодія якої згодом була використана в творчості Л. В. Бетховена, Й. Гуммеля, Й.-Е.-Ф. Шнайдера. Про роль Ліпінського в опрацюванні та інструментуванні пісень для збірки Вацлава Залеського («Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego») вже писалось вище. Таким чином, збирання та опрацювання українських мелодій, використання їх у композиторській творчості були важливим кроком по залученню фольклору до професійного мистецтва, що стало однією із передумов формування та розвитку української національної композиторської школи.

Історично прихильним до творчості польських митців був Волинський край⁶. У статусі осередку культурно-просвітницького руху регіону, який переслідував мету об'єднання польської інтелектуальної еліти з українським населенням, перебував Житомир. Саме тут було засновано різноманітні благодійні і освітні ініціативи, які створювали школи та притулки для сиріт, публікували та поширювали польську літературу, ініціювали громадські читальні, клуби і польський театр [21]. Волинь стала рідною для відомих польських письменників та поетів, публіцистів, громадських діячів, серед яких – Юліуш Крашевський, Леонард Совінський, Джозеф Конрад (Юзеф Теодор) Коженювський, Густав Олізар. На Волині в родині тітки зростав Я. І. Падеревський. У Житомирі працювали Й. Витвицький (1813–1866), Ю. Зарембський (1854–1885), С. Вільконський (1870–1963), В. Заремба (1833–1902), С. Заремба (1861–1915).

Походженням з Волинського краю був *Йосип Витвицький* (1813–1866), відомий польський і український композитор, піаніст і педагог. У його спадщині – фортепіанні твори, інспіровані українським пісенно-танцювальним фольклором. У їх числі – варіаційний цикл «Українка» (на матеріалі української народної пісні «Зібралися всі бурлаки»), «Коломийка. Парафраз», концертні варіації «Чумак», «У сусіда хата біла», п'єси «Плавба по Дніпру», «В місячному сяйві», ін. У творчості Й. Витвицького, без сумніву, знайшла відбиток і його польська ідентичність. У тематиці творів він звертався до польських історичних героїв та визначних літераторів. Композитор здійснив присвяти своїх творів борцю за незалежність Польщі Тадеушу Костюшку, польському письменнику і романісту Юліушу Крашевському [40, с. 137].

Відомий польський музикант і композитор *Юліуш Зарембський* (1854–1885) народився у Житомирі у 1854 році. Уже в ранньому віці отримав європейське визнання. Здобувши блискучу освіту у Відні, він гастролював містами Росії та України. Згодом він став окрасою концертних естрад Риму,

⁶ У 1797 р. під час визначення кордонів між Малоросійською, Волинською і Подільською губерніями, північні повіти Подільської губернії (Базалійський, Дубенський, Кременецький, Старокостянтинівський) увійшли до складу Волинської губернії.

Неаполя, Константинополя, Варшави, Парижа, Лондона, інших європейських міст. Удосконалював свою виконавську майстерність у Римі та Веймарі у Ф. Ліста. «Після Шопена, – зауважує Юзеф Рейс, видатний польський музикознавець, – Зарембський став однією з найвидатніших фігур у нашій музичній спадщині. Його музика приголомшувала розмаїттям гармоній та вражаючими ефектами... в сфері гармонії Зарембський істотно випередив свій час» [344].

Ю. Зарембський – один із найвидатніших піаністів останньої третини ХІХ століття польського походження, сприяв утвердженню світової слави української музики. Він пропагував фортепіанне мистецтво в різних країнах Європи і впроваджував українські фольклорні інтонації у своїх творах, – зазначає А. Загладько у дослідженні «Юліуш Зарембський: вісім поглядів на творчу особистість» [96]. Серед його композицій, що видавалися здебільшого за кордоном, абсолютно переважає фортепіанна музика, що є вельми різноманітною в жанровому плані: в його спадщині знаходимо програмні та непрограмні твори, фортепіанні мініатюри та твори крупної форми (наприклад, фортепіанні цикли «З Польщі», «Різдвяні подарунки», «Троянди і тернії», Фортепіанний квінтет) [96, с. 193].

Творчість Ю. Зарембського гармонічно взаємодіяла з музично-літературною спадщиною Волині. Народнопісенні настрої польських та мелодійних українських напівспівів віддзеркалені в його композиціях, зокрема, в «Трьох Галицьких танцях» (оркестровані Ф. Лістом для симфонічного оркестру), «Думці» та «Коломийці». Ф. Ліст пророкував успіх музиці Ю. Зарембського, підкреслюючи польський колорит його творів. Він проявлявся у переважанні тридольності, в жанрових пріоритетах, наближених до творчості Ф. Шопена (згадаємо з цього приводу «Польську сюїту», «Тріумфальний полонез», фортепіанний цикл «З Польщі», численні мазурки, полонези тощо) [96, с. 194].

У Житомирі народився *Сигізмунд Заремба* (1861–1915). Почав навчатись музики у свого батька Владислава Заремби, а пізніше брав уроки у

А. Казбирюка, вчителя музики, композитора та диригента, який вплинув на формування творчої кар'єри майбутнього музиканта. С. Заремба – автор «Слов'янського танку і полонезу» для симфонічного оркестру, сюїти для камерного оркестру, струнного квінтету, вокальних і фортепіанних творів, обробок українських народних пісень та ін.

Значний внесок у музичну освіту Києва здійснив *Євген Августович Риб* (1856–1924) – український композитор, скрипаль та диригент польського походження. Вихованець Варшавського музичного інституту та Санкт-Петербурзької консерваторії (клас скрипки Л. Ауера, клас композиції М. Римського-Корсакова), з 1885 року він викладав у Київському музичному училищі. В його класі навчались Р. Глієр, К. Стеценко, О. Кошиць. Музикант є автором підручників з теорії музики. В числі його творів – опера «Бранка», симфонічна картина «Ніч на Україні», Десять мазурок для фортепіано.

Серед музикантів, нащадків поляків, які здійснили значний внесок у розвиток музичної культури Одеси, слід відзначити *Вітольда Йосифовича Малишевського* (1862–1939), одного із засновників Одеської консерваторії (нині – Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової), фундатора одеської композиторської школи. Він – автор опер, балетів, симфоній, концертів, концертної «Fantazja Kujawska» для фортепіано з оркестром, творів релігійної тематики, серед яких – «Реквієм» і «Меса».

Навіть попри те, що деякі твори польських музикантів не вирізнялись особливою технічною та змістовною глибиною, вони все ж таки посіли вагоме місце в процесі формування та розвитку української музичної культури, набули неабияку популярність у свій час, і значення їх можна окреслити як прогресивне.

Висновки до першого розділу

Поділля тривалий історичний період територіально належало до польських земель та було місцем поселення великої кількості поляків, які переважно обіймали керівні позиції в місцевих адміністраціях.

Встановлення Речі Посполитої сприяло піднесенню професійного рівня у виробничій сфері, а також розвитку науки, просвітництва, архітектури. Завдяки проживанню на території Поділля великої кількості польських магнатських родів формується інтелігенція, яка поширює західноєвропейський культурний досвід та розвиває різні види мистецтва – театр, літературу, музику, тощо.

Історичні розвідки, в яких історія Поділля розглядається в загальнопольському контексті, делегують виразники українсько-польської шляхти, серед яких – В. Л. Марчинський, Ю. У. Немцевич, О. Н. К. Пшездзецький, Я. Потоцький, Ю. А. Ролле та ін. Одночасно виникає ще один вектор, спрямований на виявлення та аналіз індивідуальних особливостей, історичних та культурних традицій українського народу.

Зацікавленість народною творчістю дає поштовх до записування фольклору. Серед фундаторів української фольклористики є польський етнограф і археолог З. Доленга-Ходаковський. Важливе значення мають етнографічні розвідки інших польських фольклористів, в числі яких – В. М. Залеський, К. Вуйціцький, Ж. Паулі, О. Кольберг, А. Коціпінський, ін. Результатом їх дослідницької діяльності стало видання збірок народних пісень. Виявлений інтерес до фольклорних джерел є першою ознакою формування «української школи» в творчій спадщині українсько-польських фольклористів і музикантів.

Інтерес до історії та культури даного регіону, зацікавленість українською народною творчістю у діяльності національно-свідомих представників шляхти першої половини XIX ст. призводить до активізації історичних та народознавчих досліджень. Вони стають органічною складовою культурного розвитку, входять у процес національного відродження, стимулюють до нових

наукових та ідейних пошуків, спонукають до українського національного самовизначення.

Вельми важливим є утворення «української школи» в польській романтичній літературі, фундаторами та вагомими постатями якої були А. Мальчевський, С. Гощинський та Б. Залеський.

У свою чергу, показово, що польські фольклористи та композитори XIX ст. також виявляють зацікавленість українською тематикою, визначають право на існування української нації, висловлюють до неї повагу та популяризують її культуру, залишають велику спадщину у вигляді праць – досліджень фольклору та етнографії, а також самостійних музичних доробків на українську тематику.

Здійснено огляд творчої взаємодії окремих українських музикантів XIX ст., що мали польське коріння, які зробили вагомий внесок у формування та розв'язок української культури. Всупереч широкій географії діяльності композиторів, спостерігаємо спільні риси у їхній творчості, в числі яких: високий рівень освіченості та активна концертно-виконавська діяльність музикантів; вивчення традицій західноєвропейської музики та синтезування їх з польськими та українськими фольклорними елементами; активне втілення української тематики у творчій спадщині композиторів українсько-польського походження; використання фольклорних елементів – важливого чинника формування індивідуальних композиторських стилів та стильових засад в музиці цього періоду; домінування жанрів фортепіанної мініатюри та романсу як провідних у творчому доробку композиторів XIX ст.

РОЗДІЛ 2

РОЛЬ КОМПОЗИТОРІВ ПОЛЬСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПОДІЛЛЯ ХІХ СТ.

2.1 Культурно-просвітницька діяльність польських музикантів на Поділлі у ХІХ ст.

Польські діячі відіграли важливу роль у піднесенні та розвитку музичної культури та становленні мистецьких освітніх та культурних осередків на території Поділля у ХІХ ст.

Вивченню проблем та особливостей музичної культури подільського регіону в контексті суспільнонаціонального процесу присвятили свої праці М. Антошко [6], Т. Бурдейна [41], М. Івашук [120], Л. Кияновська [139], К. Копержинський [159], О. Кошель [167], В. Кундельський [173], Т. Публіка [239], ін. Ця тема окреслила коло наукових інтересів подільських краєзнавців і музикознавців, серед яких – В. Іванов [119], Н. Ілініцька [121], В. Найда [203], А. Озимовська [219], М. Печенюк [231], Ю. Портний [253], В. Прокопчук [236, 238], Р. Римар [245], А. Сваричевський [253, 254], М. Ярова [309].

Окрему сторінку в історії подільської культури представляє розвиток різноманітних форм салонно-побутового та домашнього музикування у вигляді сольного камерного співу, ансамблевої гри, танців, що становили одну з сутнісних сторін музичного життя і побуту цієї епохи. Салонне виконавство розвивалось у маєтках великих польських землевласників, які проживали на Поділлі, у садибах чи будинках польської інтелігенції. Цьому сприяли історичні передумови, адже у ХVІІІ столітті на території Поділля мешкали декілька десятків польських або полонізованих руських родів, серед яких: Замойські, Мошинські, Потоцькі, Сосновські, Любомирські, Жевуські та ін. [153, с. 20]. Світське музикування розвивається, до прикладу, у маєтках великих подільських землевласників на Вінничині, Хмельниччині, Тернопільщині.

У Чорному Острові, неподалік від Хмельницького, знаходився маєток польського графа Костянтина Пшездзецького, представника давніх видатних польських аристократичних родів, які з XV століття були власниками маєтностей в Правобережній Україні й були у центрі суспільно-політичного життя. Цей маєток став одним із значущих центрів подільської музичної культури. При Костянтині Пшездзецькому (1782–1856) в садибі функціонував оркестр, який вирізнявся високим професійним рівнем, виконував музичні опуси відомих західноєвропейських композиторів XIX століття, в числі яких – увертюри Дж. Россіні, Г. Доніцетті та ін. Керував оркестром Луїджі Тоніні – диригент, запрошений господарями з Італії [153].

Гостем маєтку Пшездзецького у 1847 році був Ференці Ліст. Після свого концертного виступу в Києві та знайомства з княгинею Кароліною Івановською-Вітгенштейн (Сайн-Вітгенштейн), відомий піаніст та композитор гостював у маєтку Воронівці (с. Воронівці, Хмельницький р-н, Вінницька обл.). На подільській землі було створено «Угорську рапсодію № 2», фортепіанні п'єси на теми українських народних пісень «Ой, не ходи, Грицю» та «Віють вітри, віють буйні», що увійшли в цикл «Колоски Воронівецькі» [120, с. 267].

Місцем культурного розквіту Подільського краю став замок Міхала Маковецького, скарбника гербу Пом'ян, який успадкував його близько 1720 р. (с. Михайлівка, Дунаєвецький р-н, Хмельницька обл.). Скарбом замку була цінна бібліотека, фонди якої містили книги на різних мовах, стародруки та сучасні (для власників резиденції) примірники. У XVII столітті сусідні території перебували у власності представників аристократичної родини Володийовських, які належали до гербу Корчак (маєтком послідовно володіли Костянтин, Пйотр та Міхал Володийовські).

Відомим є факт, що письменник Генріх Сенкевич (1846–1916) під час роботи над «Паном Володийовським», провів одне літо у Михайлівцях. Він користувався бібліотекою та архівом замку. На першому поверсі замку Маковецького був розташований велетенський салон та декілька залів, менших

за розміром, з цінними картинами та гарними стильними меблями. Ймовірно, що тут проводили культурне дозвілля господарі та гості замку.

Власником маєтку у Самчиках з 1851 року був Якуб Чечель. Він став продовжувачем кращих традицій свого роду у веденні господарських справ та освітній та культурній діяльності. У 1854 році у Самчиках ним було засновано першу на теренах не лише Волинської губернії, а, мабуть, і України, сільську музичну школу та оркестр, керівником яких був призначений відомий композитор, диригент, скрипаль Родерік Браун (1817–1861), запрошений із Житомира. Сільські хлопчики віком 10–17 років опановували гру на оркестрових духових та струнних інструментах. Влаштувалися концерти народної музики [12].

У дослідженні «Палацо-паркові ансамблі XVIII–XIX століть» О. Пажимський зазначає: «Поважними гостями панських палаців Платерів і Чарторийських були Ф. Шопен і Н. Орда. При святкуванні гостин власники організовували музичні вечори, де можна було насолодитися творами гостей та інших авторів. Ці зустрічі були подіями, які збирали навколо себе велику кількість емігрантів» [228].

Осередком польського культурно-просвітницького руху на Поділлі у XIX ст. стає Кам'янець-Подільський (Додаток Б, приклад 1, приклад 2). Свою діяльність у губернському місті розгорнув Ю. Ролле – лікар, науковець, суспільний діяч, етнограф. Його будинок в період 1860–1890-х років став місцем зібрання інтелігенції, де щомісяця зустрічались науковці, митці, артисти, лікарі, представники духовенства краю та гості з Варшави, Кракова, Києва, Львова, Петербурга, обговорювали актуальні проблеми, ділились своїми знахідками, презентували дослідження, витвори мистецтва, відзначали святкові події тощо [15].

Значний вплив на формування найкращих традицій професійної музичної культури Подільського регіону мав театр. Власний театр у Мінківцях Ушицького повіту (Хмельницька область) збудував у 1820 р. граф Ігнаци Сцибор Мархоцький. Як зазначає К. Копержинський, «Францішек Ковальські

(F. Kowalski) бачив залу цього будинку 1820 р. Він описує її величезні розміри, які спроможні були вмістити кілька сотень гостей, високі стелі, прекрасне освітлення великою кількістю люстр, канделябрів та свічок, оздоблення дзеркалами, різноманітними квітами та листям» [159, с. 132–133]. Музичний оркестр діяв під керівництвом Кароля, сина графа Мархоцького. З метою забезпечення артистів та музикантів для приватних колективів, таких як хор та оркестр, була створена спеціальна навчальна установа – «музична академія» [6, с. 239].

Театральними трупами опікувались аристократи, надаючи артистам зали, помешкання, екіпажі й навіть платню. Відомо про вистави на дворах князя Фридерика Любомирського у Рівному (1823), князя Кароля Яблоновського в Острозі, графа Олізара у Ямполі, Ядвіги і Юзефа Любомирських в Дубні, графа Болеслава Потоцького у Немирові, ін. Письменник Юзеф Ігнацій Крашевський, перебуваючи на посаді мистецького керівника Житомирського театру, прагнув запровадити модель театру як бастиону свідомої польськості, центру патріотичного виховання та скарбниці національної мови [159, с. 82].

У репертуарних списках театрів того часу переважали драматичні п'єси, комедії з музикою, балети, а також синтетичні жанри – опери-водевілі, опери-балети, ін. Театральні твори вирізнялись простотою музичного оформлення, вільним поєднанням музики з розмовними діалогами. Музика була окрасою драматичних п'єс, в яких було задіяно пісенні, танцювальні та хорові вставні номери. У операх-водевілях (зокрема, «Москаль-чарівник» Івана Котляревського, «Бой-жінка» Григорія Квітки-Основ'яненка) розмовні діалоги чергувалися з піснями, підібраними з популярних фольклорних зразків, які органічно переплітались з драматургічною дією. Часто пісні відігравали важливу роль у висвітленні драматичних ситуацій та розкритті характерів персонажів. Ця практика бере свій початок ще з інтермедій вертепів та шкільних драм [280, 134–135]. Поступово до репертуару польських театрів входили російські та українські п'єси. Однією з найпоширеніших у цей період стала «Наталка Полтавка» І. Котляревського.

Перші відомості про театральне життя на Поділлі відображені в статті «*Kilka słów o Malinowskim*», розміщеній в газеті «*Tygodnik Petersburski*» (1840), у наукових дослідженнях польських фольклористів Антонія та Михайла Ролле, а також у статті М. Яворовського «*Существующія нынѣ каменецкія духовныя училища въ ихъ прошедшей судьбѣ*» (Кам'янець, 1888)», – зазначає у своєму дослідженні Марія Антошко [6, с. 237]. Вже в перші десятиліття ХІХ ст. мешканці та місцева влада Кам'янця-Подільського усвідомлювали його національно-просвітницьку і патріотичну роль. У губернському місті гастролювали музиканти, театральні колективи, які популяризували кращі зразки західноєвропейської та польської драматургії, виставляли п'єси з піснями і танцями, завдяки чому і місцеві музиканти-аматори збагачували свій репертуар, отримували цінний досвід, переймаючи манеру інструментального та вокального виконання у мандрівних артистів.

На тісні взаємовпливи маєткової культури та театрального життя вказує М. Антошко. Дослідниця зазначає, що у театральном-музичному житті ХІХ століття маєткова культура займала провідне місце, виступаючи особливим осередком концертного життя. Вона спонукала до активного пошуку нових засобів для розширення репертуарної палітри. Дослідниця акцентує увагу на тому, що у великих поселеннях, зокрема, у губернському місті Кам'янці-Подільському, значний внесок у культурне життя Поділля внесли також приватні театральні трупи, які були утворені в маєтках заможних поміщиків. Серед знаменитих магнатів-поціновувачів мистецтва – граф Станіслав Фелікс Потоцький (1753–1805), власник міста Тульчин Брацлавського повіту, де він зібрав інструментальну капелу та театр» [6, с. 238]. М. Печенюк повідомляє, що в той час культурні запити мешканців міста Кам'янець-Подільського задовольняв приватний театр, історичне коріння якого на території краю сягають кінця ХVІІІ ст. Засновником кам'янецького театру був шляхтич Антін Змієвський (1769 – після 1834), актор зі Львова, який мав значний сценічний досвід та співпрацював із драматичними театрами Варшави.

Справу А. Змієвського у розвою театрального життя перейняв та продовжив Ян Непомуцен Камінський (1777–1855), який теж немало прислужився популяризації української теми на польських сценах. Він став організатором аматорської театральної трупи (1801) Кам'янця-Подільського, до складу якої були залучені артисти польського походження (Л. Вовковинська, К. Ліпінський С. Маліновський, О. Сброжек, А. Ханкевич). Репертуар цієї театральної трупи містив численні драматичні твори польських, німецьких, французьких та італійських авторів. У 1832–1833 роках театральна трупа Яна Мілевського здійснювала постановки виключно польською мовою. Згодом театр почав ставити твори українською і російською мовами. Серед творів українського репертуару особливу популярність здобула «Наталка Полтавка» І. Котляревського, яку доволі швидко переклали польською. У 1843 році директор театру Кам'янця-Подільського, згідно з розпорядженням, подав список із 45 театральних п'єс, з числа яких 20 було заборонено ставити на сцені. Заборону на постановку дістали: «Макбет» В. Шекспіра, «Весілля Фігаро» П.-О. Бомарше, «Ернані» В. Гюго, опера «Маріно Фальєро» Г. Доніцетті, драматичні твори Я. Н. Камінського «Гелена, або Гайдамаки на Україні», «Весілля в Ойцові», ін.

Значний внесок у розбудову культури і мистецтва Подільського краю здійснили представники відомої шляхетської родини Пшездзецьких. Про серйозне ставлення до музичного і театрального мистецтва, стійкі та узвичаєні художні традиції цієї відомої родини промовисто свідчать численні факти. До прикладу, Аделаїда Пшездзецька виступала як постійна учасниця благодійних театральних вистав та музичних заходів у Вінниці, а також видатною та активною ініціаторкою аматорського театрального та концертного руху в цьому місті [159, с. 122]. Оркестр Костянтина Пшездецького з Чорного Острова, що у Проскурівському повіті, був учасником театральних постановок, що відбувались у Кам'янець-Подільському театрі. Констянтин Пшездзецький особисто був задіяний в організації стаціонарного театру в Кам'янці-Подільському. Також і в інших регіонах Поділля існували приватні

інструментальні капели: у Ямполі, в маєтку Прота Потоцького, у Меджибожі, у власності Чарторийських, а також у Ободівці, в маєтку Собанських [239].

Доволі інтенсивно розвиваються освітні мистецькі заклади на Поділлі. У перші десятиліття XIX ст. у Вінницькій польській губернській гімназії викладалися співи, музична грамота, гра на фортепіано, скрипці та гітарі. Показово, що при гімназії функціонував також театр, в якому ставилися музичні вистави і навіть опери. У Кам'янці-Подільському було здійснено відкриття фортепіанної школи А. Коціпінського (1853). У цій школі викладав фортепіано В. Заремба, який починав свою творчу діяльність у губернському місті [172].

Популярністю користувалась і приватна музична освіта, до якої мали доступ не лише аристократи, але й заможніші городяни, представники середньої верстви. Наприкінці XIX ст. у Вінниці існувала низка приватних музичних осередків, популярність з числа яких здобули музичні класи Мардера, школи Поль-Вільямовської і Педаховської. Створення освітніх музичних осередків на Поділлі було продовжене на початку XX ст. Визначною подією в напрямку професіоналізації музичної освіти було заснування у Кам'янці-Подільському музичної школи, яку очолив Тадей Ганицький – музичний діяч, педагог і композитор, який здійснив великий внесок у культурний та освітній розвиток Поділля в контексті тогочасних європейських та вітчизняних традицій.

Серед перших викладачів школи були музиканти з професійною освітою, зокрема – випускниця Московської консерваторії, викладач по класу вокалу С. Булгакова, досвідчений педагог театрального мистецтва Ф. Іванов-Двинський, театральна артистка М. Леонтович, запрошений з Києва викладач по класу віолончелі М. Сухомлинський. У школі було відкрито класи співу, теорії музики і декламації, гри на роялі, скрипці, віолончелі. Загальні настрої по відношенню до школи знайшли відгук у часописі «Подільське життя»: «Залишається побажати щоб школа процвітала. Вона для цього має усі данні,

адже на чолі її високоосвічений, серйозний вчитель, якому допомагають серйозні сили» [119].

Р. Римар зазначає, що новий етап становлення професійного музичного мистецтва, який розпочинається у 50-х р. XIX ст. на Поділлі, зумовлений активізацією діяльності подільських композиторів, що мають польське коріння. Це мало вплив на подальший розвиток тих жанрів, що існували раніше (такі як обробки народних пісень, думи, шумки, варіації), а також й на нові для української інструментальної культури жанри (вальс, мазурка, ноктюрн, рапсодія, фантазія...) [245, с. 21].

До розвитку професійної музичної освіти на Поділлі активно долучились представники польської громади, серед яких найбільш авторитетними були Антон Коціпінський, Михайло Завадський, Владислав Заремба, Тадей Ганицький, а також Ромуальд Зентарський та його син Віктор Зентарський, Йосип Вітвицький, Фелікс Яронський, Тадеуш Йотейко, які працювали у жанрах фортепіанної музики та звертались до української тематики.

Перу польських композиторів належать твори, певною мірою дотичні до українського фольклору, тематики, сюжетів чи образів. Зокрема, у фортепіанній спадщині Т. Йотейка українська тематика відображена у шести п'єсах з циклу «Українські мелодії», творі «Казка. Українська колискова». Творчість В. Заремби представлена фортепіанними обробками, романсами на слова Тараса Шевченка. У цей період також стають відомими твори для дітей, до прикладу – збірники педагогічного характеру Владислава Заремби «Пісенник для наших дітей» та «Маленький Падеревський».

Твори подільських композиторів польського походження XIX ст., які будуть проаналізовані у дослідженні, яскраво вписуються у стиль бідермаєру, – напряму, що був поширений в європейській культурі. Він бере початок у австрійському мистецтві доби першої половини XIX ст., представляє собою романтичний стиль, який визначають як «бюргерський» або «міщанський». Сам стиль активно проявився у різних сферах архітектури, побуту та предметів домашнього інтер'єру, у літературі, живописі, музиці, а його естетика

простежується не лише в мистецтві Німеччини та Австрії, а й інших країн Європи. Певні прояви бідермаєру знайшли відображення у творчості відомих представників романтизму – Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, С. Монюшко, І. Гуммеля, І. Мошелеса, ін. Бідермаєр склав підґрунтя для розвитку професійного європейського мистецтва, зокрема слов'янського. Мистецтво бідермаєру як буденне, «приземлене», що протистоїть високому, тривалий час отримувало історично негативну оцінку. Привабливими в ньому є утвердження нового героя – звичайної людини, домінування духу домашнього затишку, побуту, сім'ї.

Проблема бідермаєру почала вивчатись західними мистецтвознавцями з початку ХХ ст. У польській культурі з етнічно-духовних витоків окреслюється поняття «польського бідермаєру» і його різновидів – «міщанського» та «шляхетського».

Зиновія Жмуркевич зауважує, що в українському музикознавстві на поняття бідермаєру вперше звернув увагу в 30-ті роки ХХ ст. Борис Кудрик: «Прийшла в першій половині ХІХ ст. доба ідилічного супочинку і супокійного згадування перебутої творчої борні – бідермаєр, що все-таки ще вповні держиться давньої класичної основи – так після титанічних змагань українського музичного генія в кривавому та бурхливому ХVІІІ ст. приходить доба спокійної ідилії...» [92, с. 101].

Серед характерних рис музичного бідермаєру – пріоритети побутового музикування, демократичність виразу, опора на побутові жанри і салонність, які яскраво проявились не лише в більшості європейських шкіл, але й в українській музиці першої половини ХІХ ст.

У процесі дослідження культурних традицій Поділля ХІХ ст. та творчості його представників Михайла Завадського та Владислава Заремби зауважимо, що творчий доробок цих композиторів добре вписується в поняття «бідермаєру».

Усі згадані композитори були яскравими представниками європейської культури та освіти, формували певні вектори розвитку музичної культури в

краї. Їх великий інтерес до української культури, важливе ставлення до проблем і потреб народу, а також наукова, педагогічна та творча праця сприяли становленню музичної культури Поділля, закладенню її професійних засад та інтеграції в загальноєвропейський культурний контекст.

Отож польські композитори ХІХ ст. сформували підґрунтя для подальшого становлення професійної музичної культури та освіти на Поділлі, заклали підвалини музичного професіоналізму.

2.2 Збірка «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» Антона Коціпінського

Одним із найстарших та найактивніших польських композиторів на Поділлі був Антон Гіацинтович Коціпінський (1816–1866) – фольклорист, композитор, педагог, видавець та громадський діяч, багатогранна творча, наукова та культурно-просвітницька діяльність якого в період з 1846 по 1855 роки була пов'язана з містом Кам'янцем-Подільським.

Поляк за походженням, він народився в музичній родині в місті Андрихів, що знаходиться біля Кракова. Після народження майбутнього композитора його сім'я оселилась у Львові, де батько обіймав посаду органіста катедри та згодом став першим учителем музики для свого сина.

Відомо, що десять років А. Коціпінський прослужив у австрійському військовому оркестрі в Чернівцях на посаді капельмейтера, а з 1846 році мешкав у Кам'янці-Подільському. У цьому місті він розпочав педагогічну діяльність, давав приватні уроки, навчаючи своїх учнів фортепіанної майстерності, з 1847 року служив у нотній крамниці Модеста Биховського. У цей час Антон Гіацинтович займається збиранням українського музичного фольклору, вивченням народної творчості та етнографії, а також займає активну позицію у громадському житті губерньського міста [245, с. 21]. Зокрема, у власному будинку А. Коціпінський відбувались домашні концерти, на яких

виконувались українські та польські пісні, що були популярними в середовищі опозиційно налаштованих студентів [164, с. 384].

1849 року А. Коціпінського було вислано з Російської Імперії через знайдені у нього книжки, вірші й пісні, що перебували під заборонаю цензури. В їх числі – твори польських і українських поетів Томаша Падури, Юліуша Словацького, Юзефа Крашевського. Після перебування у Відні, у 1853 році він повертається до губерньського Кам'янця, де організовує фортепіанну школу, яка стала першим осередком фортепіанної освіти на Поділлі. Музикант працює у видавництві та нотному магазині, займається фольклорною діяльністю.

Про багатогранність особистості та активну діяльність А. Коціпінського Л. Кияновська зазначає: «Він відзначився відданим служінням у сфері музичної культури, здійснював педагогічну діяльність, мав численних учнів, серед яких – Владислав Заремба, майбутній композитор і піаніст. А. Коціпінський був фольклористом, збирав, записував і публікував народні пісні, зокрема українські та польські, які були поширені на Поділлі. Як видавець, заснував музичне видавництво, яке успішно функціонувало тринадцять років (1853–1866) не тільки у Києві, а й у провінційних містах, таких як Кам'янець-Подільський, Житомир і Кишинів [139].

Від 1855 р. А. Коціпінський продовжує свій життєвий та творчий шлях у Києві. Композитор брав активну участь у музичному житті міста, був одним із організаторів аматорських концертів та музичних вечорів, а також розгорнув видавничу діяльність, результатом якої стало видання великої кількості нотної літератури (фортепіанної і пісенної), популяризація творів композиторів світового рівня та місцевих авторів (Д. Бонковського, Й. Витвицького, Ф. Яронського, М. Завадського, В. Заремби та ін.).

Помер Антон Коціпінський 1866 року, був похований у Києві.

Віктор Жадько у дослідженні «Некрополь на Байковій горі» так пише про місце поховання композитора на Байковому кладовищі: «Гранітний обеліск і бронзове погруддя зникли в 30-ті роки ХХ сторіччя, коли більшовицька влада у

столиці знищувала все, що причетне до українського. На цьому місці зроблено поховання 1935 року» [207, с. 32].

Л. Кияновська виділяє у творчості А. Коціпінського три жанри. До першого входять музичні твори для фортепіано у салонному стилі, такі як полонези, краков'яки, мазурки, а також варіації на українські пісенні теми. До другого можна віднести вокальні твори на польські тексти (автори – поети Б. Залеський, А. Мальчевський, драматург, поет і актор Я. Камінський, В. Польш). До української поезії він звертався рідше. Серед вокальних творів – пісня «Туга» («Sehnsucht»), написана на вірш Ф. Шиллера у перекладі на польську мову. Третім і найважливішим жанром в його творчості була обробка народної пісні» [139, с. 30]. Поруч із оригінальною вокальною та фортепіанною композиторською творчістю, жанр обробки народної пісні є провідним у творчості А. Коціпінського.

На особливу увагу у спадщині Коціпінського заслуговує його *opus magnum* – збірка «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» [368], видана в містах Кам'янці-Подільському (1861) та Києві (1862) [39], що здобула широке визнання в колах любителів музики, та удостоїлась згадки в європейській фольклористиці.

Збірка містить сто пісень, які поділені на десятки. Вони різняться за жанрами і часом походження: епічні, обрядові, ліричні, жартівливі, весільні. Видання в Кам'янці та Києві відрізняються одне від одного, оскільки у кам'янецькому виданні містяться лише мелодії без будь-якої обробки, тоді як у київському виданні присутні обробки пісень для голосу з фортепіанним супроводом [39, с. 275].

Грунтовний аналіз збірки А. Коціпінського здійснила Т. Булат. Дослідниця зробила суттєве застереження про відсутність оригінальних нот збірки у першому виданні (очевидно, мова про видання 1862 року), а друге її видання містить виправлення Г. Ходоровського⁷, що позбавляє можливості скласти повне уявлення про авторський стиль А. Коціпінського [136, с. 275]. У

⁷ Григорій Ходоровський (1853–1927) – український піаніст, композитор, педагог по класу фортепіано Київського музичного училища РМТ, автор творів для фортепіано, романсів, обробок українських пісень.

нотних фондах Бібліотеки Народової (Польща, Варшава) зберігається видання А. Коціпінського (1861) – том, який містить Шостий десяток пісень для голосу (Додаток Б, приклад 5). Матеріал видання містить тексти латинською та українською, що сприяло популяризації української пісні й в іншомовних колах.

У передмові, поданій в українськомовному перекладі О. Гулака-Артемівського, А. Коціпінський високо оцінює українську пісенну спадщину, якою захоплюються усі народи: «А прибуде хто з чужих країв, то швидко може покохати ті пісні, повні чуття і веселості, від того в них мусимо признати взірець правди, невимушену щирість» [248, с. 556]. Майже 40 пісень автор зібрав і записав сам, інші запозичив зі збірників М. Маркевича, В. Залеського та інших авторів. У збірці вміщено козацькі, чумацькі, бурлацькі, родинно-побутові, гумористичні, ін. Приблизно 30% вмісту збірки було записано на території Поділля [254].

Збірка А. Коціпінського неодноразово перевидавалась у різних видавництвах, що є беззаперечним свідченням її популярності у колах професіоналів та аматорів. Зокрема, відомим також є видання Болеслава Корейво 1885 року (Додаток Б, приклад 6).

Перекладення згаданої збірки для фортепіано і укладення акомпанементу для народних мелодій, зібраних Коціпінським, здійснив Віктор Зентарський (1854–1920) – український композитор польського походження, учень Станіслава Монюшка, який тривалий час проживав на Поділлі, зокрема, у Кам'янці-Подільському, а також у Києві. В списку його творів – «Козак-полька», «Українська мазурка», «Думка та шумка», «Українська шумка», де яскраво виражена українська тематика. Оскільки на той час в нотних виданнях не конкретизували рік випуску, можна здійснити припущення, що збірка А. Коціпінського у фортепіанному перекладенні В. Зентарського вийшла друком у 80–90-х роках ХІХ ст. [139, с. 29]. На титульному аркуші видання Л. Ідзіковського, що взято до аналізу, зазначається факт перекладення збірки для скрипки соло та для скрипки у супроводі фортепіано (Додаток В,

приклад 7), яке здійснив Михайло Де-Сікард⁸ (1867–1937), український композитор та педагог французького походження .

Л. Кияновська у статті, присвяченій аналізу збірки для голосу у супроводі фортепіано (в редакції Віктора Зентарського), виділяє три варіанти обробок, звертаючи основну увагу на фортепіанний супровід, оскільки мелодія залишається практично незмінною [139]. За класифікацією авторки, до першої групи обробок відносяться пісні з простим акомпанементом, коли партія голосу дублює партію фортепіано без змін. Гармонія супроводу заснована на простих гармонічних засобах з чіткими каденційними завершеннями та фактурними різновидами викладу акомпанементу. Прикладом такого різновиду обробок є пісні «Ой! Ду, ду, ду» (Додаток Б, приклад 11), «Гаїлка – пісня весняна» (Додаток Б, приклад 12), «Сербинка за козаком» (Додаток Б, приклад 13), «Ходжу, нужу, ручки ломлю» [139, с. 35].

Друга група обробок містить пісні давнішого походження (думка з Поділля «Рають мені, щоб ся вінчати» (Додаток Б, приклад 10) або «Летів орел понад море»), та деякі танцювальні пісні («Ой дівчина горлиця»), у фортепіанному супроводі яких А. Коціпінський наслідує звучання кобзи, бандури, звучання «троїстих музик», глибше проникаючи в жанрову природу пісень та виконавську манеру народних співців.

Третю групу становлять так звані концертні обробки, які були розраховані на виконання професійними піаністами та мали призначення для домашнього чи салонного музикування. Їх акомпанемент вирізняється ускладненням, використанням хроматичних ліній, елементів поліфонічної фактури, віртуозних пасажів, виокремленням вступних та заключних розділів. Прикладом таких обробок можуть служити: думка «Мене мати за те лають» (Додаток Б, приклад 8), «Ой, чумаче, чумаче» (Додаток Б, приклад 9), «Тяжко знести тої розлуки», «Ой під вишнею, під черешнею» (Додаток Б, приклад 14) [139, с. 35].

⁸ Михайло Де-Сікард – концертуєчий скрипаль, педагог, учасник гуртка Миколи Лисенка (1893) та квартету, який виступав у містах Російської імперії, гастролював у Франції та Німеччині. З 1892 року – викладач Київського музичного училища РМТ, приватних шкіл Станіслава Блуменфельда і Миколи Тутковського. Здійснив переклад для скрипки Другої рапсодії М. Лисенка.

Активний розвиток фортепіанного виконавства у другій половині XIX ст., зростання інтересу до домашнього музикування та професійного навчання гри на фортепіано окреслили особливу зацікавленість жанром фортепіанної обробки народної пісні, що в подальшому стало однією з передумов розвитку української фортепіанної оригінальної мініатюри, передусім у творчості М. Лисенка та його послідовників.

У своїй праці «Українська фортепіанна музика (дожовтневий період)» М. Дремлюга зазначає, що «витоком жанру мініатюри, по суті, є українські народні музичні джерела, зокрема – танці, пісні, колядки та щедрівки, при цьому без застосування самого терміну «мініатюра» до цих творів [89].

Серед перших циклів фортепіанних мініатюр, пов'язаних з українськими фольклорними джерелами, слід згадати «Збірку дитячих фортепіанних творів з українських пісень» Василя Прісовського, «Фортепіанні п'єси» Марка Соколовського тощо. Також у жанрі музики для фортепіано досліджуваного періоду поряд з українськими іменами Миколи Маркевича, Тимофія Безуглого, Василя Пашенка варто назвати поляків – Ромуальда Зентарського та його сина Віктора Зентарського, Йосипа Вітвицького, Михайла Завадського, Владислава Зарембу, Фелікса Яронського, що жили на Поділлі, цікавились українською тематикою та працювали у жанрах фортепіанної мініатюри.

У фортепіанних обробках народних пісень В. Зентарський ускладнює та урізноманітнює піаністичні прийоми та виконавські засоби, надає опусам значення невеликих самостійних мініатюр.

До найпоширених прийомів у викладенні та розвитку тематичного матеріалу належать:

- дублювання мелодії пісні в терцію та сексту («Шумить, гуде дібровонька», «Гей, я козак з України»);
- октавне дублювання мелодії та розширення діапазону;
- проведення теми в різних регістрах;
- ущільнення фактури за допомогою акордового викладу теми;

- варіювання різних типів фактури в пісні (гомофонно-гармонічної, акордової, гармонічного фігурування, елементів підголосковості);
- арпеджіований виклад акордів, що наближений до імітації звучання бандури («Ой пішов чумак у дорогу», «Нема гірше так нікому»);
- застосування елементів варіаційного розвитку з авторським позначенням: «Тема» і «Variant» («Не ходи, Грицю, на вечорниці», «Ой! Коню мій! Коню вороненький», «Діду! Діду! В лузі по калину!»).

Окрім збірки А. Коціпінського, В. Зентарський також переклав для фортепіано «Вечорниці» Петра Ніщинського, 50 українських народних пісень зі «Збірника українських пісень» Миколи Лисенка (вип. 1–2, видавництво Л. Ідзіковського), в яких представлено широке жанрове розмаїття (від козацьких до глибоко ліричних пісень).

Підсумовуючи значення збірки «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» і всієї творчої та культурно-організаційної спадщини А. Коціпінського, відзначаємо її значний просвітницький потенціал для майбутніх поколінь. Хоча збірка Коціпінського не набула такої значної популярності в колах професійних музикантів та аматорів, як, наприклад, «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» В. Залеського – К. Ліпінського, все ж її матеріали, як і міркування вступної статті, відобразили інтереси та уявлення про українську пісенну традицію, яка сформувалась у колах польської інтелігенції Поділля в другій половині ХІХ ст.

2.3 Творчість Михайла Завадського

2.3.1 Жанрова палітра фортепіанних творів

Михайло Адамович Завадський (1828–1887) – один з перших українсько-польських салонних композиторів ХІХ ст. Окремі питання аналізу творчості композитора розглядались у працях М. Дремлюги [89], І. Зінків [116], Л. Кияновської [328]. Постать М. Завадського згадується у дисертаційному дослідженні О. Фрайт [284], а також статтях Н. Іліницької [121], О. Лігус [182], А. Озімовської [219], І. Шатковської [296].

Музичні та енциклопедичні джерела містять досить стислу інформацію про життя та творчий шлях композитора. Михайло Адамович Завадський народився 7 серпня 1828 року в селі Михалківці, що на Поділлі (тепер – Ярмолинецький район Хмельницької області).

Поляк за походженням, М. Завадський навчався в Київському університеті (1862–1863), потім, як і багато інших інтелігентів того часу, удосконалював освіту за кордоном. Згодом викладав фортепіано та спів у Кам'янці-Подільському та у Київському інституті шляхетних дівчат (1860-ті роки). Помер 17 березня 1887 року, проживши 59 років. Українські джерела містять інформацію про поховання композитора у рідному селі, натомість польські джерела вказують на поховання М. Завадського у Києві. Цей факт також засвідчує у своїй праці В. Жадько, однак інформує про знищення місця захоронення на Байковому кладовищі: «У 60-х роках ХХ століття мармуровий пам'ятник у вигляді лебедя, що грає на арфі, зник. Тепер на його місці – два нові поховання, датовані 1972 і 1976 роками...» [207, с. 32].

М. Завадський є автором понад 500 фортепіанних творів, в числі яких – дві фортепіанні рапсодії, чотири запорізькі марші, 12 думок, близько 60 шумок (42 з них видані в 1911 р. у Києві), 45 чабарашок, дві рапсодії (перша – жанрово близька до полонезу, друга – танцювальна, в дусі шумок і чабарашок), «Українська прядка», польки (в т. ч. «Полішинель» і «Марія», опубліковані в Києві в 1859 р.), мазурки, вальси, п'єси «Баркарола», «Весняна полька», «Спогад про Київ» (салонна полька), «Українські танці ельфів», обробка пісні «Ой не шуми, луже», «Козак» (стакато-етюд) [328, с. 75–83]. У творчому доробку композитора є також твір за поемою польського поета А. Мальчевського «Марія. Українська повість» (1886) та музика до драми на три акти «Urodzenie».

Твори композитора регулярно друкувались у великих видавництвах Л. Ідзіковського, П. Юргенсона, Б. Корейво, Гебетнера і Вольфа (Додаток Б, приклад 15). Серед переліку творів, складених видавцем Л. Ідзіковським, зазначено видання нот «Шумок» для виконання у чотири руки, для різних

камерних складів (фортепіано і скрипка, фортепіано і флейта), а також перекладення для струнного оркестру (партитура і партії). З огляду на доступні нотні видання композитора, можна виділити декілька напрямів фортепіанної спадщини М. Завадського:

- салонні твори: вальси (*Les Adieux Valse* op.41, *Valse de Salon* op. 59, *Valse impromptu* op.70, *Вальс* op.158); польки (*Polka de Salon* op. 40; *Polka* op. 20 № 1, *Souvenir de Carlotta Patti. Polka de concert.* op. 76, «Полішинель», «Марія»), мазурки («*Une fleur de Rose*». *Mazourka* op. 148);

- транскрипції та присвяти: «Ой не шуми, луже» (op. 100), Парафраз на тему Ф. Шопена «Якби на небі сонечком сіяла», Траурний марш та пісня з опери «Галька» С. Монюшка, Парафраз на дві пісні І. Коморовського, окремі фрагменти фортепіанних транскрипцій музики до театральної п'єси «Марія» (за А. Мальчевським), Ювілейний полонез на честь І. Крашевського;

- твори, основу яких складає українська пісня і танець: думки, шумки, чабарашки (*Schoumka Ukrainienne* (понад 60 творів); *Danser Ukrainien* (*czabaraszki*) op. 339);

- оригінальні твори на українську тематику: «Привітання степу», «Українська прядка», «Спогад про Київ» (салонна полька), «Козак» (стакато-етюд), «Українські танці ельфів»;

- жанр рапсодії: Перша українська рапсодія op. 71 та Друга українська рапсодія op. 146 .

Танцювальні мініатюри та віртуозні п'єси для фортепіано були основною сферою творчості М. Завадського. У танцювальних п'єсах композитор відтворив риси, притаманні салонним обробкам фольклорних мелодій різного жанрового спектру: запальні ритми, лірико-епічні інтонації думки, танцювальні мотиви швидкої шумки та жартівливої чабарашки. О. Лігус зазначає: «Цілком відповідаючи естетичному й психологічному кредо людини-романтика, танцювальні жанри виявилися яскравими репрезентантами романтичного стилю в різних жанрово-музичних сферах ХІХ ст., включаючи й фортепіанну творчість» [184, с. 125].

Оксана Фрайт розглядає Михайла Завадського в числі тих композиторів-практиків в українському середовищі, які віддавали перевагу камерному сентиментальному стилю. Саме він був характерним для раннього періоду формування української фортепіанної музики. За словами дослідниці, «ця напіваматорська, відносно салонна за своєю образністю програма стала початком розвитку тенденцій програмності в інструментальному жанрі, відзначена прямолінійністю, посиленням сентиментального змісту, прямим виразом емоцій» [284].

Серед проаналізованих творів Михайла Завадського, які дають уяву про особливості салонного письма композитора, можна виділити:

- вальси: *Les Adieux Valse op. 41*, *Valse de Salon op. 59*, *Valse impromptu op. 70*, *Valse brillante*, *Вальс op. 158*, *Вальс op. 200*;
- Польки: *Polka de Salon op. 40*; *Polka op. 20 № 1*, *Souvenir de cariqtta patti. Polka de concert. op. 76*, «Полішинель», «Марія»;
- Мазурки: 6 мазурок для фортепіано *op. 48*, *Une fleur de Rose. Mazourka op. 148*;
- Полонез *op. 363*.

Фортепіанні твори М. Завадського спираються на сталі жанрові моделі, що сформувались у творчості європейських композиторів та увібрали характерні стильові ознаки епохи романтизму, передусім його німецької версії. Фактура їх досить розвинена, насичена пасажами, мелізматичними прикрасами, характерними фігураціями та вимагає від виконавця майстерного володіння інструментом.

Поруч із західноєвропейською романтичною стилістикою, властивою для ранніх опусів, Завадський долучився до формування нових національних ознак, які вже помітні у музичній мові окремих його творів. Зокрема, у Мазурці *op. 48* великого значення набуває ладова організація тематичного матеріалу (інтервал півторатонової секунди в гармонічному мінорі, лідійський лад). Композитор акцентує увагу на мінорі з двома півторатоновими секундами у темі *Valse impromptu op. 70* (Додаток Б, приклад 16).

У Полонезі ор. 363 композитор відходить від жанрових ознак блискучого салонного танцю та наповнює його особливостями українських пісенно-танцювальних жанрів. Про це свідчить імпровізаційний вступ, відсутність характерної жанрової ритмоформули в основній темі (*Moderato, F-dur*) та наближення її по характеру до ліричної пісні, що звучить на тлі арпеджіованих басів; використання ладової змінності (*d-moll – F-dur*) у другій темі Полонезу (*Allegro*); бурдонний бас; виклад третьої теми Полонезу в темпі *Presto* (що не типово для урочистого бального танцю); звучання Коди у жанрі енергійної шумки (зміна розміру на дводольний, швидкий темп, насичена терцієвими та секстовими пасажами фактура).

Дієвим стимулом для творчості М. Завадського стала величезна популярність пісенно-танцювального фольклору, котрі обумовили зацікавленість ним музикантів українського та польського походження. У ХІХ ст. фортепіанні перекладення фольклорного матеріалу стали улюбленою формою домашнього музикування.

Можна стверджувати, що в цей період українські танцювальні жанри – думки, шумки, коломийки, чабарашки – виходять за межі суто побутової сфери салонного аматорського музикування та привертають увагу професійних музикантів, виконавців і педагогів, серед них і митців польського походження. Цю тезу підтверджують наступні твори польських композиторів Поділля, в яких вони використовують народний мелос: «Карі очі» (Думка для фортепіано) та «Де шлях чорний» (Думка з України) Діонізія Бонковського; «Думка» (парафраз на тему українського танцю), «Друга українська шумка» ор. 35 Йозефа Витвицького; «Думка», «Українська пісня» (Думка), «Думка-шумка», «Ой зійди, зійди ти, зіронька та вечірняя» (Думка), «Сонце низенько, вечір близенько» (Думка) В. Заремби; «Думка та шумка» ор. 11, «Українська шумка» ор. 41 В. Зентарського; «Думки», «Шумки» Ф. Яронського та ін.

Як зазначено в праці М. Дремлюги, твори М. Завадського «...безсумнівно, мали важливий вплив, вони пробудили інтерес до української народної пісні, стимулювали бажання глибше її вивчати і займали значне місце

в повсякденному музичному житті протягом другої половини ХІХ століття і навіть на початку ХХ століття» [89].

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.

З нагоди виходу в світ 18 шумок М. Завадського 1911 року київська преса писала: «В більшості – це низка мініатюрних перлин, то бадьорих і грайливих, то задумливих і принадних. Всупереч рамкам фортепіанних мініатюр, «Шумки» Завадського розкривають нам безсумнівне, повне безпосередньої свіжості, оригінальності та вишуканості народне багатство української творчості...» [116].

У доробку М. Завадського налічується понад 60 шумок, серед яких – *Schoumka Ukrainienne* (Два зошити по 12 творів у кожному), а також з проаналізованих нотних видань – Шумка українська (бурлацька) op.81, Шумка (бурлеска) op. 120, Шумка de concert op. 300.

У власній інтерпретації жанру шумки композитор винахідливо переосмислює характерні ритмоінтонаційні звороти деяких українських і польських народних танців, які поєднуються з дводольним розміром, квадратними побудовами, імпровізаційною мелодикою інструментального складу, що насичена широкими стрибками, мелізматичними прикрасами (форшлаги, морденти, трелі), розлогими арпеджіюваними акордами супроводу, несподіваними акцентами на слабких долях.

Типовим для композиції шумок є вступ (*Introduktion, Intrada*), який контрастує з основною темою за темпом та характером (повільні інтродукції у Шумках № 13 op. 326 (Додаток Б, приклад 17), № 15 op. 328, № 20 op. 334, № 23 op. 337) і навпаки, швидкі – у Шумках № 17 op. 331 (посилує контраст з повільною Шумкою) (Додаток Б, приклад 18), № 19 op. 333 та ін.

Форма творів тричастинна, нерідко з тематичною, а іноді – тональною чи скороченою репрізою. У фортепіанній фактурі, яка рясно насичена терцієвими

та секстовими вторами, наслідуються особливості хорového складу українських пісень.

М. Завадський органічно сплавляє інтонації лірико-епічної думки та запальний характер шумки у Третій думці-шумці *op. 52*, у Шумка *de concert op. 300*.

Слід зазначити, що термін «думка» належить польському романтику Б. Залеському. За твердженням А. Азарової, думка як жанр сформувалась у польському середовищі на межі XVIII–XIX ст., спочатку мала значення, близьке до української ліричної пісні, а згодом конкретизувала «...сповнену жалю й туги монологічну пісню елегійно-журливого характеру українського походження» [2, с. 9].

Тема думки в Третій думці-шумці *op. 52* (Додаток Б, приклад 19) викладена у повільному темпі, октавним унісоном, близька за характером до протяжних ліричних пісень. Яскравий образний контраст до неї становить тема шумки – запальна, танцювальна, динамічна. Шумка містить поєднання декількох близьких за характером самостійних тематичних побудов, що надає формі рис наскрізності й танцювальної сюїтності (з огляду на прикладне значення жанру). Відчуття калейдоскопічності та активного тематичного розвитку призупиняє репризне проведення основної теми шумки. Образній та емоційній цілісності твору сприяє тональна єдність (*g-moll*).

Тематичний матеріал *Шумка de concert op. 300*, викладений в подібному співвідношенні повільної думки та енергійної танцювальної шумки, що містить декілька самостійних епізодів у різних фактурних викладеннях, вирізняється віртуозністю та концертно-виконавським блиском (Додаток Б, приклад 20).

Поєднання контрастних за характером народних тем дозволяє провести паралелі з циклами «Думка-шумка» В. Зентарського та в подальшому – з творами М. Лисенка.

Чільне місце у творчій спадщині М. Завадського посідають *Danser Ukrainien (czabaraszki) op. 339*, які композитор чи не вперше вводить в композиторську практику в українській музиці. За визначенням К. Василенка,

«Чабарашки – живі танцювальні мелодії, в ритмічному та ладово-інтонаційному аспектах нагадують за формою козачок» [43, с. 42]. Композитор надає перевагу наскрізним формам викладу, для яких властиві постійні зміни тематичного матеріалу, внаслідок чого створюється калейдоскопічний ефект та структурне дроблення. Побудовам властива квадратність та структурна чіткість, типова для танцювальних жанрів, збереження єдиного темпу виконання.

Серед оригінальних творів М. Завадського, об'єднаних українською тематикою – «Привітання степу», «Українська прядка», «Спогад про Київ» (салонна полька), «Козак», «Українські танці ельфів».

«Козак» op. 101 (*Andantino, D-dur*) – блискуча віртуозна фортепіанна п'єса, що окреслена автором як жанровий етюд-стакато. «Козак» – це назва старовинного українського танцю, який виконували один або два козаки, рідше жінки. Головною його особливістю була танцювальна фігура, при виконанні якої слід було дрібно відбивати ногами по землі, щоб вона аж гуркотіла, викручувати голубці, здійматися щупаком вгору і виконувати глибокі присіди низенько при землі, весело співаючи і вигукуючи на все горло. При цьому козаки використовували в танці увесь свій корпус: руки, плечі, голову, і навіть жартівливо здіймали «оселедця». Радість виблискувала в їхніх поглядах, посмішках і навіть у ритмічних рухах вусів. Жінки танцювали дрібно на місці, роблячи невеликі рухи, і час від часу описували навколо себе коло [43, с. 42].

На думку Вадима Купленика, дослідника традиційних козацьких танців, «козак був попередником гопака, для якого були типовими відкритий вияв емоцій, змагання у силі, вправності й творчій фантазії» [168, с. 3]. Про неабияку популярність «Козака» ще в XVII столітті свідчить його поширення не тільки в Україні, але й у Польщі, Московії (варіант «козачок») та інших європейських країнах. Внаслідок заборони Катериною II самої назви козаків та подальших цензурних утисків назву танцю було змінено.

Як і більшість фортепіанних творів М. Завадського, «Козак» розпочинається повільним вступом (Introduction) танцювального характеру, що

поволі розгойдує мелодію на тоніко-домінантовій гармонії. Розімкнена побудова вводить у вир запального енергійного народного танцю (*Presto e con brio*) (Додаток Б, приклад 21).

Композиційна драматургія твору побудована на розвитку головної танцювальної теми, що проводиться в різних регістрах, тональностях, розвивається варіаційно. Форма твору тричастинна репризна з кодою. Поєднання дрібної етюдної техніки у швидкому темпі, штриха *staccato*, арпеджіованих акордів (імітація бандури), несподіваних акцентів та широких стрибків відтворюють характер запального українського танцю, головною особливістю якого були імпровізація та змагання, та вимагають від виконавця неабиякої віртуозної вправності та сценічної витримки. «Козак» є взірцем оригінальної інтерпретації вільного духу українського козацтва, його спритності та бойової витримки, які втілено у фортепіанній п'єсі через призму творчої інтерпретації народно-танцювальних прийомів та традицій.

Одним із найважливіших внесків Завадського в українську фортепіанну музику є впровадження жанру, згодом вельми показового для національної музики – рапсодії. Жанр фортепіанної рапсодії, що отримав свій розвиток у творчості композиторів кінця XVIII–XIX ст., зокрема, Х. Ф. Д. Шубарта (1786), В. Р. Галленберга (1802), В. Я. Томашека (1813), Я. В. Воржишека (1814), досяг своєї кульмінації в творчості Ф. Ліста (1840–1850), його сучасників та послідовників, зокрема Й. Брамса та К. Сен-Санса. Історики української музики наголошують роль рапсодій Миколи Лисенка, особливо його Другої рапсодії, що користується великою популярністю в оригінальній формі та скрипкових перекладах.

Однак маловідомими є факти звернення до рапсодії у 1840–1890 роках українських композиторів-романтиків, серед яких вартують згадки Віктор Зентарський (Рапсодія на польські теми) та Тимофій Шпаковський («Українська рапсодія»). У творчості М. Завадського знаходимо перші зразки жанру української фортепіанної рапсодії – концертного твору віртуозного

характеру, що яскраво відобразились у його Першій українській рапсодії оп. 71 та Другій українській рапсодії оп. 146.

Перша українська рапсодія оп. 71 f-moll Михайла Завадського розпочинається повільним вступом у характері українських ліричних пісень. Композиційний план твору реалізується на зіставленні двох тем, що відтворюють ментальні риси композитора українсько-польського походження. Перша тема (*Tempo di Polacca*) має жанрові ознаки полонезу (Додаток Б, приклад 22). Урочистий характер, тридольний розмір, ритмічна організація, оздоблення мелодії мелізматичними прикрасами (групето) надають танцю салонного характеру. У фактурному вирішенні рапсодії вирізняється доволі типовий прийом романтичної віртуозної музики – рух паралельними терціями і секстами, притаманний також для танцювальних жанрів українського і польського фольклору.

Друга тема (*Giocoso*) – запальна дводольна шумка, що має форму рондо (АВАСА) (Додаток Б, приклад 22 а). Тема рефрену містить два мелодико-інтонаційні звороти – наспівний секстовий з використанням тоніко-домінантових співвідношень у змінному ладі (*As-f*), та активний в пунктированому ритмі з віртуозним каденційним закінченням. Епізоди В та С викладені у високому регістрі, відзначаються більшим ліризмом, камерністю та витонченістю штрихової палітри, українською національною характеристичністю мелодичних зворотів. У такий спосіб М. Завадський у Першій українській рапсодії органічно поєднує елементи польського полонезу й української шумки та створює концертно-віртуозний твір, що базується на слушному поєднанні загальних романтичних та українсько-польських народно-національних ознак.

Друга українська рапсодія оп.146 es-moll у своїх основних конститутивних рисах близька до рапсодій Ференца Ліста. Вище згадувалось про те, що у 1846–1848 рр. видатний угорський піаніст та композитор концертував в Україні та гостював у Кам'янці-Подільському, Чорному Острові, що на Поділлі [113, с. 5]. Можна припустити, що Михайло Завадський був

особисто присутнім на виступах видатного музиканта у губернському місті Кам'янці-Подільському.

Композиційний принцип побудови Другої рапсодії ґрунтується на частих змінах тематичного матеріалу, що впливає на калейдоскопічність сприйняття та зумовлює структурне дроблення музичної форми. Такий композиційний прийом був застосований в угорських рапсодіях Ф. Ліста, а пізніше – у Першій рапсодії М. Лисенка.

Твір розпочинається повільним одноголосним вступом (*Lento*), що підхоплюється арпеджіюваними акордами та характером нагадує ліричний заспів (Додаток Б, приклад 23). Перша тема викладена в середньому голосі з характерними фігураціями у високому регістрі, характером наближена до українських ліричних пісень. Такий настрій продовжує друга лірична тема, написана в простій двочастинній репризній формі. У першій частині вона звучить одноголосно як заспів на тлі хроматичних пасажів, у другій – як приспів у терцієвому звучанні.

Ольга Лігус підкреслює, що в процесі формування романтичної музичної мови та насичення її українським забарвленням, М. Завадський майстерно вплітав у неї різноманітні елементи українського фольклору: ритмо-інтонаційні, ладові, фактурні та мелодико-інтонаційні [182, с. 244].

Танцювальний розділ рапсодії викладений в характері шумки (Додаток Б, приклад 23 а). Терцієва фактура чергується з октавними пасажами у широкому діапазоні, збагачується штрихова, агогічна та динамічна палітра. У досягненні кульмінації рапсодії фактура відіграє важливу драматургічну роль, ускладнюється та набуває концертно-віртуозного характеру.

Для Другої рапсодії М. Завадського характерним є тематичне обрамлення. Проведення повільної видозміненої теми вступу, яка призупиняє енергійний танець, та першої пісенної теми фортепіанної рапсодії у заключному розділі твору сприймаються як «тематична арка», що об'єднує всю композицію в одне ціле. Подібний драматургічний прийом також був використаний у Другій рапсодії М. Лисенка.

Отже, обом українським рапсодіям М. Завадського притаманні: виразний національний колорит, віртуозно-імпровізаційний стиль, вільне розгортання, опора на пісенно-танцювальний матеріал, що базувався на фольклорних джерелах, поєднання двох образних планів – ліричного і танцювального.

Твори М. Завадського стали важливим етапом становлення та розвитку жанру української фортепіанної рапсодії в напрямку формування національних ознак жанру. Ольга Лігус зазначає, що у творчості цього композитора жанр рапсодії зайняв одну з ключових позицій. У двох своїх рапсодіях він послуговується українськими народними пісенно-танцювальними джерелами, які органічно взаємодіють із загальноєвропейськими композиційними прийомами. Крім того, у М. Завадського формується український тип рапсодії, відомий як «Думка-Шумка», який в подальшому був розвинений в творчості М. Лисенка [182, с. 244].

Фортепіанна творчість М. Завадського є яскравою сторінкою української інструментальної класики ХІХ ст., що на основі європейських стильових ознак доби романтизму сформувала кращі національні традиції та заклала підвалини для розвитку професійної фортепіанної музики в творчості М. Лисенка та його послідовників.

2.3.2 Вокальна спадщина та її мовно-стильові особливості

Значна частина творчого доробку М. Завадського представлена вокальними жанрами – піснями та романсами. Однією з вагомих причин, що сприяла розвитку вокального жанру у творчості композитора та його сучасників, є традиція домашнього музикування та аматорських концертів, яка була поширена в панських маєтках та шляхетних родинах. З цих об'єктивних обставин виникала потреба збагачення музичного побуту творами, що орієнтувались на романтичну естетику епохи, містили національні та регіональні особливості та були доступними широкому загалу як за змістом, так і за музичною мовою. Серед об'єктивних причин, що сприяли розвитку вокальних жанрів у практиці композиторів ХІХ ст., слід назвати схильність до

ліричної форми висловлювання, зосередження уваги на жанрі мініатюри, а також розквіт романтичної поезії.

Камерно-вокальна творчість М. Завадського представлена піснями та романсами, головню на слова польських поетів, у тому числі й представників «української школи» польської поезії. Значно менше пісень написано до слів українських поетів, серед яких виокремимо солоспів «Прогулялось, прожилося!» на слова Антіна Шашкевича та «Запорожець» на слова Діонісія Бонковського. Здебільшого ж вокальна творчість Завадського представлена збірками пісень для домашнього музикування, виданих фірмою Леона Ідзіковського під назвою «Śpiewy i piosnki Michała Zawadzkiego. Śpiewnik Domowy», написаних в традиціях домашніх співаників. Крім того, згадаємо ще «Два співи з музикою» – «Wiara» на слова Яна Прусіновського та «Piosnka» на слова Антона Грози видавництва Антона Коціпінського.

У збірках «*Домашній співаник*» («Śpiewnik Domowy») Михайло Завадський звертається до віршів більш ніж 20 авторів (Додаток Б, приклад 24). Так, серед найвідоміших поетів – представник «української школи» в польському літературному середовищі Антоній Мальчевський (1793–1828), на текст якого написано пісні «Moje młode pachole» та «W szarej chwastów zarośli»; польський поет, засновник романтизму у польській літературі, діяч національно-визвольного руху Адам Міцкевич (1798–1855) – «Danaidy sonet»; польський поет, географ і фольклорист Вінцент Поль (1802–1872) – «Do stepowa»; а також Леон Потоцький (1799–1864) – «Dziewcze», «Piosenka»; Владислав Сирокомля (1823–1962) – «Pieśń gminna», «Kłosek», «Pieśń żniwiarska»; Ян Прусіновський (1818–1892) – «Wiara»; Теофіл Ленартович (1822–1893) – «Konik»; Адольф Мостовський (1839–1904) – «Milość», «Kto winien»; Ян Хенцінський (1826–1874) – «Dotrzyмай!».

Вищеназваних авторів поетичних текстів, до яких звертався М. Завадський, об'єднує декілька характерних рис: усі вони – польські поети; більшість з них були сучасниками композитора, мали українське походження,

були народжені чи певний час працювали в Україні й захоплювались українською тематикою.

Також збірки «*Śpiewnik Domowy*» містять пісні на слова відомих польських діячів, зокрема – польського письменника, актора і режисера варшавських театрів, професора Варшавської драматичної школи Яна Константи Чецінського [340] (J. Chęcińskiego, 1826–1874), який був автором багатьох лібрето до творів Станіслава Монюшка; поета та перекладача Антонія Коланковського (Ant. Kolankowskiego, 1825–1870), автора віршів (зб. «*Łzy i sny*» 1870, «Останні акорди» 1875) і текстів до пісень С. Монюшка; поета, драматурга, політичного діяча, мецената мистецтва, засновника товариства журналістів і польських письменників Юзефа Косьцельського (J. Kościelskiego, 1845–1911); польського шляхтича, політика, поета Фелікса Новосельського (F. Nowosielskiego, 1800–1964), ін.

Кожна з трьох проаналізованих збірок «*Śpiewy i piosnki Michała Zawadzkiego. Śpiewnik Domowy*» налічує від 12 до 20 вокальних мініатюр. Їх спектр тематики і жанрів вельми широкий: яскраві ліричні («Сльоза», «Молода дівчина», «До зірок», «Сонет», «Ти мене покинула», «Прощання») та побутові замальовки («Жнивварська пісня», «Над колискою», «Краков'як з Підгалля», «Мить веселощів»), а також картини природи («Берізка», «До степу», «Волошка», «Горобець»).

Як свідчать поетичні тексти солоспівів і самі їх назви, тематика, переважно, зосереджена на колі побутово-щоденних подій та емоційно-психологічних станів, зрозумілих широкій аудиторії демократичністю музичного виразу та щирістю почуттів. Однак автори поетичних текстів не оминають і гострої соціальної тематики, яка присутня у вищезгаданих творах і, в свою чергу, майстерно прихована в окремих піснях М. Завадського. Зокрема, в пісні «Берізка» (слова N. N.) поряд з описом розмови тендітного дерева з листям змальовано очікування та розквіт весни та волі як віра в майбутнє нації, яка обов'язково пробудиться. У пісні «Колосок» йдеться про молоде серце, весну, душу, свободу, які порівнюються із колосом та періодом його

дозрівання. «Пісня жниварська» (слова Владислава Сирокомлі) містить символічний роздум про розбурхане пташине гніздо, голодну весну, важку селянську працю, панщину та соціальну нерівність. Зважаючи на жорсткі цензурні обмеження, національно-патріотичні та соціальні критичні мотиви, пов'язані як з польськими, так і українськими (опосередковано через творчість представників «української школи») реаліями, здебільшого виражаються «езоповою мовою».

Пісні зі збірок «Śpiewnik Domowy» написані в традиціях салонного музикування, вони прості за фактурою та ладо-гармонічною мовою. Форма пісень куплетна, мелодика переважно наспівна, хвилеподібна, містить ліричні секстові інтонації та м'які завершення, має опору на гармонічний та мелодичний види мінору, містить ладову змінність. Щирість української наспівності композитор майстерно поєднує з опорою на європейські танцювальні жанри. Так, пісня «Берізка» має жанрові ознаки сициліани; «Колосок», проіннятий патріотичними мотивами і написаний в жанрі бравурної мазурки; «Коник», що змальовує картину відважного бою, пронизаний ритмами полонезу.

Таким чином, пісні збірок «Śpiewnik Domowy» характеризують М. Завадського як яскравого представника та учасника польських шляхетних салонів ХІХ ст., що спричинився до розвитку їх просвітницької та виховної функції, формування музично-естетичних смаків, салонного репертуару, однак ще не присвятився українській музиці з її національними рисами та фольклорними традиціями.

Серед вокальних творів М. Завадського, що більшою мірою проінняті українськими ліричними мотивами, вирізняється «Пісня» (*Andante, d-moll*) з поеми «Гриць» Олександра Грози (1807–1875) для сопрано, яка міститься у виданні А. Коціпінського «Два співи з музикою Михайла Завадського». Автор поетичного тексту вокального твору – польський поет доби романтизму, один з числа митців «української школи». За словами Юліана Тувіма, літературознавці ХІХ століття порівнювали його поезію з найкращими творчими взірцями

Т. Шевченка та О. Пушкіна [1]. Очевидно, обраний поетичний текст привабив М. Завадського українською тематикою, змалюванням теми кохання на фоні мальовничого українського краєвиду, написаного поетом під впливом традиційного пісенного фольклору України. Олена Ткачук зазначає, що поляків, які були родом з української землі та мали тут власні маєтки, вирізняє чуттєве ставлення до рідного краю, який вони сприймають як свою власну «малу Вітчизну». «Вихідці зі шляхетських родин з Поділля та Волині, поети-романтики ставились до неї (України) як до елегійного раю на землі, з його квітучими вишневими садками, мальовничими степами та лісами, мужніми козаками, ефектними дівчатами та сумними піснями, що хапають за серце» [277, с. 94].

Зображення вітру, що повіває по діброві, образу дівчини Калини та манера поетичного висловлювання є близькими до українських ліричних пісень. Ці настрої композитор відтворює в музиці за допомогою широкої наспівної мелодії у повільному темпі, різновидів гармонічного, мелодичного та двічі гармонічного мінорів з характерними альтераціями, ладовою змінністю (*d-moll – F-dur*). Фактура фортепіанного супроводу поєднує гомофонно-гармонічний виклад з елементами підголосковості. У цій пісні М. Завадський досягає образно-емоційної єдності поетичного та музичного тексту, витриманих у традиціях української ліричної пісенності, та проявляє зацікавленість українською тематикою та образністю.

На слова подільських поетів польського походження написані бурлацька «Прогулялось, прожилось» (слова Антіна Шашкевича, 1813–1880) та «Запорожець» (слова Діонісія Бонковського, 1816–1881). Тексти романсів подано українською мовою в російській транслітерації, що зумовлено дією Валуєвського (1863) та Емського (1876) указів, що забороняли та переслідували українську мову та культуру, ввезення до Російської імперії друкованої продукції, в тому числі друкування вокальних творів з текстом українською мовою.

Знаменно, що як поетичну основу для пісні «Прогулялось, прожилось» Михайло Завадський обрав твір вельми незвичного автора – Антіна Шашкевича, сучасного йому поета з Поділля, знаного зі своєї незалежницької позиції, одного з тих, хто проголошував – «*Za waszą i naszą wolność*». Він відомий як автор поетичного тексту до пісні «Там, де Ятрань круто в'ється». Як учасник Листопадового повстання 1830-31 рр., був заарештований і етапований до Києва, де завдяки своїй дотепності і сміливості вразив губернатора Бібікова і був відпущений на волю.

Автор тексту пісні «*Прогулялось, прожилось*» – поет з Поділля, сучасник Михайла Завадського, активний діяч польських визвольних рухів 1830–1831 років, якого було заарештовано та відправлено до Києва, – Антін Шашкевич, який є також автором слів усім відомої пісні «Там, де Ятрань круто в'ється», що стала народною. Його вірші інспіровані українською народною піснею.

Пісня «Прогулялось, прожилось» (*Allegretto, es-moll*) відтворює думки бурлака, який згадує молоді літа, проведені у злиднях і праці, але сповнені здорового веселого гумору та кохання. Можливо, на текст пісні наклав відбиток біографічний факт з життя поета, адже він вважався «королем балагулів» – руху шляхетської молоді, що поширився на Поділлі, Волині та правобережній Київщині: під час своїх бенкетів молоді паничі наслідувала селянські манери, мову, одяг тощо, висловлювали протест проти виключної «француцизни» в панських маєтках і спирались на збереження національних традицій. Форма пісні куплетна. Не зважаючи на глибоку мінорну тональність (*es-moll гармонічного виду*), мелодія пройнята танцювальними ритмами та завершується постлюдією в характері фортепіанних чабарашок Михайла Завадського.

Автор тексту пісні «*Запорожець*» (*Andantino, g-moll*) – Діонісій Бонковський (1816–1881), український поет, перекладач і композитор польського походження з Поділля. Йому належить стаття «Про музику народних пісень» (1869), в якій поет здійснив детальний аналіз особливостей українського музичного фольклору.

У пісні «Запорожець» йдеться про долю козака-сироти, який розповідає про свою долю («...не знав батька, не знав неньки. Моя хата – світ біленький») та про мрії про кохану дівчину, коня, шапку, свитку, козацьку волю та свободу.

Михайло Завадський втілює оповідь про долю козака у формі рондо, де рефрен, що проводиться тричі з незначними змінами, відтворює реальні картини з життя козака (*g-moll*), а два епізоди сповнені дум про краще майбутнє та контрастують тонально і ладово (*B-dur*). Завершується пісня фортепіанною постлюдією, характер якої посилюється ритмікою українських танців, мелізматичними прикрасами (форшлаги, морденти) та має яскраво виражений народний колорит.

Разом з тим з числа проаналізованих творів саме в піснях «Прогулялось, прожилось» та «Запорожець», які більшою мірою відрізняються яскравістю тематичного матеріалу, мелодійністю та народністю, найбільш відчутним є зв'язок із фортепіанною творчістю Михайла Завадського та її народною танцювальністю, яка була ґрунтовно розвинена та представлена у фортепіанних думках, шумках, чабарашках, козачках. Тему Козаччини композитор також розвивав у фортепіанних творах, серед яких – «Kozak». Staccato-etude Genre: pour le piano: op. 101 та «Marsz Zaporozki»: op. 340 [№ 1–3]; op. 400 № 4.

2.3.3 Музика до поеми «Марія» Антонія Мальчевського

Творчу палітру вокальних творів Михайла Завадського доповнює «Спів» до драми «Urodzenie» (1860) Петра Якса-Биковського (1823–1889) (польського прозаїка, есеїста та юриста, автора близько 20 романів, майже 100 оповідань, а також близько десяти історичних праць, фундатора та першого очільника аматорського дворянського театру Кам'янця-Подільського, 1849), що представляє собою ліричний романс, та музика до поеми Антонія Мальчевського (1793–1826) «Марія. Українська повість» (1886).

«Марія» А. Мальчевського була вперше опублікована у Варшаві в 1825 році і набула численні перевидання. Поема була перекладена на різні мови, і на

сьогодні відомими є близько 120 її видань, що свідчить про неабияку популярність і значущість цього твору (Додаток Б, приклад 25).

Основна сюжетна лінія поеми пов'язана з драмою родинних зв'язків української шляхтянки Марії і Фелікса Потоцького, сина Франциска Салезія Потоцького, а також з боротьбою проти татарської навали на українські землі. В «Марії» вперше у польській літературі подано образ України як унікальної країни з її неповторними природними особливостями, історією та соціальними викликами.

Драматичні обставини відбуваються у Брацлавському воєводстві, що розташоване над річкою Буг, на фоні мальовничого українського краєвиду. Усі персонажі поеми сповнені трагізму, який кореспондується на їх настрій, емоційний стан, висловлювання та вчинки. Загальний песимістичний настрій пронизує навіть навколишню природу [190].

У довідковій літературі музичний твір «Марія» М. Завадського визначено як «незавершена опера», однак проаналізований нотний матеріал дає підстави розглядати цей твір як музику до театральної вистави. Композитор власноруч визначає такі частини як пролог, епілог, а у окремих розділах опусу послідовно відтворюється сюжетна структура поеми А. Мальчевського:

1. Пролог
2. «Гей! Ти на швидкому коні куди мчиш, козаче?» («Ej! Tu na szybkim koniu gdzie pędzisz, kozacze»?)
3. «Маріє, чи ти не хвора?» («Mario czyś ty nie chora?»)
4. «Вона впала в дорогі обійми» («Padła w drogie objęcie»)
5. «Мій молодий пахолок» («Moje młode pachole»)
6. «У сірих заростях бур'янів» («W szarej chwastów zarośli»)
7. «Три вежі блищать на українській церкві» («Na ukraińskiej cerkwi błyszczą się trzy wieże»)
8. «Танок масок» («Taniec Masek»)
9. Епілог

Вибір композитором поетичних текстів дозволив зосередити увагу на відтворенні типово романтичних українських краєвидів, розкрити внутрішні конфлікти (любов і підступне вбивство), втілити реальні постаті з їх внутрішнім станом та змалювати осіб, що перебувають на межі між реальним та нереальним світами та є провісниками нещастя (Пахолок, Маски).

Про романси № 5, № 6 на слова А. Мальчевського йшлося вище як про такі, що увійшли до збірки «Śpiewnik Domowy» та були призначені для домашнього музикування. Очевидно, глибока зацікавленість поемою А. Мальчевського дозволила композитору розширити творчий задум та скомпонувати музику до театрального виконання «Марії». Ці факти дають підставу для спростування жанрового визначення «Марії» як незакінченої опери М. Завадського, яке подано у популярних енциклопедичних довідниках.

Ймовірно, п'єса А. Мальчевського з музикою М. Завадського могла виконуватись у польських театрах на Поділлі та Волині, які активно функціонували в ХІХ – на поч. ХХ ст., а можливо, навіть і у губернському Кам'янці з огляду на особисті творчі контакти композитора із засновником театру Петром-Якса Биковським.

Пролог (*Moderato, f-moll*), написаний у тричастинній формі з кодою, вводить в атмосферу напруженого хвилювання і неспокою, який активно нагнітається змінами динаміки (*від p do ff*) та темпу (*Moderato – Allegro vivace – Presto con fuoco*) та передбачає трагічну роз'язку подій (Додаток Б, приклад 26). Мінорний лад (*f- moll*), акордовий виклад фактури у поєднанні з мелодичними терцієвими вторами, використання широкого оркестрового діапазону фортепіано покликані привернути увагу слухача та занурити його у складний світ героїв А. Мальчевського. Середній розділ прологу в *As-dur* (Додаток Б, приклад 26 а) символізує світле почуття кохання Марії та Вацлава, яке від самого початку було приречене на жорстоке придушення.

Серед опису українських сцен привертає увагу образ вільного козака на коні, що символізує дух свободи, дикої неприборканості, а також картини

українського степу та стихії вітру (№ 2 «Гей! Ти на швидкому коні куди мчиш, козаче?»).

Композитор уникає зображення батальних сцен, походів, однак з психологічною майстерністю розкриває силу почуттів Марії та Вацлава в частинах № 3 «Маріє, чи ти не хвора?» та № 4 «Вона впала в дорогі обійми». Мажорний лад, мерехтливе тремоло в партії фортепіано, виразна романсова мелодика, насичена стрибками, хроматизмами, заокругленими інтонаціями, змальовують образ світлої постаті закоханої, але страждаючої Марії.

Трагічною кульмінацією є № 6 «*W szarej chwastów zarośli*» («У сірих заростях бур'янів») (*Allegro moderato, cis-moll*), що зображує картину утоплення Марії рядженими Масками, яке споглядає і передає Пахолок. Напружені секундові інтонації фортепіанного вступу, ланцюг сповзаючих зменшених гармоній створюють відчуття болю та глибокого неминучого смутку (Додаток Б, приклад 27). Як фатальний висновок звучить фраза Пахолока: «*A kto raz ludzi porzuci, Nigdy już do nich nie powróci*» («*А хто раз людей занедбав, той до них вже ніколи не повернеться*») в тріольному ритмічному викладенні (*rosso a rosso lacrimoso*) (Додаток Б, приклад 27 а).

Два останні номери – картина жалобних церковних передзвонів, споглядання «чорного катафалку і труни» з тілом Марії, цвинтар, та зухвалий «Танець Масок» становлять типово романтичних контраст, на тлі якого поглиблюється трагедія та посилюється символічне значення постатей.

Безперечно, М. Завадський зазнав впливу «української школи» в польській літературі, а проаналізовані твори є вартісною частиною камерно-вокальної спадщини композитора, яскравими зразками інтерпретації романтичної поезії діячів «української школи» як феномену польського романтизму, що сформувався на українських землях.

Музична інтерпретація «Марії» ще раз доводить, що оскільки художники цього періоду значною мірою відчували вплив українського національно-культурного відродження, вони прагнули популяризувати ці ідеї серед громадськості через свою творчість, представили перед європейською

цивілізацією, насамперед, перед польським суспільством, світ України з її історією, культурою та менталітетом, а також наполегливо закликали до визнання самостійності, права на волю і державний устрій українського народу [17].

У творчості Михайла Завадського спостерігаємо зростання професійного інтересу до української тематики, що була актуальною на той час в середовищі польсько-українських поетів, музикантів і патріотично настроєних верств населення та займає важливе місце у творчій спадщині польських композиторів Поділля XIX ст.

Висновки до другого розділу

Важливу культурно-просвітницьку роль у розвитку музичної культури Поділля відіграли польські діячі, які вплинули на розвиток домашнього та салонного виконавства, становлення польського театру та сприяли процесам професіоналізації музичної освіти. Осередками культурного процвітання на Поділлі були замки чи садиби польської інтелігенції (маєток польського графа Костянтина Пшездзецького у Чорному острові, палац Міхала Маковецького у селі Михайлівка Дунаєвецького р-ну, маєток Якуба Чечеля у Самчиках, ін.). У маєтках утримувались приватні оркестри, що виконували відомі твори сучасних європейських композиторів, до них запрошувались відомі музиканти та артисти.

Іншим впливовим центром патріотичного та національного виховання стають міські та приватні театри. З-поміж фундаторів театрального життя Кам'янця-Подільського відзначимо А. Змієвського, Я. Камінського. Приватні театри функціонували у маєтках графа С. Ф. Потоцького, графа І. С. Мархоцького, родини Пшездзецьких.

Починаючи з 50-х років XIX століття відзначимо новий етап розвитку професійного музичного мистецтва на Поділлі, який тісно пов'язаний з діяльністю подільських композиторів польського походження. Саме вони стали

ініціаторами та творцями професійної музичної культури та освіти цього часу на території Поділля.

Фольклорист, композитор, педагог, видавець та активний громадський діяч А. Коціпінський – один із найстарших та найактивніших постатей «української школи» Поділля. Визначною етнографічною працею композитора стала збірка «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» (переклад для фортепіано В. Зентарського). Він став засновником фортепіанної школи у Кам'янці-Подільському.

Багату фортепіанну спадщину залишив український композитор, педагог і піаніст ХІХ ст. польського походження Михайло Завадський, який приклав чималих зусиль для формування української фортепіанної музики та становленні її провідних жанрів (фортепіанної мініатюри та концертної рапсодії).

М. Завадський чи не вперше ввів у композиторську практику жанр чабарашки (*Danser Ukrainien (czabaraszki)* op. 339) та вивів танцювальні жанри за межі побутової сфери. Його дві рапсодії стали першими на шляху формування жанрових особливостей її українського різновиду.

У змістовно-жанровій палітрі фортепіанних творів М. Завадського можна зауважити спільні риси, як-от: розвиток традицій домашнього музикування в ранніх опусах; салонність, якій притаманні риси романтизму: сентименталізм, відвертість у висловлюванні, переживання та душевна емоційність; зростання зацікавленості українською тематикою та образністю; опора на українську пісенно-танцювальну основу, наближеність до народних зразків; використання фольклорних елементів у мелодико-ритмічних зворотах пісень та танців української та польської національних сфер, імітація звучань етнічного інструментарію, наслідування їх імпровізаційної виконавської манери; зростання художньо-технічних завдань відповідно до напрямків розвитку мистецької освіти та виконавства; формування жанрів інструментальної музики, зокрема української фортепіанної мініатюри та концертної рапсодії.

Фортепіанна творчість М. Завадського стала яскравою сторінкою української інструментальної класики XIX ст., що формувалась на ґрунті національних традицій та передувала розвитку професійної фортепіанної музики в творчості Миколи Лисенка та його наступників.

Аналіз зразків камерно-вокальної творчості М. Завадського на польські та українські тексти дав змогу виявити мовно-стильові особливості музичної мови композитора. Здійснено висновок про зростання уваги композитора до української тематики від ранніх вокальних опусів (солоспів «Прогулялось, прожилось!» на слова Антіна Шашкевича та «Запорожець» на слова Діонісія Бонковського) до «Марії» – музики до театральної вистави за поемою фундатора «української школи» в польській поезії Антонія Мальчевського.

РОЗДІЛ 3

ВЛАДИСЛАВ ЗАРЕМБА – КОМПОЗИТОР І ПЕДАГОГ

3.1 Періодизація життєтворчості В. Заремби

Серед українсько-польських композиторів Поділля XIX ст. привертає увагу постать Владислава Заремби – педагога, піаніста та композитора, автора численних фортепіанних, вокальних творів та педагогічних збірок, який здійснив значний внесок у становлення української професійної музики та заповнення певних сегментів її цілісної панорами. Оскільки життєтворчість композитора ще не була об'єктом окремого дослідження, видається доцільним у межах поданої дисертації докладніше зупинитись не лише на аналітичних студіях його творчості, але й максимально прояснити етапи його життєвого шляху і професійної діяльності, як і ескізно зазначити артефакти його посмертного вшанування та виконання творів.

В енциклопедичних джерелах міститься доволі лаконічний опис життєвого шляху В. Заремби, представника дрібної польської шляхти XIX століття, здебільшого подано ключові дати життєвого шляху музиканта і перелік його найвідоміших творів

Владислав Іванович Заремба народився 15.06.1833 р. в Дунаївцях на Поділлі (сьогодні – Хмельницька область) у збіднілій польській родині. В описах Хмельницького обласного архіву немає жодної згадки про В. Зарембу, а відтак – у його фондах відсутня будь-яка інформація про подільського композитора. Найдавніше збережені у архівах церковні книги Кам'янець-Подільської дієцезії Римо-католицької церкви у м. Дунаївці, звідки можна було б почерпнути архівну інформацію про народження композитора, датуються лише з 1837 року. Поза кількома принагідними згадками, пресовими публікаціями та виданими в останні роки розвідками, життєтворчий шлях подолянина не знайшов широкого висвітлення в музичних та краєзнавчих дослідженнях.

У контексті розгляду даної проблеми привертає увагу невеликий розділ у романі Семена Шнайдермана⁹ «Дунаївці», в якому автор літературно-художнім способом представляє епізод з дитинства майбутнього композитора. Сам автор твору, письменник Семен Шнайдерман, також мало відомий у своїй рідній Хмельниччині та в Україні загалом.

У романі «Дунаївці» [303] окремий розділ під назвою «Пішки до Кам'янця» присвячений опису зборів десятирічного Владислава Заремби до губернського міста з метою зустрітись з маестро Антоном Коціпінським – композитором, піанистом, учителем музики з Кам'янця-Подільського. Розділ має романтичний характер, є ніжним і сповненим замилювання – як природою, так і юним героєм та його коханою дівчиною Оксанкою. Однак, у художню розповідь вплетено і документальний, фактологічний відступ, що подає реалістичний матеріал з біографії композитора. Саме з цього розділу ми дізнаємось, що родина мешкала на Міщанах. Батько Владислава Заремби був піаністом, а музика для родини була не лише натхненням, але й матеріальним засобом для прожиття: батька часто запрошували до своїх маєтків пани Красінський та Скибинецький, він бував у пана Маковецького і Михайлівського. Ймовірно – саме у батька малий Владислав отримав перші уроки музики. Зі сторінок роману також дізнаємось про тривалий чотиричасовий іспит, який складав юний Владислав маестро Коціпінському у Кам'янці-Подільському, про спроби юнака записувати музику, а також про клопотання перед магістратом про виділення спеціальної стипендії Владиславу як видатному обдаруванню.

В. С. Прокопчук – один з небагатьох дослідників, який згадує про батьків В. Заремби. Він пише: «В родині шанували музичне мистецтво, мелодії українських та польських народних пісень були добре знані в домі майбутнього

⁹ Семен Ісаакович Шнайдерман народився 9 грудня 1940 року у містечку Дунаївцях Кам'янець-Подільської (нині Хмельницької) області. У 1975 році закінчив Львівський державний університет імені Івана Франка, факультет журналістики. Працював у періодичній пресі України, на радіо. З 1979 року – редактор газети «Трибуна будівельника». 1990 року переїхав до Ізраїлю. Там видав книги оповідань, повістей, романів. Відійшов у кращі світи.

композитора. Владислав був зачарований їхньою красою, яка вплинула на формування багатой уяви хлопця та тонке сприйняття мелодій» [236].

Про національне походження композитора зустрічаємо згадку в останній статті журналу «Повстання молодого духу»: «Група активістів польського походження ввійшла в українську культуру, та в українську націю. Вони включають в себе історика Володимира Антоновича, етнографа Тадеуша Рильського, поета Максима Рильського, композитора Владислава Зарембу та інших» [351].

1846 року В. Заремба з батьками переїхав до губерньського міста Кам'янця-Подільського. Його творчий шлях розпочався під орудою талановитого педагога, композитора й етнографа-фольклориста Антона Коціпінського, який вплинув на формування його музичного світогляду, подальших життєвих і творчих уподобань.

Л. Кияновська так характеризує А. Коціпінського: «Він був справжнім аніматором музичного життя; він виступав учителем ... як етнолог, тому що збирав, писав і публікував пісні різних народів, найчастіше українські та польські, переважно з Поділля, своєї рідної країни; заснував музичне видавництво, яке процвітало протягом 13 років (1853–1866), і не тільки в столиці, тобто в Києві, але в губерніях, у Кам'янці-Подільському, Житомирі та Кишиневі» [139].

Складні умови, в яких опинилась польська спільнота, процес русифікації на території України та інших регіонів імперії, а також активна дискримінаційна стратегія уряду Російської імперії відносно національних меншин призвели до виразного та прихованого опору цим політичним діям. У Кам'янці-Подільському сформувався центр діяльності польського культурно-просвітницького руху на Поділлі, метою якого було збереження національної самобутності.

По завершенню навчання В. Заремба на деякий час виїжджає до Польщі. 25 вересня 1854 року поліцмейстер подав доповідь губернаторові Подільської губернії, в якій зазначено: «Владислав Заремба, 22 роки, прибув з метою

викладання фортепіано та пошуку посади органіста. З 8 вересня 1854 року Владислав Заремба постійно проживав у місті. Початково своє житло він організував у Кармелітському монастирі. З 1855 року він працював органістом у місцевому костьолі та надавав уроки гри на фортепіано учням. Ще з юнацьких років, так само як і його наставник А. Коціпінський, Владислав Заремба збирав та занотовував народні пісні» [231].

За невизначених обставин, можливо, через пропаганду польських національних ідей, або і написання творів забороненими польською та українською мовами, за молодим Зарембою, як і за його педагогом Коціпінським, було встановлено таємний поліцейський нагляд. Це спонукало молодого композитора 1856 року переїхати до Житомира, де розпочалась його активна музично-педагогічна й композиторська діяльність. Він давав уроки фортепіанної гри, виступав у концертах із сольними номерами і як акомпаніатор, учасник камерних ансамблів та згодом отримав запрошення до Київського інституту шляхетних дівчат на викладацьку посаду.

На підставі довідки з Житомирського архіву дізнаємось, що 23 листопада 1858 року у Житомирському кафедральному костелі Св. Софії було укладено шлюб Владислава Заремби і Арсенії Славек, про що свідчить запис у метричній книзі Житомирської кафедральної римсько-католицької церкви (Додаток Б, приклад 28). З цього ж документу вперше дізнаємось ім'я матері композитора – Єкатери́ни з Гарецьких. У Житомирі 30 травня 1861 р. в родині народився син Сигізмунд, майбутній композитор. Відомо, що В. Заремба був пов'язаний із Житомирським театром, а також працював у приватних навчальних закладах.

Цікаво, що саме 1855 року до Києва з Відня повернувся й А. Коціпінський, який відкрив у столиці на Хрещатику музичний магазин і музичну книгарню з філією в Житомирі, які стали осередками музичного життя. Можна зробити припущення, що впливовий педагог, активний громадський діяч А. Коціпінський міг спілкуватись зі своїм учнем, залучаючи його до культурних і суспільно-просвітницьких подій того часу.

На київський період (з 1862 року) припадає розквіт педагогічної та композиторської діяльності В. Заремби. Можливо, саме А. Коціпінський як учитель та справжній друг сприяв професійному просуванню В. Заремби та отриманню запрошення на викладацькі посади у Києві (Заремба працював на посаді викладача по класу фортепіано і хорового співу в Інституті шляхетних дівчат (Додаток Б, приклад 29), Левашівському інституті (Додаток Б, приклад 30), у приватних пансіонах).

Цей період відзначився загальним підвищенням національно-визвольних настроїв серед поляків та їхнього найближчого оточення, зростанням активності у просвітницькому русі в студентських середовищах і товариствах, а також поглибленням національної ідентичності, що було безпосереднім наслідком подій Січневого повстання 1863–1864 років. «На фортепіано все частіше звучали патріотичні мелодії, все частіше можна було почути завзяту мазурку, патріотичні марші та пісні, побачити паничів у чамарках і високих чоботах» [233]. В умовах репресивної політики пансіони змогли уникнути повного контролю, перетворившись на незалежні заклади, які внаслідок домашнього навчання стали чи не єдиними осередками, де здійснювалося вивчення польської мови, ознайомлення з творами класиків польської літератури, отримання освіти в обхід російської шкільної системи.

Державний архів Київської області надав довідку про те, що у пансіоні графині Левашової, що знаходився у Києві на вулиці Великій Володимирській, 54, працював Заремба, позаштатний викладач, який проживав у місті Києві, вулиця Олексіївська, 15 (Ф-804, оп. 1, сп. 2412, арк. 113 зв.) (Додаток Б, приклад 31). У 1860-х роках серед викладачів Київського інституту шляхетних дівчат були зібрані найкращі музиканти, серед яких – А. Паночіні, С. Блуменфельд, студент Ф. Ліста М. Тутковський та інші. Це може свідчити про високий професійний рівень В. Заремби, оскільки його запросили до закладу працювати поруч із знайомими того часу музикантами. Пізніше, з 1876 по 1902 рр. тут працював засновник української композиторської школи Микола

Лисенко, з яким В. Заремба був особисто знайомий та працював у спільних проєктах.

На відповідний запит до Центрального державного історичного архіву м. Києва було надано довідку про те, що «З дозволу керівництва 7 листопада 1887 року на підтримку Вищих Жіночих Курсів відбудеться музично-танцювальний вечір, у програмі якого буде виконано вокальні твори А. Рубінштейна, О. Даргомижського, М. Глінки, М. Балакірева, П. Чайковського, Ф. Мендельсона, Дж. Верді. У програмі другого відділення буде виконано хор Миколи Лисенка «Ой нема, нема» під керівництвом автора. Акомпанувати буде Заремба» (Ф. 442, оп. 837, спр. 6, арк. 12) (Додаток Б, приклад 32).

Про співпрацю Владислава Заремби та Миколи Лисенка також читаємо у листі Миколи Лисенка до Григорія Маркевича від 31 березня 1882 року: «...Заремба вже був у мене. Партитуру «Б'ють пороги» я віддав до перепису...» [179]. Такі факти свідчать про професійну співпрацю митців, залучення В. Заремби до технічних аспектів оркестрування, корекції, перепису партитури та розпису оркестрових партій Лисенкових творів з метою розвантаження вкрай зайнятого Миколи Віталійовича. Звісно, у такій важливій справі Заремба також навчався, здобував безцінний досвід та практичні навички.

Київський період В. Заремби містить сольні вокальні та фортепіанні твори, зокрема й для домашнього музикування, обробки популярних пісень. Переважну більшість творів композитора Заремби було опубліковано у видавництві Леона Ідзіковського в Києві. Відомо, що фірму було засновано в 1858–1859 роках Леоном Вікентійовичем Ідзіковським, і пропрацювала вона до 1919 року. Однак, не виключена можливість написання виданих опусів Владислава Заремби у більш ранній період¹⁰.

¹⁰ На жаль, видання тих років дуже часто виходили без вказання року. Відтак, доволі важко встановити, в який час, зокрема, були написані пісні Заремби до слів Тараса Шевченка. Якщо вдалось би встановити рік їх написання – до 1868 р., коли рівночасно були написані «Заповіт» М. Лисенка та «Заповіт» М. Вербицького, то можна було би номінувати В. Зарембу на першого професійного композитора, який звернувся у своїй вокальній творчості до поезії Т. Шевченка. Але повне видання творів Заремби до текстів Шевченка видавця Л. Ідзіковського датоване аж 1889 р., тому невідомо, коли композитор почав писати свої шевченківські солоспіви.

Засновник музичної фірми – високоосвічена людина, талановитий підприємець – вів справи лише перші шість років. Помер у 38-річному віці, а його справи успішно продовжила дружина – Герсилія Гнатівна Ідзіковська. З її ініціативи з 1873 року книгарня розпочала видавати серію «Нотні видання композиторів» («Wydawnictwo Nutowe Kompozytorów»), де, передусім, увага зосереджувалася на виданні творів місцевих авторів. Це було важливим кроком у створенні нотного підрозділу [84]. Поруч із численними виданнями творів відомих європейських композиторів з друку фірми вийшло чимало нотних видань польських композиторів – Михайла Завадського, Віктора Зентарського, Владислава Заремби, Сигізмунда Заремби, які пропагували українську народну пісню і танець. З числа творів Владислава Заремби у цій музичній фірмі було видано романси на слова польських композиторів, «”Кобзар” Тараса Шевченка», а також фортепіанні обробки народних пісень, що укладені за номерами. Можна здійснити припущення про особисте знайомство Владислава Заремби із власницею та очільницею видавничої фірми Л. Ідзіковського Герсилією, оскільки одне із видань композитора – фортепіанний твір «*Za Niemen het presch*» – має особисту присвяту пані Герсилії Ідзіковській.

Графічне оформлення титульних сторінок нот Владислава Заремби доволі стримане та влучне. Здебільшого їх прикрашають колоритні елементи української тематики (постаті козака та дівчини, пейзажні замальовки, ін.) або геометричний декор. На всіх титулах значиться: «Власність видавця Леона Ідзіковського» та адреса у Києві, Хрещатик № 29. На окремих виданнях вказана інформація про друкарню: «Нотодрукарня Чоколова. Київ, Фундуклеєвська, 22». На титулі «Зібралися всі бурлаки» також зазначено адресу у Варшаві – Маршалковська, 119 з інформацією про друк у Лейпцігу. Окремі нотні примірники містять на титулах вартість видання (50-60 копійок). Зворотні сторінки видань розміщують рекламу та анонси про видання музичних творів різних авторів. Однак, на жодному із наявних нотних видань не зазначено року, коли воно побачило світ, що значно ускладнює встановлення дати написання та видання того чи іншого музичного твору.

Завдяки доступним сьогодні нотним виданням Л. Ідзіковського, які берігаються в архівах, випала нагода реконструювати творчий портрет В. Заремби та виявити мовно-стильові особливості його композиторського письма.

В. Заремба відійшов у вічність у жовтні 1902 року, похований у Києві на Байковому кладовищі. Енциклопедичні джерела містять інформацію про дату смерті композитора – 11 жовтня. Однак виникає розбіжність щодо дати смерті композитора з огляду на джерело «Театр и искусство», оскільки 27 жовтня 1902 року в газеті було розміщено некролог: «В Киеве 19 октября скончался старейший композитор-педагог Владислав Заремба. Покойный родился 15 июня 1833 г. С 1862 года жил в Киеве в качестве преподавателя игры на фортепиано при Левашевском пансионе и др. Заремба написал больше 30 песен на слова Шевченко (Музыка до Кобзаря), польские романсы и песни и фортепианные переложения малороссийских народных песен, а также составил «Сборник песен польских композиторов»» [206] (Додаток Б, приклад 33).

Погруддя композитора встановлено у місті Дунаївці Хмельницької області (Додаток Б, приклад 34). Постановою Кабінету міністрів України у 2000 році ім'я видатного композитора було присвоєно Хмельницькому музичному училищу, нині – Хмельницькому фаховому музичному коледжу імені В. І. Заремби.

У 2023 році музична громада відзначила 190-ту річницю від дня народження Владислава Заремби. Серед ювілейних заходів коледжу – Звітний концерт колективів та солістів Хмельницького фахового музичного коледжу ім. В. І. Заремби, що відбувся на сцені Хмельницької обласної філармонії. У ювілейному заході прозвучали твори В. Заремби: «Дивлюсь я на небо» (симфонічний оркестр, диригент – заслужений діяч мистецтв України Сергій Леонов, соліст – Руслан Сукачук); «Елегія» (Юрій Портний, фортепіано); виконано вперше – «Заповіт» (хор «Молодість», диригент – Наталія Бородавко); «Стоїть явір над водою» (народний оркестр, диригент – Ігор Галкін, солістка – Анастасія Полець).

З метою привернення уваги громадськості до імені Владислава Заремби та популяризації його постаті проведено Всеукраїнський круглий стіл «Владислав Заремба у соціокультурному просторі ХІХ століття» (наукова секція, студентська наукова секція), у засіданні якого взяли участь три доктори наук, 11 кандидатів мистецтвознавства, один кандидат педагогічних наук. Серед учасників заходу – науковці з Києва, Львова, Харкова, Хмельницького, Херсона, Вінниці, Тернополя, Житомира, Кропивницького, Дрогобича, Ужгорода, Кам'янця-Подільського, Дунаєвець. Наукова подія об'єднала спільною проблематикою музикантів, художників, літераторів, працівників бібліотек та музеїв.

3.2 Музично-педагогічна діяльність В. Заремби: збірники «Пісенник для наших діточок» («Śpiewnik dla naszych dzieci») і «Маленький Падеревський» («Mały Paderewsky»)

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. в Україні характеризується активним розвитком музичного життя та посиленням уваги до професійної музичної освіти, яка створює умови для культурного зростання української нації. Українська професійна музична освіта цієї історичної доби представлена іменами композиторів М. Лисенка, Б. Підгорецького, П. Сокальського, М. Вербицького, І. Лаврівського, С. Воробкевича, А. Вахнянина, В. Матюка, співаків С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Менцинського, бандуриста Г. Хоткевича та інших.

Представники польської громади відіграли значну роль у розвитку культурно-мистецьких традицій та встановленні осередків професійної музичної освіти на Поділлі. В їх числі – А. Коціпінський, Р. Зентарський, В. Зентарський, Й. Витвицький, М. Завадський, Ф. Яронський, Т. Йотейко, Д. Бонковський, Т. Ганицький.

Цікавою в контексті української музичної педагогіки цієї доби є діяльність В. Заремби. Педагогічну діяльність він розпочав у 1853 р. на посаді

викладача фортепіано у школі А. Коціпінського в Кам'янець-Подільському, на той час – центрі Подільської губернії.

У XIX ст. зростає зацікавленість фортепіанним музикуванням. Фортепіано було невід'ємною особливістю аристократичних салонів та залів, а захоплення музикуванням було характерним як для заможних родин, так і для збіднілих шляхтичів. У домівках польської шляхти часто звучала музика, яку виконували всі члени родини, збирались у сімейних колах, грали й для гостей, й для розваги [332].

В. Заремба займався також приватною педагогічною практикою, оскільки музика на той час відігравала суттєву роль у процесі навчання та виховання дітей із заможних польських родин, а в середовищі інтелігенції широко розповсюджувалася практика домашнього музикування.

Поодинокі факти дають дуже стисло характеристику педагогічної діяльності композитора. Так, Росіна Римар повідомляє: «В. І. Заремба відомий як музикант, критик і педагог. Його творчість складається переважно з обробок народних пісень, які здобули популярність серед різноманітних верств населення – від аристократичних салонів до студентської молоді». Дослідниця додає: «У 1854 р. він обіймав посаду органіста в костьолі при Кармелітському монастирі й одночасно вчив дітей гри на фортепіано» [245].

У житомирський період (1856–1862) В. Заремба дає уроки фортепіано та працює у приватних пансіонах, а також пише музику. Стисло енциклопедичну довідку про композитора-педагога подає Ірина Шатковська: «У Житомирі почалась активна музично-педагогічна та виконавська діяльність, яка в подальшому була продовжена в Києві. Він надавав уроки гри на фортепіано та хорового співу, викладав в різних жіночих навчальних закладах. Також він виступав у концертах як соліст, акомпаніатор та член камерних ансамблів, писав фортепіанні твори та робив обробки народних пісень» [296].

Розквіт композиторської та педагогічної діяльності В. Заремби припадає на київський період (1862–1902), праці на посаді викладача по класу

фортепіано і хорового співу в Інституті шляхетних дівчат, Левашівському інституті, приватних пансіонах.

Поступове включення жінок до суспільного та економічного життя призвело до усвідомлення громадськістю того, що дівчат треба навчати та виховувати на рівні з хлопцями. Більш того, становлення жіночих навчальних закладів у XIX столітті у багатьох містах країни було наслідком остаточного переконання царського уряду у «недоліках» системи виховання дівчат вищих верств суспільства в монастирях та приватних пансіонах. Після того, як інститути на українських землях підготували перших вихованок, громадськість мала можливість переконатися в перевагах інститутської освіти над навчанням у приватних жіночих закладах. Запит на інститутську освіту став активно зростати. Ці школи акцентували увагу на «вихованні через освіту», ставлячи акцент на підготовці жінки-матері-дружини, відкидаючи певні навчальні стандарти, що були притаманні системі освіти для чоловіків.

У XIX ст. на території сучасної України було відкрито п'ять Інститутів шляхетних дівчат: Харків (1812 р.), Полтава (1817 р.), Одеса (1828 р.), Керч (1835 р.), Київ (1838 р.), в яких навчались жінки дворянського походження, які в майбутньому діяли як літераторки, вчительки, господині аристократичних салонів та артистки.

У статуті Київського інституту шляхетних дівчат зазначалось, що головною метою закладу є надання безоплатної освіти дітям дворянського походження з малозабезпечених верств губерній Київської, Волинської та Подільської. Фінансування цього інституту здійснювалося за рахунок коштів з казни Волинської, Київської та Подільської губерній. З самого початку діяльності інституту на навчання приймали лише дівчат з дворянських родин, а з 1852 року також доньок почесних громадян і купців Першої гільдії. Умови навчання тут були дуже гідні.

На той час Інститут шляхетних дівчат у Києві вже славився музичним вихованням, і окремі його випускниці здобули славу відомих піаністок і співачок. З-поміж гуманітарних наук музиці приділяли велику увагу, програма

курсу була розрахована на увесь освітній період (6 років). Навчання здійснювалось за спеціальною програмою імператриці Марії, згідно з якою вихованки отримували комплекс теоретичних знань з елементарної теорії музики та практичних навичок. Для занять з фортепіано відводилось 4 години на тиждень, хорового співу – 6 годин та сольного співу – 2 години. Окрім того, вихованки отримували знання з сольфеджіо та музичної грамоти, займались ансамблевим музикуванням. Про традиційно високий професійний рівень учителів-музикантів у навчальному закладі йдеться у спогадах про педагогічну діяльність М. В. Лисенка, який протягом 1881–1906 років також працював у ньому на посаді викладача та інспектора [193].

Педагогічна діяльність у різних навчальних закладах, у тому числі й у даному Інституті, окреслила зацікавленість Владислава Заремби жанрами фортепіанної та вокальної мініатюри, призначеної для учнів. Вона була викликана нагальною потребою створення спеціальної дидактичної музичної літератури та формування педагогічного репертуару.

Процес написання творів дидактичного призначення, передусім для фортепіано і голосу, розпочався ще з початку ХІХ століття. Деякі українські та українсько-польські композитори звертались до практики створення дитячих фортепіанних альбомів чи співаників, вже поширеної в Німеччині та Франції, тож у продовження цієї практики на українських землях теж з'являються аналогічні збірки. Поряд з першими циклами фортепіанних мініатюр В. Присовського, М. Соколовського, з'являється вокальна збірка «Пісенник для наших діточок» («Śpiewnik dla naszych dzieci») і фортепіанна збірка «Маленький Падеревський» («Mały Paderewsky») В. Заремби.

Хоча вони написані вельми професійно та відповідають канонам фортепіанної та вокальної дидактики, цілком могли б увійти в педагогічний репертуар, дотепер вони не були об'єктом дослідження і практично невідомі ширшому загалу викладачів і учнів музичних шкіл як в Україні, так і в Польщі.

Вокальна збірка «*Співаник для наших діточок*» («Śpiewnik dla naszych dzieci»), яку було видано фірмою Л. Ідзіковського (Варшава), належить до

творів педагогічного характеру й відповідає традиціям виховання дітей у польських сім'ях, пройнятих високою релігійністю та повагою до національних традицій (Додаток Б, приклад 35).

У часи, коли кожен приклад в підручниках, який можна було трактувати як польське національне виховання, переслідувався владою, створення цієї збірки було надто сміливим кроком, спрямованим на виховання та збереження національних традицій.

Спеціально слід підкреслити, що протягом досліджуваного історичного періоду в Україні – окупованій території Російської імперії, – була відсутня національна освітня система, яка б забезпечувала поступовий розвиток культурного потенціалу будь-якої іншої нації, окрім російської. Звісно, найзапекліше переслідувалась українська ідентичність, але й польські осередки освіти і культури трактувались вельми неприхильно. «Процес русифікації обмежував можливість публічного вираження національної ідентичності, що призвело до переміщення ролі збереження національного спадку в особистий простір – сімейне коло», – зазначає О. Ніколаєнко. Виховання дітей здійснювалось переважно в родині, і католицизм був невід'ємною складовою у формуванні національного духу поляків [208].

Цілком імовірно, що збірник «*Śpiewnik dla naszych dzieci*» був укладений з метою приватної педагогічної практики для дітей із заможних польських родин, де музика відігравала важливу роль. Цілком можливо, що на окремих творах цієї збірки міг виховуватись і син композитора – майбутній композитор Сигізмунд, для якого батько був першим учителем музики. Однак авторська присвята у збірнику В. Заремби з текстом «*Моїм онукам*» конкретизує інформацію про те, що збірка є підсумком педагогічної праці автора і, ймовірно, упорядкована наприкінці його життя.

Важливе місце у збірнику займають пісні релігійного змісту, які містять щоденні молитви: «*Modlitwa dziecka*» («Дитяча молитва»), «*Do Boga*» («До Бога»), «*Wieczorny spacer*» («Вечірня молитва»), а також пісні на найважливіші періоди церковного року: Різдво Христове – «*Anioł pasterzom mówił*» («Ангел

сказав пастушкам»), «Bóg się rodzi» («Бог роджений»); та Великдень – «W żłobie leżę» («В жалобі лежу»), «Wesoły nam dziś dzień nastal» («Веселий нам цей день настав»). Різноманітний світ дитинства автор передає через:

- змалювання картин природи – «Kiedy ranne wstają zorze» («Коли рання встає зоря»), «Pole» («Поле»), «Gwiazda» («Зірка»), «Zima» («Зима»);

- зображення світу тварин і птахів – «Kogutek» («Півник»), «Ptaszek» («Пташка»), «Lata ptaszek po ulicy» («Літа пташок по вулиці»), «Piosenka o wilku» («Пісенька про вовка»), «Siedzi sobie zając pod miedzą» («Сидів собі зайчик під балком»);

- емоційно-рухливу активність дитини: «Przechadzka» («Прогулянка»), «Polowanie» («Полювання»), «Dalej! Dalej!» («Далі! Далі!»), «Wesoły Janek» («Веселий Янек»), «Krakowiak» («Краков'як»);

- соціальну тематику, яка розкривається з урахуванням дитячого рівня сприйняття: «Panioneczka» («Паняночка»), «Jałmużna ubogiej dziecięca» («Милостиня для дітей»), «Pieśń ubogiej dziewczynki» («Пісня бідної дівчинки»).

«Малий Падеревський» («Mały Paderewski») В. Заремби представляє інтерес для дослідження становлення та розвитку дидактичної фортепіанної літератури другої половини ХІХ ст. (Додаток Б, приклад 36). Слід детальніше розглянути дидактичні принципи, сюжети, стиль та структуру «Малого Падеревського» з метою визначення її естетичної і, передусім, дидактичної цінності, а також відновлення творів у репертуарі сучасної музичної та загальноосвітньої шкіл.

У нечисленних відомих нам джерелах збірка «Mały Paderewsky» отримала різні визначення. Так, «Київський календар» подає її як «педагогічний збірник», «збірник п'єс для фортепіано» [99], Вікіпедія (Вільна енциклопедія) визначає як «збірник п'єс для фортепіано», «збірник з музичної літератури для дітей» [101]. Енциклопедія Брокгауза и Ефрона тлумачить її як «збірник творів польських композиторів» [100], а Енциклопедія Сучасної України дає більш детальну характеристику автора та його опусу: «Владислав Заремба –

упорядник збірки «Śpiewnik dla naszych dzieci», «Mały Paderewski» (увійшли полегшені перекладення уривків з опер польських композиторів, творів Ф. Шопена та власні твори)» [102].

Аналіз збірки «Mały Paderewski» дає можливість означити ключові педагогічні та естетичні погляди автора, коло жанрів, образну сферу, засоби музичної виразності, рівень складності фортепіанних творів, їх дидактично-пізнавальний та національно-виховний потенціал. Можна припустити, що ця збірка не була створена в одночасі, а стала підсумком педагогічної діяльності В. Заремби як викладача фортепіано. Однак очевидним є факт завершення формування збірки в останні роки життя композитора, після 1901 року, бо саме тоді відбулась прем'єра і здобула популярність опера Ігнація Яна Падеревського «Манру», уривки з якої також увійшли до даної збірки (№ 52).

Не втрачає актуальності питання стосовно назви «Mały Paderewski». Ігнацій Ян Падеревський (1860–1941), на честь якого названо збірку, – видатний польський піаніст, диригент, композитор, музичний редактор та політичний діяч-патріот (перший прем'єр-міністр незалежної Польщі) народився в селі Курилівці на Поділлі (нині Хмельницький р-н Вінницької обл.).

Але, коли Заремба присвячував йому свою збірку, то орієнтувався виключно на його піаністичну славу: адже в 1902 році Падеревський ще не став однією з ключових фігур польського національного руху, першим прем'єр-міністром Другої Речі Посполитої, він ще навіть не брав участі у відкритті пам'ятника героям Грюнвальдської битви у Кракові та відзначенні сторіччя Фредеріка Шопена у Львові. Скоріше, окрім природного визнання великого таланту Падеревського, якому Заремба хотів віддати пошану таким чином, важливим видається саме подільське походження Падеревського.

Сторінки біографії Ігнація Яна Падеревського містять факти проживання родини Падеревських у 1865–1872 роках на Поділлі (зараз – Судилків, Шепетівський р-н Хмельницької обл.), також відпочинок Ігнація у родичів у Житомирі, поїздки з батьком до Києва (1872 р.). Цілком можливо, що педагог

В. Заремба, життя якого у ці роки також пов'язане із вищезгаданими містами, міг чути гру маленького Падеревського, який досить рано почав оволодівати скрипкою і фортепіано. За іншим, більш ймовірним припущенням, присвята «Mały Paderewsky» була дана на пошану Ігнація Яна Падеревського як визначного польського піаніста та великого патріота своєї держави, що здобув велику популярність та світову славу. Можна припустити, що В. Заремба міг бути особисто присутнім на фортепіанних концертах відомого польського піаніста у Києві у 1900-х рр. Окрім того, гастрольні виступи І. Я. Падеревського в Києві отримали найбільший резонанс у музичному житті міста, були достатньою мірою проаналізовані газетними виданнями та мали вагомий вплив на розвиток музичної культури Києва, сприяли становленню української фортепіанної школи. Про це зазначає у своєму дисертаційному дослідженні «Концертна діяльність польських піаністів у Києві (кінець XIX – поч. XX ст.)» Тетяна Сітенко. У даному дослідженні «наголошується також на феноменальній здатності І. Падеревського по-новому інтерпретувати добре відомі музичні зразки» [260]. І. Копоть, характеризуючи І. Падеревського, назвала його «українцем за місцем народження, поляком за вихованням, духовним відчуттям, служінням Батьківщині, людиною Землі... за широтою діяльності» [160].

Зауважимо, що В. Заремба позиціонує себе як укладач, упорядник збірки, що зазначено на титульному аркуші нотного видання Л. Ідзіковського. Композитор трактує «Малого Падеревського» не як авторський опус (хоча й розміщує в ньому ряд власних творів), а як збірку творів різного походження, композиторських та народних, які він склав за певними дидактичними правилами та з навчальною метою. На титульній сторінці першого (і єдиного) видання вищезгаданого київського видавця Л. Ідзіковського, зазначено: «Легка колекція для фортепіано з польських національних мелодій та опер». Окрім імені самого композитора, на титульній сторінці зазначено ще одне ім'я: *переглянуте та доповнене Фелісіаном Шопським*. І тут виникає слушне запитання про те, яким чином був залучений до редагування збірки відомий

професор музичних університетів у Варшаві та Кракові і на чие прохання він здійснив цю роботу? Музичні магазини Ідзіковського були не лише в штаб-квартирі – на Хрещатику в Києві, але і в багатьох інших містах, включаючи Варшаву та Краків. Ймовірно, представники видавництва Ідзіковського могли б звернутись з проханням до Шопського про професійну редакцію збірки В. Заремби. З тієї причини, що оригінальну збірку редагував Ф. Шопський, у ній з'явилася пісня «Рота» Фелікса Нововейського на слова Марії Конопницької, написана уже після смерті В. Заремби. Патріотичну пісню М. Конопницька написала у 1908 році на мелодію, яку склав Ф. Нововейський. «Рота» вперше була виконана хором на відкритті пам'ятника Грюнвальду в Кракові (15 липня 1910 р.). Тож завдяки її винятковій популярності, Ф. Шопський міг використати пісню із патріотичним змістом і приховати твір, який би точно не пропустила російська царська цензура, у цілком «невинній» дидактичній збірці.

Збірка «Mały Paderewsky» містить 53 твори, котрі за тематикою можна поділити на:

- фортепіанні транскрипції молитовних текстів (№ 1–11), що завершуються твором «Modlitwa» з опери «Halka» С. Монюшка; фортепіанні обробки польських історичних та побутових пісень різноманітної тематики (№ 12–30); фортепіанні перекладення творів та популярних уривків з опер відомих польських композиторів – сучасників В. Заремби (№ 31–53). Дитяча тематика представлена у збірці п'єсами, що проникають у світогляд дитини, змальовують картини та образи, близькі дитячому сприйняттю:

- реальні персонажі дітей та їх чуттєво-емоційний світ («Panioneczka», «Czegoż oczki zapłakała», «Dwie Marysie», «Wesoły Janek»);

- картини природи («Lata ptaszek», «Skowroneczek spiewa», «Wlazł kotek na płotek», «Siedzi sobie zając pod miedzą», «Przywędrował niedźwiedź kudłaty»);

- атмосфера польських пісень та національних танців («Krakowiak», «Mazurek», «Polonez»).

Однак в цілому за змістом збірка В. Заремби не цілком вписується у формат дитячої музики романтичного кшталту, а скоріше скомпонована в традиціях родинних альбомів, які були закладені ще в творчості Й. С. Баха, і вага яких особливо зросла в добу романтизму [192]. У цьому сенсі Заремба орієнтований не лише і не стільки на відомі дидактичні збірки фортепіанної музики Роберта Шумана чи Петра Чайковського, але на домашні пісенні книги (*śpiewniki domowe*) Станіслава Монюшка або, на нашу думку, навіть безпосередньо на книгу пісень для дітей Зігмунта Носковського на слова Марії Конопницької на 1 і 2 голоси з фортепіано, яка була створена у 1889 р. На це останнє джерело натхнення вказує той факт, що Заремба використав у своїй збірці одну пісню згаданого «*Śpiewnika*» – «Жайвір» («*Skowroneczek*»). Згідно з цим принципом, кожен із родини міг звернутись до збірки п'єс та знайти для себе музичний твір відповідно до складності, змісту, вподобання та слушної нагоди для музикування.

Як бачимо, серед першого десятка творів, що увійшли до збірки, – легкі п'єси, присвячені релігійному вихованню дітей, містять молитовну тематику з наспівами римо-католицького обряду, це – «*Modlitwa*», «*Modlitwa dziecka*», «*Zdrowaś Mariya*», різдвяні та великодні пісні. Вони прості за фактурою, розраховані на учнів-початківців. У такий спосіб автор підкреслює значення релігійного виховання, яке велось у католицьких родинях з раннього віку. Відповідне виховання також здійснювалось і в Київському інституті шляхетних дівчат, де працював В. Заремба. Про це свідчить факт діяльності домової церкви Св. Олександри, що була розташована на першому поверсі навчального закладу, та каплиці для вихованок римо-католицького віросповідання на рівні другого-третього поверхів [57].

У другому розділі збірки (№ 12–30) спостерігаємо звернення композитора до національних джерел як втілення провідної тенденції європейського романтизму, який по-новому трактував фольклор як важливе джерело пізнання народу, його національного духу. І цілком природно, що В. Заремба, будучи поляком за походженням, звертається до польського фольклору та

патріотичних пісень, утверджує тим самим національну ідентичність в середовищі поляків, що проживали на території Російської імперії, передусім в Україні. «Виняткове місце пам'ять посідає в суспільствах, позбавлених державності або тих, що проживає в оточенні інших національностей і обмежені в доступі до колективної пам'яті своєї нації. Саме в таких умовах формувалась пам'ять поляків, що проживали в українських губерніях Російської імперії» [208]. За твердженням С. Русової, «національне виховання виробляє в людини не хистку моральність, а формує цілісну особистість. Через пошану і любов до свого народу воно виховує в дітях пошану і до інших народів» [249].

Серед фортепіанних обробок польських історичних та побутових пісень особливу увагу привертають дві обробки пісень патріотичного характеру: «Rota» і «Z dymem pożarów», вибір яких не є випадковим. Хорал «З димом пожарів» («Z dymem pożarów») – одна з самих відомих польських революційних та патріотичних пісень, яку під впливом невдалого повстання поляків 1846 року написав польський поет, драматург та публіцист Корнель Уейський. Твір, покладений на музику польським композитором і піаністом зі Львова Юзефом Никоровичем (1827–1890), став гімном зневоленої Польщі, де висловлюється молитва до Бога про милість і волю для знедоленого народу. Ці пісні були широко знаними у патріотичних колах поляків, могли звучати на зібраннях не лише у вокальному, а й інструментальному виконанні.

П'єси № 31–53 – це обробки та перекладення творів (або фрагментів) польських композиторів – сучасників В. Заремби, серед яких: С. Монюшко (1819–1872), І. Коморовський (1824–1857), М. Завадський (1828–1887), З. Носковський (1846–1909), М. Огінський (1765–1833), Г. Венявський (1835 – 1880), Ф. Нововейський (1877–1946), В. Желенський (1837–1921), І. Падеревський (1860–1941). Всі ці діячі стали заслужено популярними у Польщі, здійснили вагомий внесок у розвиток музичної культури своєї Батьківщини.

Традиція фортепіанних перекладень, вокальних та інструментальних транскрипцій була широко представлена в цей історичний період у творчості композиторів-романтиків, а приводом для їх створення могло послужити бажання В. Заремби популяризувати вокальні твори сучасних польських композиторів та адаптувати їх для потреб навчання, домашнього музикування чи салонного виконання.

Порівняно з попередніми творами збірки, в наступних перекладеннях розширюється діапазон мелодики, використовуються складніші фактурні форми викладення, зокрема, нашарування декількох пластів («Grajek» М. Завадського, «Polonez» З. Носковського), ущільнюється акордова фактура («Mazurek» з опери «Halka» С. Монюшка), використовуються октавні дублювання голосів (уривки з опери «Manru» І. Я. Падеревського), застосовуються елементи етюдної техніки («Prząśniczka» С. Монюшка). Разом з тим у творах збагачується штрихова палітра («Skowroneczek śpiewa» З. Носковського, «Taniek Litwinek» з опери «Konrad Wallenrod» В. Желенського) та ускладнюється музична форма («Polonez» Г. Венявського), в окремих з них використано вільний імпровізаційний розвиток («Dumka» з опери «Janek» В. Желенського).

Ці ознаки свідчать про адресування п'єс для виконання більш досвідченими музикантами з набутим професійним виконавським досвідом, а відтак, йдеться про послідовне та планомірне формування виконавських навичок у музикантів, що є одним із основних дидактичних принципів.

Загалом, «Mały Paderewsky» виник як відображення загальних світоглядних, естетичних і музично-педагогічних принципів композитора. Ця збірка відтворює зацікавленість історією та народним побутом польського народу, втілює завдання культурного просвітництва та зберігає традиції виховання дітей у польських родинах, які відзначались високою релігійністю і шаную до національних традицій та історії.

Збірка фортепіанних творів «Mały Paderewsky» як сімейний фортепіанний альбом виконувала важливе завдання – сприяла збереженню рис національної

ідентичності та історичної пам'яті в умовах опору поляків політиці русифікації та боротьби з католицизмом, запровадженій царським урядом у ХІХ ст.

Будучи пов'язаним з аматорськими музичними колами та навчальними закладами, композитор діяв у напрямку професіоналізації музичної освіти, і зміст проаналізованої збірки цілком відповідає визначенням «педагогічний збірник», «збірник п'єс для фортепіано» «збірник з музичної літератури для дітей», «збірник творів польських композиторів». Однак, на основі проведеного дослідження зроблено висновки, що поруч із проаналізованими мініатюрами у збірнику не виявлено перекладень творів Ф. Шопена, про які подано інформацію в Енциклопедії сучасної України [102].

Підсумовуючи огляд дидактичної праці «Маленький Падеревський» для фортепіано польського композитора Владислава Заремби, що мешкав на Поділлі, варто зазначити, що цей опус, укладений композитором, піаністом і викладачем, заслуговує не лише на більш прискіпливий погляд дослідників музичної культури, але й також на його відновлення в сучасному репертуарі музичних шкіл.

Отже, В. Заремба був носієм європейської культури й освіченості. Його зацікавленість українською та польською народною і професійною культурою, просвітницька та педагогічна діяльність сприяли формуванню і розвитку професійної музичної освіти в Україні, укріпленню її зв'язків з західноєвропейською музичною освітою і культурою.

3.3 Фортепіанна творчість В. Заремби. Жанр обробки української народної пісні

Якщо збірки «Співаник для наших діточок» та «Малий Падеревський» представили інтерес В. Заремби до польської історії, традицій та творів сучасних йому польських авторів, то фортепіанна спадщина є суто українською за колом жанрів, змістом та прийомами розвитку.

Активний розвиток фортепіанного виконавства у другій половині XIX ст., поживлення зацікавленості до домашнього музикування та професійного навчання гри на фортепіано окреслили особливу зацікавленість композиторів та музикантів до жанру фортепіанної обробки народної пісні, що в подальшому стало однією з передумов розвитку жанру фортепіанної мініатюри. М. Дремлюга акцентує увагу на тому, що жанр мініатюри походить з українських народно-пісенних джерел (танець, пісня, колядка, шедрівка) [83]. В числі перших циклів мініатюр для фортепіано були: «Збірка дитячих фортепіанних творів з українських пісень» В. Присовського, «Фортепіанні п'єси» М. Соколовського тощо. В історії розвитку української фортепіанної музики XIX ст. поряд з іменами українських композиторів Миколи Маркевича, Тимофія Безуглого, Василя Пащенка слід відзначити й композиторів польського походження – Ромуальда Зентарського, Віктора Зентарського, Йосипа Витвицького, Михайла Завадського, Владислава Зарембу, Фелікса Яронського, що жили на Поділлі, звертались до української тематики та працювали у жанрах фортепіанної мініатюри.

Композитори Й. Витвицький, В. Заремба, М. Завадський, поляки з походження, котрі народились та працювали в Україні, взяли за основу своєї фортепіанної творчості українські фольклорні джерела, намагались інтерпретувати у своїх фортепіанних композиціях типові фольклорні інтонації, вписуючи їх у загальноромантичну та бідермаєрівську стилістику, тонко відчуваючи інтонаційну, ладову, ритмічну своєрідність української пісні. Разом з тим творчість їх позначалася безпретензійністю і простотою викладу, типовою для аматорства [89].

Фортепіанна спадщина Владислава Заремби – окрім вище проаналізованої польської збірки – спирається на українську народну пісню, на ґрунті якої сформувалась національна традиція жанру обробки народних пісень. 18 творів композитора об'єднано загальною назвою «Українські мелодії». У їх числі – «Думка-шумка», «Чи я в лузі не калина була» (думка), «Реве та стогне Дніпр широкий», «В кінці греблі шумлять верби», «Зібралися всі бурлаки»,

«Черевиків немає, а музика грає, грає, жалю завдає!» (пісня і шумка); «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче» (думка), «Гей-же ви, хлопці, славні молодці», «Стоїть гора високая», «Повій вітре на Україну», «Елегія», «Де грім за горами, де сонечко сяє», «Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірняя!» (Додаток Б, приклад 37). Слід зазначити, що мелодії двох пісень, зокрема, – «Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірняя!» та «Чи я в лузі не калина була» Заремба запозичує із збірки свого вчителя А. Коціпінського.

М. Дремлюга доволі критично висловлюється про невисокий загальний рівень композиторської техніки В. Заремби, який виявився у відсутності в його творах тематичного розвитку, однак зазначає: хоч «...авторові не завжди вдається піднятися до рівня художніх образів використаних ним пісень, фортепіанні композиції В. Заремби приваблюють щирістю, емоційністю, мелодичністю» [89].

Жанрову палітру народних пісень, до яких звертається В. Заремба, складають родинно-побутові («В кінці греблі шумлять верби», «Чи я в лузі не калина була», «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче»), ліричні («Ой зійди, зійди ти зіронька та вечірняя», «Сонце низенько, вечір близенько»), а також козацька («Гей же ви, хлопці, славні молодці») та бурлацька («Зібралися всі бурлаки») пісні.

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

Окремі фортепіанні твори В. Заремби мають авторську ремарку – *думка*. Серед них – «Сонце низенько», «Ой зійди, зійди ти зіронька та вечірняя», «Чи я в лузі не калина була» та оригінальні фортепіанні твори – «Думка», «Chant d'Ukraine» («Піснеспів з України»). Слід зазначити, що термін «думка» належить польському романтику Б. Залеському. За припущенням А. Азарової,

«Думка виникла на межі XVIII–XIX ст. у польському середовищі на українських і польських теренах, коли спочатку означала синонім української ліричної пісні, а згодом – сповнену жалю й туги монологічну пісню елегійно-журливого характеру українського походження» [2]. У «Словнику української мови» «думка» трактується як: «назва української і польської народної ліро-епічної пісні часто журливого характеру; музика до такої пісні, а також музичний твір відповідного настрою» [91].

У XIX ст. збирачі народної творчості Я. Головацький, В. Залеський (Вацлав з Олеська), О. Кольберг та інші називали думками ліричні пісні про нещасливе кохання або тяжку селянську долю. Варто нагадати, що думка як жанр медитативно-елегійної поезії була поширена й у творчості українських поетів та письменників доби романтизму першої половини XIX ст. У цьому жанрі написано твори західноукраїнського поета А. Метлинського, представників «української школи» в польській поезії А. Бельовського, Ю. Б. Залеського, Л. Семенського, В. Сирокомлі, Ю. Словацького та інших, а також Т. Шевченка.

Григорій Нудьга зазначає: «Поетика думки близька до пісні або романсу з лірико-епічним сюжетом. Роздуми передаються у формі, близькій до внутрішнього монологу» [216]. Думки бачимо у збірках А. Коціпінського, творчості С. Монюшка, Б. Сметани, К. Ліпінського, Ю. Ельснера, Д. Бонковського, М. Завадського, Т. Падури, а також М. Вербицького, С. Воробкевича, М. Лисенка та ін.

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

У більшості фортепіанних обробок В. Заремби присутні розлогі вступні розділи, які побудовані на розвитку окремих інтонацій та мелодичних зворотів основної теми. Спільними характерними рисами для таких вступів є імпровізаційний розвиток, поступове розширення діапазону від нижнього до

верхнього регістру (як у «Реве та стогне Дніпр широкий» (Додаток Б, приклад 38), «Сонце низенько, вечір близенько» (Додаток Б, приклад 39), «Де грім за горами», «Стоїть гора високая», «Повій вітре на Вкраїну»), повільні темпи (*Largo, Lento, Andante*), яскраві динамічні та агогічні контрасти. У мелодиці вступних розділів творів «Де грім за горами», «Зібралися всі бурлаки», «Черевиків не має, а музика грає, грає, жалю завдає!» (Додаток Б, приклад 40) композитор використовує арпеджіовані пасажі по звуках акордів, мелізматику (трелі, форшлаги, морденти), а також – особливі види ритмічного поділу тривалостей (тріолі, секстолі тощо). Сукупність цих рис наближає вступні розділи обробок до жанру прелюдювання на народно-пісенному матеріалі.

Гармонічна мова творів композитора вирізняється використанням традиційних ладо-тональних зворотів. Окремим з них притаманна ладова змінність, використання мажору та гармонічного виду мінору, альтерацій (високий IV щабель в мінорі), органних пунктів. До прикладу – подвійний на чистій квінті в обробці «Сонце низенько» (Додаток Б, приклад 39), де органний пункт та арпеджіовані акорди імітують звучання ліри; тонічний органний пункт в заключному розділі обробки «Стоїть гора високая»), що свідчить про проникнення та творче переосмислення композитором характерних особливостей ладо-гармонічної будови української пісенності.

Серед типових рис народного багатоголосся, які імітує композитор у фортепіанній фактурі, – терцієва втора («Реве та стогне Дніпр широкий», «Якби мені черевики», «Гей-же ви, хлопці, славні молодці», «Зібралися всі бурлаки» та ін.), використання підголосковості («Козак від'їжджає, дівчинонька плаче», «В кінці греблі шумлять верби», «Ой зійди, зійди, ти зіронька та вечірняя!»), бурдонний бас, що наслідує звучання бандурного супроводу («Сонце низенько, вечір близенько»).

Варіювання куплету народної пісні, притаманне народно-виконавській манері, стало передумовою для застосування в обробках В. Заремби варіаційного прийому розвитку, який водночас дозволяє зосередити увагу на основній темі пісні та всебічно розкрити її зміст. У куплетно-варіаційній формі

викладено більшість обробок Владислава Заремби, серед яких – «В кінці греблі шумлять верби», «Гей-же ви, хлопці, славні молодці», «Ой зійди, зійти, ти зіронька та вечірня!», «Де грім за горами», «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче».

Разом з тим технічне вирішення окремих варіацій композитор продумав як засіб показу різноманітних віртуозних можливостей виконавця. До таких зразків можна віднести: октавний виклад теми «Повій вітре на Україну» на тлі пульсуючого тріольного супроводу; варіацію на тему «Сонце низенько, вечір близенько» у тріольній фактурі із характерним супроводжуючим голосом (*Cantabile*) та активну техніку репетицій (*Agitato*) (Додаток Б, приклад 39 а); використання фігурованого остинато у верхньому прошарку фактури у варіації на тему пісні «Стоїть гора високая»; ущільнення акордової фактури в урочистому фінальному проведенні теми «Гей-же ви, хлопці, славні молодці». Згадані способи варіаційного перетворення основної теми тісно пов'язані із відтворенням та поглибленням змісту поетичного тексту пісень.

Окрім того, трапляються приклади проведення теми у однойменній тональності, що є характерною ознакою строгих орнаментальних варіацій (зокрема, *d-moll – D-dur* в обробці «Стоїть гора високая», *g-moll – G-dur* у творі «Де грім за горами»). Динамізації розвитку також сприяє виклад теми у різних регістрах, ведення її з одного голосу в інший, використання прийомів мотивного вичленення (кульмінація обробки «В кінці греблі шумлять верби», вступні розділи творів).

В обробці «Сонце низенько» композитор поєднує варіаційну форму з рисами тричастинності, а обробки «Реве та стогне Дніпр широкий» та «Повій вітре на Україну» викладені у розвиненій одночастинній формі, де підкреслено значення імпровізаційності та вільного розгортання основного пісенного матеріалу. Окреме місце посідає обробка пісні «Черевиків немає, а музика грає, грає, жалю завдає!» на слова Т. Шевченка, що містить підзаголовок «Пісня і шумка». Автор поєднує дві контрастні теми – тридольну наспівну, ліричну (*Andante*) думку та дводольну шумку танцювального характеру (*Allegro*) в

малий цикл, що перегукується з циклами «Думка-шумка» В. Зентарського, М. Завадського та М. Лисенка (Додаток Б, приклад 40).

Між інших, форма обробок «Зібралися всі бурлаки» та «Стоїть гора високая» більшою мірою наближена до варіаційної. У цих творах кожне наступне проведення теми зазнає глибших змін, набуває значення самостійної варіації з власними прийомами розвитку, характером фігурацій, типом фактури.

Цікаво простежити, як співвідносяться прийоми варіаційного розвитку в обробці В. Заремби із текстом української народної пісні на прикладі обробки «Зібралися всі бурлаки». Тема, що експонує картину повернення бурлаків до рідного дому, викладена у гомофонно-гармонічній фактурі, в помірному темпі: «Зібралися всі бурлаки до рідної хати, Тут нам мило, тут нам любо журби заспівати». Друга строфа поетичного тексту пов'язана із образами побуту, як любо і мило хлопцям «...з дівчатами жартувати, мед-горілку пити». Перша варіація звучить у високому регістрі, у витонченому орнаментальному викладенні, зображує легкий танець дівчат. Коли ж у другій варіації з'являються історичні алюзії: «Ой цариця Катерина, що ж ти наробила? Степ широкий, край веселий та й занастила», – музика сповнена активного неспокійного пульсуючого тріольного ритму, який підкреслює та поглиблює обурення українців свавіллям російського царизму.

У такий спосіб В. Заремба демонструє застосування досить поширеного типу фольклорної «програмності», що в подальшому стала характерною для творчої манери тих композиторів, які звертались до сюжетів українських народних пісень. Завершення пісні словами «...що діється в білім світі, ой чиї ж ми діти?» супроводжується кульмінацією із варіюванням супроводу, який нагадує арпеджіовані перебори бандури.

У фактурі фортепіанних обробок В. Заремби відображений надзвичайно важливий і яскравий елемент національної звукової сфери – імітація гри на бандурі, що окреслює національну приналежність героїв, виконує семантичну роль національного символу України, сприймається як важлива складова національної культури. Найпоширеніші прийоми, способи гри, технічні,

аплікатурні можливості у відтворенні бандурної колористики, які використовує В. Заремба, – типowo бандурне арпеджіато, рух по розкладених акордах, а також рух паралельними терціями, секстами на фоні витриманого басу, використання мелізматики (короткий форшлаг). Наслідування прийомів бандурної гри можна прослідкувати у викладені супроводу пісні «Гей-же ви, хлопці, славні молодці» (акордовий виклад фактури із темою у верхньому голосі на тлі октавних басів), «Зібралися всі бурлаки» (арпеджіований виклад акордів у фінальній варіації), «Де грім за горами» та «Повій вітре на Україну» (вільна імпровізаційна манера викладу, арпеджіовані акорди). Таким чином, композитор надає бандурі національного семіотичного символу [110] в українській музичній культурі ХІХ ст., що в попередній період уже було акцентовано А. Коціпінським в обробках пісень для голосу з фортепіанним супроводом (серед яких – думка з Поділля «Рають мені, щоб ся вінчати», «Летів орел понад море», перша дума про смерть Нечая «А вже три дні, три неділі», у якій акомпанемент наслідує бандуру) [139]. У подальшому символіка національного інструменту стане особливо вагомою у творчості М. Лисенка та його послідовників.

Окремі епізоди обробок містять елементи звукозображальності та художньо змальовують колоритні картини поетичного тексту. Яскравим прикладом такого звукопису є вступ до твору «Реве та стогне Дніпр широкий». М. Дремлюга зазначає: «У творі «Реве та стогне Дніпр широкий» тематично самостійний вступ має виправдано ілюстративний характер, малюючи збуджений бурею образ природи» [89]. В. Заремба застосовує хвилеподібний рух по звуках хроматичної гами в низькому регістрі, який у поєднанні з малосекундовими інтонаціями, гармонією увідного зменшеного септакорду та вільною імпровізаційністю створюють картину буремної ночі і ріки, де перебуває головня героїня балади «Причинна» Т. Шевченка. Рухом мелодії по звуках хроматичної гами також зображується стихія вітру в обробці «Повій вітре на Україну». Звукова замальовка картини природи подана у обробці «Де грім за горами»: автор зображає грім, використовуючи низький регістр, тремоло на малосекундовій інтонації, трелі та форшлагги.

Українська пісенність відіграла визначну роль емоційно-образного та інтонаційного джерела у формуванні фортепіанної спадщини композитора та стала визначальною рисою у формуванні індивідуального стилю Заремби-композитора. У жанрі фортепіанної обробки він гармонійно поєднує композиторські прийоми фортепіанного письма, зберігаючи при цьому національне забарвлення народної теми, що є підставою відзначити формування творчого підходу композитора до українських пісенних джерел та власного бачення фольклорного матеріалу.

У інтерпретації народнопісенного матеріалу В. Заремба послуговується одним із головних принципів А. Коціпінського – патріота та знавця української пісні, який, за словами Л. Кияновської, «... трактує народну пісню як спосіб згуртування народу, як форму утвердження його ідентичності через велику розмаїтість форм і жанрів, як найправдивіший образ національної ментальності» [139]. Значна кількість творів для фортепіано українсько-польських композиторів, пов'язаних з фольклором, серед яких чільне місце посідають обробки В. Заремби, є виявом глибокої зацікавленості народною пісенністю, її актуальності у художньому світогляді митців та визначального значення у формуванні міжнаціональних відносин у мистецтві цієї історичної доби.

3.4 Польський та український вектори вокальної творчості В. Заремби. «"Кобзар" Тараса Шевченка»

Творчий доробок Владислава Заремби складають пісні на тексти сучасних йому польських поетів та збірка «"Кобзар" Тараса Шевченка».

У списку творів В. Заремби на польські тексти є такі, що належать до сфери інтимної лірики: «Jam si oddal serce moje» («Я віддав тобі серце моє») на слова Андрія Яновича та «Piosnka i Mazurek» («Пісенька і Мазурка») на слова Францішека Домбровського. Романси, що відтворюють світ внутрішніх переживань і роздумів закоханих чоловіків, можна віднести до творів салонного чи домашнього музикування. Їхньою жанровою основою є граційний

вальс і гордовита мазурка. Форма творів куплетна, музична мова вирізняється нескладним тональним планом і прозорістю фактури.

Іншим за змістом є «*Lirnik*» (*Lento Moderato, cis-moll, баритон*) на слова сучасника композитора Антона Станіславського (1817–1883). Твір присвячено Юзефу Ігнацію Крашевському (1812–1887) на честь 50-річного ювілею, з чого можна зробити припущення про дату написання романсу – 1862 р. Відомо, що у 1856 р. Крашевський був призначений директором Житомирського театру. Імовірно, В. Заремба був обізнаний з його творчістю через А. Коціпінського, а можливо, знав його особисто та мав творчу співпрацю, оскільки пізніше також працював у Житомирському театрі. Відомий польський письменник, публіцист, видавець, польський та український громадський і політичний діяч Ю. І. Крашевський зазнав переслідувань, арештів, еміграції, тому його життя порівнюється з непростю долею лірника – народного співця. Цей романс містить роздуми про невтішну долю митця, його призначення в житті та звернення до Бога у скрутну хвилину.

Романс розпочинається вступом, що налаштовує на зміст твору. Повільний темп, неширокий діапазон мелодії з рисами декламаційності наближають твір до епічних жанрів.

Форма твору двочастинна. Перша частина (*h-moll*) – філософський роздум про скарб – стару ліру, пісні та злу долю митця. Друга частина твору контрастує тонально та викладена в одноіменному мажорі (*H-dur*) – це згадка співця про світлі миттєвості життя й молитва до Бога. Зіставлення однойменного міноро-мажору, використання гармонічних ладів (із півторатоновими секундами), м'які завершення фраз у мелодії, мелодизована фактура фортепіано точно передають зміст поетичного тексту, дають змогу зануритись у складний психологічний стан героя.

Період романтизму окреслив зацікавленість польських митців не лише українською історією, фольклором, але й українською поезією, зокрема, творчістю видатного поета XIX ст. Тараса Шевченка. У зародженні української професійної музики, окресленні векторів її розвитку, творча спадщина

Т. Шевченка відіграла надзвичайно важливу роль. Видатний геній надихав не одне покоління композиторів на створення оригінальних творів, високохудожніх музичних інтерпретацій своєї поезії у різноманітних жанрах. М. Грінченко зазначає: «Поезії Шевченка стають піснями, поета не тільки читають, але й співають» [73].

Втілення Шевченкової тематики в українській музиці ХІХ ст. передусім пов'язане з творчістю М. Лисенка, автора «Музики до Кобзаря», творчий доробок якого становить понад 60 вокальних композицій на слова Т. Шевченка. Проте, ще й дотепер недостатньо досліджено роль попередників та сучасників М. Лисенка у інтерпретації поезій Шевченка та становленні музичної Шевченкіани ХІХ ст.

В. Заремба – автор збірки *«"Кобзар" Тараса Шевченка»* (видання Л. Ідзіковського в Києві, 1889), яка складається з двох серій по 15 творів у кожному зшитку (Додаток Б, приклад 41). У музикознавчих джерелах лише згадано про факт написання збірки та зазначено назви окремих пісень, як-от: «І багата я, і вродлива я...», «На улиці невесело...», «Така її доля...», «Утоптала стежечку...», «Чого ти ходиш на могилу?», «Якби мені, мамо, намисто», «Якби мені черевики» [269]. Досить критичним є аналіз пісень В. Заремби на Шевченкові тексти, здійснений С. Людкевичем [186, с. 132–133], однак камерно-вокальні твори В. Заремби, попри зазначену суворим критиком Людкевичем «недолягнення» у озвученні поетового слова, знаменували важливий етап пошуків мовно-інтонаційних зворотів, драматургії музичної форми, а відтак є позитивним явищем у розвитку української Шевченкіани. Кращі з поданих творів були виконані відомими співаками на великій професійній сцені.

У 1846 році Т. Шевченко, перебуваючи в експедиції у складі Київської археографічної комісії, працював на території Поділля, збираючи та упорядковуючи фольклорно-етнографічний та документальний матеріал. Віктор Прокопчук висловлює припущення про творчі зустрічі Т. Шевченка з митцями та науковцями Кам'янця-Подільського, зазначаючи, що: «...Шевченка

могла зацікавити особиста зустріч з Антоном Коціпінським, відомим на той час музикантом, педагогом, збирачем подільського пісенного фольклору та автором праці «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії», композитором та аранжувальником, автором відомої «Гандзі»¹¹. Саме на цей час музичної грамоти у нього навчався дунаївчанин В. Заремба. Ймовірно, що саме під впливом цих зустрічей Заремба згодом звернувся до поезій Т. Шевченка та написав понад 30 вокальних творів на слова Кобзаря» [236].

Зміст більшості пісень та романсів, у яких В. Заремба інтерпретує поезії Т. Шевченка, відображає типові народні характери, відтворює складне та багатогранне іство своїх героїв. Знайшли відгук у вокальному доробку В. Заремби теми сирітства, самотності чужини, кохання, типово романтичні мотиви козацької волі, настрої журби й туги, які становлять образно-поетичний зміст віршів Т. Шевченка. Сучасна дослідниця польської культури та літератури ХІХ–ХХ століть Марія Яніон (1926–2020) наголошує, що «стигмат страждання, неволі є для етосу слов'янства засадничим і значною мвірою буде його образ. На підставі творів мистецтва романтичної доби можна створити портрет приниженого, несправедливо ображеного, поневоленого слов'янина. Справді слов'ян вирізняв певний істотний недолік: через свою лагідність вони дозволяли себе легко перемагати і поневолювати» [322].

Збірка «"Кобзар" Тараса Шевченка» В. Заремби (видання Л. Ідзіковського в Києві, 1889 р.) складається з двох серій по 15 пісень у кожній.

Серія перша

1. Вітре буйний, вітре буйний. Думка. (Сопрано).
2. Ой умер старий батько. Думка. (Мецо-сопрано).
3. Минають дні, минають ночі. Думка. (Бас).
4. До сестри. Думка. (Сопрано).
5. Не журуся я. Думка. (Баритон).
6. Не тополню високою. Думка. (Сопрано).
7. Через гору піду. Пісня Стехи з «Назара Стодолі».

¹¹ Тут у тексті статті помилка: автором популярної пісні «Гандзя» був не А. Коціпінський, а згаданий у дисертації Д. Бонковський.

8. Зоря з місяцем над долиною пострічалася. Пісня хазяйки з «Назара Стодолі». (Сопрано).

9. Ой одна я, одна, як билиночка в полі. Думка. (Сопрано).

10. За думою дума роєм вилітає. Думка. (Баритон).

11. Чого мені тяжко. Думка. (Баритон).

12. Тече вода в синє море. Думка. (Баритон).

13. Закувала зозуленька. Пісня.

14. На вулиці не весело, в хаті батько лає. Пісня.

15. Нащо мені чорні брови.

Серія друга

16. У перетику ходила по горіхи.

17. Калина. Балада. Чого ти ходиш на могилу.

18. Як би мені черевики.

19. На городі коло броду.

20. Тра ла ла, тра ла ла, на базарі була.

21. Утоптала стежечку через яр

22. Думи мої думи! Ви мої єдині.

23. Ой люлі, люлі, моя дитино.

24. Над Дніпровою сагою.

25. І тут, і всюди, скрізь погано.

26. Як би мені, мамо, намисто.

27. Не женися на багатій, бо вижене з хати.

28. Сонце заходить, гори чорніють. Думка.

29. І багата я, і вродлива я. Думка.

30. Заповіт. Як умру, то поховайте.

Ці твори скомпоновані для різних типів жіночих та чоловічих голосів (крім тенора) у супроводі фортепіано.

За образним змістом романси можна поділити на декілька груп:

– твори філософського змісту, роздуми про тяжку долю («Минають дні», «Ой люлі, люлі», «І тут, і всюди – скрізь погано»);

- твори про сирітство, самотність («Ой, умер старий батько», «Сонце заходить», «Ой одна я, одна», «Закувала зозуленька»);
- твори про козака, загубленого на чужині, про козацьку волю («Тече вода в синє море», «Над Дніпровною сагою», «Не женися на багатій»);
- твори про соціальну несправедливість і тяжку жіночу долю («Не тополю високою», «На вулиці не весело», «Нащо мені чорні брови», «Якби мені черевики», «Якби мені, мамо, намисто», «І багата я, і вродлива я»);
- зразок інтимної лірики («Не журюся я, а не спиться»).

У зв'язку з Шевченковим збірником та іншими творами української тематики В. Заремби слід спеціально підкреслити, що для написання, а тим більше для видання цих творів потрібна була неабияка громадянська мужність. Нагадаємо, що це був час дії «драконівського» валуєвського циркуляру 1863 р., який забороняв публікацію творів українською мовою, в тому числі й тих, що мали педагогічний характер. Ще гостріше обмежував функціонування української мови в суспільному і культурному просторі Емський указ 1876 року, коли була встановлена заборона на ввезення до імперії будь-яких книг і брошур українською мовою, які не мали окремого дозволу Головного управління. Крім того, були здійснені обмеження щодо проведення сценічних вистав, читань та друкування текстів до нот українською мовою [73].

В. Заремба теж безпосередньо стикнувся з цими репресивними обмеженнями, видаючи свої твори. За даними довідкового апарату Центрального державного історичного архіву м. Києва, у фонді 294 Канцелярія Київського окремого цензора міститься інформація про отримання Зарембою дозволу Головного управління по справах друку від 13 березня 1893 року на друк нотного рукопису з текстом на малоросійському діалекті під назвою «Нащо мені чорні брови» (Ф. 294, оп 1, спр. 273, арк. 3, 4, 6, 14). Вже сам цей факт, як і послідовна позиція Заремби у відстоюванні друку своїх творів на вірші Тараса Шевченка, вартує великого пошанівку і, принаймні, згадки творів у музикознавчих, культурологічних працях та виконання їх у шевченківських концертах.

Досі залишається не дослідженим питання хронології створення вокальних творів, що увійшли до збірки. Проведений музикознавчий аналіз пісень двох серій вокальної збірки «"Кобзар" Тараса Шевченка» дозволив виявити найтипівіші ознаки музичної мови композитора та визначити їх стилістику в контексті музичної культури ХІХ століття.

Сам автор означив приналежність до пісні декількох творів збірки, зокрема, № 13 «Закувала зозуленька», № 14 «На вулиці не весело, в хаті батько лає». До цієї групи також можна віднести пісні: № 7 «Через гору піду», № 18 «Як би мені черевики», № 20 «Тра ла ла, тра ла ла, на базарі була», № 21 «Утоптала стежечку через яр».

Пісням цієї групи притаманний народний колорит, що досягається завдяки опорі на танцювальні жанри, нескладний гармонічний супровід у поєднанні з інтонаційною простотою та природністю мелодичної лінії. Типовим для народного типу викладу є вибір куплетної чи куплетно-варіаційної форми пісень.

№ 7 «Через гору піду» (*Allegro, d-moll, сопрано*)

Пісня Стехи з драматичного твору «Назар Стодоля» Т. Шевченка, у якому автор майстерно зображує ментальність українців, народні традиції й обряди – сватання, колядування, вечорниці, побутові сцени, а також фольклорні елементи. Це – зразок пісні-монологу, де героїня сама характеризує себе і свою вдачу, легковажність і вигоду (Додаток Б, приклад 42). Сцену продовжує пісня Стехи «Тралала, тралала, на базарі була» танцювального характеру. Вокальним творам притаманний жвавий темп, неширокий діапазон мелодії, дводольний розмір, куплетна форма, нескладні тоніко-домінантові гармонічні співвідношення. Партія фортепіано у вступі близька до козачка, згодом відіграє роль простого гармонічного супроводу.

№ 13 «Закувала зозуленька» (*Lento, G-dur, сопрано*)

Це зразок ліричної пісні з соціальним забарвленням. Перейнята з народної поезії тема самотності та сирітства набуває у першій половині твору

типового народнопісенного втілення. Згодом у тексті глибше окреслюється тема соціальної несправедливості та невтішного майбутнього дівчини.

Глибоко народна поезія Т. Шевченка сповнена образами-символами: зозулі як провісниці людської долі, великого невтішного болю; дівочих літ і води, за якою вони спливають. Використання коротких форшлагів у фортепіанному супроводі підкреслює танцювальний характер, а також виконує зображальну роль (зокрема, у поєднанні із зворотним пунктированим ритмом – наслідування співу зозулі у пісні «Закувала зозуленька»).

У мінорному фрагменті першої строфи гармонія зменшеного септакорду посилює глибокий смуток словосполучення «дружини немає». Композитор використовує строфічну форму, що ґрунтується на повторенні незмінної мелодії зі зміною поетичного тексту.

Перша строфа починається улюбленим фольклорним прийомом – паралельним зіставленням кування зозулі та плачу дівчини, що в гармонії супроводжується використанням засобів однойменного мажоро-мінору (*G-dur – g-moll*). Комплекс формотворчих та виражальних засобів споріднює цей твір із зразками народних ліричних родинно-побутових пісень (Додаток Б, приклад 43).

№ 18 «Якби мені черевики» (*Allegro, f-moll, сопрано*)

Поезія «Якби мені черевики» є однією з найвідоміших у збірці та належить до групи ліричних творів, присвячених безталанній долі дівчини у наймах. Розповідь ведеться від першої особи – дівчини, безпосередньої учасниці подій, що робить оповідь більш ліричною, переконливою, емоційно насаженою.

У пісні «Якби мені черевики» композитор відтворює тип романтичної дівчини з реальними рисами певного соціального типу, творчо переосмислює фольклорні принципи виразності та створює зразок вокального твору, максимально наближеного до народної пісні. Доля дівчини контрастно зіставляється з картиною народних веселощів, танців: мрія про черевики залишається нездійсненою, як і мрія про гарну щасливу долю.

Форма пісні куплетно-варіаційна, що в найбільшій мірі відтворює фольклорні риси поетичного першоджерела Т. Шевченка. У заспіві окреслюється основний конфлікт, простежується розвиток драматургічної лінії твору: від мрій дівчини, її вражень від споглядання картини танцю («дівчаточка на музиках у червоних черевиках») через пошуки кращої долі – до болісного висновку про життя у наймах до старості. Композитор використовує варіаційні прийоми розвитку для динамізації оповіді героїні. Найактивнішої трансформації зазнає заспів третього куплету, що передає активні дії дівчини в пошуках долі («ой піду я боса полем»).

Приспів залишається незмінним, схожий на примовляння з текстом: «горенько моє», «жалю завдає», «доленько моя», «безталанная», «у наймах зношу». Ці слова, підкреслені в мелодії низхідним малосекундовим форшлагом, покликані змалювати плач, зітхання безталанної дівчини, відтворити голосіння над своєю долею.

За метро-ритмічними та інтонаційними ознаками пісня наближається до жанру танцювальних. Їй притаманний рухливий темп, дводольний розмір, неширокий діапазон та тематичні повтори в мелодії. Контраст між реальністю та картиною веселощів поглиблює паралельно-змінний лад (*f-moll – As-dur*), де мажорна тональність у поєднанні з бурдонним басом підкреслює значення слів «а музика грає», «у червоних черевиках», а IV високий щабель поглиблює народний колорит фрагменту.

Гармонічна мова вокальних зразків композитора характеризується використанням традиційних ладо-тональних зворотів. Поряд з тим, окремим з них притаманна ладова змінність, використання гармонічних видів мажору та мінору, високого IV щабля в мажорі та мінорі, органних пунктів (пісня «На вулиці невесело», де подвійний органний пункт та арпеджіювані акорди імітують звучання народних інструментів). Разом з тим гармонічні барви у деяких піснях поглиблюють різні емоційні стани героїв. До прикладу, в пісні «Закувала зозуленька» (*G-dur*) у фразі «заплакала дівчинонька» автор використовує засоби мажоро-мінору (тоніку однойменного *g-moll*) та зменшені

гармонії увідного септакорду, загострюючи почуття болю та журби дівчини за молодими літами, що спливають за водою.

Усі згадані пісні містять досить розвинений фортепіанний вступ, який переважно містить тематичне зерно, структурно розімкнений (зупинка на D-гармонії), відіграє роль емоційного налаштування на характер змальованого у творі поетичного образу. Фортепіанна фактура у цих піснях відрізняється порівняною прозорістю, значною кількістю паралельних терцій та секст, притаманних народному багатоголоссю.

В. Заремба майстерно використовує скромні фактурні засоби для імітації звучання народних музик: бурдонний бас відтворює звучання дуди; арпеджіювані акорди та терцієві вторування імітують бандурний супровід; танцювальності надають короткі форшлаги.

№ 5 «Не журюся я, а не спиться» (*Lento, e-moll*, баритон)

Це один з небагатьох зразків інтимної лірики у вокальній творчості В. Заремби. Вірш, написаний Т. Шевченком у 1846 році в Києві, має автобіографічний характер і передає захоплення поета відомою красунею, котра хитро маніпулювала чоловіками та, даруючи надію й люб'язність, розбивала їхні серця. 14-складовий вірш має наближеність до фольклорних зразків із властивою для них ліричною наспівністю.

В. Заремба втілює зміст поезії у жанрі салонного вальсу в розмірі 3/8, однак він не придатний для танцю через неквадратну побудову фраз, а швидше покликаний створити емоційне тло, марення про танець, на фоні якого розвиваються думки закоханого героя.

Наскрізна будова поетичного тексту стала визначною у конструкції музичної форми романсу. Експозиція психологічного образу романсу здійснена в початковому періоді «Не журюся я, а не спиться». Тритактові фрази у першій строфі створюють тридольність вищого порядку. Мелодія гнучка, вільно розгортається. Ладова перемінність (*G-dur – e-moll*) підкреслює зміни настрою героя, що роздумує над красою дівчини та її підступністю. Композитор досить

простими музичними засобами відтворив зовнішню атмосферу світського салону та внутрішній конфлікт почуттів та роздумів закоханого чоловіка.

Наступний епізод – «Мов говорять тихесенько...» – відзначається поглибленням драматичного змісту. Мелодія набуває рис речитативної декламації, в гармонії представлено контрастуючий за ладом тризвук VI ст. («Хоч, небоже, раю?..»), контраст посилює гармонія зменшеного увідного септакорду в тональності *e-moll*.

«Нащо хороше і пишно...» – наступний епізод, що контрастує ладово та викладений в одноіменному *E-dur*. Автор милується красою дівчини, що «розцвілася», та порушує філософське питання «...щоб ніколи такі очі серця не вразили». Вокальна мелодика поєднує речитативні інтонації з наспівними, чітко окреслює домінування мінорного ладу.

У цілому, партії фортепіано притаманна вальсова фактура та мелодизація голосів фактури. Важливу драматургічну роль відіграє вступ (6 т.), який експонує ладову перемінність (*G-dur – e-moll*). Фортепіанна зв'язка до другого епізоду розвиває інтонації основної теми, а двотактове заключення каденційно утверджує основну тональність.

Представлений романс вирізняється з поміж інших пісень та романсів збірки та є одним із небагатьох зразків інтимної лірики Т. Шевченка та В. Заремби із соціальним підтекстом та філософськими міркуваннями, в якому висловлено соціальний протест проти нерозділеного кохання та понівеченого життя.

До більш зрілих зразків романсової лірики В. Заремби, що становлять другу групу вокальних творів, можна віднести такі: № 1 «Вітре буйний, вітре буйний. Думка», № 2 «Ой умер старий батько», № 3 «Минають дні, минають ночі», № 6 «Не тополю високою», № 12 «Тече вода в синє море», № 22 «Думи мої, думи мої, ви мої єдині!», № 24 «Над Дніпровою сагою», № 25 «І тут, і всюди скрізь погано». Вони відрізняються ускладненням мелодики, музичної форми, драматургічного розвитку та становлять перехідний етап від пісні-романсу до власне романсу як провідного жанру української вокальної музики.

Варто підкреслити, що ХІХ столітті пісня-романс розвинулася в ключовий ліричний жанр української народної музики. В ньому поєднувалися особливості української селянської лірики з виразними елементами та інтонаціями міської пісні та професійного романсу. Ідеї романтизму вплинули на формування цього жанру, де народна пісня розглядалася як безмежне джерело національних традицій, натхнення, патріотичних почуттів [135].

Український романс, становлення якого органічно пов'язане з єдністю слова і музики, подоланням куплетної форми, запозиченням прийомів інструментальної музики та оперної драматургії, у ХІХ ст. набирає ознак самостійного жанру. Тому звернення композиторів цієї доби до жанру пісні-романсу є явищем органічним.

№ 1 «Вітре буйний, вітре буйний» (*Lento, c-moll, сопрано*)

Т. Шевченко вказує на приналежність вірша до жанру думки, що був поширений в творчості українських поетів-романтиків другої половині ХІХ ст. Поезія має близькість до народних пісень – передає звернення закоханої дівчини до сил природи – буйного вітру, синього моря, містить порівняння дівчини з калиною, квітами тощо. Звідси – лірично-описовий та елегійний зміст романсу.

В. Заремба здійснив спроби відтворити вільну будову поетичного тексту, але ще не досяг у цій композиції стрункості музичної форми та глибини музичної інтерпретації Шевченкової поезії.

Розгорнутий фортепіанний вступ (12 т.) експонує основну тональність романсу *c-moll*, яка звучить впевнено завдяки постійному поверненню до тоніки. Вступ містить звукозображальні елементи: хроматичні пасажі в поєднанні з особливими видами ритмічного поділу (тріолі, квінтолі, секстолі) змальовують пориви вітру.

Композитор вкладає вільну поетичну побудову в тричастинну форму, де крайні розділи містять звернення дівчини до вітру та ліричну оповідь про милого (*c-moll*). У партії фортепіано як звукозображальний прийом

використано тремоло, яке змальовує стихію моря. Однак, побудовам крайніх частин ще бракує чіткості у конструкції музичної форми.

Середній розділ «Тоді, хвиле, неси з милим» (*Andante*) ладово та тонально контрастує з крайніми розділами (*Es-dur*), містить опис милого «на тім боці», радість дівчини та мрії про щасливе життя. Арпеджіовані акорди відтворюють плескіт морської води.

Смуток та жаль поглиблюються з поверненням основної тональності («Коли плаче, то й я плачу»). В мелодії загострюються інтонації півторатонавої секунди в гармонічному виді мінору. Це – кульмінація романсу, яка супроводжується низхідним гамоподібним рухом мелодії, що підкреслює приреченість та безнадію. Символічне звернення до буйного вітру слугує обрамленням романсу.

Текст романсу «Вітре буйний, вітре буйний!» у виданні Л. Ідзіковського, єдиного із 26 зібраних під час дослідження романсів В. Заремби, подано російською абеткою. Це – ще одне свідчення про заборону української мови навіть у нотовиданні.

№ 2 «Ой умер старий батько» (*Andante, g-moll, мецо-сопрано*)

Поезія Т. Шевченка, яка лежить в основі романсу, має витоки з сирітських пісень і змальовує гірку долю дівчини-сироти, її мрії про щасливе майбутнє та їхню нездійсненність. В. Заремба створює складний тричастинний монолог, у якому втілює різні емоційні стани героїні – від світлих мрій про кохання до трагічного усвідомлення реалій буття.

Розпочинається романс розлогим інструментальним вступом, що налаштовує на сприйняття музичного твору. Характерним у фортепіанній фактурі є рух паралельними секстами.

Вокальна партія з перших тактів передає увесь трагізм життєвих обставин та розпач сироти. Слова «Ой умер старий батько і старенькая мати» звучать як вирок щасливому майбутньому їхньої дитини, бо «...нема кому щирої тії радоньки дати» та підтримати сиротину у житті.

Початок романсу сприймається як епічний пролог, що містить «мотиви похорону». Цьому сприяє органічне поєднання комплексу виражальних засобів: мінорний лад (*g-moll*), речитативно-декламаційна мелодика з триразовим повторенням першого шабля ладу та виразною мовною паузою після першого зойку, різновиди пунктированих ритмів, витримані арпеджіовані акорди у фортепіанній фактурі, гармонія зменшеного септакорду до субдомінантової тональності (*відхилення в c-moll*). Філософське запитання дівчини щодо її подальшого життя (другий період першої частини) вирізняється більшою наспівністю мелодичної лінії, що набуває рис ліричного висловлювання. Їй притаманні виразні секстові інтонації, м'які завершення фраз. Низхідний тритон у завершенні першої частини в поєднанні із зменшеною гармонією (зм. VII₂) поглиблює значення слова «журитись».

Другий розділ пісні (від рядків «Ой піду я в гай зелений...» до завершення монологу дівчини), побудований на мотиві народної пісні про сіяння рути-м'яти, що виступає як народний символ надії на весілля.

Радісні дівочі мрії про милого, який прийде в хату хазяйнувати, підкреслено модуляцією в *F-dur*. І ще більшим контрастом після світлих надій звучить драматична кульмінація твору – сумнів у можливому щасті «А як же ні, то я піду доленьку шукати»: мелодія повертається до початкової декламаційності на тлі гармонії зменшеного септакорду до субдомінантової тональності (*c-moll*). У досягненні кульмінації романсу композитор використовує подібний комплекс засобів, що й на початку твору, тим самим акцентуючи увагу на причині гіркої долі дівчини-сироти – втраті батьків, та надає музичному висловлюванню органічної єдності. Відчуттю наскрізності музичної форми також сприяють розімкнені побудови, що завершуються на домінантовій гармонії.

В. Заремба відходить від побудови оригінального вірша Т. Шевченка, повторюючи двічі словосполучення «доленьку шукати». В такий спосіб він наголошує, що саме пошук кращої долі був одним із головних прагнень романтичного героя, поштовхом до нескорення і внутрішньої боротьби.

Реприза романсу динамічна. Наспівна лірична тема першої частини подається у варіантному розвитку на тлі арпеджіованого акордового супроводу, що наслідуює звучання бандури та посилює національний колорит. Фольклорний архетип «рута» в репрізі набуває іншого значення, є символом прощання та розлуки з коханим, самотності, а відтак – нещасливої долі дівчини.

Композитор двічі вдається до повторення словосполучення «у наймах марніє» з метою підкреслення трагізму та соціальної драми молоді дівчини. Партія фортепіано, завмираючи, викладена паралельними секстами. Два такти фортепіанного доповнення у низькому регістрі завершують романс, не залишаючи надії на омріяне щастя.

№ 3 «Минають дні, минають ночі» (Lento, fis-moll, бас)

Вірш, що увійшов до збірки «Три літа», був створений Т. Шевченком у 1845 р. Це – глибоко патріотичний твір, у якому виразно окреслена позиція поета-борця, який закликає до активної дії. Звучать у творі роздуми над важкою долею гнобленого народу, над долею окремої людини, змістом життя, засуджується байдужість і бездіяльність, яка у вірші порівнюється зі сном.

Думка поета втілюється композитором у гнучкій строфічній формі, якій притаманне вільне музичне розгортання та тонко-психологічне відтворення образно-емоційних настроїв головного героя. Чотиритактовий вступ у низькому регістрі розпочинається октавним унісоном із подальшим рухом паралельними терціями та переходом до арпеджіованих акордів (прийоми бандурного супроводу). Пейзажна замальовка картини осені у першій строфі (як характерний елемент ліро-епічного жанру) співзвучна до емоційного стану головного героя, який у цьому розділі ототожнює себе з природою і перебуває в стані застигlosti і бездіяльності. Цікаво, що єдність досягається й у вокальній та фортепіанній партіях, де фортепіано повторює мелодію голосу у секстовому та терцієвому дублюванні.

Картина сну («І все заснуло, і не знаю...») змальована статичною мелодикою з рисами декламаційності. Однак цей сон – напружений та не спокійний. Низка зменшених гармоній, що звучать у фортепіанному супроводі.

Розвиток призводить до першої кульмінації, після чого звучить тема фортепіанного вступу. Наступна побудова містить виклик долі: «Доле, де ти?». Мелодія декламаційна, рішуча (рух по звуках тонічного тризвуку). Герой кидає виклик долі та не боїться відповіді. Виразна інтонація малої секунди підкреслює характеристику «злої долі». Заклучна фраза в мелодії містить типовий для української музики та впевнений хід: VI – V – I.

Фрази у наступній строфі «Страшно впасти у кайдани» зазнають розширення (2+1) завдяки включенню партії фортепіано в активний діалог із головним героєм. За характером вокальна мелодія рішуча та стверджувальна (містить низхідні квінтові інтонації, а згодом – схвильовані висхідні квартові ходи на тлі арпеджіюваних акордів). Друге звернення героя до долі призводить до кульмінації усього романсу і сприймається як заклик до дії: власна, навіть зла доля краще, аніж ніякої, і за неї треба боротись. Фортепіанна чотиритактова післямова, викладена арпеджіюваною акордиком, завершує роздум про людську долю та життєве призначення героя.

№ 6 «Не тополю високою вітер нагинає (Andante, *f-moll*, сопрано)

Романс належить до зразків інтимної лірики, що присвячена темі дівочої долі, омріяного кохання та самоти.

У поезії Т. Шевченка виразно звучать фольклорні мотиви: наявний народно-баладний мотив, використано фольклорні символи (тополя, вітер, море), які майстерно зображає у вокальному творі В. Заремба. Романс вирізняється напрочуд органічним поєднанням поетичного тексту та музичного висловлювання. У творі окреслено два розділи, які відтворюють різні емоційно-психологічні стани дівчини.

Перший розділ (*f-moll*) експонує образ дівчини, яку поет порівнює з тополею, та її звернення до долі. Наспівність, широке дихання, наявність мелізматики, м'які завершення фраз, використання мінору з двома півторатоновими секундами наближують мелодію до народних ліричних пісень (Додаток Б, приклад 44).

У другому розділі автор проникає у світ дівочих мрій про кохання (*Assur*), мелодія набуває рис танцювальності. Але повернення до мінорної тональності, декламаційність мелодії підкреслюють трагізм і безнадію дівчини. Кульмінація припадає на вигук «Ой, мамо, мамо! Страшно дівувати», який підкреслено динамічно, фактурно, інтонаційно (виразні ходи на малу сексту, зменшену кварту, півторатонову секунду), сприймається як вияв душевного болю дівчини. Партія фортепіано доповнює характер твору інструментальними барвами (паралельний рух терціями, секстами, арпеджіювані акорди, мелізми), пронизана тематичними інтонаціями у вступі, інструментальних програшах, післямові та сприяє наскрізному розвитку музичної форми.

№ 9 «Ой одна я, одна, як билиночка в полі» (*Andante, f-moll, сопрано*)

Романс – яскравий монолог дівчини, пронизаний мотивами сирітства, самотності та безнадії. Символічним є звернення Т. Шевченка до рослинного компонента, який сприймається як фольклорний символ: концепт «билиночка» у даному вірші має змістовну наповненість самоти. «Вплив українського фольклору наявний в трактуванні долі як даної Богом, а, отже, наперед визначеної: Ой одна я, одна,/ Як билиночка в полі,/ Та не дав мені Бог/ Ані щастя, ні долі» [168].

В. Заремба написав романс у характері пісенної народної лірики. Йому притаманні: дводольний розмір, куплетна форма з елементами варіантного розвитку. Народність мелодії підкреслено ладовою перемінністю (*e-G-e*), використанням IV та VII високих шаблів мінору. Більшої свободи та імпровізаційності твору надає використання тріолей у вокальній та фортепіанній партіях.

Серед рис, властивих мелодиці композитора, у кульмінації твору композитор використовує низхідний гамоподібний рух по звуках верхнього тетраорду натурального мінору, що підкреслює приреченість та гірку долю дівчини-сироти: «Їх нема, я сама, а дружини й не буде». Композитор загострює зміст слова «нема» низкою виражальних засобів, серед яких – арпеджіювані акорди, *sforzando*, *tenuto*, досягнення найвищої точки в мелодії (мелодична

вершина g^2). Партія фортепіано не тільки супроводжує текст, й сприяє цілності пісні: вступ, програвш та інструментальна постлюдія містять спільні інтонації.

№ 10 «За думою дума» (Andantino, g-moll, баритон)

Думка належить до творів громадянської лірики, зосереджених на головних проблемах суспільного життя. Це – один з небагатьох романсів збірки В. Заремби, в якому заторкується соціально-визвольна тема, втілено протест проти існуючого устрою та неспроможність народу до протистояння.

Очевидно, з об'єктивних причин, через складні ідеологічні обставини у тогочасній Російській імперії, композитор оминає в романсі рядки Т. Шевченка, в яких гостро засуджуються соціальні вади тогочасного суспільства:

*...Не заревуть в Україні
Вольнії гармати.
Не заріже батько сина,
Свої дитини,
За честь, славу, за братерство,
За волю Вкраїни.
Не заріже – викохає
Та й продасть в різницю
Москалеві. Це б то, бачиш,
Лепта удовиці
Престолові-отечеству
Та німоті плата...*

Скорочений варіант поетичного тексту, подібно В. Зарембі, також поклав в основу романсу «За думою дума» Я. Степовий.

Романс В. Заремби увібрав у себе характерні ознаки жанру думи: епічний виклад, глибокий психологізм та занурення у внутрішній світ героя, гнучка композиція, апеляція до слухача. У формі романсу, слідуючи за поетичним текстом, можна окреслити три розділи: епічний початок, основні роздуми та лаконічний висновок. П'ятитактовий хвилеподібний виклад основної теми в тональності *g-moll* вирізняється свободою та імпровізаційністю, експонує

основне тематичне зерно, яке ще двічі з'явиться упродовж твору (в середньому та заключному розділах).

Мелодика романсу гнучко слідує за поетичним текстом, наділена рисами мелодекламації. Вокальні репліки чергуються з фортепіанними награваннями, які наближені до звучання бандури. Умовні види ритмічного поділу тривалостей (тріолі, квінтолі, секстолі), синкоповані ритми, оспівування опорних шаблів дрібними тривалостями надають музиці свободи та імпровізаційності. Мінор з двома півторатоновими секундами (між III–IV високим та VI–VII високим шаблями), а також думовий лад посилюють народний колорит. Виразно звучить півторатонова секунда у фразі «всі оглухли», наголошуючи на темі національної глухоти й суспільної пасивності українського загалу як на великій соціальній проблемі.

Початкова фраза романсу з незначними інтонаційними та ритмічними змінами звучить у лаконічному завершенні, надаючи твору цільності та органічності. Фінальна фраза «Нехай, брате. А ми будем/Сміяться та плакати» драматизує суспільний конфлікт, наголошує на використанні елементів сатири як інструменту для пробудження національної свідомості.

Загалом, музична мова цього вокального твору становить своєрідний сплав європейських рис з національними особливостями мелодики, ладовості, викладу, жанрової приналежності. Ці риси є найбільш вартісними в контексті становлення жанру українського романсу в цілому.

№ 12 «Думка» («Тече вода в синє море») (*Lento, f-moll, баритон*)

В основу романсу покладено один із першодруків Т. Шевченка, який дійшов до читачів (1838 р., Петербург). Тема твору – пошук долі молодим козаком, а також мотиви та образи вітру, синього моря, долі, чужини, битих шляхів, – є характерною ознакою народних пісень, тонко інтерпретованих автором. Поетичне слово Т. Шевченка композитор втілює у жанрі романсу-елегії. Розпочинається він фортепіанним вступом, який у русі шістнадцятими у низькому регістрі зображає плин води. Особлива роль у сюжетному розвитку «Думки» належить народнопоетичному образу водяної стихії. Образ води і

моря композитор втілює у партії фортепіано, котра є рівноправною з вокальною у побудові драматургії твору. Гамоподібний виклад шістнадцятими, хвилеподібні октавні унісони у супроводі та інструментальних програшах між куплетами передають постійний рух водяної стихії як підступної сили, що підбурює козака на життєві вчинки.

Перший куплет (слово автора), експонує образ козака, який шукає свою долю (*f-moll*). Заспів манерою викладу нагадує епічні пісні із неквапним розгортанням (Додаток Б, приклад 45). У приспіві мелодія дещо активізується, але зберігає квадратність побудови.

Другий куплет містить авторське питання до козака: «Куди ти йдеш, не спитавшись?». У запитанні – дієві квартові інтонації в пунктированому ритмі у низхідному русі на тлі арпеджіованих акордів. Активність мелодичної лінії підкреслена дублюванням теми у фортепіанному супроводі, посиленням динамічної напруги (*forte*).

Третій куплет є кульмінацією романсу, контрастує за ладом (*однойменний F-dur*) та відтворює мрію козака про гарну долю («Сидить козак на тім боці, грає синє море»), яка не справдилась (ладове зіставлення з *f-moll*, низхідний октавний хід з ферматою на словах «спіткалося горе»).

У верхньому регістрі фортепіано протягом шести тактів на тлі мажорного тризвуку звучить трель, яка зображає гру моря. Це становить цілковиту протилежність до душевного стану героя, який перебуває на чужині без надії на повернення.

Приспів інтонаційно споріднений з темою заспіву другого куплету. Тепер поетичний текст, втілений через музичну інтонацію, дає відповідь про недосяжність мрії козака, який приречений на довічну розлуку, нездоланні перешкоди на шляху повернення на Батьківщину: «Плаче козак, шляхи биті заросли тернами».

Таким чином, форма романсу синтезує риси куплетної форми і тричастинної композиції із наскрізним розвитком. У музичному втіленні поетичного тексту В. Заремба поглиблює емоційно-психологічний стан козака

та його переживання засобами ладу, музичної інтонації, інтервалів, ритмічних малюнків, динаміки. Три арпеджіованих акорди у плагальному співвідношенні завершують твір, поглиблюючи конфлікт у змаганні козака з долею.

№ 22 «Думи мої, думи мої, ви мої єдині» (Andante, d-moll, баритон)

Літературне першоджерело романсу – це програмний вступ до першої поетичної збірки Т. Шевченка, навколо якої точились гострі дискусії між представниками цензорних комітетів. Адже автор висловлює у поезії біль і смуток стосовно долі свого рідного краю та прагнення до волі. Чимало мотивів вірша мають фольклорні витоки, близькі за образно-емоційною сферою до народних пісень: це образи журби, думки, що послана за водою, поетичне порівняння дум із квітами-дітьми.

Вступ до романсу (5 т.) у тональності *d-moll* емоційно налаштовує на філософські роздуми автора. Мелодія містить активний рух по тонічному тризвуку в об'ємі малої децими, хвилеподібна, з інтонаційними перегукуваннями у різних пластах фактури. Перемінний розмір (2/4, 3/4), тріольний ритм надають рис імпровізаційності та свободи у висловленні.

Форма романсу складна тричастинна із скороченою репризою. У першій частині, що викладена у двочастинній формі, відбувається експозиція головної теми твору. Перший період має квадратну будову, серед гармонічних засобів – відхилення до субдомінантової тональності, автентичні каданси. Другий період – розширений за будовою, гармонічно збагачений перерваним зворотом, використанням гармонії домінантового нонакорду.

Фортепіанний програш побудовано на інтонаціях головної теми. Драматичне нагнітання привносить акорд групи подвійної домінанти із характерним IV підвищеним щаблем на тонічному органному пункті.

Розімкнена побудова вводить у середній розділ, який є досить стислим за об'ємом, але вирізняється загостренням напруги та динамізмом. Цьому сприяють: перемінний розмір (2/4, 3/4, 4/4), речитативно-декламаційні вигуки у вокальній партії співака на фоні гармонії домінантового нонакорду. Кульмінація романсу досягається завдяки стрімкому висхідному рухові мелодії

по стійких ступенях на фоні арпеджіованого тонічного тризвуку, динамічному нагнітанню (*f*) «Та на волі, та на волі ще моляться Богу...».

Реприза романсу динамічна, містить видозмінений період, друге речення якого призводить до нової трагічної кульмінаційної точки: «І заплачу з вами...» на фоні арпеджіованого бандурного супроводу. Партія фортепіано імітує останні такти сольного викладу, які звучать в унісон завмираючи.

№ 24 «Над Дніпровою сагою» (*Andante, c-moll, баритон*)

Вірш має автобіографічний характер та співзвучний роздумам поета про свою самотність та мрії про одруження. Поетичний текст ґрунтується на українській народній пісні «Стоїть явір над водою», яка послужила основою для автора.

Романс написано у формі тричастинної композиції з розвиненим середнім розділом та скороченою репризою. Мелодія першого періоду (*c-moll*) наближена за характером до ліричних пісень з виразними секстовими інтонаціями. Риси народності поглиблені асиметричністю періоду з розширеним другим реченням (4+5), виразним рухом паралельними секстами у супроводі фортепіано, варіантністю розвитку. Низхідний квінтовий хід у завершенні мелодії підкреслює зажуру козака та його безнадійність.

Середній розділ романсу – серія колоритних замальовок, де, подібно до принципів народної пісенності, поет використовує паралелізми між явором та козаком, дівочою красою та картинами української природи. Мелодія набуває виразних декламаційних рис у відтворенні мови козака. Для цього розділу характерна діалогічність вокальної та фортепіанної партій, ускладнення ладотональності (*As-dur – as-moll*), відчутна драматизація та нездійсненність мрій про кохану дівчину (рядки «погуляю та кохану пошукаю» викладено в глибокому однойменному *as-moll* натурального виду).

Наступний епізод танцювального характеру («А калина з ялиною») змальовує веселощі та спів дівчат (*As-dur*). За характером та музичною мовою він контрастує з попереднім, і тим ще більшою мірою виявляє романтичне роздвоєння головного героя, його мрій і співвідношення їх з реаліями буття.

Рис народного танцю музиці романсу надає квінтовий бурдонний бас, ладова змінність (*As-dur – f-moll*), арпеджіовані акорди та форшлаги у партії фортепіано. Жанрово-танцювальна картина завершується модуляцією в основну тональність *c-moll* та декламаційним завершенням вокальної партії у дусі ламентозних арій («В'ються, гнуться і співають»).

№ 25 «І тут, і всюди – скрізь погано» (*Andante, a-moll, сопрано*)

За змістом романс належить до групи творів, присвячених складній соціально-політичній ситуації в суспільстві та надії на повалення російського царизму, сповнений революційного оптимізму.

В. Заремба уникнув використання в романсі пророчих завершальних рядків поетичного вірша Т. Шевченка, у яких містяться образи неминучого краху самодержавно-поміщицького ладу та торжества правди:

І вже тії хребетносилі,

Уже ворушаться царі...

І буде правда на землі.

Звернення В. Заремби до цього вірша в цілому свідчить про трактування композитором жанру романсу не лише як ліричного, побутового, але й як соціального, здатного активізувати волю народу до боротьби за національну свободу. У творі використовуються символічні образи «убогої», «малої» душі та «ледачої» волі, які можна розглядати як внутрішні вагання та роздуми головного героя, сумніви у перемозі світла і народженні нового дня.

Романс викладено в простій тричастинній репризній формі. Перша частина твору експонує основний образ та зародження конфлікту між душею та волею. Народного колориту надають арпеджіовані акорди у фортепіанному вступі, плавна хвилеподібна наспівна мелодія, неквадратні побудови.

У середньому розділі відтворено діалог волі і душі, зневіра волі у прийдешньому дні. Мелодика набуває рис декламаційності, містить виразні ходи на збільшені інтервали (кварти, секунди), м'яке завершення фраз (V – VII високий – I). Типово романтичних рис набуває гармонія: композитор використав VI ⁵/₃ у зіставленні з тонікою, а також зменшену гармонію DDVII₇

та його обернення для посилення внутрішньо-емоційної напруги рядків «Не зійде сонце. Тьма і тьма». З особливою гіркотою на тлі зменшеної гармонії звучить завершальна вокальна репліка «І правди на землі нема!».

Реприза переконує у перемозі світла та нового дня. Деякі інтонаційні зміни спрямовані поглибити зміст першоджерела: більш впевненим і цілеспрямованим є висхідний рух по звуках D₇ до субдомінантової тональності («і за собою день веде») та активний висхідний октавний стрибок при повторенні цієї ж вагомій заключної фрази. Відтак, цей твір втілює пророцтва Кобзаря про майбутнє України та свідчить про вихід жанру романсу на новий рівень усвідомлення значення мистецтва для суспільства.

№ 30 «Заповіт» (*Andante Maestoso, f-moll, баритон*)

«Заповіт» Т. Шевченка став своєрідним гімном визвольної боротьби українського народу, втіленням мрії про його світле майбутнє. Символічно, що в останньому романсі збірки «"Кобзар" Тараса Шевченка» В. Заремби як підсумок зазвучали героїчні прагнення до волі українського народу, виражені в знаковому для кожного українця пророчому вірші Шевченка (Додаток Б, приклад 46). Відтак вартує дещо докладніше розглянути музичні інтерпретації Шевченкової поезії і визначити місце твору Заремби у цій панорамі.

Легендарний «Заповіт» був написаний поетом 25 грудня 1845 року, коли той перебував у Переяславі та був важкохворий. Поетичний твір спочатку з'явився під назвою «Думка» у збірці «Новые стихотворения Пушкина и Шевченки» (Лейпциг, 1859). Повний текст був опублікований вперше в журналі «Мета» у Львові (1863) під назвою «Завіщаніє», а з редакційною назвою «Заповіт» лише фрагмент твору був вперше надрукований у «Кобзарі» (1867). Відтоді назва «Заповіт» прийняла статус традиційної.

Розглядаючи жанр заповіту, Н. Лейдерман виводить його коріння у творах романтиків зі сфери обрядової ритуалістики. «Установка на звернення до адресата, заданою формою послання, привела до актуалізації та осучаснення таких архаїчних обрядових жанрів, як заповіт, заклинання, молитва» [177]. В українській літературі заповіт як жанр утвердився у творчості Т. Шевченка,

поєднавши особистий і пророчо-національний першопочаток у високохудожній поетичній формі.

Шевченковий «Заповіт» викладено у формі звернення-монологу, який сповнений особистими переживаннями й настроями Кобзаря. Він завершується пророцтвом української «сім'ї великої», «сім'ї вольної, нової». У цьому вірші «відображено складну гаму почуттів від спокійних особистих роздумів автора до полум'яних закликів боротися за ідеали волі» [299].

«Майже рівночасно й незалежно від себе з'явилися два перші музичні «Заповіти»: Лисенка й галицького Вербицького. Хоч і якими великими могли бути різниці у сфері життя й виховання обох композиторів по обох боках Збруча та у їх музичному світогляді й смаку, то все-таки сильна поезія Шевченка зразу з'єднала їх та вказала подібний напрямок та музичну форму їх творчій уяві...» [186]. Обидва «Заповіти» прозвучали на одному ювілейному концерті Кобзаря 1868 року у Львові на сьому річницю смерті Шевченка і викликали однакове захоплення. Тодішня критика відзначила високу цінність обох.

Заслуговує на увагу «Заповіт» Гордія Гладкого (1870). Цей твір став яскравим зразком українського пісенного мистецтва. Українці мислили його як один із гімнів, що його виконують стоячи. Про популярність та значення цього твору свідчить той факт, що уже в більш пізній історичний період, 1917 року, ця могутня пісня «Як умру, то поховайте...» зазвучала на Другому Військовому З'їзді в момент проголошення Української Державності: «Весь театр, з делегатами, з публікою, з кореспондентами газет став на коліна й нечуваним могутнім потрясаючим душу хором заспівав Великий «Заповіт» [45].

Натомість музична мова «Заповіту» В. Заремби» інспірована стилістикою романтизму, звідси – піднесеність, глибокий драматизм почуттів, багата палітра засобів виразності. Попри індивідуальний композиторський підхід до інтерпретації Шевченкового вірша, очевидними є витоки всіх названих творів, що йдуть від народно-національної пісенної стихії. Автори досліджуваних музичних інтерпретацій «Заповіту» більшою чи меншою мірою тяжіли до

впровадження національних рис мелодики, ладу та гармонії, метроритму (вживання змінної метрики), формотворення, жанрово-стильової основи творів. Використання багатих художніх можливостей народної журливої пісні, думових розспівів і речитацій, козацької героїчної пісні поряд із подальшим опануванням інтонацій міської пісні-романсу збагатило їх музичний тематизм.

«Заповіт» В. Заремби вирізняється простотою й лаконічністю, написаний у куплетній формі. Мелодія заспіву не широка за діапазоном, розгортається неспішно, урочисто, містить поступальний хвилеподібний рух. Мінорний лад (*f-moll*) надає темі стриманої скорботи та зосередженості. Двотактова побудова фраз сприяє квадратності, дає можливість здійснювати розмірену ходу під час співу заповіту. Двотактова модулююча зв'язка в партії фортепіано підготовлює перехід в паралельну мажорну тональність (*As-dur*), у якій розпочинається приспів. Опис краси та величі української природи («Щоб лани широкополі, і Дніпро, і кручі...») змальовано мажорними фарбами.

Завершується «Заповіт» поверненням в основну тональність (*f-moll*). Привертає увагу заключний акорд однойменної тоніки у фортепіанному доповненні (*F-dur*), який сприймається як символ надії та кращого майбутнього України. Подібний прийом було використано композитором у завершенні романсу «І тут, і всюди – скрізь погано».

«Заповіт» містить типові для романсів В. Заремби особливості фактури (дублювання мелодії у партії фортепіано, використання паралельного руху терціями та секстами), а також м'які завершення фраз (V – VII високий – I). Усі ці особливості підкреслюють глибоку народність музичної мови композитора та близькість до ліро-епічних жанрів.

Шевченкове слово, скероване до майбутніх поколінь українців, і сьогодні є особливо актуальним. Воно сприймається крізь століття як сучасний заклик до визвольної боротьби проти поневолювачів та несправедливості.

Зіставляючи нотні тексти Г. Гладкого та В. Заремби, можна помітити певні спільні моменти та деякі елементи музичної мови, котрі дозволяють опосередковано говорити про спадкоємність традицій. Зауважимо, що

подібною є побудова тонального плану куплету в Г. Гладкого та В. Заремби: композитори використали паралельно-змінний лад, який походить від української народнопісенної творчості. Разом з тим зазначені твори об'єднують риси міського романсу (що отримав інтенсивний розвиток у цей період), які поєднані з глибокою народністю музичної мови композиторів та близькістю до лірико-епічних жанрів. Очевидно, ці твори були розраховані на близьке за виконавськими можливостями коло виконавців.

Збірник вокальних творів «"Кобзар" Тараса Шевченка», виданий фірмою Л. Ідзіковського (Київ, 1898 р.) містить твір № 30 а «Заповіт» для мішаного хору (*Andante Maestoso, g-moll*). Це єдиний романс композитора з цієї збірки, що його композитор переклав для хорового колективу.

Хор розпочинається акордовим вступом, відмінним за музичним матеріалом від головної вокальної теми. Чітка ритміка, квадратні побудови, тоніко-домінантові співвідношення гармонії створюють більш урочистий та піднесений характер.

Композитор зберігає куплетну форму. Початкову фразу «Як умру, то поховайте...» В. Заремба виклав в унісон усіх голосів. Це – потужний голос поета, який єднає всіх, хто виконує «Заповіт». Основний тематичний матеріал, порівняно з романсом, залишається незмінним та проводиться в партії сопрано.

Хорова фактура мелодико-гармонічного складу: сопрано виконує мелодичну функцію, інші голоси – гармонічну. Об'єднуючим первнем є спільна ритмічна організація. У творі переважає тісне розташування акордів, що надає звучанню більшої монолітності, зібраності. Композитор мелодизує середні голоси, що надає їм плавності та плинності, а також використовує паралельне голосоведіння.

Якщо романс В. Заремби передбачав індивідуальне пережиття почуттів, утілених у поезії Т. Шевченка, то хоровий твір покликаний ідейно єднати та колективно втілювати музично-поетичний зміст твору, в такий спосіб виклад набуває спільних рис із хоровою піснею Г. Гладкого.

Спостерігаємо, що усі вищезгадані музичні інтерпретації «Заповіту» Т. Шевченка втілено у вокальних жанрах: монументальної, героїко-епічної кантати (М. Вербицький), ліричної, камерної хорової поеми (М. Лисенко), хорової пісні (Г. Гладкий), романсу (В. Заремба). Це зумовлено ментальністю нації, глибинними співочими традиціями українського народу, а також культивуванням церковно-хорового співу, його значенням у духовному всесвіті українців. Проаналізовані твори підкреслюють провідну роль хорового виконавства як важливого чинника, що сприяв консолідації та згуртованості демократичних сил суспільства, був патріотичним засобом у спілкуванні з його найширшими колами.

Гнучка музична форма хорових композицій М. Вербицького та М. Лисенка дала можливість композиторам більш точно слідувати за поетичним текстом та тонше втілити зміни його образно-емоційного змісту порівняно з куплетною формою творів Г. Гладкого та В. Заремби.

Простежується тенденція від концертного хорового виконавства (кантати М. Вербицького та хорової поеми М. Лисенка, що потребували професійного виконання) до камернізації жанру (хорова пісня Г. Гладкого, романсова лірика В. Заремби, які могли виконуватись і аматорами). Це свідчить про демократизацію музичних інтерпретацій «Заповіту», відкриває можливості до виконання твору вузькими колами, подекуди цілком таємно, без використання значного виконавського потенціалу, а також відтворює романтичну зацікавленість жанром вокальної мініатюри. Шевченкова лірика дала поштовх до індивідуалізації музичного вислову, драматизації ліричного переживання, переваги елегантного первня, граничної щирості та простоти вислову.

«Заповіт» не втратив актуальності з боку музичних інтерпретацій і в наступні століття. На текст Т. Шевченка написано авторські твори: кантати В. Барвінського (1917), С. Людкевича (1936, друга редакція – 1955), Б. Лятошинського (1939), симфонічна поема Р. Глієра (1939), «Диптих: Отче наш, Заповіт» для хору а capella В. Сильвестрова (1995). Серед визначних зразків інтерпретації Шевченкової поезії у ХХІ ст. – Симфонія-реквієм

«Праведная душе...» для мішаного хору, солістів і симфонічного оркестру Б. Фроляк (2014), ін.

«Заповіт» воістину став гімном, а «творення національних гімнів – це справа дуже цікава, але дуже складна. Національні гімни не творяться композиторами, а родяться у щасливий момент, у слухний час історичної кінечности, з консолідації всіх духовних сил нації» [186].

Твори Т. Шевченка на історичну тематику не знайшли музичної інтерпретації у творчому доробку Владислава Заремби. У цьому сенсі композитор ще не досяг тієї універсальності та високої громадянської позиції, котра займе визначне місце у творчості М. Лисенка та його послідовників. Зокрема, доля козака у романсах «Тече вода в синє море», «Над Дніпровою сагою», «Не женися на багатій» позбавлена героїчного начала, розглядається як доля романтичного юнака, який шукає кращої долі, прагне уникнути самотності, висловлює тугу за покинутою Батьківщиною.

Незважаючи на переважно ліричне коло образів, яке розвиває у вокальних творах В. Заремба, він зумів окреслити в романсах другої групи складні соціальні питання важкої дівочої долі, сирітства, пошуків кращої долі, романтичні поривання героїв до здійснення мрій і невідповідність з реаліями.

Очевидно, проаналізовані вокальні твори були розраховані передусім на демократичну аудиторію, для домашнього музикування, яке широко побутувало в культурі та мистецькому середовищі України XIX століття. Окремі пісні та романси композитора, завдяки своїй наспівності та природній мелодійності, згодом набули популярності та виконувались на сцені визначними співаками. Відомо, що солоспіви «Вітре буйний, вітре буйний» і «Над Дніпровою Сагою» В. Заремби увійшли до камерно-вокального репертуару всесвітньо відомої співачки Соломії Крушельницької [156].

У довіднику «Фоношевченкіана Центрального державного кінофотофоноархіву України імені Г. С. Пшеничного», створеного до 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка, вміщено інформацію про наявні фономатеріали збірки В. Заремби, що датуються уже XX ст.: «Нащо мені чорні

брови» (Трач О. О. (спів), Котлярська Н. Ф. (фортепіано), запис 1958 р.; «Утоптала стежечку» (Руденко Л. А. (меццо-сопрано), Ржецька Л. О. (фортепіано), запис 1964 р.; «Якби мені черевики», «Над Дніпровною сагою», «За думою дума» (Кнорозок Л. А. (сопрано), Котлярська Н. Ф. (фортепіано), запис 1970 р.; «І багата я, і вродлива я», «На вгороді коло броду», «Якби мені, мамо, намисто» (Майдачевська М. П. (сопрано), Ельперін Г. П. (фортепіано), запис 1973 р.; «Тече вода в синє море» (Солов'яненко А. Б. (тенор), Равін М. О. (фортепіано), Гофман Г. (скрипка), Мальцев В. В. (віолончель), запис 1984 р.; «Думи мої, думи» (Страт'єв В. П. (баритон), Поляничко П. Б. (фортепіано), запис 1987 р.) [292]. Ці відомості є документальним свідченням того, що пісні В. Заремби із збірника «"Кобзар" Тараса Шевченка» були поширені не лише в домашньому музикуванні ХІХ ст., а й звучали на концертних сценах у виконанні відомих професійних співаків ХХ ст.

Але чи не найвідомішим став композитор В. Заремба в широких колах завдяки обробкам пісень для голосу й фортепіано, серед яких: «Ні, мамо, не можна нелюба любить» (сл. Є. Гребінки, музика народна), «Стоїть гора високая» (сл. Л. Глібова, музика народна), «Сонце низенько, вечір близенько» (романс із опери «Вій» М. Кропивницького, сл. С. Писаревського), «Дивлюсь я на небо» (сл. М. Петренка, муз. Л. Александрової), «Повій, вітре, на Україну» (сл. С. Руданського, муз. Л. Александрової), «Де ти бродиш, моя доле» (сл. С. Писаревського), «Така її доля» (сл. Т. Шевченка) та ін., які донині користуються популярністю. У жанрі вокальної обробки В. Заремба дав нове життя тим мелодіям, що були популярні в його середовищі. Поклавши їх на ноти й гармонізувавши, він сприяв їх популяризації в аматорських колах та професійному середовищі українського музичного життя.

Висновки до третього розділу

Владислав Заремба – мало відомий українсько-польський композитор та педагог Поділля XIX ст., творчість якого позитивно вплинула на становлення та розвиток української професійної музики та формування її національних ознак.

Дослідження нечисленних біографічних фактів та аналізу творчої спадщини композитора дозволило вперше здійснити періодизацію життєтворчості В. Заремби, та означити:

- ранній період (1833–1856) – роки навчання в Кам'янці-Подільському, службу на посаді органіста, початок педагогічної роботи, збирання народних пісень;

- Житомирський період (1856–1862) – активну музично-педагогічну, виконавську й композиторську діяльність, роботу в Житомирському театрі;

- Київський період (1862–1902) – розквіт композиторської діяльності: створення вокальних мініатюр на польські тексти, збірки пісень і романсів «"Кобзар" Тараса Шевченка», обробок народних пісень для фортепіано, обробок популярних народних і авторських пісень; педагогічну діяльність на посаді викладача по класу фортепіано й хорового співу в Інституті шляхетних дівчат, Левашівському інституті, приватних пансіонах і написання педагогічних праць для дітей – вокальної збірки «Пісенник для наших діточок» («*Spiewnik dla naszych dzieci*») і фортепіанної збірки «Маленький Падеревський» («*Mały Paderewsky*»).

Фортепіанні аранжування композитора актуалізували та осучаснили мелодії українських народних пісень та відомих пісень літературного походження. Здійснивши фортепіанні перекладення, він поглибив образно-емоційний зміст пісень, сформував основні особливості фортепіанного письма (фактурного викладу, формотворення, драматургії, принципів розвитку тематичного матеріалу, гармонічної мови, засобів звукозображальності тощо) та сприяв збереженню та популяризації пісень у аматорських колах та професійному середовищі.

Особливе значення у творчій спадщині В. Заремби посідає вокальна творчість на поезії Т. Шевченка. Проаналізована збірка «"Кобзар" Тараса Шевченка» сьогодні не відома широкому загалу виконавців та музичних критиків, тому важливо було привернути увагу музикантів до його вагомого вокального доробку. Мелодика романсів вільно слідує за поетичним текстом, надбає рис декламаційності («Минають дні, минають ночі»), імпровізаційності («Як би мені, мамо, намисто», II ч.), хоча в окремих творах ще має певну обмеженість в індивідуалізованому розвитку. Вокальні твори цілком відповідають втіленню естетики романтизму в українській музиці, становлять важливий етап у розвитку української професійної композиторської школи та гідні зайняти чільне місце у формуванні вокального доробку на Шевченкові тексти у XIX столітті.

Ключові педагогічні та світоглядно-естетичні погляди В. Заремби сконцентровані довкола:

- зацікавленості фольклором та орієнтованості на українські національні традиції у творах на українську тематику;
- формування жанру фортепіанної обробки народної пісні;
- розвитку жанру українського романсу та виведення його до рівня концертного виконання;
- практичних потреб напрацювання педагогічного репертуару у жанрах фортепіанної та інструментальної мініатюри;
- надання творам національно-виховного, патріотичного та просвітницького потенціалу;
- формування педагогічних збірок з тенденцією до ускладнення засобів музичної виразності, музичної форми та образно-емоційної сфери творів;
- зацікавленості традиціями виховання, історією та фольклором польського народу та втіленням їх у педагогічних збірках як зразок збереження національної ідентичності;

- врахування особливостей вікової психології, глибокого проникнення у внутрішній світ дитини та створення яскравих образів, емоційних станів, доступних для дитячого розуміння;
- здійснення просвітницької діяльності шляхом популяризації вокальної та інструментальної спадщини польських композиторів-сучасників у жанрі фортепіанної транскрипції;
- створення репертуару, актуального для своєї історичної доби, спрямованого на висвітлення актуальної тематики та проблематики тогочасного суспільства.

ВИСНОВКИ

У дослідженні творчості польських композиторів Поділля ХІХ ст. Антона Гіацинтовича Коціпінського, Михайла Адамовича Завадського та Владислава Івановича Заремби основний акцент було здійснено на суспільно-просвітницькій ролі їх спадщини в контексті українсько-польських культурно-мистецьких взаємин, виявленні специфіки їх музичної діяльності, національних пріоритетів, стильових та жанрових орієнтирів, тематичних інтересів, особливостей музичної мови та їх особистому внеску у формування української професійної композиторської школи.

Результати вивчення історико-культурних передумов, фольклорного та етнокультурного середовища, концепції «української школи» в польській літературі, а також творчої спадщини польських композиторів Поділля ХІХ ст. призвели до таких висновків:

1. Діяльності польських композиторів Поділля ХІХ ст. передували важливі історичні передумови, серед яких – виникнення польських поселень на Поділлі, формування міст та освітніх осередків, прогресивна роль польської шляхти у різних сферах життя, а також поширення західноєвропейського культурного досвіду. Ці фактори склали об'єктивні передумови для складного процесу взаємовпливу обох слов'янських культур, сприяли становленню та розвитку тісних взаємин між представниками української та польської національностей на Поділлі у ХІХ ст. та стали поштовхом до появи історичних та географічних праць, авторами яких були представники українсько-польської шляхти – історики, географи, археологи. Польські дослідники Поділля та інших регіонів України, які розпочали свою науково-дослідницьку діяльність у середині ХІХ ст. – Вавжинець Лаврентій Марчинський, Юліан-Урсин Немцевич, Міхал Балінський, Олександр Нарциз Кароль Пшездзецкий, Ян Потоцький, Юзеф Антоній Ролле та ін.

Здійснення українсько-польських досліджень історичного минулого Поділля велось у двох напрямках: якщо перший з них був спрямований на

обґрунтування цивілізаційної ролі Польщі та ствердження, що Поділля становило органічну складову Речі Посполитої, де українців не визнавали як окрему національну спільноту, то інший був спрямований на вивчення самотності українського етносу, його історичних та культурних традицій.

Активізація історичних досліджень стає органічною складовою культурного руху, спрямованого на українське національне відродження, стимулювала нові наукові та ідейні пошуки, формувала шляхи розвитку українського національного руху в регіоні.

Українсько-польські культурні та мистецькі взаємини на теренах Поділля склали об'єктивні історичні передумови для творчості українсько-польських композиторів Поділля XIX ст.

2. Дослідження фольклорного та етнокультурного середовища Поділля XIX ст. та систематизація праць найвизначніших польських етнографів і фольклористів зазначеного часу показали, що саме краєзнавчі та етнографічні праці стали важливим фактором вияву національної свідомості мешканців Поділля, сприяли пробудженню українських патріотичних настроїв серед інтелігенції регіону.

На противагу історичним працям, у яких переслідувались думки щодо самотності української культури та українського народу, дослідження фольклору не зазнали таких обмежень і становили зацікавленість для значної кількості дослідників на Поділлі як польського, так і українського походження.

Виокремлено персоналії польських діячів, які в силу історико-культурних передумов здійснили запис, наукове обґрунтування та інтерпретували український фольклор, розвивали національну тематику у власній діяльності – науковій, дослідницькій, творчій. Серед відомих фольклористів – польський етнограф, археолог, один із засновників української фольклористики Зоріан Доленга-Ходаковський, фольклористи Вацлав Міхал Залеський, Казімеж Вуйціцький. З поміж інших відзначено постать Оскара Кольберга – видатного фольклориста та етнографа, автора фольклорної праці «Поділля», що яскраво презентує його регіональний метод дослідження і аналізується вперше.

Розгляд та систематизація пісень збірки «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» Антона Коціпінського (в обробці для фортепіано В. Зентарського) виявив жанрові різновиди пісень, особливості їх формотворення та гармонізації, окреслив фактурні різновиди акомпанементу та шляхи його ускладнення у перекладенні для фортепіано Віктора Зентарського.

Українсько-польські музичні контакти у ХІХ ст. увиразнилися активною етнографічною діяльністю польських фольклористів, зацікавленістю українським музичним фольклором та національними традиціями, які в подальшому складуть основу для оригінальної творчості представників регіону.

3. У результаті аналізу джерел (критичних статей, дисертаційних досліджень, монографій, архівних документів тощо) з означеної проблематики було досліджено історичні та соціо-культурні передумови українсько-польських контактів на Поділлі у ХІХ ст., окреслено досягнення польських істориків, етнографів та фольклористів та їх внесок у збереження українського фольклору, а також систематизовано імена польських композиторів ХІХ ст., які проявили зацікавленість українською тематикою та образами у своїх творах.

З метою упорядкування творчої спадщини польських композиторів Поділля ХІХ ст. було вивчено нотні архіви наукових бібліотек України (Київ, Львів, Харків), бібліотечних фондів музичних академій України (Київ, Львів, Харків, Одеса), а також фондів бібліотек Польщі (Варшава, Краків), зібрано інформацію про збережені в архівах етнографічні праці, фортепіанні та вокальні твори Михайла Завадського та Владислава Заремби, педагогічні праці Владислава Заремби для подальшого вивчення та аналізу.

Було здійснено запити у архівні установи Хмельницького, Житомира, Києва та отримано довідки, на основі яких вдалось додати нові факти у біографію В. Заремби:

– довідка з Житомирського архіву про укладення шлюбу Владислава Заремби і Арсенії Славек; з цього ж документу вперше дізнаємось ім'я матері композитора – Єкатери́ни з Гарецьких;

– довідка Державного архіву Київської області про роботу позаштатного викладача В. Заремби в пансіоні графіні Левашової та адресу його проживання у Києві (Ф-804, оп. 1, сп. 2412, арк. 113 зв.);

– довідка з Центрального державного історичного архіву м. Києва про музично-танцювальний вечір, у якому брали участь М. Лисенко (диригував хором) та Заремба (акомпонував), та програма творів, що виконувались (Ф. 442, оп. 837, спр. 6, арк. 12);

– довідка з Центрального державного історичного архіву м. Києва про отримання Зарембою дозволу Головного управління у справах друку від 13 березня 1893 року на друк нотного рукопису з текстом на малоросійському діалекті під назвою «Нащо мені чорні брови» (Ф. 294, оп 1, спр. 273, арк. 3, 4, 6, 14).

На підставі некрологу з видання «Театр и искусство» від 27 жовтня 1902 року виявлено розбіжності у даті смерті композитора В. Заремби (офіційні джерела подають дату – 11 (24) жовтня; некролог – 19 жовтня).

4. У зв'язку із виявом зацікавленості польських митців до української тематики було розглянуто явище «української школи» в польській літературі. Цей термін вперше використав Олександр Тишинський для визначення групи польських поетів і письменників романтичної доби, у творчості яких були представлені теми української історії, зображено красу української природи, народний побут, фольклор тощо.

Виділено найбільш яскраві постаті письменників та поетів, серед яких – Антоній Мальчевський, Северин Гоцинський, Богдан Залеський, Тимко Падура, Юліуш Зарембський, Міхал Чайковський, Томаш Олізаровський, та Антон Гроза та ряд інших поетів та літераторів польського походження. Зазначено, що автори визначили право на існування української нації, висловлюючи до неї повагу та популяризацію її культури, а також залишили велику спадщину у вигляді самостійних поетичних та літературних доробків на українську тематику.

Систематичний огляд творів дозволив прослідкувати основні тенденції в розвитку літератури польських поетів-романтиків, інспірованих впливами фольклорних, історичних, культурно-звичаєвих традицій обох народів. У більшості творів на українську тематику авторів приваблює : зацікавленість українським фольклором, історична тематика, інтерес до теми козаччини, краса української природи, які в подальшому дістали музичні інтерпретації у творчості композиторів ХІХ ст.

5. З метою виявлення мовно-стильових особливостей польських композиторів Поділля ХІХ ст., було здійснено музикознавчий аналіз їх творів, а саме:

1) Антон Коціпінський. «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» (в обробці для фортепіано В. Зентарського).

2) Михайло Завадський: *Schoumka Ukrainienne* (Два зошити по 12 творів у кожному), Шумка українська (бурлацька) op. 81, Шумка (бурлеска) op. 120, Шумка de concert op. 300; *Danser Ukrainien (czabaraszki)* op. 339; «Козак» op. 101 (етюд); Рапсодії: Перша українська рапсодія op. 71 f-moll; Друга українська рапсодія op. 146 es-moll; Вокальні твори: «*Śpiewy i piosnki Michala Zawadzkiego. Śpiewnik Domowy*»; «Пісня» на слова Ант. Грози; «Прогулялось, прожилось» на слова Антіна Шашкевича, «Запорожець» на слова Дениса Бонковського; музика до поеми «Марія. Українська повість» Антонія Мальчевського.

3) Владислав Заремба: педагогічні праці: «*Śpiewnik dla naszych dzieci*» («Пісенник для наших дітей») і «*Mały Paderewsky*» («Маленький Падеревський» («*Mały Paderewsky*»)); обробки українських народних пісень для фортепіано; вокальні твори на слова польських авторів, вокальна збірка «"Кобзар" Тараса Шевченка».

Творчий доробок польських композиторів Поділля ХІХ ст. окреслює два вектори – польський та український, які мали спільну мету – зацікавленість національними традиціями обох народів та їх збереження, прагнення до національної свободи в складних умовах політичних та ідеологічних

конфліктів, що призвело до формування феномену подвійної національної ідентичності митців.

Твори композиторів на польську тематику означені зверненням до польського фольклору та патріотичних пісень, наслідують традиції домашнього музикування та салонного виконавства. В їх числі – й педагогічні збірки В. Заремби для виховання дітей у польських родинах, пройняті високою релігійністю та повагою до національних традицій.

У вокальних та фортепіанних творах на українську тематику композиторів об'єднує опора на український пісенно-танцювальний фольклор, на основі якого відбувається становлення жанрів українського романсу, фортепіанної мініатюри та концертної рапсодії.

Національна тематика у творах польських композиторів Поділля ХІХ ст. позбавлена політичного та суспільного пафосу, зосереджена на збереженні національних традицій, описі внутрішніх почуттів та замилюванні картинами рідного краю, що відповідає естетиці бідермайєру.

6. Українська народна пісня стала дієвим імпульсом для формування творчості польських композиторів Поділля ХІХ ст., серед яких – А. Коціпінський, М. Завадський, В. Заремба, які активно працювали у сферах музичної педагогіки, виконавства, композиції та виявили активний інтерес до української тематики.

У роботі здійснено аналіз етнографічної праці «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії» Антона Коціпінського (у фортепіанному перекладенні Віктора Зентарського). Проведений аналіз дозволив зробити узагальнення щодо особливостей гармонізації пісень, фактурних різновидів акомпанементу та шляхів його ускладнення.

Фортепіанна творчість польських композиторів Поділля ХІХ ст. яскраво демонструє спорідненість з українською духовною традицією, насамперед з її фольклорними архетипами. У танцювальних п'єсах на основі матеріалу української народної пісні та танцю композитори відтворили риси, притаманні народним зразкам: запальні ритми, лірико-епічні інтонації думки, танцювальні

мотиви швидкої шумки та жартівливої чабарашки, що глибоко переосмислені та творчо інтерпретовані.

Внаслідок здійсненого музикознавчого аналізу фортепіанної спадщини М. Завадського та В. Заремби на українську тематику було виокремлено спільні риси, притаманні їх фортепіанним творам, а саме:

- зростання зацікавленості до української тематики та образності;
- опора на українську пісенну та танцювальну основу, наближеність до народних зразків;
- використання фольклорних елементів, а саме: інтонаційних зворотів, особливостей ритмічної організації української пісні та танцю, імітацій звучання народних інструментів, імпровізаційного характеру викладення, варіаційного розвитку.

У вокальній спадщині М. Завадського та В. Заремби прослідковується поглиблення інтересу до української тематики від ранніх вокальних опусів на українські тексти до зрілих зразків, серед яких – музика до театральної п'єси «Марія» М. Завадського за поемою А. Мальчевського, в якій вперше введено образ України як особливої країни з її природою, історією, соціальними проблемами; та збірка «"Кобзар" Тараса Шевченка» В. Заремби, яка є важливим етапом у становленні вокальної Шевченкіани XIX ст.

Мелодика більшості вокальних творів вільно слідує за поетичним текстом, набуває рис декламаційності, імпровізаційності, хоча подекуди не уникає використання формальних зворотів і надто традиційних засобів виразності. Поруч із застосуванням елементів української пісенності, вона ще не сягнула цілковитої органічності, глибини та багатства індивідуального творчого переосмислення фольклорних джерел, зазнає більшого впливу європейської стилістики бідермаєру.

7. Творча спадщина польських композиторів Поділля XIX ст. відіграла позитивну роль у загальному процесі становлення української професійної музики та була сфоркусована на:

- зацікавленості фольклором та орієнтованості на національні традиції у творах на українську тематику для голосу та фортепіано;
- формуванні освітнього середовища (педагогічна діяльність в осередках освіти – утворення фортепіанної школи А. Коціпінського у Кам'янці-Подільському (1853), педагогічна праця М. Завадського та В. Заремби у школі А. Коціпінського, приватних пансіонах (Житомир, Київ), Інституті шляхетних дівчат (Київ);
- напрацюванні педагогічного репертуару у жанрі фортепіанної та вокальної мініатюри;
- укладанні педагогічних збірок із тенденцією до ускладнення засобів музичної виразності, музичної форми та образно-емоційної сфери («Маленький Падеревський», «Пісенник для наших діточок» В. Заремби);
- формуванні провідних фортепіанних жанрів ХІХ ст.: обробки народної пісні (А. Коціпінський, В. Заремба, М. Завадський); фортепіанної мініатюри (думки, шумки, чабарашки М. Завадського); концертної п'єси – рапсодії (М. Завадський);
- розвитку жанру українського романсу, урізноманітнення та збагачення його виразових можливостей;
- створенні артефактів національно-виховного, патріотичного та духовно-просвітницького змісту в умовах бездержавності та переслідування українського національного мистецтва царською владою.

Спільними для польських композиторів Поділля ХІХ ст. також є:

- зв'язок із літературою (пісні та романси на слова польських поетів; театральна п'єса «Марія» М. Завадського (за А. Мальчевським), «"Кобзар" Тараса Шевченка» В. Заремби);
- формування типової образно-емоційної сфери та інтонаційної природи висловлення (лірика у різних проявах: занурення у внутрішній світ героя та романтичні конфлікти, опис природи та людини на її лоні, окреслення соціальних проблем тощо);
- подолання аматорських традицій.

Творча спадщина польських композиторів Поділля XIX ст. окреслила напрямки, що в подальшому були розвинені професійними українськими композиторами кінця XIX – першої третини XX ст. Відтак, вона склала важливий етап на шляху формування української професійної композиторської школи XIX ст. та сприяла входженню її в європейський культурний простір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агаркова Г. О. Художнє аматорство як культуротворчий феномен : особливості історичної динаміки. *Філософія*. 2014. № 2 (128). С. 120–126.
2. Азарова А. І. Жанр думки в музичному мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2013. № 3/4 (43/44). С. 8–13.
3. Андриянова О. В. Салонность как основа музыкальной жизни России и Украины XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.03. Одесса, 2017. 17 с.
4. Антоній Мальчевський – поляк за походженням, українець по духу : вірт. Виставка / Рівненська обл. універсальна наук. бібліотека. URL: <http://libr.rv.ua/ua/virt/107/> (дата звернення: 09.01.2021).
5. Антошко М. О. Театральне життя Подільського краю кінця XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 236 – 241.
6. Антошко М. О. Діяльність представників польської культури на Поділлі кінця XIX – першої половини XX століття. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/042/6> (дата звернення: 15.04.2019).
7. Астаф'єв О. Поезія Юзефа-Богдана Залеського в рецепції Івана Франка. *Київські полоністичні студії* / наук. ред. та упор. Р. Радишевський. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2017. Т. 29. С. 135–153.
8. Астаф'єв О. Г. Польський романтизм як епістема творчості Тараса Шевченка. *Київські полоністичні студії*. Київ, 2014. Т. 24. С. 8–50.
9. Бадмаев В.Н. Феномен национальной идентичности (социально–философский анализ). Волгоград : Элиста, 2000. 289 с.
10. Баженов Л. В. Поділля в житті та творчості Михайла Грушевського. *Освіта, наука і культура на Поділлі*. Кам'янець-Подільський, 2017. Т. 23: Присвячено 150–річчю від дня народження М. С. Грушевського. С. 33–44.
11. Баженов Л. В. Історичне краєзнавство Правобережної України XIX – на початку XX ст. : Становлення. Історіографія. Бібліографія. Ін-т історії України,

- Всеукр. спілка краєзнавців, Кам'янець-Подільський іст. музей-заповідник. Хмельницький : Доля, 1995. 256 с.
12. Баженов Л. В. Нариси з історії Поділля : на допомогу вчителю / Л. В. Баженов, І. С. Винокур, С. К. Гуменюк, О. М. Завальнюк та ін. Хмельницький: Облполіграфвидав, 1990. 328 с.
13. Баженов Л. В., Баженова С. Е. Северин Гощинський. URL: <https://tovtry.com/ua/history/statti/postati/goshchinski.html> (дата звернення: 08.08.2020).
14. Баженова С. Е. Від романтизму до реалізму: «Українська школа» в польській літературі 20–90-х років XIX ст. : етапи діяльності, історія України в творчості її представників. Кам'янець-Подільський, 2009. 400 с.
15. Баженова С. Е. Місто Кам'янець-Подільський – осередок польської культури в другій половині XIX ст. *Освіта, наука і культура на Поділлі*. 2015. Т. 22. С. 59 – 68.
16. Баженова С. Е. На шляху реалізму: Історія України у творчості представників «української школи» в польській літературі 40 – 90-х років XIX століття. Кам'янець-Подільський : Подільський держ. ун-т, 2006. 260 с.
17. Баженова С. Е. Проблеми історії та культури України в історико-краєзнавчих і художніх творах представників «української школи» в польській літературі 1820–1890-х років : автореф. дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.01 / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. Чернівці, 2010. 36 с.
18. Баженова С. Е. Юзеф Антоній Ролле в громадському, науковому і просвітницькому житті Правобережної України другої половини XIX ст. : дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / Кам'янець-Подільський держ. педагогічний ун-т. Кам'янець-Подільський, 2000. 206 арк.
19. Барское староство, исторические очерки (XV–XVIII в.). URL: <http://chtyvo.org.ua/authors/Hrushevskyi/> (дата звернення: 20.05.2019).
20. Батирева І. М. Традиційна культура Поділля у дослідженнях другої половини XIX – початку XX ст. : автореф. дис. ... канд. іст. наук. : 07.00.05 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2006. 20 с.

21. Батюшков П. Н. Волынь. Историческая судьба Юго-Западного края / издатель П. Н. Батюшков. Санкт-Петербург : «Общественная Польза», 1888. 288 с.
22. Бахталовська О. М. Тарас Шевченко і Кароль Ліпінський: міжнародні мистецькі взаємини. *Прикарпатський вісник наукового товариства ім. Т. Шевченка*. 2013. № 2 (22). С. 443 – 456.
23. Бендюг В. В. То чи ж відвідував Кам'янець Великий Кобзар. *Подільські вісті*. 2006. № 102. (21 лип.) ; № 103. (25 лип.).
24. Бердй Т. С. Співвідношення етнічної й національної ідентичності. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. 2012. № 4. С. 29–34.
25. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / пер. з англ. Київ : УЦКД, 2001. С. 15.
26. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 36 с.
27. Білінський М. І. Часопис Поділля (в межах УСРР) : історичний нарис з доби 1838–1927 рр. *Часописи Поділля : історично-бібліографічний збірник з нагоди 150-ліття першої газети на Україні (1776–1926) та 10-ліття існування УСРС*. Вінниця : Віндерждрукарня, 1927–1928. С. 18–20.
28. Бовуа Д. Шляхтич, кріпак і ревізор: Польська шляхта між царизмом та українськими масами (1831–1863). Київ, 1996. 415 с.
29. Боднар А. М. Етносоціальні зміни та особливості освітнього розвитку на Поділлі наприкінці ХVІІІ – в першій половині ХІХ століття. *Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*. Історичні науки / редкол. : А.Г. Філінюк (відп. ред.) та ін. Кам'янець-Подільський, 2015. Вип. 8: До 25-річчя створення кафедри історії України. С. 374–382.
30. Боднар А. М. Освітні трансформації на Поділлі наприкінці ХVІІІ – в першій половині ХІХ століття : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Кам'янець-Подільський, 2015. 190 с.

31. Бородін К. А. Збірник «Piesni Polskie i Ruskie Ludu Galicyjskiego» Вацлава з Олеська в історії української фольклористики : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.07 / ЛНУ. Львів, 2009. 18 с.
32. Бородін К. А. Внесок Вацлава з Олеська у розвиток слов'янського народознавства. *Проблеми слов'янознавства*. Львів, 2005. Вип. 55. С. 116–125.
33. Бородін Ксенія. Українська пісня в зацікавленнях Вацлава Залеського. Львів, 2017. 228 с.
34. Брацка М. В. Дискурс козацтва в поезії «української школи» польського романтизму : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 2005. 20 с.
35. Брацка М. В. Етнічна парадигма поезії «української школи» польського романтизму. Київ, 2009. 218 с.
36. Брацка М. В. Перепрочитання «української школи» польського романтизму. Київ, 2010. 122 с.
37. Бубній П., Ковальков Ю. Місто душі його. *Вільне життя*. 2005. 19 берез. С. 9.
38. Будзей О. В. Минають дні, минають ночі... Подолянин. 2014 р. 31.01.
39. Булат Т. П. Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано. *Історія української музики* : в 6 т. Київ : Наук. думка, 1989. Т. 2 : Друга половина ХІХ ст. / [авт. тому : Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін.] ; редкол. тому : Т. П. Булат (відп. ред.) [та ін.]. С. 35–54.
40. Буравський О. А. Поляки Волині у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. Житомир, 2004. 168 с.
41. Бурдейна-Публіка Т. В. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 284 с.
42. Вавжинська Ю. М. Тарас Шевченко і польський романтизм (топіка і символіка профетизму, лицарства, тиранії) : автореф. дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.05. Київ, 2006. 21 с.
43. Василенко К. О. Український танець : підручник. Київ: ІПКПК, 1997. 282 с.

44. Викул П. Ф. Прошедшее Подолии: по поводу столетия воссоединения Подолии с Россией 1793–1893. 2-е изд. Каменец-Подольск : Тип. Д. Крайза, 1893. 64 с.
45. Винниченко В. К. Відродження Нації. URL: http://ukrlit.org/vynnychenko_volodymyr_kyrylovych/vidrozhennia_natsii (дата звернення : 04.01.2019).
46. Візнюк В. Г. Юзеф Ігнацій Крашевський – видатна постать в історії Волині. *Острозький краєзнавчий збірник / Державний історико-культурний заповідник м. Острога; Острозьке науково-краєзнавче товариство «Спадщина» імені князів Острозьких. Острог, 2012. Вип. 5. С. 64–66.*
47. Власов В. Г. Художественные направления, течения, школы. Теория формообразования в изобразительном искусстве : учебник для вузов. Санкт-Петербург, 2017. 264 с.
48. Волосатих О. Ю. «Українська тема» у творчості польських драматургів Правобережної України першої половини ХІХ століття. *Україна – Польща: діалог культур (Ukraina – Polska: dialog kultur)* : зб. матеріалів міжнар. наук. симпозіуму (Київ, 19–21 квітня 2018 р.). Київ : ІК НАМ України, 2018. С. 65–67.
49. Волосатих О. Ю., Назаренко В. І., Вілінський Ю. С. Вітольд Малішевський у музичному житті України та Польщі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2019. № 2 (43). С. 20–48.
50. Волосатих О. Ю. Фольклор у п'єсах Михайла Старицького як підґрунтя становлення українського музично-драматичного театру. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XXVI. Харків : ХНУМ, 2022. С. 7–21.
51. Волосатих О. Ю. Музична й театральна культура маєтків Правобережної України першої половини ХІХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : науковий журнал. Київ, 2012. № 4 (17). С. 62–76.

52. Волосатих О. Ю. Музична й театральна культура Поділля першої половини XIX ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : науковий журнал. Київ, 2011. № 1 (10). С. 101–114.
53. Волосатих. О. Ю. Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини XIX століття в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи : дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00. 03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 241 с.
54. Волосатих. О. Ю. Репертуар музично-драматичного театру Правобережної України першої половини XIX ст. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : науковий журнал. Київ, 2010. № 2 (7). С. 116–127.
55. Волосатих. О. Ю. Сторінками театральної історії Житомира позаминулого століття. *Митець – культура – виміри часу*. Міжнародні наукові читання 2016 в Музеї Бориса Лятошинського в Житомирі = Twórcza – kultura – wymiary czasu. Międzynarodowe naukowe czytania 2016 w Muzeum Borysa Latoszyńskiego w Żytomierzu. Житомир : О. О. Євенок, 2016. С. 55–72.
56. Волосатих. О. Ю. Українська тематика в театральному репертуарі Правобережної України першої половини XIX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 271–275.
57. Галайба В. В. Из жизни губернского Киева: по материалам прессы XIX – XX вв. Київ : Скай Хорс, 2015. 320 с.
58. Галецька Я. С. Історія Поділля в працях польських вчених і краєзнавців I пол. XIX ст. *Інтермарум: історія, політика, культура*. 2018. № 4. URL: <http://intermarum.zu.edu.ua/article/view/134945> (дата звернення: 05. 08. 2020).
59. Галушко К. Ю. Ідентичність. *Соціологічна енциклопедія* / укл. В. Г. Городяненко. Київ : Академвидав, 2008. С. 147–148.
60. Гарасим Я. І. Нариси до історії української фольклористики : навч. посіб. Київ : Знання, 2009. 301 с.

61. Гарбузюк М. В. Образ України у польському театральному дискурсі ХІХ століття: стратегії та форми репрезентації : монографія. Львів : Простір-М, 2018. 470 с.
62. Геллнер Э. А. Нации и национализм. Москва : Знание. 1991. 456 с.
63. Гібернау М. Ідентичність націй / пер. з англ. П. Таращука; ред. Л. Марченко. Київ : Темпора, 2012. 303 с.
64. Глібовицький І. С. Музичне життя Буковини ХІХ – початку ХХ століття як прояв полікультурного середовища : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Івано-Франківськ, 2010. 20 с.
65. Гнатюк В. Я. Тимко Падура в українському історично-культурному процесі. *«Українська школа» в польському романтизмі* / ред. С. Ткачов. Тернопіль, 2002. С. 113–127.
66. Гнатюк В. Польський літератор М. А. Грабовський і його приятелювання з П. О. Кулішем. Записки історичного відділу ВУАН. Київ, 1928.
67. Грабович Г. Ю. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. 604 с.
68. Грабович Г. Ю. «Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи». *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка*. Київ : Основи, 1997. С. 138–169.
69. Григорієв Н. Я. Поляки на Україні: польсько-українські відносини в історичній перспективі. Скрантон, 1936.
70. Григорьев В. К. Липинский. Москва, Музыка, 1977. 188 с. URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2018/06/2018-1-n27-05.pdf> (дата звернення: 15.10.2021).
71. Гримич М. В. З історії польових досліджень в Україні: Зоріан Доленга-Ходаковський. *Етнічна історія народів Європи*. 2012. Вип. 38. С. 15–21.
72. Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002. 236 с.

73. Грищенко Ю. В., Котирло Т. В., Філіпчук Н.О. Розвиток професійного досвіду педагогів–музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII–XX ст.) : монографія / ред. Г. І. Сотська, С. В. Коновець. Київ, 2016. 238 с.
74. Грінченко М. О. Шевченко і музика. *М.Грінченко. Вибране* / упоряд.: М. Гордійчук. Київ: Держ. вид. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 532 с.
75. Грушевський М.С. Ілюстрована історія України. Київ; Відень, 1921. 570 с.
76. Грушевський М. С. Історія України-Руси. Львів, 1905. Т. 5. 688 с.
77. Грушевський М. С. і Поділля. URL: <http://www.tovtry.km.ua/ru/history/statti/postati/grushevs> (дата звернення: 03.02.2021).
78. 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.
79. Гуральник Н. П. Польсько-український історичний контекст музичної освіти. *Наукові записки*. Сер. : Педагогічні науки. Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2018. Вип. 161. С. 171–175.
80. Гуцал Р. С. Історія подільської культури XIX – початку XX століть: україно-польська мистецька інтеграція. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 61, том 1, 2023. С. 97–102.
81. Гуцал Р. С. Особливості розвитку музичної культури Поділля XIX – початку XX століть. *Актуальні питання мистецької педагогіки* : зб. наук. праць. Хмельницький : ФОП Стрихар А.М., 2019. Вип. 10. С. 8–12.
82. Данілішина М. Ф. Українська дитяча фортепіанна музика та її дидактично-виховні можливості. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Хмельницький : ТОВ Поліграфіст, 2016. Вип. 5. С. 21–25.
83. Дей О. І. Сторінки з історії української фольклористики. Київ : Наукова думка, 1975. 272 с.

84. Демченко Г. Ю. Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона. *Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма* / сост. Г. И. Гинзбург. Харків, 1995. С. 44–48.
85. Доленга-Ходаковський Зоріян. *Українська літературна енциклопедія* : в 5 т. / редкол.: І. О. Дзеверін (відповід. ред.) та ін. К. : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. Т. 2: Г-Д. URL: <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/u44.htm> (дата звернення: 15.02.2021).
86. Доманицький В. М. Піонер української етнографії (Зоріан Доленга–Ходаковський). *Записки НТШ*. Львів, 1905. Т. 65. Кн. 3. С. 1–43.
87. Дорогих Л. В. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01. Київ, 1998. 20 с.
88. Дорогих Л. В. Художнє аматорство як елемент повсякденного життя й побуту населення України другої половини XIX – початку XX століття. *Другі наукові читання, присвячені пам'яті д-ра істор. наук проф. О. І. Путра* : матер. всеукр. наук.-теорет. конф. (Київ, 20 листопада 2016 р.) / редкол. В. Г. Чернець (голова) та ін. Київ : НАКККиМ, 2017. С. 18–21.
89. Дремлюга М. В. Українська фортепіанна музика (Дожовтневий період). Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1958. 168 с.
90. Дудар О. О. Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти дослідження) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2007. 268 с.
91. Думка. Словник української мови / за ред. : П. П. Доценко, Л. А. Юрчук. Київ, 1971. Т. 2. С. 435–436.
92. Дьячук В. О. Внесок М. Грушевського у розвиток краєзнавства на Поділлі. *Феномен Михайла Грушевського як державного діяча, науковця, громадянина (до 150-річчя від дня народження)* : зб. наук. праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 19 травня 2016 р.). Київ : Міленіум, 2016. 207 с.

93. Забужко О. С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 4-те вид. Київ: Факт, 2009. 146 с.
94. Завадський Михайло Адамович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>] (дата звернення: 12.01.2021).
95. Загайкевич М. П. Діяльність Кароля Ліпінського в контексті української культури. *Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського «Українська тема у світовій культурі»*. Київ, 2001. Вип. 17. С. 260.
96. Загладько А. О. Юліуш Зарембський: вісім поглядів на творчу особистість. URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/download/165424/165558> (дата звернення: 30.05.2020).
97. Загладько А. О. Фортепіанна компонента у концертному житті Києва 70–80-х років XIX століття (за матеріалами періодики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 18 с.
98. Задорожна О. С. Тарас Шевченко і сучасність. *Шевченкознавчі студії*. 2014. Вип. 18. С. 231–238.
99. Заремба Владислав Іванович. *Киевский календарь*. URL: <http://calendar.interesniy.kiev.ua/Event.aspx?id=1455> (дата звернення: 26.02.2018).
100. Заремба Владислав Іванович. *Энциклопедия Брокгауза и Ефрона*. URL: <https://slovar.cc/> (дата звернення: 26.02.2018).
101. Заремба Владислав Іванович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B1%D0%B0_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%B%D0%B0%D0%B2_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 26.02.2018).
102. Заремба Владислав Іванович. *Енциклопедія Сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=15513 (дата звернення: 26.02.2018).
103. Збір І. Записи Оскара Кольберга з Покуття в академічних виданнях українського фольклору. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. Київ, 2012. Вип. 37. Ч. 1. С. 126–136.

104. Збір І. М. Український фольклор у розвідках польських дослідників (на матеріалі «Покуття» Оскара Кольберга. *Проблеми слов'янознавства*. 2005. Вип. 55. С. 254–262. URL: <http://prima.lnu.edu.ua/slavistyka/n55/023.pdf> (дата звернення: 13.04.2021 р.).
105. Збір І. М. Історія написання чотиритомного збірника «Рокусіє» Оскара Кольберга. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2010. Вип. 43. С. 339–347.
106. Зваричук Е. О. Особливості державно-правової політики російського самодержавства щодо римо-католицької церкви на Правобережній Україні наприкінці XVIII – у першій третині XIX ст. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Історія*. 2009. Вип. 16. С. 29–33.
107. Здружені історією Поділля : М. Грушевський і Є. Січинський. *Духовні витоки Поділля : творці історії краю: матеріали міжнар. наук.–практ. конференції* : 1994. Ч. 1. С. 15–20.
108. Зинов'єва Ю. Польські адреси Києва. Київ: Дух і літера, 2007. С.255–258.
109. Зінків І. Я. Архетип бандури в українській музичній культурі. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Київ : НАМУ, ІМФЕ, 2014. Вип. 14. С. 4–10.
110. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен : *монографія*. Київ: ІМФЕ, 2013. 448 с.
111. Зінків І. Я. Вокальна Творчість Дениса Січинського : навч. посібник. Львів : СПОЛОМ, 2021. 102 с.
112. Зінків І. Я. Жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2014. № 3. С. 54–61.
113. Зінків І. Я. Кобза і бандура у давньопольських джерелах. *Dialog dwóch kultur – 2015*. Warszawa; Lublin, 2015. Rocznik IX. Zeszyt S. 235–245.
114. Зінків І. Українська дума : до інтерпретації терміну і назви жанру. *Українська культура*. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 66. С. 133–144.

115. Зінків І. Я. Українська кобза : вихідний інструментальний прототип та шляхи міграцій. Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. Випуск 44/2023. С. 6–18.
116. Зінків І. Я., Фільц Б. М. Камерно-інструментальна музика. *Історія української музики : в 6 т.* [2-ге вид. пер., доп.]. Київ : ІМФЕ, 2009. Т. 2 : XIX ст. С. 358–433.
117. История Украины : краткий курс. Киев : АН УССР, 1948. 836 с.
118. Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії до заслання. Київ : Наукова думка, 1964. 370 с.
119. Іванов В. Ф. Тадеуш Ганицький. Кам'янець на Поділлі; Миколаїв; Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2007. 124 с.
120. Іващук М. Ференц Ліст – гість Поділля. *Культура Поділля: історія і сучасність*: Матеріали другої науково-практичної конференції, присвяченої 500-річчю м. Хмельницького (27–29 серпня, 1993 року). Хмельницький : Поділля, 1993. С. 266–267.
121. Іліницька Н. С. Фортепіанні п'єси подільських композиторів: репертуарний посібник. Хмельницький : ХГПА. 2011. 54 с.
122. Ільницька Л. Романтизм чи бідермаєр? (Іван Панькевич – дослідник творчості Маркіяна Шашкевича). *Шашкевичіана : зб. наук. праць.* / редкол. Я. Ісаєвич, М. Ільницький (відп. ред.) та ін. Л. : Просвіта, 2000. Львів; Вінніпег, 2000. Вип. 3–4. С. 426–439.
123. Історико-культурна спадщина України (XIX – поч. XX ст.) : зб. док. і матеріалів / упоряд. Григор'єва Т. Київ : Рідний край, 1995. 327 с.
124. Історичне краєзнавство Правобережної України XIX – на початку XX ст.: Становлення. Історіографія. Біобібліографія / Л. В. Баженов; Ін-т історії України, Всеукр. спілка краєзнавців, Кам'янець-Подільський. іст. музей-заповідник. Хмельницький : Доля, 1995. 256 с.
125. Історія світової та української культури: Підручник для вищ. закл. освіти / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. Київ : Літера ЛТД, 2006. 480 с.

126. Історія України : навчальн. посібн. М. О. Скрипник, Л. Ф. Домбровська, В. М. Красовський та ін. ; під ред. М. О. Скрипника ; М-во освіти і науки України, Одеський держ. екон. Ун-т. Київ : Центр навчальної літератури, 2003. 366 с.
127. Історія українського мистецтва. В 6 т. Т. 4 , кн. 2. Друга половина ХІХ – ХХ ст. / ред. М. Бажана. Київ, 1981. 465 с.
128. Історія української музики. В 6 т. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / авт. тому: Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, та ін. Київ : Наукова думка, 1989. 447 с.
129. Історія української музики : У 6 т. НАН України, ІМФЕ ім. М.Рильського; редкол. : Г.А.Скрипник та ін. Київ, 2009. Т. 2: ХІХ ст./ Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін. 2009. 800 с.
130. Калакура О. Я. Поляки на землях України: ментально-етнографічний портрет ХХ століття. *Наукові записки [Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України]*. 2006. Вип. 30 (1). С. 173–186.
131. Калениченко А. П. Завадський Михайло Адамович. *Українська музична енциклопедія* / НАН України ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2008. Т. 2. С. 105.
132. Калениченко А. П. Українсько-польська музика ХІІІ–ХVІІІ століть (постановка питання). *Студії мистецтвознавчі*. 2017. № 1. С. 44 – 50.
133. Карабан Л. Томаш Падура: відомий і невідомий. *Проблеми слов'янознавства*. 2014. Вип. 63. С. 113–122.
134. Кароєва Л. Р. Етнографи Поділля. *Етнографія Поділля : тези доповід. наук. конф.* . Вінниця : РВВ ВАТ Віноблдрукарня, 1992. Ч. 1. С. 7.
135. Карчова Ю. І. Історична еволюція форм побутування пісенного фольклору в українській музичній культурі ХІХ–ХХ ст. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2011. Вип. 3. С.175–180.
136. Кирчів Р. Ф. Українська тема в польській драматургії першої половини ХІХ ст. *О. О. Потебня і деякі питання сучасної славістики* : Тези доп. та

повідомл. III респуб. славістичної конф., присв. 125-річчю від дня народження О. О. Потебні. Харків, 1960. С. 128–131.

137. Кирчів Р. Ф. Український фольклор в польській літературі (період романтизму). Київ, 1971. С. 193–215.

138. Кияновська Л. О. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство*. 2007. Вип. 7. С. 65–72.

139. Кияновська Л. О. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 27. С. 26–37.

140. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX століття: навч. посібн. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.

141. Кияновська Л. О. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини). *Syntagmation : збірка наук. статей на пошану С. Павлишин*. Львів : Сполом, 2000. С. 95–108.

142. Кияновська Л. О. Михайло Вербицький (1815–1870). *Українська музична література* / ред.-упор. Л. Яросевич. Тернопіль : Астон, 2002. Вип. 2. С. 20–44.

143. Кияновська Л. О. Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

144. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : автореферат дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2000. 36 с.

145. Кияновська Л. О. Польсько-українські зв'язки в галицькій музичній культурі. *Musica Galiciana*. Івано-Франківськ, 1999. Т. 2. С. 62–69.

146. Кияновська Л. О. Українська музична культура. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.

147. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібн. 2-ге вид., доп. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.

148. Кияновська Л. О. Шевченко і світова музична культура. *Шевченко і музика. Матеріали наукових читань*. Дрогобич : Коло, 2005. С. 35–41.

149. Коваль М. О. Виконавська семантика російсько-українського романсу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. № 1. С. 110–114.
150. Козар Л. П. Всеслов'янський фольклорист Зоріан Доленга-Ходаковський у дослідженні Василя Доманицького. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/journals/index.php/mythology/article/viewFile/600/604> (дата звернення: 30.04.2020).
151. Козаренко О. В. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 152–157.
152. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності : виклики глобалізації : монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
153. Колесник В. Відомі поляки в історії Вінниччини : біографічний словник. Вінниця : ВМГО Розвиток, 2007. 1008 с., іл.
154. Колесник В. Польська і російська гімназії в Мурах в першій половині XIX ст. *Вінницькі Мури. Погляд крізь віки : Мат-ли міжнар. наук. конф. «Єзуїт. комплекс у Вінниці крізь призму століть»*, 9–10 вересня 2010 р. Вінниц. обл. краєзнав. музей. Вінниця, 2011. С. 173–203.
155. Коляденко С. М. Кременецький ліцей у системі освіти Волині (XIX–30-ті рр. XX ст.) : монографія. Житомир : Житомирський держ. пед. ун-тет, 2003. С. 69.
156. Комаревич І. Л. Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальному репертуарі Соломії Крушельницької. *Психологія і суспільство : теоретико-методологічний соціогуманітарний часопис*. 2014. Спецвипуск. С. 42–44.
157. Комаринець Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. (Проблеми національного й інтернаціонального). Львів, 1983. 223 с.
158. Коморовський Я. В умовах російської окупації. Польський театр на Волині, Поділлі та Київщині в XIX і на початку XX ст.). *Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно*. 2008. № 3. С. 78–86.

159. Копержинський К. О. Театральне та музичне життя на Поділлі наприкінці XVIII та в перші три десятиліття XIX ст. *Записки історично-філологічного відділу*. К. :Українська Академія Наук, 1926. Кн. 7–8. С. 113–143.
160. Копоть І. Є. Він є геній, який на щастя, обрав фортепіано. *Провінциальный Житомир*. 2001. № 19 (5 сент.). С. 7.
161. Корній Л. П. Історія української музики : підручн. В 3 ч. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3 : (XIX ст.). 480 с.
162. Костенко Н. В. Культурні ідентичності: перетворення і визнання. *Соціологія : теорія, методи, маркетинг*. 2001. № 4. С. 74–82.
163. Коципинский Антон. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона* / под ред. И. Е. Андреевского. Санкт–Петербург, 1895. Т. 16. С. 462.
164. Коципинский Антон. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3: Корто-октоль. С. 384.
165. Коципінський Антон. *Українська радянська енциклопедія*. В 16 т. Київ, 1962. Т. 7. С. 308.
166. Коціпінський А. Г. Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії. Списані і переложені під музику Ант[оном] Коціпінським. Київ; Кам'янець-Подільський: Вид. [А. Г. Коціпінський], 1862. XIII, 306 с. URL : <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0000775> (дата звернення: 25.11.2021).
167. Кошель О. М. Краєзнавство, історія та культура Поділля у діяльності представників православної та римо-католицької конфесій XIX – початку XX ст. : дис. ... канд. іст. наук. : 07.00.01. Кам'янець-Подільський, 1999. 217 с.
168. Кравець Л. «Доле! Доле! Моя ти співана воле!» (концепт доля у поезії Т. Шевченка). *Культура слова*. 2014. Вип. 80. С. 141–151.
169. Кудіна О. Антоній Мальчевський – поляк за походженням, українець по духу : віртуальна виставка. Рівненська обл. універсальна наук. бібліотека. URL : <http://libr.rv.ua/ua/virt/107/> (дата звернення: 22.02.2020).
170. Кудрик Б. П. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.

171. Кудрик Б. П. Українська народна пісня і всесвітня музика. Львів : Накладом Товариства «Просвіта», 1927. 29 с. : ноти.
172. Кульбовський М. М. З Подільського кореня. Хмельницький: Поділля. 1999. 186 с.
173. Кундельський В. В. Окремі штрихи українсько-польських відносин на теренах Проскурівського повіту наприкінці XVIII – першій половини XIX ст. *Матеріали III науково-краєзнавчої конференції «Місто Хмельницький в контексті історії України»*. Хмельницький, 2011. С. 88–97.
174. Купленік В. Козацький танець. *Нариси до історії українського народного танцю*. Київ, 1999. С. 3–15.
175. Курковський Г. В. Українська фортепіанна музика XIX століття. Київ : Музична Україна, 1973. Вип. 1. С. 64–78.
176. Кушнір Л. Б. Польське населення на терені Хмельниччини: сторінки історії. *Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки : зб. наук. праць за матеріалами міжнар. наук. конф. (23 – 24 червня 1999 р.)* / Інститут історії України НАН України та ін. Київ, 1999. С. 64–71.
177. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Исследования и разборы : моногр. Екатеринбург : Словесник, 2010. 904 с.
178. Л-й О. Державний світогляд Тараса Шевченка. *Наше життя*. 1947. № 3. С. 4–5.
179. Лисенко М. В. Листи. Київ : Музична Україна, 2004. 680 с.
180. Листопадове повстання (1830–1831). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Листопадове_повстання_\(1830—1831\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Листопадове_повстання_(1830—1831)) (дата звернення: 25.12.2020).
181. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / [упоряд. В. Сивохіп]; Львів. спілка композиторів. Львів ; Нью Йорк : М. П. Коць, 1994. 143, [1] с.
182. Лігус О. Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2017. С. 241–249.

183. Лігус О. М. Естетичні засади українського музичного романтизму: історіографічний аспект *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2019 (28). С. 234–239.
184. Лігус О. М. Танцювальні жанри в українській фортепіанній творчості епохи романтизму: проблема жанрової еволюції. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 125–130.
185. Лігус О. М., Лігус В. О. Методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві ХІХ – початку ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал, 2020 (4). С. 140–144.
186. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкув., ред., перекл., вступ. стаття і примітки З. Штундер*. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. С. 163–175.
187. Ляпіна Л. А. Етнічна і національна ідентичності: характеристика теоретико-методологічних підходів. *Політичні науки : зб. наук. праць*. Київ, 2004. Вип. 20. С. 78–81.
188. Мазепа Л., Різник О. Зентарські (Zientarski). *Українська музична енциклопедія (УМЕ) / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. Київ, 2008. Т. 2. С. 147–148.
189. Марахов Г. И. Польское восстание 1863 г. на Правобережной Украине. Київ, 1967. 260 с.
190. Маслянка Ю. Поема глибокого песимізму («Марія» Антонія Мальчевського). *Київські полоністичні студії*. 2013. Т. 23. С. 234–246.
191. Мельничук О. Музична інтерпретація поезії Тараса Шевченка у творчості композиторів ХІХ – початку ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2014. Вип. 15. С. 81–88.
192. Милка А. П., Шабалина Т. В. Занимательная Бахиана. Том 1. Санкт-Петербург: «Композитор», 2001. 304 с.

193. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст. : історичні нариси. Суми: Видавничо-виробниче підприємство «Мрія – 1», 2005. 102 с.
194. Михайличенко О. В. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини XIX – початку XX ст. : Монографія. Суми, «Мрія – 1», 2005. 292 с.
195. Михайловський В. М. Правління Коріатовичів на Поділлі (1340–1394). *Укр. іст. журн.* 2009. № 5. С. 34–47.
196. Михальчук К. П. Поляки Юго-Западного края. *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной Императорским Русским географическим обществом.* Санкт-Петербург, 1872. Т. 7. Вып.1. С. 215–291.
197. Мовчан П. П. Зміст поняття «національна ідентичність»: теоретико-методологічний аспект. *Інвестиції: практика та досвід.* 2015. № 17. С. 103–107.
198. Моздір В. В. Польські навчальні заклади Поділля наприкінці XVIII – в першій половині XIX ст. : Сучасний історіографічний дискурс. *Інтермарум : історія, політика, культура.* 2016. № 3. С. 120–131.
199. Молчанова Т. О. Мистецтво мандрівних музикантів в історії становлення спільного виконавства. *Вісник КНУКіМ. Серія: Музичне мистецтво.* Том 6, № 1. 2023. С.67–78.
200. Москвічова Ю. О. Тематичні напрями і методологія сучасних досліджень регіональної культури України. *Українська культура: сучасне, шляхи розвитку.* 2013. Вип. 19 (2). С. 239–244.
201. Мочульський М. М. «Українська школа». Умовини її появи в польській літературі. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Mochulskyi_Mykhailo/Ukrainska_shkola_Umovyny_ii_poiavy_v_polskii_literaturi.pdf. (дата звернення 07.08.2020).

202. Назаренко М. Й. «Крім Кобзаря». Тимко Падура (1801–1871). *Kyiv Daily*. URL : <https://kyivdaily.com.ua/krim-kobzarya-timko-padura/> (дата звернення: 08.08.2020).
203. Найда В. Ю. Розвиток музичної освіти на Поділлі (кінець XIX – початок XX століття) : автореферат дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Київ, 2014. 21 с.
204. Нахлік Є. К. Пророцтво у Шевченковій поезії. *Шевченкознавчі студії*. 2014. Вип. 18. С. 3–13.
205. Нейман Ц. Г. Покутье. Этнографический этюд / сост. Оскар Кольберг, с политипажами по рисункам Т. Рыбаковского. *Киевская старина*. 1884. Т. 3. С. 482–487.
206. [Некролог про смерть В. Заремби]. *Театр и искусство*. Киев, 1902. № 44. 803 с.
207. Некрополь на Байковій горі : літературно-публіцистичне видання. Київ : Фенікс, 2008. 312 с.
208. Ніколаєнко О. О. Твердиня польськості: національна місія жінки у польській родині Наддніпрянщини на межі XIX–XX ст. *Україна модерна : міжнародний інтелектуальний часопис*. 2016. 14. 05. URL: <http://uamoderna.com/md/nikolaenko-polish-women> (дата звернення: 11.11.2018).
209. Новак Т. Документація Оскара Кольберга присвячена музичній етнокультурі Беларусі, а також дослідження інших польських учених XIX ст. на тему музичних традицій восточних славян. *Музичная культура Беларусі і світу: традиції вуснай і писемної творчості*. Минск, 2015. С. 7–10.
210. Новакович М. О. Концепт «національної ідентичності» в музиці та музикознавстві. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Ідея-принт, 2018. Вип. II (11). С. 135–140.
211. Новакович М. О. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі XIX століття. *Українське музикознавство*. 2017. Вип. 43. С. 4–151.
212. Новакович М. О. Украинско-польские музыкальные контакты в контексте культурной многосоставности Австро-Венгерской монархии. *Ars Inter Culturas /*

- Akademia Pomorska w Słupsku ; red. Nacz. dr. Jaroslaw Chacinski. 2018. № 7. S. 89–102.
213. Новакович М. О. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогодні. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2014. Ч. 1 (11). С. 34–43.
214. Новакович М. О. Музика як рушійна сила конструювання національної ідентичності. *Laudatio* : Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського / упор. У. Граб, О. Козаренко, Н. Сиротинська. Львів: Тетюк Т. В., 2014. С. 164–179.
215. Нудьга Г. А. «Заповіт» Т. Г. Шевченка. Київ, 1962. 40 с.
216. Нудьга Г. А. Думка. *Українська літературна енциклопедія*. Київ, 1990. Т. 2: С. 114–133. URL: <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule46.htm> (дата звернення: 26.02.2018).
217. Обушний М. І. Етнонаціональна ідентичність у контексті формування української нації : автореф. дис. докт. політ. наук : 23.00.02 / НАН України. Київ : ІПіЕНД, 1999. 34 с.
218. Одарченко П. В. «Заповіт» Тараса Шевченка (До 125-річчя з дня народження Т. Шевченка). *Тарас Шевченко і українська література* : зб. ст. / ред. О. Зінкевич. Київ : Смолоскип, 1994. 424 с.
219. Озимовська А. В. Історіографія польських музикантів-педагогів на Поділлі. *Педагогічний дискурс*. Хмельницький : ХГПА, 2013. Вип. 15. С. 489–496.
220. Окаринський В. М. Козакофільство як українсько-польська нонконформістська субкультура першої третини ХІХ століття. *Oriens Aliter* : Časopis pro kulturu a dějiny střední a východní Evropy. 2015. №1. С. 50–72.
221. Олейнікова Ю. В. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 15 с.
222. Олійник О. Л. Українська фортепіанна музика для дітей. Київ : Наук. думка, 1979. 107 с.

223. Олійник С. Ф. Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова) : дис. ... канд. мистецтвознавства : : 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 195 с.
224. Оліпер С. І. Громадсько-політичне життя польської меншини Правобережної України 90 – х рр. XIX на початку XX століття : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Кам'янець-Подільський, 2016. 24 с
225. Онищук Я. І. Населення Західної Волині та Західного Поділля у першій половині I тис. н. е.: культурно-історичний аспект [Текст] : автореф. дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.04 / НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, Ін-т народознавства. Львів, 2019. 34 с.
226. Осадчий В. Поділля в польській історії та культурі. *Українсько-польські культурні взаємини*. Київ, 2008. Вип. 2. С.199–210.
227. Ощипок Н. Л. «Українська школа» в польській літературі в реценції Михайла Мочульського. URL : <http://www.inst-ukr.lviv.ua/download.php?downloadid=131> (дата звернення: 07.08.2021).
228. Пажимський О. М. Палацово-паркові ансамблі XVIII–XIX ст. як осередки культури. *Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки* : зб. наук. праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (23–24 червня 1999 р.). Хмельницький. С. 239–250.
229. Пастух Н. А. Дослідження українського фольклору в зонах етнокультурного пограниччя. *Studia Methodologica* : альманах / укл. І. В. Папуша. Тернопіль : ТНПУ, 2008. Вип. 25 : Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. С. 242–245.
230. Пачовський Теофіст. Іван Франко про «українську школу» в польській літературі. *Київські полоністичні студії. Іван Франко і польська культура*. Київ, 2017. С.679–697.
231. Печенюк М. А. Музично-творча діяльність мистців 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). Хмельницький : ХГПА, 2011. Вип. 1. С. 51–53.
232. Печенюк М. А. Музиканти Кам'янецьчини : біографічно–репертуарний довідник. Хмельницький : Кам'янець-Подільський держ. ун-т, 2003. 449 с.
233. Познанський Б. С. Воспоминания о польском восстании в Украине 1863 года (окончание). *Киевская старина: ежемесечный исторический журнал*. 1885. № 12. С. 571–611.
234. Поліш В. В. Історичні та етнографічні дослідження Поділля першої половини ХІХ ст. *Вісник КНЛУ. Серія Історія, економіка, філософія*. 2015. Випуск 20. С. 78–86.
235. Портний Ю. Л. З історії становлення професійної музичної освіти на Поділлі та Волині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2010. Вип. 30. С. 351–358.
236. Прокопчук В. С. Владислав Заремба – український і польський композитор. *Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки: збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (Хмельницький, 23–24 червня 1999 р.)*. Хмельницький : Поділля, 1999. С. 562.
237. Прокопчук В. С. З Шевченком у серці. *Спадщина Т. Г. Шевченка в контексті гуманізації сучасної освіти : зб. наук. статей*. Хмельницький, 2001. С. 98–102.
238. Прокопчук В. С. Подільські сторінки в біографії і творчості Тараса Шевченка. *Українська біографістика*. Кам'янець-Подільський, 2014. Вип. 11. С. 160–173.
239. Публіка Т. В. Розвиток музичного виконавства у панських маєтках на теренах Поділля ХVІІІ – початку ХІХ ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 12–13. Івано-Франківськ, 2008. С. 237–240.
240. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри : історичний аспект. *Педагогічна освіта : теорія і практика : зб. наук. праць / Кам'янець-*

- Подільський нац. ун-т ім. І. Огієнка*. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 12. С. 392–396.
241. Радишевський Ростислав. Маловідомі відгуки про Тараса Шевченка в польській критиці другої половини ХІХ ст. *Київські полоністичні студії*. Київ, 2014. Т. 24. С. 214–221.
242. Радишевський Р. П. Поезія Юзефа-Богдана Залеського в рецепції Івана Франка. *Київські полоністичні студії*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2017. Т. ХХІХІ. С. 135–153.
243. Радишевський Р. П. Тарас Шевченко і польські романтики : топіка правди. *Київські полоністичні студії*. Київ, 2014. Т. 24. С.114–126.
244. Ревенко. Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. 20 с.
245. Римар Р. С. Роль діячів культури польського походження в музичному житті подільського краю (друга половина ХІХ – початок ХХ століття). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. 2005. № 2 (14). С.18–24.
246. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 228 с.
247. Романюк Л. П., Черепанин М. В. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) : монографія / Романюк Л. Б., Черепанини М. В. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2016. 508 с.
248. Романюк Л. Б., Добровольська Е. В. Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття в контексті поліетнічного культурно-мистецького середовища регіону. *Інтернаука : міжнародний науковий журнал*. 1017. №2 (24). С. 34–39.

249. Русова С. Ф. Дошкільне виховання. *Вибрані педагогічні твори*. У 2 кн. Київ : Либідь, 1997. Кн. 1 / С. Русова ; за ред. Є. І. Коваленко. С. 158–268.
250. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – XX століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2004. 201 с.
251. Савченко І. В. Видавнича фірма «Леон Ідзіковський» : (до 150-річчя заснування). *Бібліотечний вісник*. 2009. № 3. С. 49–58.
252. Савченко І. В. Українсько-польське музичне видавництво «Леон Ідзіковський». *Україна – Польща : діалог культур (Ukraina – Polska: dialog kultur)*: зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозиуму. Київ, 19–21 квітня 2018 р. Київ : ІК НАМ України, 2018. С. 92–94.
253. Сваричевський А. В. Археографічна подорож Т. Г. Шевченка на Поділля. *Народна творчість та етнографія*. 1973. №2. С. 80–82.
254. Сваричевський А. В. Музикознавець і фольклорист А. Г. Коціпінський. *Поляки на Хмельниччині : погляд крізь віки : Зб. наук. праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (23–24 червня 1999 р.)*. Хмельницький : Поділля, 1999. С. 555–559.
255. Сваричевський А. В. На прекрасній Подолії : сторінки подільської шевченкіани. Хмельницький : НВП «Евріка» ТОВ, 2001. 56 с.: іл.
256. Сваричевський А. В. Шевченко і Поділля. Хмельницький, 1994. 62 с.
257. Свірідовська Л. М. Розвиток професійної музичної освіти в Україні наприкінці XVIII – першій половині XIX ст. (вплив зовнішніх та внутрішніх факторів). *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія : Педагогічні науки. 2014. Вип. 1.44. С. 86–90.
258. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – перша третина XX століття) автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01/ Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 18 с.
259. Сиротюк Т. А. Історичні аспекти становлення українського класичного романсу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія № 5.

- Педагогічні науки : реалії та перспективи : зб. наук. праць / ред. проф. В. Д. Сиротюка. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. Вип. 48. С. 189–194.
260. Сітенко Т. В. Концертна діяльність польських піаністів у Києві (кінець ХІХ– початок ХХ ст.) : автореф дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 19 с.
261. Сітенко Т. В. Київські епізоди творчої біографії І. Падеревського. *Науковий вісник (історія музики: нові факти та інтерпретації)*. Київ, 2004. № 42. С. 40–51.
262. Слободянюк П. Я., Івахова К. П. Вокально-хорова творчість композиторів Хмельниччини (соціально-психологічний концепт). Вінниця : Меркьюрі – Поділля, 2019. 336 с.
263. Слободянюк П. Я. Культура Хмельниччини. Хмельницький: Поділля, 1995 р. 332 с.
264. Смілянська В. А., Чамата Н. П. Структура і смисл : спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка : монографія. Київ: Вища школа, 2000. 207 с.
265. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 223 с.
266. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / пер. М. Климчук, Т. Цимбал. Київ : Ніка – Центр, 2006. 320 с.
267. Смоляк О. С. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / НАН України; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2005. 399 с.
268. Сорокер Я. Л. Українська пісенність у музиці класиків : навч. посібн. Вінниця: Нова книга, 2012. 183 с.
269. Старенький І. О. Кам'янецький піаніст. *Ключ : Кам'янецький часопис*. 2015. 30.10. URL : <http://klych.com.ua/articles/history/kamyanetskyu-pianist/> (дата звернення: 03.10.2018).

270. Степанишин Б. І. Вивчення творчості Т. Г. Шевченка в школі. Київ : Радянська школа, 1969. 252 с.
271. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування. Київ : НІСД, 2011. 336 с.
272. Сулім Р. А. Українська тема в польській культурі XIX століття. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Українська тема у світовій культурі*. Київ, 2001. № 17. С. 205–235.
273. Сулім Р. А. М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 1999. 20 с.
274. Таран К. М. Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. Київ, 2014. Вип. 30. С. 24–31.
275. Тимощук О. Є. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів : образно-художній аспект : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2011. 18 с.
276. Тишківська О. В. Регіон як об'єкт дослідження. URL : http://www.rushauka.com/7.DN_2007/Economics/20622.doc.htm (дата звернення: 15.03.2019).
277. Ткачук О. Англійська генеза «Української школи» польського романтизму. *Київські полоністичні студії*. 2016. Т. 28. С. 86–97.
278. Українська музична література від найдавніших часів до першої половини XX століття [Текст] : навч. посібн. : у 3 ч. Тернопіль : Астон, 2000. Ч. 1 : Українська музична літ-ра від найдавніших часів до першої половини XIX ст. / Є. А. Дзюпина, Д. А. Дувірак, Л. О. Кияновська, Л. В. Ярославич. 184 с.
279. Українська школа в польськомовній літературі. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 10.01.2021).
280. Український Драматичний театр : нариси історії в двох томах. Т. 1. К. : Наук. думка, 1967. 576 с.

281. Утенкова-Шалапак И. А. Оскар Кольберг – выдающийся деятель польской музыкальной культуры XIX века. *Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова*. 2021. № 2 (30). С. 30–36.
282. Франко І. Поет-герой. Пам'яті Северина Гощинського в річницю Бельведерської ночі. Т. 27. Київ, 1980. С. 333–337.
283. Франко І. Сучасні польські поети. *Літературно-науковий вісник*. Т. V. Львів, 1899. С. 182.
284. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2000. 178 арк.
285. Фрайт О. В. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка, 2010. 94 с.
286. Холковська Т. Ю. Замки та палаци Поділля у працях польських дослідників. *Наукові записки Вінницького педуніверситету. Серія: Географія*. 2013. Вип. 25. С. 167–172.
287. Церковняк І. Г. Наукова рецепція спадщини Оскара Кольберга в українській фольклористиці. *Слов'янський світ: зб. наук. праць*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2014. Вип. 12. С. 45–57.
288. Церковняк І. Г. Фольклористичний доробок Оскара Кольберга в контексті українсько-польських культурних взаємин кінця XIX – першої третини XX ст. : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.07 / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 23 с.
289. Черкашина О. В. Передумови формування музичного професіоналізму на Поділлі. *Культурні та мистецькі студії XXI століття : матеріали міжнар. симпоз., присвяч. 50-річчю Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 6 червня 2019 р.* Київ, 2019. С. 216–217.

290. Черкашина О. В. Роль народної консерваторії – Музичного технікуму в процесі становлення професійної музичної культури міста Вінниці. *Музична педагогіка : актуальні проблеми теорії та практики : зб. матеріалів наук.-практ. конф. викл. і студентів ВДПУ*. Вінниця, 2014. С. 67–72.
291. Чічановський А. А. Тарас Шевченко як символ України, що націоналізується. *Матеріали наук.-метод. Конференції «Т. Г. Шевченко і світова культура»*. Київ : Грамота, 2004. С. 37–40.
292. Чупріна Н. М. Стилїстика бідермаєра в фортепіанній творчості ХІХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2013. 15 с.
293. Шалак О. І. Український фольклор Поділля у вивченні Антонія Новосельського : методика комплексного дослідження. *Мандрівець*. 2014. № 3. С. 32–35.
294. Шама О. Поема польського поета Антоні Мальчевського «Марія, повість українська» (1825 р.): спроба символіко-алегоричної інтерпретації. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія : Історія. 2015. Вип. 2. Ч. 3. С. 137–155.
295. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні у першій половині ХІХ ст. : навч. посібн. К. : ІЗМН, 1996. 112 с.
296. Шатковська І. С. Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія : Педагогіка і психологія : зб. наук. праць. Вінниця: ТОВ «Нілан ЛТД», 2014. Вип. 41 /ред. В. І. Шахов. С. 457–461.
297. Шатковська І. С. Творчі постаті українсько–польських діячів А. Г. Коціпінського та В. І. Заремби в історії музичного життя Поділля ХІХ ст. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія : Педагогіка і психологія. Вінниця, 2006. Вип. 1. С. 233–461. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzvdpu_pp_2014_41_105 (дата звернення: 8.05.2019).

298. Шевченкіана у фонодокументах ЦДКФФА України ім. Г. С. Пшеничного. URL : <http://tsdkffa.archives.gov.ua/Tempub/FonoShevchenko>.
299. Шевченківський словник: у 2 т. Т. 1. Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Академії наук УРСР. К. : Голов. ред. УРЕ, 1976. С. 230–231.
300. Шевченко Т. Г. Зібрання творів. У 6 т. Київ, 2003.
301. Шелест Ю. М. Польська серед інших мов викладання і спілкування в Київському університеті св. Володимира (перша половина XIX століття). *Українська полоністика*. 2012. Вип. 9. С. 165–173.
302. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20–30-х років XX століття [Текст] : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 166 арк.
303. Шнайдерман С. «Дунаївці». Тель-Авів : Beit Nelly Media, 2017. 447 с.
304. Штурмак І. В. Аналіз вокальних творів українських композиторів XIX століття на слова Кобзаря. *Молодь і ринок*. №10 (105). 2013. С. 118–120.
305. Шульга Н. А. Этническая самоидентификация личности. Київ : НАДУ, 1996. 199 с.
306. Щербатюк Л. Антоні Коціпінський: до 200-річчя від дня народження. Муніципальна бібліотека ім. А. Добрянського. URL : <http://dobrabiblioteka.cv.ua/ua/news?id=786187> (дата звернення: 8.05.2019).
307. Юзвенко В. А. Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст. Київ : Мистецтво, 1961. 130 с.
308. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. Київ : Критика, 2005. 584 с.
309. Ярова М. В. Музична освіта і митці Поділля : минуле і сучасне : монографія. Кам'янець-Подільський : Зволейко Д. І., 2012. 384 с.
310. Яросевич Л. Українська музична література від найдавніших часів до початку XIX ст. : навч. посібн. Тернопіль : Астон, 2000. Ч. 1. 184 с.
311. Ярцун Ю. О. Повсякденне життя шляхти Київської губернії (кін. XVIII – 60–ті рр. XIX ст.) : дис. ... канд. іст. наук (доктора філософії) : 07.00.01 / Уманський держ. пед. університет ім. Павла Тичини. Умань, 2018. 234 с.

312. Antoni J. (A. Rolle). Powstanie nazwisk rodowych u ludu Małoruskiego. *Sylwetki historyczne*. 1892. Serya 8. S. 403.
313. Bujak F. Galicja. W 2 t. Lwów, 1908-1910. T. 1 : Kraj. Ludność. Społeczeństwo. Rolnictwo. Lwów, 1908. 562 s.; T. 2 : Leśnictwo. Górnictwo. Przemysł. Lwów; Warszawa 1910.
314. Bujak F. Historia osadnictwa ziem polskich w krótkim zarysie. Warszawa, 1920. 62 s. (Wydawnictwo Głównego Urzędu Ziemskiego, Nr 1).
315. DeLong Kenneth. The conventions of musical biedermeier. *Convention in Eighteenth – and Nineteenth – Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*. Festschrift Series No. 10. Stuyvesant. NY, 1992. P. 195–223.
316. Dunin-Kozicka M. Rok 1917 : opowieść historyczna. Z 8 ilustracjami. Lwów; Warszawa; Kraków : wydawnictwo Zakładu Narod. Imienia Ossolińskich, 1928. 326 s., 8 k. tablic ilustr.
317. Estreicher K. Bibliografia Polska XIX stulecia. Wyd. II, 1970, T.9. S. 268.
318. Geismeyer W. Biedermeier: Das Bild von Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier. Leipzig: VEB E.A. Seeman, Verlag, 1979. 366 s.
319. Grabowski M. O elemencie poezji ukraińskiej w poezji polskiej. *Literatura i krytyka*. Wilno, 1837. T. 1. S. 102.
320. Groza A. Obłąkany poeta, "Noworocznik Litewski", 1831. S.103.
321. Hadaczek B. Historia Literatury krasowej : podręcznik akademicki. Kraków, 2008. 450 s.
322. Janion M. Literatura polska. Okres 1795–1831. *Wielka Encyklopedia Powszechna*. Warszawa, PWN, 1967. T. 9. S. 167.
323. Janion M. Niesamowita słowiańszczyzna. Warszawa : Wydawnictwo Literackie, 2006. 358 s.
324. Jedynek St. “«Szkola ukraińska» w polskim romantyzmie”. *Українська школа» в польському романтизмі / ред. Сергій Ткачов*. Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. 206 с.
325. Kasperski E. Dyskursy romantyków. Norwid i inni. Warszawa, 2003. 548 s.

326. Kijanowska L. Związki polsko-ukraińskie w działalności kompozytorów szkoły przemyskiej XIX wieku. *Muzyka Polska w okresie zaborów*. Pod red. Kszysztofa Bilicy. Warszawa, Instytut sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1997. S. 169–177.
327. Kijanowska-Kamińska L. Antoni Kocipiński: reprezentant «ukraińskiej szkoły» w muzyce polskiej. *Wokalistyka i pedagogika wokalna*. Wrocław : PSPŚ, AM im. K. Lipińskiego, 2007. T. 5. S. 49–65.
328. Kijanowska-Kaminska L. Piosny Michała Zawadzkiego i tradycje «Spiewników domowych» w polskiej muzyce drugiej połowy XIX wieku. *Wokalistyka i pedagogika wokalna. Zeszyt naukowy*. Nr 78. Wrocław : Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2002. S. 75–83.
329. Kolberg O. Korespondencja Oskara Kolberga. Cz. 2 (1877–1888). *Kolberg O. Dzieła wszystkie. T. 64*. Wrocław; Poznań : PTL, 1966. 740 s.
330. Kolberg O. Podole. *Dzieła wszystkie. T. 47* / z rękopisów i druków zebrała i opracowała Danuta Pawlakowa. Poznań 1994. 230 s., ilustr.
331. Kolbuszewski J. Kresy. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997. 256 s. (Seria: A to Polska właśnie).
332. Krauzowa Z. Rzeki mojego życia. Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1979. 291 s.
333. Markiewicz Henryk : Pozytywizm. Wyd. VII. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008. S. 203, 451. Seria : Wielka Historia Literatury Polskiej.
334. Molchanova T. Mykola Lysenko's Accompanist and Ensemble Activities in the Context of The Foundations of His Performing Work. *Culture and Arts in the Modern World*. 2022. T. 23. S. 111–121.
335. Mucha J. OFM Conv., Organizacja diecezji kamienieckiej do roku 1795. *Roczniki Teologiczno-Kanoniczne*. 1983. T. 30. Zesz. 4. S. 61–284.
336. Nowosielski Feliks, Józefat Bolesław Ostrowski i jego przekonania. Bruksela, 1841.

337. Nowosielski F. Kilka słów do braci przechylających opinię za działaniami Czartoryskiego, Londyn, 1839. Publikacja : Paryż, Narodowa Biblioteka Francji: impr. de Baudouin.
338. Nowosielski F. O kształceniu serca – cieniem Klaudji Potockiej z hr. Działyńskich, Jersey, St. Helier, Drukarnia Powszechna, 1853.
339. Otwinowski Franciszek. Pamiętniki do panowania Augusta II. Poznań, 1838. 384 s.
340. Pamiętnik zjazdu literatów i dziennikarzy polskich. Lwów : Nakładem uczestników Zjazdu, 1894. [264] s.
341. Piśni, dumki i szumki ruśkoho naroda na Podoli, Ukraini i w Małorossyi. Spysani i perełożeny na pid muzyku Ant. Kocipińskim. Persza sotnia. W Kijewi i Kamińci Pod. : u A. Kocipińskoho, 1862. 36 s.
342. Poniatowska I. Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Warszawa : Oficyna Wydawnicza "Rewasz", 1991. 380 s.
343. Poniatowska I. Narodowość w muzyce polskiej przed Moniuszką, [w:] Muzyka: sztuką przewycięzania czasu: Witoldowi Rudzińskiemu w dziewięćdziesiąte urodziny, M. Demska-Trębacz (red.), Wyd-wo Akademii Muzycznej, Warszawa 2003, s. 68
344. Rejss J. Zarebski Juliusz. Mała encyklopedia muzyki. Warszawa, 1960. 845 s.
345. Słownik muzyków polskich. T. 1, A-Ł. Kraków : Pol. Wydawn. Muzyczne, 1964.
346. Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965 (pod redakcją Zbigniewa Raszewskiego), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa. 1973.
347. Słownik literatury polskiej XIX wieku / red. J. Bachorz; A. Kowalczykova. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1994. S. 102–103.
348. Trajdos T. Kościół katolicki na ziemiach ruskich Korony i Litwy za panowania Władysława Jagiełły (1386–1434). Wrocław; Warszawa; Kraków, 1983. T.1. S. 126.
349. Tuwim Julian: Księga wierszy polskich XIX wieku. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956. S. 289.

350. Ujejski J. Komentarz. *Malczewski A. Maria. Powieść ukraińska* / wyd. i red. Józef Ujejski. Kraków : Druk W.L. Anczyca i Spółki, nakł. Krakowskiej Spółki Wydawniczej, 1925. 62 s. URL : <http://wolnelektury.pl/media/book/pdf/maria-powieśc-ukraińska.pdf> S. 42–61 (дата звернення: 08.08.2020).
351. Ukrainiec z wyboru – Waclaw Lipiński. *Bunt Młodych Duchem*. 2014. 16.01. URL : <https://bunt.com.pl/buntmlodychduchem/1437/Ukrainiec-z-wyboru--Waclaw-Lipinski> (дата звернення: 20.02.2019).
352. Uliasz S. O literaturze kresów i pograniczu kultur. *Rozprawy i szkice*. Rzeszów, 2001. S. 10–11.
353. Veruha-Darovski A. *Kresy Ruskie Rzeczypospolitej*. Warszawa. 1919. 80 s.
354. *Vienna in the Biedermeier Era. 1815–1848*. London : Alpine fine arts collection (U. K.) LTD. Publishers of Fine Art Books, 1986. 280 p.
355. Volosatych, O. Warsaw Period of Viktor Kosenko's Life (1898–1914 (sad) the Influence of a Multinational and Multicultural Environment // *Czech-polish historical and pedagogical journal*. 2021. Vol. 13, No. 2. P. 17–25.
356. Waclaw z Oleśka. *Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego*. Lwow, 1833. S.XI. URL : <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0000763> (дата звернення: 30.08.2020).
357. Wirsta A. *L'enseignement du violon au XIX ème siècle : Thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris par Aristide WIRSTA. Docteur de l'Université de Paris*. Paris, 1971. 319 p.
358. Wójtekówna I. *Liryzm Krzemieńca. Życie Krzemienieckie*. 1936. № 5. S. 190.
359. Zaremba Wł. *Mały Paderewsky : łatwy zbiorek na fortepian z polskich narodowych melodyj i oper / ułożył Wł. Zaremba*. Kijów : Idzikowski Leon, [1910]. 45 s.
360. Zaremba Wł. *Spiewnik dia naszych dziatek : trzydzieści trzy piosenki łatwo ułożone z towarzyszeniem fortepianu / ułożył Wł. Zaremba*. Kijów : Idzikowski Leon, [1910]. 37 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

Додаток А. 1 Список творів польських композиторів Поділля ХІХ століття, упорядкованих з архівів бібліотек України та Польщі

АНТОН КОЦПІНСЬКИЙ

Вокальні твори

«Gandzia»

«Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні та Малоросії» (100 пісень)

«Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні та Малоросії»: десяток 1 у фортепіанній обробці В. Зентарського

Твори для фортепіано

«Gandzia na fortepiano» («Гнів Гандзі цяці молодички»)

Deux polonaise op.70

Два полонези

МИХАЙЛО ЗАВАДСЬКИЙ

Вокальні твори

Piosnka. Пісня з поеми «Hruc» Ant. Grozy

«Grajek» з Третього співаника домашнього

Dwie Piosnki Konstantego Sobanskiego: № 2 «Ja nie kocham siebie»

Spiewy i piosnki Mychała Zawadzkiego:

№ 1 «Pieśń gminna»

№ 2 «Brzózka»

№ 3 «Franus»

№ 4. «Pieśń Janka Smentarnika»

№ 5 «Klozek»

№ 6. «Pieśń zniwiarska»

№ 9 «Konik»

Твори для фортепіано

Valse op.14

Polka op. 20 № 1

Polichinelle-Polka op. 27

Перша Schoumka Ukrainienne op.24

Polka de Salon op. 40

Les Adieux. Valse op.41

6 мазурок для фортепіано op. 48

Schoumka Ukrainienne op. 52

Valse de Salon op. 59

Valse-impromptu op.70

Pierwsza ukraińska rapsodia op.71

Souvenir de Carlotta Patti. Polka de concert. op. 76

Szoumka Ukrainiska (Burlacka) № 5 op.81

«Не шуми, луже» (транскрипція) op.100

«Козак» (жанровий етюд-стакато) op.101

Huitieme Szoumka burlesque op.120

Impromptu. Sur des airs russes favoris op.121

Druga ukraińska rapsodia op.146

Une fleur de Rose. Mazourka op.148

Вальс op.158

«Das leben ist ja nur ein traum» walzer op. 200

«Kalina» (Chant favori Ігнацій Коморовський). Транскрипція для фортепіано op. 231

Marche Nuptiale op. 280

Schoumka Ukrainienne de Concert op. 300

Lacrimoza op. 311

12 Schoumka Ukrainienne (№ 13 – 24). Серія II op. 326 – 338

Danser Ukrainien (czabaraszki) op. 339 (№ 7, № 10, № 13, № 15, № 18)

Themes Polonaises op. 363.

Valse brillante pour piano

Музика до драматичних творів

«Maryja». Powieść ukraińska Antoniego Malczewskiego:

№ 1. «Prolog»

№ 3. «Марія, чи ти не хвора?» («Mario czyś ty nie chora?»)

№ 6. «У сірих заростях бур'янів» («W szarej chwastów zarośli»)

Петро Якса-Биковський. «Urodzenie». Драма на три акти. (Śpiew z muzyką Michała Zawadzkiego)

ВІКТОР ЗЕНТАРСЬКИЙ

Вокальні твори

«Wywaj dziewczę zdrowa» op.79

«Piosnka gajowego» op.19

«Klozy rodzinnej niwy» op.82

Твори для фортепіано

«Ad Astra» Wiazanka jubileuszowa op.91.

Мелодія (під враженням «Dziadow» А. Міцкевича) op.83

Полонез урочистий op.69

Скрипки святі (ф-на обробка пісні)

Тарантела неаполітано фантастична (Концертний етюд) op.22

Прелюдія G-dur op. 96

ВЛАДИСЛАВ ЗАРЕМБА

Вокальні твори

«Jam ci oddal serce moje»

«Лірник», слова А. Станіславського (присвята Й. Крашевському до ювілею).

Два співи на слова Ф. Дабровського («Пісня» і «Мазурка»)

«"Кобзар" Тараса Шевченка» :

Серія перша

1. «Вітре буйний, вітре буйний». Думка (сопрано)
2. «Ой умер старий батько». Думка (меццо-сопрано)
3. «Минають дні, минають ночі». Думка (бас)
5. «Не журуся я, а не спиться». Думка (баритон)
6. «Не тополю високою». Думка (сопрано)
7. «Через гору піду». Пісня Стехи з «Назара Стодолі»
9. «Ой одна я, одна, як билиночка в полі». Думка (сопрано)
10. «За думою дума роєм вилітає». Думка (баритон)
12. «Тече вода в синє море». Думка (баритон)
13. «Закувала зозуленька». Пісня
14. «На вулиці не весело, в хаті батько лає». Пісня
15. «Нащо мені чорні брови»

Серія друга

16. «У перетику ходила по горіхи»
18. «Як би мені черевики»
19. «На городі коло броду»
20. «Тра ла ла, тра ла ла, на базарі була»
21. «Утоптала стежечку через яр»
22. «Думи мої думи! Ви мої єдині»
23. «Ой люлі, люлі, моя дитино»
24. «Над Дніпровою сагою»
25. «І тут, і всюди, скрізь погано»
26. «Як би мені, мамо, намисто»
27. «Не женися на багатій, бо вижене з хати»
28. «Сонце заходить, гори чорніють». Думка.
29. «І багата я, і вродлива я». Думка.
30. «Заповіт. Як умру, то поховайте»

Твори для фортепіано

Елегія

Елегія «На кладовищі»

«Les adieux de l' Ukraine»

«Langueur apres l' Ukraine»

«Podkoweczki dajcie ognia» (мазурка)

«Za Niemen het precz!»

«Черевиків немає» (пісня і шумка).

«Chant d'Ukraine». Думка

«Сонце низенько, вечір близенько». Думка

«Ой зійди, зійти ти зіронька вечірняя». Думка

Думка (e-moll)

«Стоїть гора високая», обробка народної пісні

«Повій вітре на Україну», обробка народної пісні

«Реве та стогне Дніпр широкий», обробка народної пісні

«За горами гори»

«В кінці греблі шумлять верби», обробка народної пісні

«Чи я в лузі не калина була», обробка народної пісні

«Козак від'їжджає, дівчинонька плаче», обробка народної пісні

«Гей же ви хлопці славні молодці» (запорізька пісня)

«Зібралися всі бурлаки», обробка народної пісні

«Де грім за горами», обробка народної пісні

Дидактичні праці

«Маленький Падеревський» («Mały Paderewsky») для фортепіано

«Співаник для наших діточок» («Śpiewnik dla naszych dzieci») для фортепіано

Додаток А. 2

Твори Владислава Заремби, що прозвучали у виконанні студентів та викладачів Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. І. Заремби на ювілейних заходах

КОНЦЕРТ ПАМ'ЯТІ ВЛАДИСЛАВА ЗАРЕМБИ

(до 120-річчя від дня смерті)

Дунаївці, 21 жовтня 2022 року

Фортепіано – Юрій Портний, кандидат мистецтвознавства

Спів – студенти класу Лариси Гавриленко, кандидата педагогічних наук

Музикознавче слово – Тетяна Круліковська

1. «Ой зійди, зійди, ти зіронька вечірняя». Обробка В. Заремби
 2. В. Заремба. «Елегія».
 3. «Реве та стогне Дніпр широкий». Обробка В. Заремби.
 4. «Гей-же ви хлопці, славні молодці». Обробка В. Заремби
 5. «Черевиків немає, а музика грає». Обробка В. Заремби
 6. «Зібралися всі бурлаки». Обробка В. Заремби
 7. «Чи я в лузі не калина була». Обробка В. Заремби
 8. В. Заремба. «Туга за Україною».
 9. «Де грім за горами, де сонечко сяє». Обробка В. Заремби
 10. Думка подільська «Якби я орлем». Обробка В. Заремби
 11. «Ой місяцю, місяченьку». Обробка В. Заремби
 12. В. Заремба. «Прощання з Україною».
 13. Муз. В. Заремби, сл. Т. Шевченка. «І тут, і всюди, скрізь погано».
- Полець Анастасія. Концертмейстер – Юрій Портний
14. Муз. В. Заремби, сл. Т. Шевченка. «Якби мені черевики».
- Іванова Анна. Концертмейстер – Юрій Портний
15. Муз. В. Заремби, сл. народні. «Стоїть явір над водою».
- Лариса Гавриленко. Концертмейстер – Юрій Портний.

ПЕРЛИНИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ

Концерт студентів відділу «Спів»

(до 190-тої річниці від дня народження Владислава Заремби)

Хмельницький обласний художній музей, 5 квітня 2023 року

1. «Дивлюсь я на небо», сл. М. Петренка, муз. Л. Олександрової, обр. В. Заремби. Руслан Сукачук, концертмейстер – Юрій Портний.
 2. Муз. В. Заремби, сл. народні. «Стоїть явір над водою» Анастасія Полець, концертмейстер – Юрій Портний.
 3. Муз. В. Заремби, сл. Т. Шевченка. «Якби мені, мамо, намисто» Анна Іванова, концертмейстер – Юрій Портний.
 4. Муз. В. Заремби, сл. Т. Шевченка. «Не тополю високою». Ірина Гоба, концертмейстер – Катерина Бахрамова.
- Музикознавче слово – Тетяна Круліковська

ЗВІТНИЙ КОНЦЕРТ

Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. І. Заремби,
присвячений до 190-тої річниці від дня народження Владислава Заремби

Хмельницька обласна філармонія, 26 травня 2023 року

1. Сл. М. Петренка, муз. Л. Олександрової, обр. В. Заремби. «Дивлюсь я на небо». Симфонічний оркестр, диригент – заслужений діяч мистецтв України Сергій Леонов, соліст – Руслан Сукачук.
2. В. Заремба. «Елегія». Юрій Портний, фортепіано.
3. Муз. В. Заремби, сл. Т. Шевченка. «Заповіт». Хор «Молодість», диригент – Наталія Бородавко, концертмейстер – Неоніла Валентюк.
4. Муз. В. Заремби, сл. народні. «Стоїть явір над водою». Народний оркестр, диригент – Ігор Галкін, солістка – Анастасія Полець.

Додаток Б

Приклад 1 Кам'янець-Подільський, середина XIX ст.

Гравюра Лемерсьє за малюнком М. Кулеші



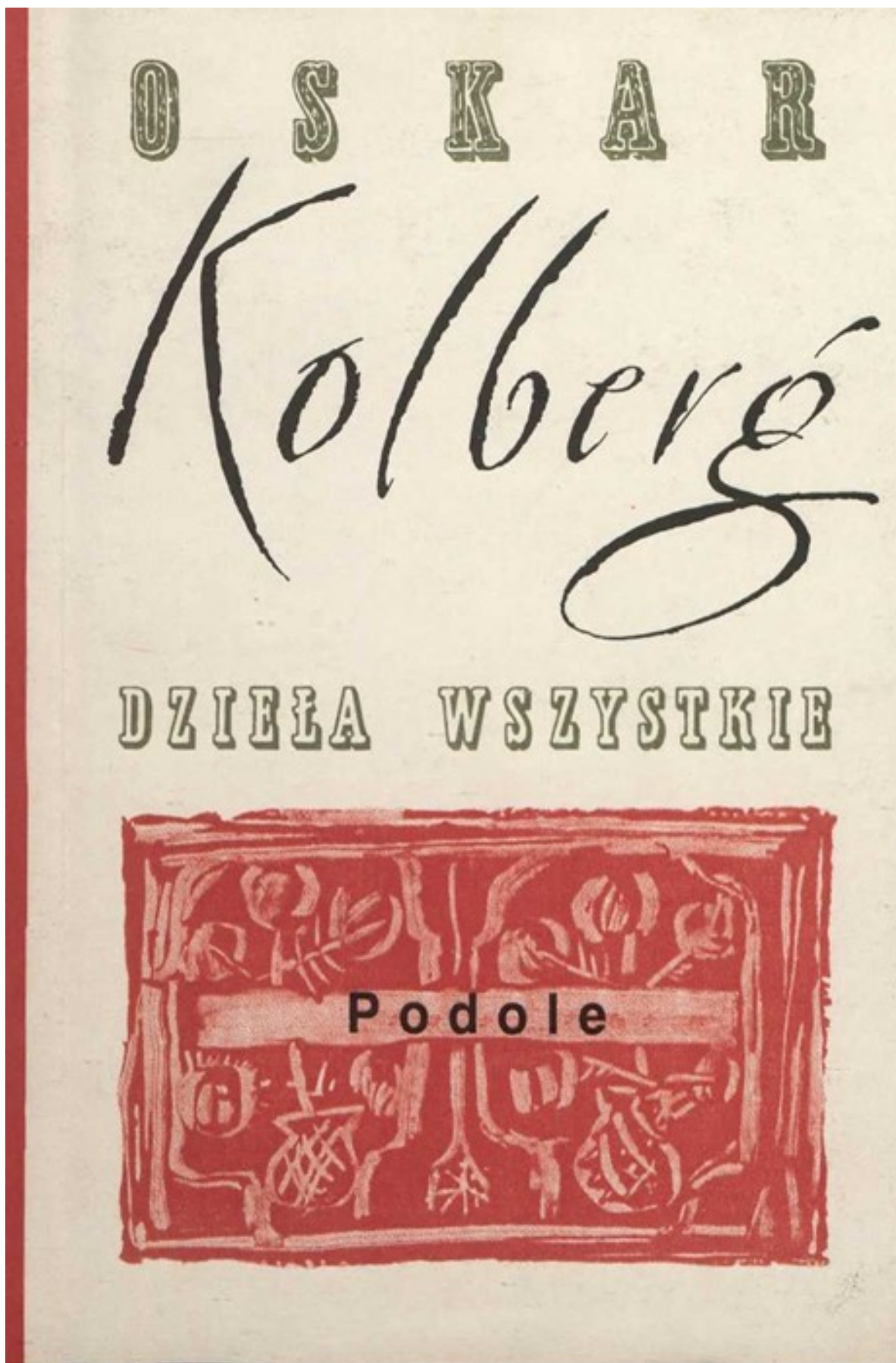
Приклад 2

Кам'янець-Подільський. Вид з нового бульвару



Приклад 3

Оскар Кольберг. Титульний аркуш видання «Podole» (том 47). Краків, 1888.



Приклад 4

Рукописи Оскара Кольберга з видання «Podole»

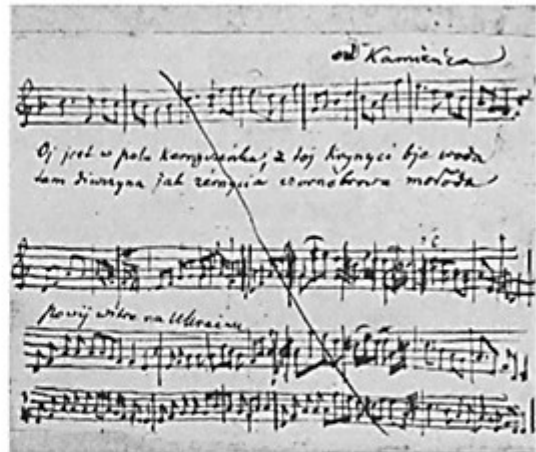
Z PODOLA ROSSYJSKIEGO

W LATACH 1868 i 1862

OSKAR KOLBERG.



1. Karta tytułowa odbitki artykułu O. Kolberga ze „Zbioru Wiadomości do Antropologii Krajowej”.



2. Rękopis termowy O. Kolberga, zob. psieźni nr 219, 221.

Pisn' 1.

Modłata s'ostanila
spasyl' uia d'obro.

Modłata s'ostanila

u hoj pa-h' t' h' a 2. vers

u hoj pa-h' t' h' a 2. vers

u hoj pa-h' t' h' a 2. vers

u hoj pa-h' t' h' a 2. vers

u hoj pa-h' t' h' a 2. vers

Pisn' p'rw'a. 1.

Bywa zar'ut'enska o'j w hoj pot'okita
O'j w hoj pot'okita, na d'iw'no w'it'as, /s'wid
to'j st'ata k'ak'at'y, nym'a mysl'nik'ot'ko,
Nym'a, nym'a mysl'nik'ot'ko, to'j w'it'as w'yd'at'y.
St'my'ta ch'ud'oba, ani w st'osi z'it'e,
A mo'j w'od'nik'o, jak woz'om p'rob'yto.
N'd'e woz'om p'rob'yto, tam w'yd'at's'ia l'iki,
A w'it' zak'uch'ann'ia p'rop'is'oz'uj' na w'it'e...
to'ko w'it'no lub'it'u, to'j w'it' s'ibe k'ru'cz'a,
S'ama d'obro z'oz'ij'u, z'oz'o p'ij'ann'ia st'ucz'a.
to'cy z'ow'iaz'uj'it'e, a s'it'e woz'om'it'
to'ko s'ami ch'oz'och' do w'it'obu w'ed'it.

Ukrain'ski

D'iw'oc'ki p'isni z' h'otosom

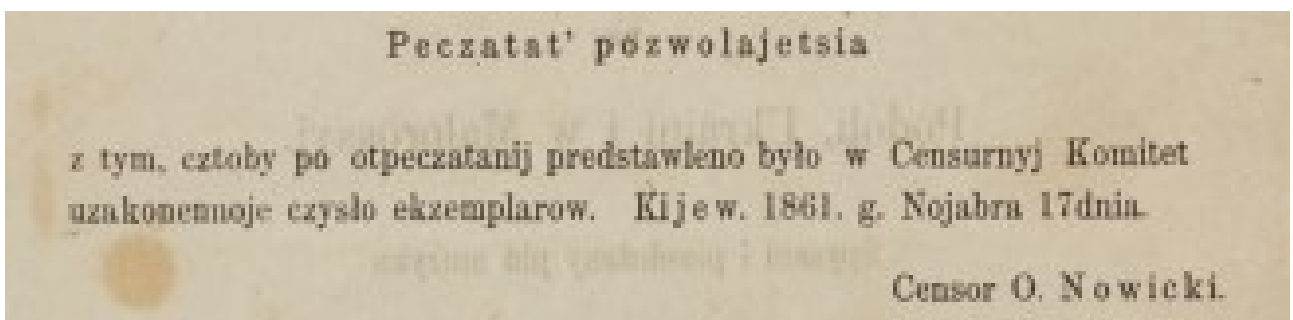
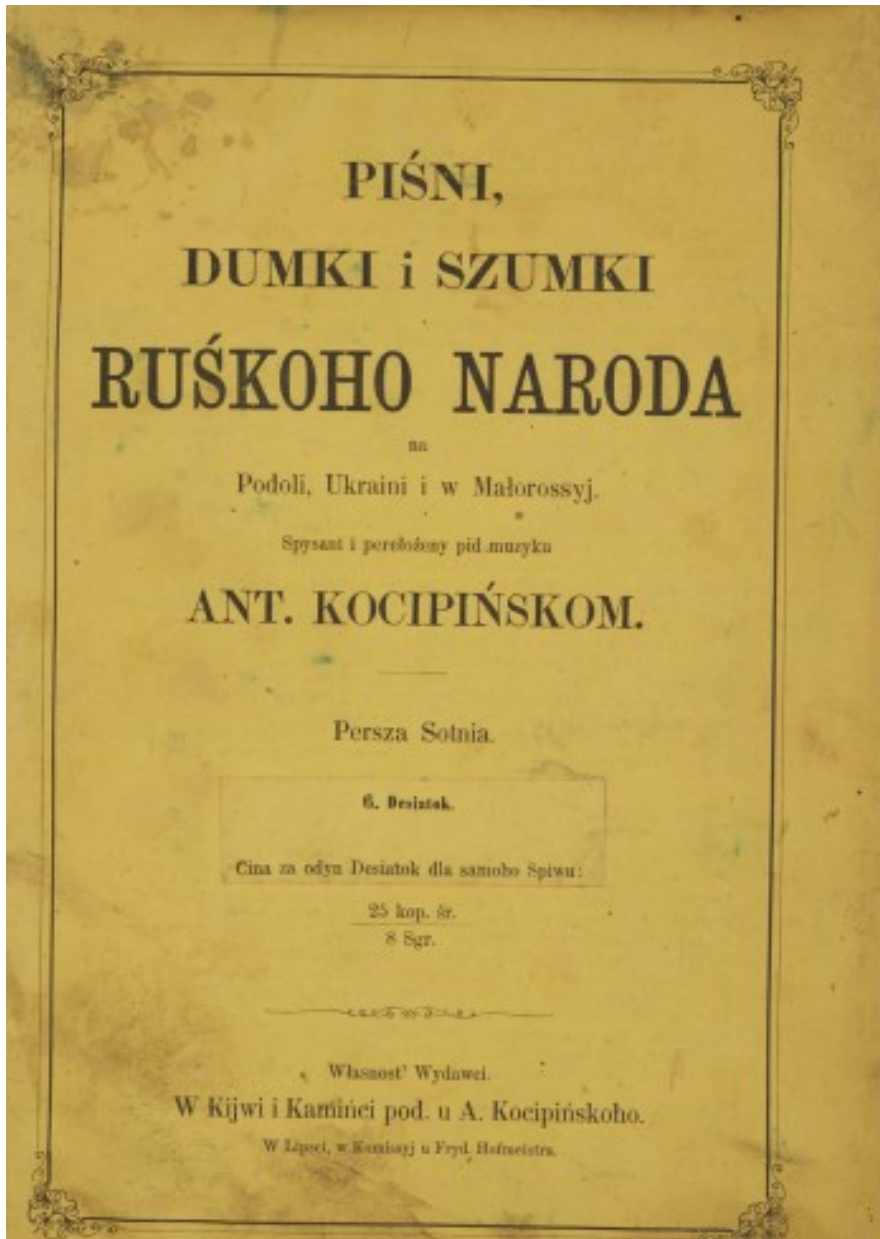
Ukrain'ski nad rik'oz'u B'ohom

sp'is'ani

S'p'is'ani

Приклад 5

Антон Коціпінський. Видання «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії». Видавництво А. Коціпінського, 1861



Persza Sotnia.

1^{ty} Desiatok.

- No. 1. Och! ja nieszczęsnyj, szczo maju dijaty? Dumka z pid Chkiweć nad Smotryczom.
 " 2. Odná hora wysokaja, a drubaja nyžka! Piśnia z Ukrainy.
 " 3. Po dorozí žuk, žuk, po dorozí czornyj. Szumka z pid Biloji-Cerkwy.
 " 4. Kulyk Czajku lubyŭ, ta-j do Czajki chodyŭ. Piśnia z pid Konstantynohrada.
 " 5. Szumyt' hude dubrowońka. Piśnia z pid Nowoho-Moskowska.
 " 6. Zashuryła-ŭ diwczynońka, ruczki zalomala. Piśnia z pid Machniwky.
 " 7. Koły lubysz, luby duže, a ne lubysz ne žartujže. Szumka z Podola.
 " 8. Koły lubysz, luby duže, a ne lubysz ne žartujže. Szumka z pid Biloji-Cerkwy.
 " 9. Oj! pid hajom, hajom, hajom zeleneńkim. Szumka z pid Kamińcia pod.
 " 10. Mene maty za te hajut', szczo -b Kozaka ne kochaty. Dumka z pid Romanowa.

2^{ty} Desiatok.

- No. 1. Oj! zyjdy, zyjdy, ty zirońko ta weczirnaja. Dumka z Ukrainy, z pid Umani.
 " 2. Oj! na hori, ta žeńci žmūt! Piśnia kozońka, z pid Konstantynohrada.
 " 3a. Oj! u poli, wpoli, biŭ kamiń ležyt'. Dumka z Ukrainy, z pid Machniwky.
 " 3b. Oj! u poli, wpoli, biŭ kamiń ležyt'. Dumka z Wołyni, z pid Staroho-Konstantynowa.
 " 4a. Hej! ja Kozak z Ukrainy. Piśnia Kozońka, z pid Czryhryni.
 " 4b. Oj! ja Czumak nieszczęsnyj. Piśnia Czumańka.
 " 5. Oj! czy -z bo ja, na šwiti odnaja. Dumka z Podola.
 " 6. Ta-j orań muzyk kraj dorohy. Piśnia z pid Radomyśla.
 " 7. Oj! ty diwczyno zaruczenaja. Dwojnaja Piśnia, z pid Chkiweć nad Smotryczom.
 " 8. Bidu sobi kupyła, ta za swoji hroszy. Piśnia z pid Owrucza.
 " 9. Na szczo mene zaczipajesz? Koły swoju myłu majesz! Piśnia z pid Chkiweć nad Smotryczom.
 " 10. Czoho mene zaczipajesz? Koły swoju myłu majesz! Piśnia z pid Samczyk.

3^{ty} Desiatok.

- No. 1. Oj! piśnoń Czumak u dorohu. Piśnia Czumańka z czornoho Szlachu, z pid Baly.
 " 2. Czy se -z taja krynceńka szczo ja woda pyń. Szumka z Ukrainy.
 " 3. Czy ja tobi ne kazala, ne dawala znaty? Kolomyjka.
 " 4. Oj! diwczyno neboho, lubyž mene hołoho. Dwojnaja Piśnia z pid Braclawi.
 " 5. Nema hirsze, tak nikomu, jak Burlaci melodomu! Piśnia Burbańka, z pid Bohusławi.
 " 6. Diwka w sinisch stojala, na kozaka morhala. Dwojnaja Piśnia z pid Konstantynohrada.
 " 7. Chylyły sia husty lozy widkil witer wije. Piśnia.
 " 8. Ne chody Hrycin na weczernyci. Dumka z Ukrainy.
 " 9. Pojichali mytyj zostaly sia tuby. Dumka z Podola.
 " 10. A u naszoji wdowcy chata na pomosti. Piśnia z Ukrainy, z pid Wisznopoli.

Persza Sotnia.

4^{ty} Desiatok.

- No. 1. Czy ja w łuzi ne kałyna buła? Dumka z Ukrainy, z pid Machniwky.
 " 2. Oj! Czumace, Czumace! žyt'ja twoje sobacze. Piśnia Czumańka z pid Brusilowa.
 " 3. Oj! koniu mój, koniu wormeńkij. Piśnia Hulańka z pid Ekaterynosławi.
 " 4. Diđu, diđu! ta, w łuh po kałynu! Piśnia kozońka, z pid Konstantynohrada.
 " 5. Horež meni, hore, nieszczęsnywa dołe. Dumka z Podola, z pid Chkiweć nad Smotryczom.
 " 6. Posijałam jaru rutu meży berehamy. Dumka z Ukrainy, z pid Machniwky.
 " 7. Posijałam jaru rutu meży berehamy. Dumka z Podola.
 " 8. Kukała Zuzula od kałynočky. Piśnia z Ukrainy.
 " 9. A ja tobe proszi myła, szczo byś mene ty lubyła. Dwojnaja Piśnia, z Podola.
 " 10a. Žuryły sia Popadla swojeju bidoju. Piśnia z pid Kremenczaha.
 " 10b. Za žurył! Popadla swojeju bidoju. Piśnia z Ukrainy.

5^{ty} Desiatok.

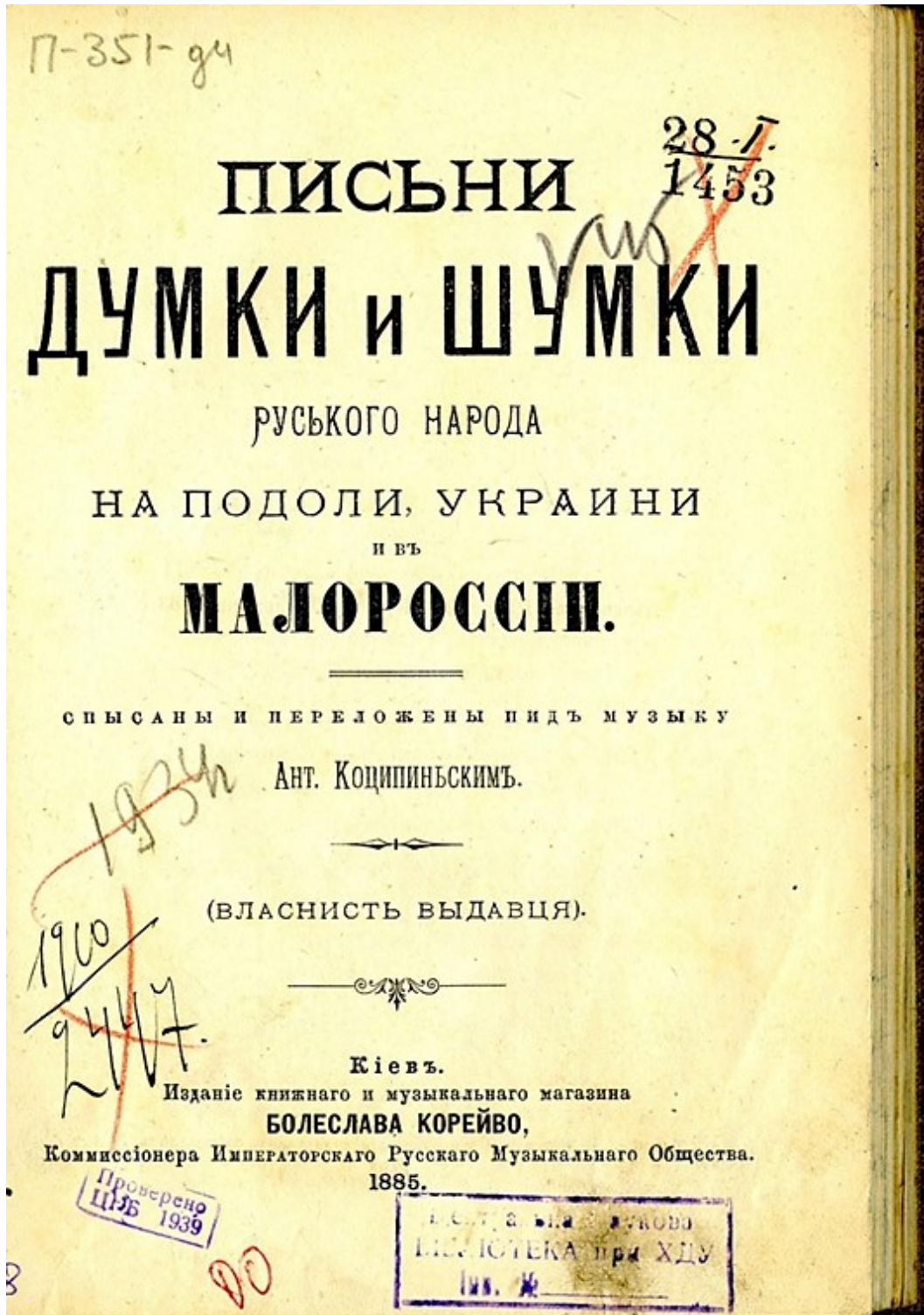
- No. 1. Letŭ oreł po nad more, ta-j stań hołosyty. Dumka z Ukrainy, z pid Machniwky.
 " 2. Czycja pryuczyna rozstania moho. Dumka z pid Owrucza.
 " 3. Jak posijał muzyk, taj u poli jaczniń. Dwojnaja Piśnia, z pid Ostrohođa.
 " 4. Czas do domu, czas! czas do domu, czas! Piśnia z Podola.
 " 5. Czas do domu, czas! zabaryły nas! Piśnia z Ukrainy.
 " 6. Oj! kracze, kracze, ta czornieńkij woron. Dumka z pid Ekaterynosławi.
 " 7. Oj! kracze, kracze, ta czornieńkij woron. Dumka.
 " 8. A ja lublu Petrusia, ta-j skazyty beju sia. Szumka z Ukrainy.
 " 9. Ukraino moja myła, kraju pamiatywyj. Dumka z Podola, z pid Chkiweć nad Smotryczom.
 " 10. Oj! posłala mene maty zelenoje żyto žaty. Piśnia Žeńcy.

6^{ty} Desiatok.

- No. 1. Rajut' meni szczo b' sia wŭczasy. Dumka z Podola, z pid Chkiweć nad Smotryczom.
 " 2. Chožu, nižu, ruczki łomla, wzdychaju do Neba. Dumka z Podola.
 " 3. Oj! chodyŭ Czumak sŭm rik po Dnie. Dumka Czumańka, z pid Biloji-Cerkwy.
 " 4. Oj! du, du, du, oj! da, du, rudyłam sia na bidu. Piśnia Staruchy, z pid Konstantynohrada.
 " 5. Oj! misiacin, misiaceńku! ne šwity nikomu. Piśnia z Wołyni, z pid Rowna.
 " 6. Oj! misiacin, misiaceńku! ne šwity nikomu. Piśnia z Ukrainy, z pid Umani.
 " 7. Oj! buń, ta nema ta pojichali do Myna. Piśnia z pid Kremenczaha.
 " 8. Ta ne lublu ja ni Stečka, ni Hryčka. Kozak.
 " 9. Oj! ty hore kamennaja, czom' sia ne łupajesz. Kolomyjki z Halicyi.
 " 10. Oj! ty hore kamennaja, czom' sia ne łupajesz. Szumki z Podola.

Приклад 6

Антон Коціпінський. Титул видання «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії». Видавництво Болеслава Корейво, 1885.



Приклад 7

Антон Коципинський. Титул видання «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії». Видавництво Леона Ідзіковського



Приклад 8

№ 10. „МЕНЕ МАТЫ ЗА ТЕ ЛАЮТЬ“
Думка.

Grave.
con sentimento

зъ лядъ Романова.

Обробка для фортепіано Віктора Зентарського

№ 10.
„МЕНЕ МАТЫ ЗА ТЕ ЛАЮТЬ“
Думка.

Grave.

PIANO.

p lamentabile

a tempo

Esso ppp

Coda
a tempo

pp di - - si - - na - - ra - - do

ppp

Приклад 9

№ 33. „ОЙ! ЧУМАЧЕ, ЧУМАЧЕ!“
Пісня Чумацька

з видь Брусмлова.

Moderato.

f *rit.* *mf* *rit.*

piu lento

Обробка для фортепіано Віктора Зентарського

№ 33. 35

„ОЙ! ЧУМАЧЕ, ЧУМАЧЕ!“
Пісня Чумацька.

Moderato.

PIANO. *f* *mf*

P piu lento

a tempo *f* *mf*

piu lento

ppp

Five.

Приклад 10

16

№ 51. „РАЮТЬ МЕНИ ЩО-БЪ СЯ ВИНЬЧАТЫ“

Думка зъ Подоля

въ видѣ Циклическа надъ Сметрычомъ.

Violon.

Andante sostenuto.

Видання А. Коціпінського, 1861 р.

Persza Sotnia. Szosty Desiatok.

No. 1.

„Rajut' meni, szczo-b, sia wińczaty.“

Dumka z Podola
(z pód Gikivéc nad Smetryczom.)
Holos spíwáň M. Czasczkowski.

Andante. Spýwáň i perehody píd muzyka Ant. Kocipiński.

Holos.

Ra - jut' me - ni, szczo-b' sia wiń - cza - ty,
szczo-b' dí - wo-czy stan po - ki - da - ty; czy-ż wam mo - ja ne - wo - la
my - la? 'Szczé-m sia díw - ko - ja ne na - ży - la.

Odwit Mołodyci.

Ja díwkoju pídu de schoču,
Ja sia niczym ne zakłopoczú;
Ani chlibom, ni odežoju,
Ani mužom, ni detynoju.

Nechaj taja za miń spiszytsia,
Ta kotoroj lyczko morszczytsia;
Ja mołoda jak jahoda, —
I szcze mene za miń szkoda.

Ja spíwaju, ja hulaju,
O niczym hadky ne maju,
Ja szczaslywa, wsím dowílna,
Ja wesela, bo-m szczo wilna.

Baczyła ja taki mołodyci,
Jak im teper potynáły lúci
Szczo sia spiszły powińczaty,
Rady-b sia teper powertaty.

Nechaj koźna díwka żurytsia,
Ja szczaslywa, szczo-m mołodyci;
Myła-ż meni taka newola,
Koły w mene dorohaja dola.

Po szczo meni kudy chodyty,
Po szczo meni hulkiw hladity,
Koły maju muža wirnoho,
Ja ne choču szczastia inshoho.

A choť ja i trochy zmarńia,
Taki-ż bo ja mužowi myła;
A wže díwka jak stane marna,
Ne skaže jý ženyč szczo harna.

Ne dumaju nihdy sia wertaty,
Ja wam žycza w tím stani ostaty;
Taki díwky na te ne wwaźajte;
Chyba komu sercia ne dawajte!

5

Перша Сотня. Шосты Десяток.

No. 1.

„Райуть мені, що-бъ ся виньчати.“

Думка зъ Подоля
(въ видѣ Циклическа надъ Сметрычомъ.)
Голосъ спíваеъ М. Чачковскій.

Andante. Спíваеъ i перебываеъ під музыку А. Коціпінскій.

Голосъ.

Ра - ютъ ме - ні, що-бъ ся вiнь - ча - ти,
що-бъ ді - во-чи станъ по-кі да - ти; чи-жъ вамъ мо-я не-во-ля
ми - ла? Ще-жъ ся дів-ко-ю не на - жи-ла.

Одвіть Моłodиці.

Я діркою піду де схочу,
Я ся нічимъ не заклопочу;
Ані хлібомъ, ні оденкою,
Ані мужомъ, ні дитиною.

Нехай тая за міжъ спішится,
Та которой личко морщится;
Я молада якъ ягода, —
Іще мене за міжъ шкода.

Я співаю, я гуляю,
О нічимъ гадки не маю,
Я шаслива, всімъ довільна,
Я весела, бо-мъ ще вільна.

Бачила я такі моłodиці,
Якъ имъ теперъ похпанили лиця
Що ся спішали повінчати,
Ради-бъ ся теперъ повертати.

Нехай кожна дівка журится;
Я шаслива, що-мъ моłodица;
Мила-жъ мені тава newola,
Коли въ мене дорога доля.

По що мені кудя ходити,
По що мені гуляківъ глядити,
Коли маю мужа вірного,
Я не хочу щастя иншого.

А хоць я й трохи змарніла,
Таки-жъ бо я мужкови мила;
А вже дівка якъ стане марна,
Не скаже їй женихъ що гарна.

Не думаю нігди ся вертати,
Я вамъ жищу въ тімъ стані остаті;
Таки дівки на те не вважайте;
Хіба кому серця не давайте!

Приклад 11

№ 54. „ОЙ! ДУ, ДУ, ДУ, ДУ, ДУ, ДУ!“
Пісня старухи
зъ пѣдъ Константинюграда.

Allegretto.

L. 1608 I.

Violon. 17

Видання А. Коціпінського, 1861 р.

12

Persza Sotnia. Szesty Desiatok.

No. 4.
„Oj! du, du, du, du, du, du!“
Pisnia staruchy
(z pid Konstantynohrada.)
Spiwau Hreh. Iwan. Popow.

Allegretto. Spriwau i perebotyju pid muzyku A. Kocypinski.

Holos.

Oj! du, du, du, du, du, du, wro - dy - la m sia
na bi - du, na bi - du, horskomъ wo - du no - sy - ty, no - sy - ty,
so - lo - mo - ju to - py - ty, to - py - ty, to - py - ty.

Lubyu mene popiw Hryc, popiw Hryc,
Za korobku peczeryc, peczeryc;
Jak peczeryc nestalo, nestalo,
Tohdi tycho prystalo, prystalo.

Lubyu mene popiw syn, popiw syn,
Sunu meni widro slyw, widro slyw;
Durna buła, nebrała, nebrała,
Hulajucz-b smoktala, smoktala.

13

Перша Сотня. Шосты Десятки.

No. 4.
„Ой! ду, ду, ду, ду, ду, ду!“
Пісня старухи.
(зъ пѣдъ Константинюграда.)
Голосъ співавъ Грег. Ів. Поповъ.

Allegretto. Списавъ і переботавъ під музику А. Коціпінскій.

Голосъ.

Ой! ду, ду, ду, ду, ду, ду, в ро - ди - ламъ ся
на бі - ду, на бі - ду; горшкомъ во - ду но - си - ти, но - си - ти,
со - ло - мо - ю то - пи - ти, то - пи - ти, то - пи - ти.

Любивъ мене попівъ Гриць, попівъ Гриць,
За коробку печериць, печериць;
Якъ печериць нестало, нестало,
Тогді лихо пристало, пристало.

Любивъ мене попівъ синь, попівъ синь,
Сунувъ мені відро сльивъ, відро сльивъ;
Дурна була, небрала, небрала,
Гуляючи-бъ смоктала, смоктала.

Приклад 12

ГАНЬКА
 № 67. „А МЫ ПРОСО СІЯЛЫ, СІЯЛЫ!“
 Пісьня вясняная
 Голас зь рукамі М. Выгорніцкага.

Allegretto.

L. 1882 I.

Приклад 13

№ 86. „СЕРВЫНКА ЗА КОЗАКОМЪ“
 Пісьня зь хоромъ
 зь лядвынскім тэстам князя П. А. Пяткевіча.
 Голас зь рукамі Іос. Шлёка.

Andantino quasi recitando.

poco ritos. Vivace.

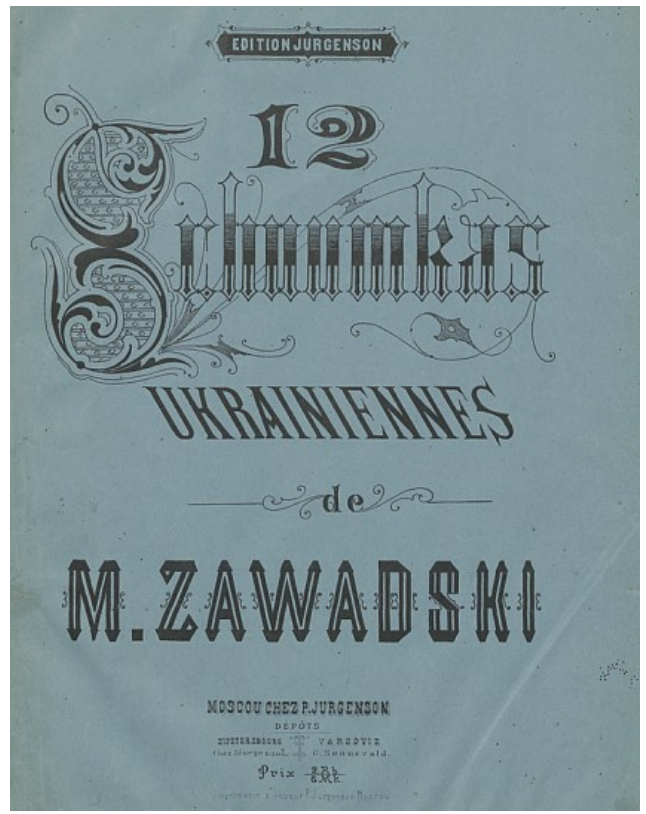
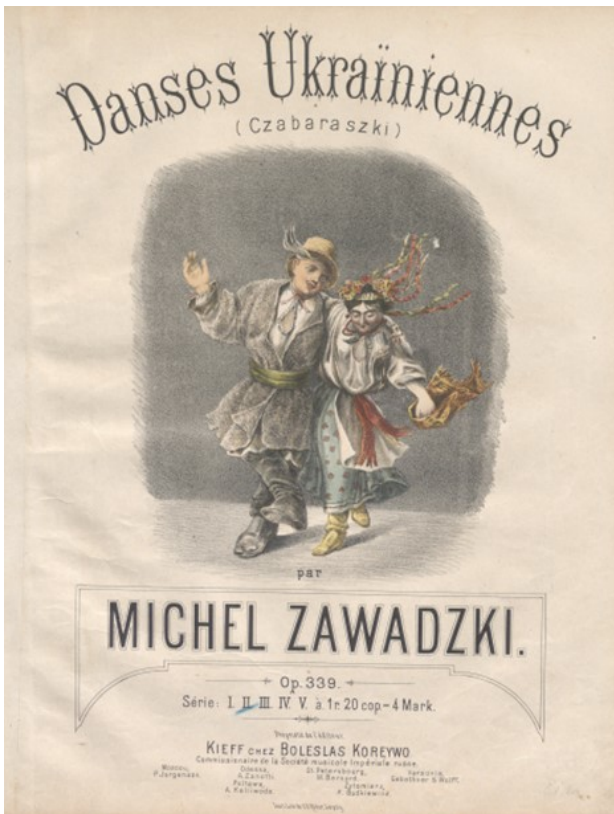
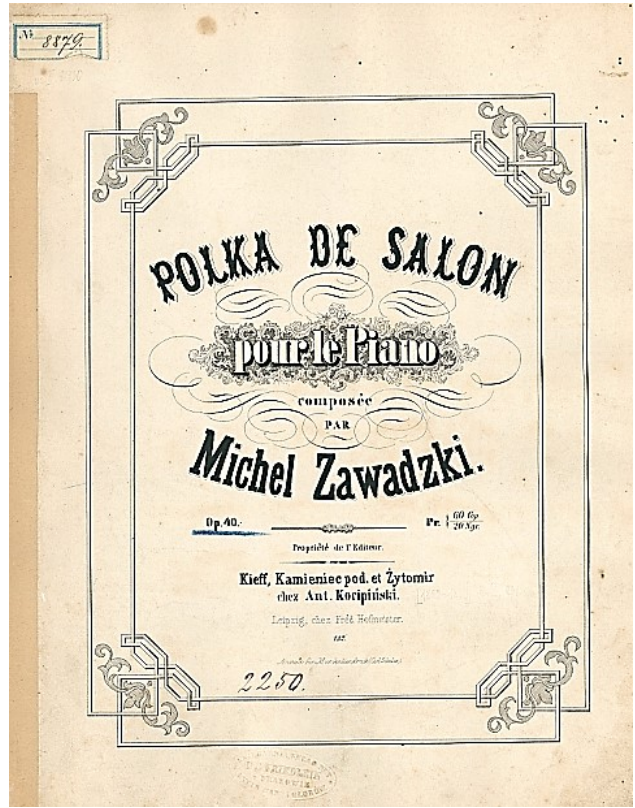
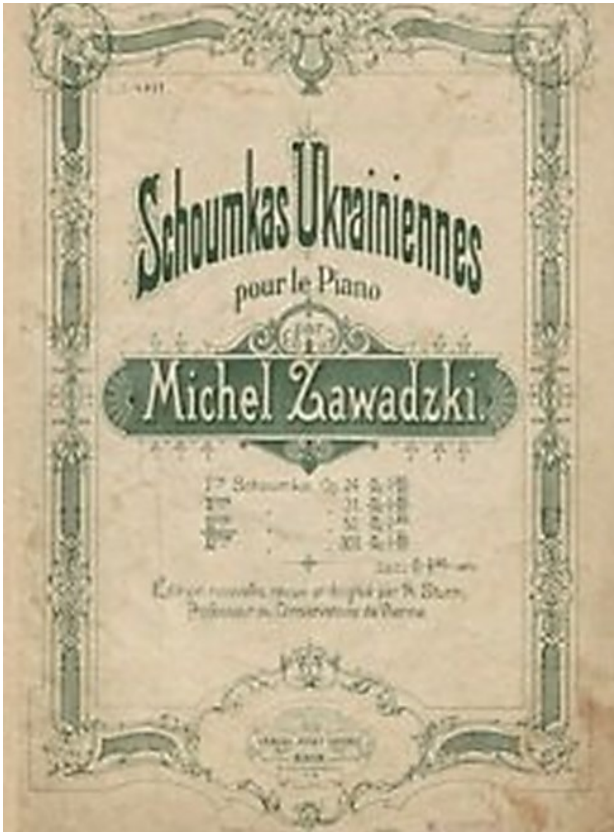
Приклад 14

№ 78. „ОЙ, ПИДЪ ВЫШНЕЮ, ПИДЪ ЧЕРЕШНЕЮ“
 Думка
 зь пидъ Насограва-Валынскаго.

Allegretto.

Приклад 15

Титульні аркуші нотних видань Михайла Завадського



Приклад 16

М. Завадський. Valse impromptu op.70

The image shows the title page and the first page of the musical score for "Valse-impromptu" by Michel Zawadzki, Op. 70. The title page is on the left, and the musical score is on the right.

Title Page:

VALE IMPROMPTU
 composee et dediee
 à M^{lle} Combesse
 E. TALLEYRAND-PERICORD
 PAR
 MICHEL ZAWADZKI.
 OP. 70. 60 cop. 20 X 26.
 KIEPŁY KAMIEŃCZAKI PÓD KROCIMÓRSKI
 Imprimerie de P. Górniewicz

Musical Score:

VALE-IMPROMPTU.
 M. Zawadzki, op. 70.
 Presto.
 The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with various dynamics (p, f, ten., legg., ritard.) and articulation (acc., ten., ritard.). The lyrics "pau - ce - sen - du" are visible in the lower part of the score.

The image shows a page of musical score for "Lento con grand' espressione". The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with various dynamics (p, ten., dolce) and articulation (Ped., Ped.). The lyrics "ri - tu - re - to" are visible in the lower part of the score.

Lento con grand' espressione.
 ten. ten. ten.
 p dolce
 Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
 1. 2.
 rit. e legg.
 Pedale à chaque mesure.

Приклад 17

М. Завадський. Шумка № 13 ор. 326. Інтродукція та Шумка

2

Schoumka № 13.
UKRAÏNIENNE.

Serie II
Op. 326.

INTRODUCTION.
Moderato.

Mich. Zawadzki

Andante melancolico.

Piano.

Proprieté de l'éditeur pour tous les pays

3171

P. Jaegerman & Co. Moscou.

Mus. II. 71.700

Allegro.

Schoumka.

Приклад 18

М. Завадський. Шумка № 17 ор. 331. Інтродукція і Шумка

Schoumka № 17.
UKRAÏNIENNE.

Serie II
Op. 331.

Mich. Zawadzki.

INTRODUCTION.

Poco vivo.

Piano.

Schoumka.
Moderato.

Приклад 19

М. Завадський. Третя Шумка Українська ор. 52.

Інтродукція і Шумка

Trzecia

SZUMKA UKRAIŃSKA.

MICHAŁA ZAWADZKIEGO.

Op. 52.

Lento.

legato *f* *marcato*

cresc. *p*

molto cresc. *do* *ri - to - nu - to*

Allegro non troppo.

mf *f* *f* *p*

Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped.

Приклад 20

М. Завадський. XI Schoumka Ukrainienne de Concert op. 300

Інтродукція, Думка і Шумка

3

XI^{me}
Schoumka Ukrainienne de Concert.

Mich. Zawadzki, Op. 300.

PIANO.

L. 6101. BIBLIOTECA
BN
MOSCOW
1876 & 2006/25
Mus. III. 99. 864

4

DUMKA.
Agitato. leggero p e eguale

P un peu de pédale

con espressia *dim.*

6

SCHOUMKA. *con velocita*

f *f* *f* *con fuoco* *ff*

Приклад 21

М. Завадський. Жанровий етюд-стакато «Козак» ор. 101

КОЗАК
Жанровий етюд-стакато
Op. 101
М. ЗАВАДСЬКИЙ

КАЗАК
Жанровий етюд-стакато
Соч. 101
М. ЗАВАДСЬКИЙ

Introduction
Andantino

mf sostenuto e portamento *dolce* *mf*

piu animato
cresc.

ten.
mf

sf *sf* *sf* *cresc.*

Allegro **Presto e con brio**

poco a poco cresc. *mp*

Приклад 22

М. Завадський. Перша українська рапсодія ор. 71 f-moll

Перша тема

Tempo di Polacca.

f

Il basso marcato

marcato

p e legg.

cresc.

dim.

Приклад 22 а

Друга тема

Giocoso.

sfizzicato

f

molto

molto

Приклад 23

М. Завадський. Друга рапсодія оп. 146 es-moll

Друга рапсодія оп. 146

М. Завадський

Lento

p semplice.

Senza *rit.*

sf

Con *rit.*

p *f* *ff*

Приклад 23 а Танцювальний розділ

mf

Приклад 24

Śpiewy i piosnki

MICHĄŁA ZAWADZKIEGO.

	<i>Cena.</i>
N ^o 1. Pieśń gminna. Słowa Wł. Syrokomli	30 Kop.-1Mrk.
N ^o 2. Brzózka. Słowa N. N.	30 Kop.-1Mrk.
N ^o 3. Franuś. Słowa Józefy G.	30 Kop.-1Mrk.
N ^o 4. Pieśń Janka Cmentarnika. Słowa Wł. Syrokomli	60 Kop.-2Mrk.
N ^o 5. Kłosek. Słowa Wł. Syrokomli	45 Kop.-1Mrk.50Pf.
N ^o 6. Pieśń Żniwiarska. Słowa Wł. Syrokomli	60 Kop.-2Mrk.
N ^o 7. Wiara. Słowa Jana Prusinowskiego	45 Kop.-1Mrk.50Pf.
N ^o 8. Piosnka z poematu „Hryc” Słowa Aleks. Gruzzy	45 Kop.-1Mrk.50Pf.
N ^o 9. Ty mnie porzucasz	45 Kop.-1Mrk.50Pf.
N ^o 10. Łza. Słowa J. Korsaka	45 Kop.-1Mrk.50Pf.
N ^o 11. Konik Słowa T. Lenartowicza	60 Kop.-2Mrk.
N ^o 12. Dziewczę. Słowa Leona Potockiego	30 Kop.-1Mrk.
N ^o 13. Piosnka. Do słów M. Potockiego	45 Kop.-1Mrk.50Pf.
N ^o 14. „Moje młode pacholę”. Słowa Ant. Malczewskiego.	45 Kop.-1Mrk.50Pf.
N ^o 15. Nad ksyfyską. Słowa Józefa Grejnerta	30 Kop.-1Mrk.
N ^o 16. Do stepów. Słowa W. Pola	45 Kop.-1Mrk.50Pf.
N ^o 17. „W szarej chwastów zarosli”. Słowa Ant. Malczewskiego	45 Kop.-1Mrk.50Pf.
N ^o 18. „Dotrzyмай”. Słowa Jana Chęcińskiego	30 Kop.-1Mrk.
N ^o 19. Bławatek. Słowa Pani Ofelii Chwalibóg	30 Kop.-1Mrk.
N ^o 20. Krakowiak z Podhala. Słowa St. B.	30 Kop.-1Mrk.


N^o 1 do 20 w jednym zeszytcie. Rs.3.Kop.60.-12Mark.

Własność Wydawcy

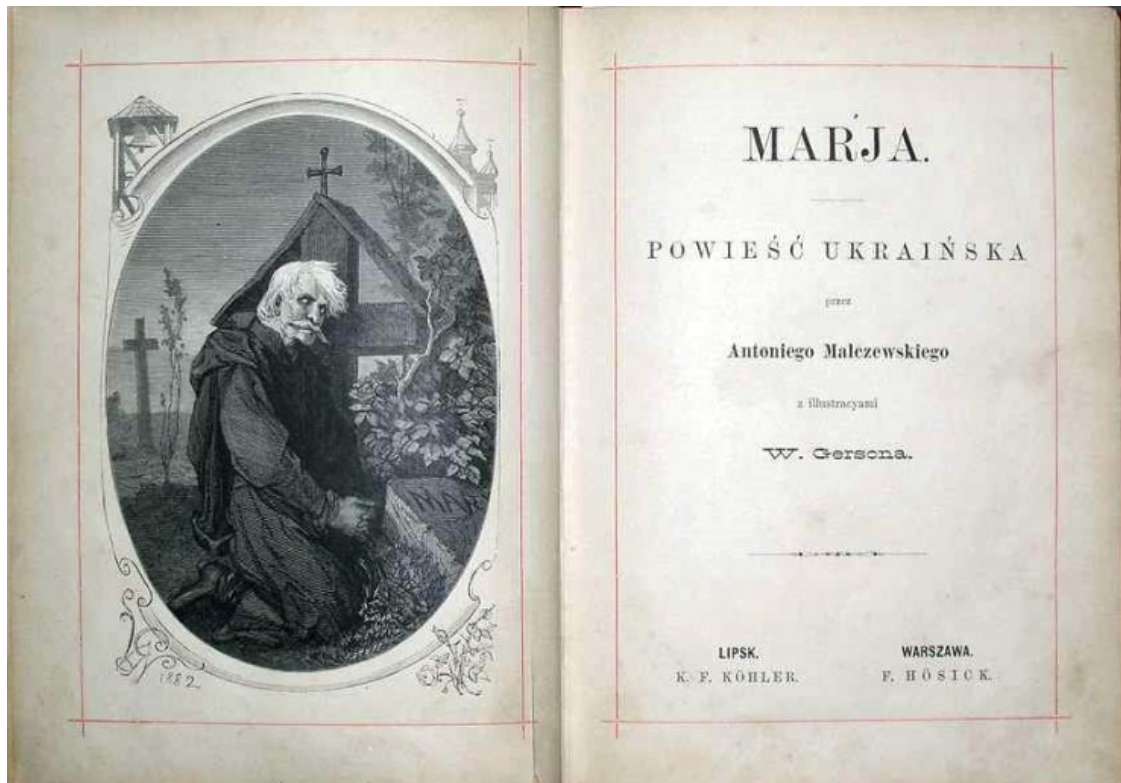
KIJÓW,
u **BOLEŚŁAWA KOREYWO.**

Lipsk, Rohrberg	Warszawa, Gebethner & Wolff	Wilno, J. Zawadzki	Żytomierz, K. Borkiewicz
--------------------	--------------------------------	-----------------------	-----------------------------

Lith. Kowalski, Kraków, Litwina



Приклад 25



Приклад 26

М. Завадський. «Марія». Пролог

Marya A. Malczewskiego.

№1. Prolog.

Muz. Michała Zawadzkiego.

Moderato.

Piano.

p legato

risforz.

animato e poco a poco accelerando

dol.

mf

Приклад 26 а Тема кохання

espress. e dolce, marcato la melodia

mp a tempo

il Basso leggero

marc.

dolce

cre - scen - do

Приклад 27

М. Завадський. «Марія».

«У сірих заростях бур'янів» («W szarej chwastów zarośli»)

„W szarej chwastów zarośli.”
II^{ci} Fragment z „Maryi” Malezewskiego.
 Muzyka Michała Zawadzkiego.

Allegro moderato.

Śpiew.

Fortepian.

p *poco* *a poco* *cresc.*

molto rinforzando *p tranquillo* *p* *sempre p rit.*

Andantino.

p tranquillo *dol.*

Wsza - rej chwa - stów za - ros - li lek - ki ruch sie zda - - - je,

p *p* *dol.* *frem.*

p misterioso *molto rinforzando*

Roz - su - wa - ja sie lis - cie i czap - ka wys - ta - je, I gło - wa sie pod - no - si

B. 127 K.

Приклад 27 а Заклучний розділ

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of three systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Ukrainian, with Italian performance instructions in italics.

System 1:
 Voice: *dim. e ritardando* za - to - pi - ty wsta - wie. „A kto raz lu - dzi po - rzu - - ci,
 Piano: *dim. e ritardando* (left hand), *poco più lento e lacrimoso* (right hand), *p*

System 2:
 Voice: *con dolore* „Ni - gdy już do nich nie wro - ci „A kto raz lu - dzi po - rzu - - ci,
 Piano: *p* (left hand), *fz* (right hand), *rit.*

System 3:
 Voice: *molto rit.* „Ni - gdy już do nich nie wro - ci.“ *dim.*
 Piano: *lugubre* (right hand), *p p p* (left hand)

B. 127 B.

Приклад 28

Довідка з Житомирського архіву про шлюб Владислава Заремби

№	Число вѣчанія	Як часто оглашені вѣчалъ бракъ.	Въ якихъ, якого состояннї, званїя, возраста и прихо- да.	Родители новобрачныхъ? и кто поручители или свѣ- дѣтели?
80.	23.	<p>Шлюбъ ихъ вѣчанъ воево- дского года Новодръ- жеского третья го, в Житомир- ской римско-ка- толической Кафе- дральной вѣчанъ и приходуемой Цер- кви, вице-деканъ Коллегіи той Ка- адръ, а такъ же Виссиръ Іуза Мю- томирской Конси- сторіи, на основі нїи Указу вѣча- въ вѣчаніи и въ присутствіи ои- хъ, выданного Проевѣнцента Смекотомъ и Про- валромъ Тиспа- ромъ Туровеннїа</p>	<p>Владислава За- рембы холостого и въ двадцати летъ св Арее- нїа Славенъ Ог- вицею ихъ же сем- надцати, адвѣ- татой оне Церкви приходома въ мѣсто и в Житомир- но вѣчаніи пред- ворително стро- гого св адвѣ- торомъ на мѣ- ствѣ мѣхеннїа о прѣдметвїахъ и въ Франко-германіи звѣсть аванія и по неоткрѣтїи риманнїа, равно по мѣхеннїа или на таковой формѣ вѣчаннїа согласно вѣчаннїа или таковыи ад- парментнїа.</p>	<p>Убана и внаме- ринъ и въ Барем- нїа Зарембавъ законовиахъ супру- гавъ свина, св Ува- матернїа и вна- каролинъ и въ За- павннїа Славенъ законовиахъ супру- гавъ дохетрѣо бра- комъ сохетанъ и въ мѣствѣ Церкви торгмественно мѣхеннїа при вѣрѣ дохетрѣ- нїа свигрѣте- нїа: Никоноръ Тлиханавъ, Все- дрѣ Волверъ, Ро- мурѣвдрѣ Кирочев- сповѣ и прочїахъ при томъ нахо- дївнїахъ. —</p>

Зарембавъ.

Приклад 29

Інститут шляхетних дівиць (м. Київ)

**Приклад 30**

Пансіон графині Левашової (м. Київ)



Приклад 31

Довідка з Державного архіву Київської області. Ф-804, оп. 1, сп. 2412, арк. 113 зв.

Архівна довідка

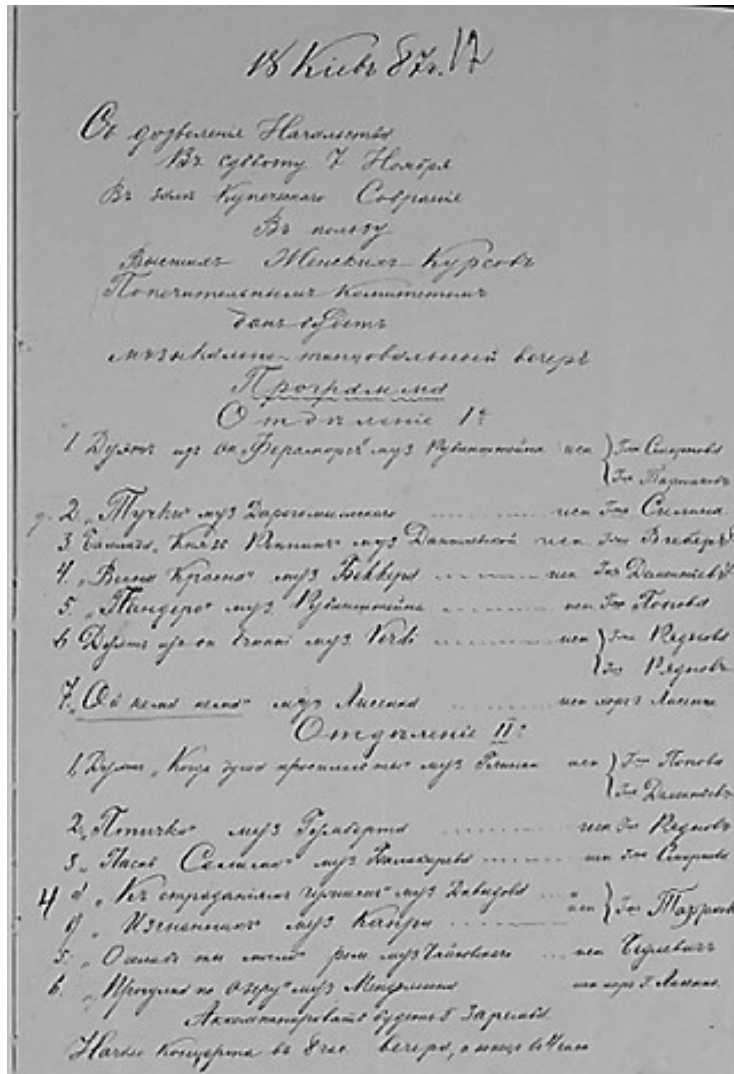
На запит стосовно надання інформації про українсько-польського композитора Владислава Івановича Зарембу (1833 – 1902) повідомляємо, що у документах архівного фонду «Київський губернський статистичний комітет» є відомості 1899 року про те, що у пансіоні графіні Левашової, що знаходився у м. Києві на вул. Великій Володимирській, 54, працював позаштатний викладач Заремба (ім'я по батькові та фах не вказані); домашня адреса: м. Київ, вул. Олексіївська, 15.

Підстава: Ф-804, оп. 1, спр. 2412, арк. 113зв.

Приклад 32

Довідка з Центрального державного історичного архіву м. Києва

Ф. 442, оп. 837, спр. 6, арк. 12



Приклад 33

«Театр и искусство». 1902 р., № 44. Некролог про смерть В. Заремби

* * *

† В. И. Заремба. Въ Кіевѣ 19 октября скончался одинъ изъ старѣйшихъ композиторовъ-педагоговъ Владиславъ Ивановичъ Заремба. Покойный родился 15 іюня 1833 г. Съ 1862 года жилъ въ Кіевѣ въ качествѣ преподавателя игры на фортепіано при Левашовскомъ пансіонѣ и др. Заремба написалъ больше 30 пѣсенъ на слова Шевченко (Музыка до Кобзаря), польскіе романсы и пѣсни и фортепіанныя переложенія малорос. народныхъ пѣсенъ, а также составилъ «Сборникъ пѣсенъ польскихъ композиторовъ».

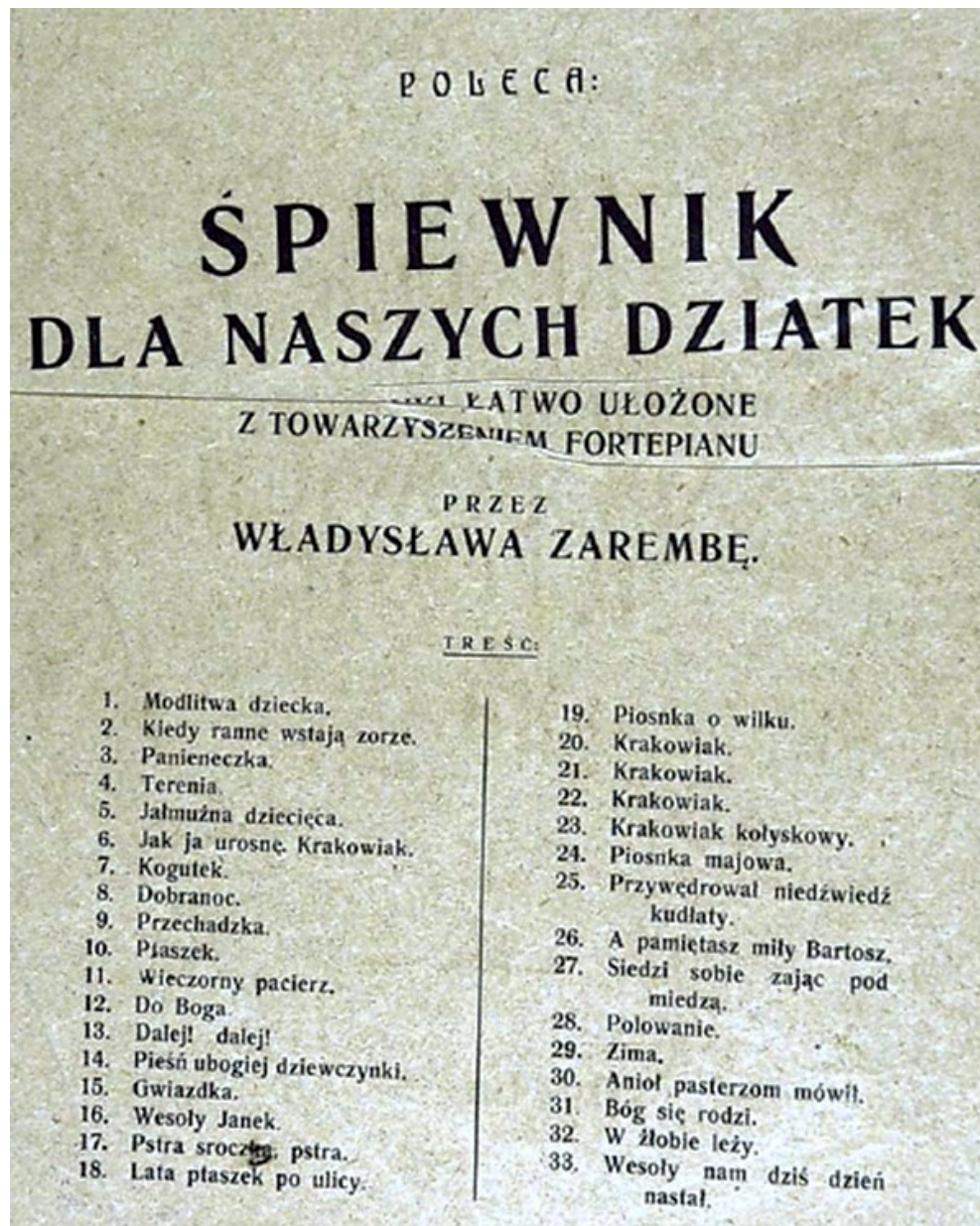
Приклад 34

Погруддя В.Заремби в Дунаївцях Хмельницької області



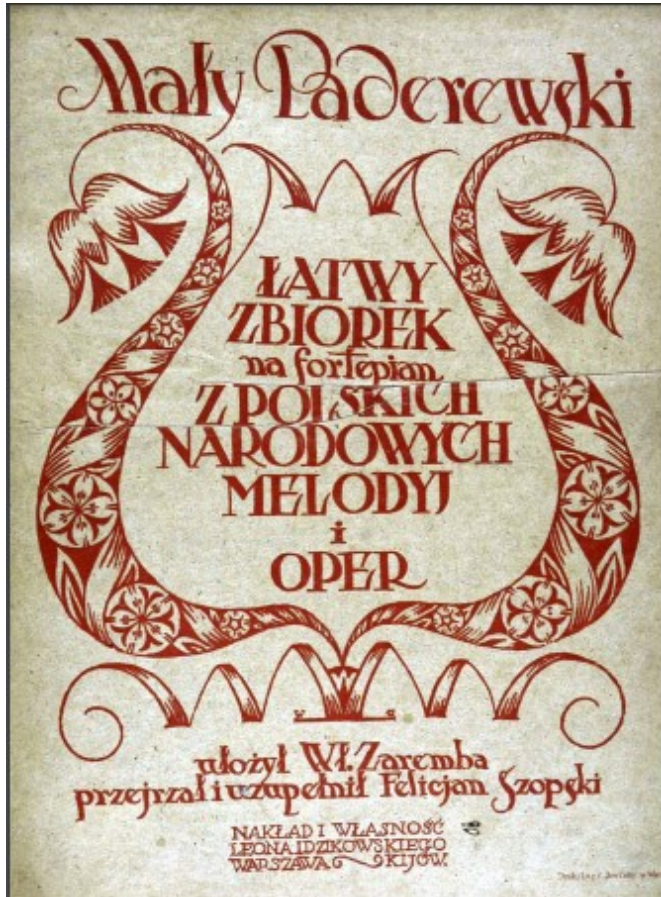
Приклад 35

В. Заремба. «Співаник для наших діточок»



Приклад 36

В. Заремба. «Маленький Падеревський»



T R E Ś Ć.	
Nr	Str.
1. Kto się w opiekę poda Panu swemu	3
2. Zdrowaś Marya	3
3. Modlitwa dziecka	3
4. „Rota” F. Nowowiejskiego	4
5. Kiedy ranne wstają zorze	4
6. Anioł pasterzom mówił	4
7. W żłobie leży	5
8. Bóg się rodzi	5
9. O Zmartwychwstaniu Pańsk.	5
10. Boże Ojczel!	6
11. Modlitwa z opery „Halka”	6
12. Trzeci Maj	6
13. Z dymem pożarów	7
14. Pieśń	7
15. Boże, coś Polskę	7
16. Panienczka	8
17. Pije Kuba do Jakóba	8
18. Wlazł kotek na płótek	8
19. Czegoś oczki zapłakała. Mazurek	8
20. Dwie Marysie	9
21. Pstra, srocza pstra	9
22. Lata ptaszek po ulicy	9
23. Siedzi sobie zając pod miedzą	9
24. Gdyby orłem być. Dumka	10
25. Wesoly Janek. Mazurek	10
26. Krakowiak	10
27. Piosnka majowa	11
28. Krakowiak Kopieniacki	11
29. Przywędrował niedźwiedź kudłaty	11
30. Wisła. Dumka	12
31. Kozak. St. Moniuszki	12
32. Prząśniczka. St. Moniuszki	13
33. Kalina lg. Komorowskiego	14
34. Już śpiewasz, skowroneczku	15
35. Jaś	15
36. Janek	16
37. Grajek. St. Moniuszki	17
38. Grajek. M. Zawadzkiego	18
39. Jako od wichru krzew połamany. Z op. „Halka” St. Moniuszki	19
40. Polonez. Z op. „Halka” St. Moniuszki	20
41. Czy pamiętasz przy tym dworze?	21
42. „Gdyby rannem słońkiem”. Z op. „Halka” St. Moniuszki	21
43. Polonez elegijny. W starym dworku. Z. Noskowskiego.	22
44. Zbudzić się z uludnych snów Z op. „Hrabina” Stanisława Moniuszki	23
45. Mazurek	24
46. Flisaki. Krakowiak	27
47. Szumią jodły. Z op. „Halka” St. Moniuszki	28
48. Hulaj dusza. Mazur	29
49. Mazur. Z op. „Halka” St. Moniuszki	30
50. Skowronczek śpiewa. Zygm. Noskowskiego	32
51. Taniec Litwinek. Z op. „Konrad Wallenrod”. Wł. Żeleńskiego	34
52. Wyjątki z op. „Manru” I. J. Paderewskiego	35
53. Dumka z op. „Janek” Wł. Żeleńskiego	42

Приклад 37

Видання В. Заремби для фортепіано

Українська Пѣсня. № 8

ВЪ КИНЦИ ГРЕБЛИ ШУМЛЯТЬ ВЕРБЫ.

для
ФОРТЕПІАНО
въ
2 РУКИ.



Владиславъ Заремба.

Собственность издателя
КІЕВЪ. Цѣна 60 Коп.

ИЗДАНИЕ КОПИСТАГО И МУЗЫКАЛЬНАГО МАШИНКА
ЛЕОНА ИДЗИКОВСКАГО,
Композитора Каховскаго Ордена ІМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА
въ КІЕВѢ, Александровск. № 23

МОСКВА, САНКТА-ПЕТЕРБУРГЪ, ВАРШАВА, КИЕВЪ, ОДЕССА,
и въ другихъ мѣстахъ въ Россіи и за границей. У П. П. Давыдова.

W ZAREMBA, MÉLODIES UKRAINIENNES N° 118.

Українська Пѣсня. № 11

Козакъ выйджае, дивчинонька плаче



для
ФОРТЕПІАНО
въ 2 РУКИ
(въ 100 нот.)

Владиславъ Заремба.

Собственность издателя
ЛЕОНА ИДЗИКОВСКАГО,
Композитора Каховскаго Ордена ІМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА
въ КІЕВѢ, Александровск. № 23

МОСКВА, САНКТА-ПЕТЕРБУРГЪ, ВАРШАВА, КИЕВЪ, ОДЕССА,
и въ другихъ мѣстахъ въ Россіи и за границей. У П. П. Давыдова.

W ZAREMBA, MÉLODIES UKRAINIENNES N° 12.

Любимая Малороссійская пѣсня № 6

ДЕ ГРИМЬ ЗА ГОРАМИ, ДЕ СОНЕЧКО СЯЕ



№ 1
для
ФОРТЕПІАНО
въ ДВѢ РУКИ
Цѣна 60 Коп.

№ 2
для
ПѢНІЯ
съ
акомпаниментомъ
ФОРТЕПІАНО
Цѣна 30 Коп.

Владиславъ Заремба.

Собственность издателя
ЛЕОНА ИДЗИКОВСКАГО,
Композитора Каховскаго Ордена ІМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА
въ КІЕВѢ, Александровск. № 23

МОСКВА, САНКТА-ПЕТЕРБУРГЪ, ВАРШАВА, КИЕВЪ, ОДЕССА,
и въ другихъ мѣстахъ въ Россіи и за границей. У П. П. Давыдова.

Mélodies Ukrainiennes N° 112. МѢС ЛЕОНОВЕ КОРЕВЬО.

CHANT UKRAINIEN POPULAIRE № 10

ЦУЯ ВЪ ЛУЗИ НЕ КАЛЫНА БУЛА



PAR LE PIANO

PAR
LADISLAS ZAREMBA

PROFÈRE DE PÉTROV
KIEFF, LEON IODZIKOWSKI
Commissionnaire de la Russie, IMPRIMERIE MUSICALE KIEFF
САНКТА-ПЕТЕРБУРГЪ, МОСКВА, ВАРШАВА, КИЕВЪ, ОДЕССА, ПЕТЕРБУРГЪ, ВОТКА, КАЗАНЬ,
и въ другихъ мѣстахъ въ Россіи и за границей. У П. П. Давыдова.



Приклад 38

В. Заремба. «Реветъ та стогне Дніпръ широкий», вступ

Andante.

Piano.

pp

Приклад 39

В. Заремба. «Сонце низенько, вечір близенько»

ДУМКА.
Изъ мелодій УКРАИНСКОЙ ПЬСНИ.
„Сонце низенько вечеръ близенько“
В. ЗАРЕМБА.

Lento.

Piano.

pp

p

pp *mo.*

Тема.

ren - do

p

pp

L. 1510 I.

Приклад 39 а

4

Cantabile.

p

pp

pp

a tempo

pp

Приклад 40

В. Заремба. «Черевиків не має, а музика грає, грає, жалю завдає!»

2

ЧЕРЕВИКИВЪ НЕ МАЄ!
А МУЗЫКА ГРАЄ, ГРАЄ,
ЖАЛЮ ЗАВДАЄ!

ПИСЬНЯ І ШУМКА. ВЛАДИСЛАВЪ ЗАРЕМБА.

Lento.
Piano. *p*

Andante.
pp rit. *p dolce*

pp *p* *ri - to* *pu - to*

3

Allegro.

rit. *f*

Приклад 41

В. Заремба. «"Кобзар" Тараса Шевченка»

152 26 НЕ ПИДАЄТЬСЯ



Кобзарь Тараса Шевченка

Музыка Владислава Зарембы

СЕРІЯ ПЕРША.

<p>1. Вітре буйний, вітре буйний. Дужка. р. к. (Сопрано) — 40</p> <p>2. Ой умерь старий батько. Дужка. (Медіо-сопрано) — 30</p> <p>3. Минають дни, минають ночі. Дужка. (Бас) — 60</p> <p>4. До сестри. Дужка. (Сопрано) — 30</p> <p>5. Не журуся я. Дужка. (Баритон) — 60</p> <p>6. Не топило високу. Дужка. (Сопрано) —</p> <p>7. Через гору яду. Писля стемъ зъ „Намара Стодолі“ — 30</p> <p>8. Зора зъ жисцємъ мадъ дальню постричалася. Писля хойкємъ зъ „Намара Стодолі“. (Сопрано) — 60</p>	<p>9. Ой, одна я одна, якъ былонила въ полк. Дужка. (Сопрано) — 45</p> <p>10. За душою дужа роємъ вылетєла. Дужка. (Баритон) — 60</p> <p>11. Чого мені тєма. Дужка. (Баритон) — 45</p> <p>12. Тече вода въ сыно море. Дужка. (Баритон) — 45</p> <p>13. Заувага зозумєла. Писля — 30</p> <p>14. На улиці неосєла, въ хаті батько лє. Писля — 30</p> <p>15. На щє мені черні брови — 50</p>
---	---

№ 1—15 въ книжцѣ шпєткѣ.

СЕРІЯ ДРУГА.

<p>16. У перєтєну задєла по горєтє р. к. — 45</p> <p>17. Кальна. Баллада. Чого ти водити на ногєтє — 60</p> <p>18. Якъ бы мені черєтєк — 30</p> <p>19. На городі вєло бреду — 30</p> <p>20. Тра ла ла, тра ла ла, на базарі була — 30</p> <p>21. Утопала стємєчє черезъ яръ — 30</p> <p>22. Душє мєя душє! Вы мєя єдиєк! — 45</p> <p>23. Ой лєлє, лєлє мєя дитєчє — 30</p>	<p>24. Мадъ Дєнєпроєво сєго р. к. — 45</p> <p>25. И тутъ и вєсєдє сєриєтъ поганє — 45</p> <p>26. Якъ бы мені жєно нєкєстє — 60</p> <p>27. Не жєнєсь на багаті, бо выжєнє зъ хатє — 45</p> <p>28. Сонєє захадєть, горє чернєть. Дужка — 45</p> <p>29. И багата я, и вєрдєльє я. Дужка — 45</p> <p>30. Заповєть. Якъ ужурє, то поховєйтє — 30</p>
--	---

№ 16—30 въ книжцѣ шпєткѣ.

Собєствєннє
вєдєрєкє

въ МОСКВѢ въ АДЕССѢ въ С. ПЕТЕРБУРГѢ въ ВАРШАВѢ въ РОСТОВѢ-Д.

у А. ГУТХЕЙЛѢ. у З. ОСТРОВСКАГО. у А. ЮГАНСЕНА. у ГЕБЕТНЕРА и ВОЛЬФА. у В. АДДЕРА.

Изданіє Леона Пццковскаго въ Кієвѣ

Коллекцієнєрє Кієвскєго Оудєлєнєя ИМПЕРАТОРСКАГО Русскєго Музыкєлєнєго Общєствє



Приклад 42

Через гору піду

Allegro

Слова Т. Шевченка
Музика В. Заремби

Voice 

Piano 

Piano 

Piano 

Во-сє - ре-з го - ру пі - ду,
 скри-ю-сь за - го - ро - ю... На бі-ду — де пі-ду, ко-за-ки за мно-ю!

Приклад 43

Закувала зозуленька

Слова Т. Шевченка
Музика Вл. Заремби

Lento

Voice

Piano

pp *dimin.*

P

Pno.

f *pp* *pp*

За - ку - ва - ла — зо - зу - лень - ка — Все - ле - но - му —

f

Pno.

f *p* *pp*

га - ї, За - пла - ка - ла — ді - ви - но - ю - ка — Дру - жи - ти не - ма - є.

Приклад 44

Не тополю високою вітер нагинає.

Сл. Т. Шевченка

Муз. Вл. Заремби

Andante

Voice

Piano

p *p* *pp*

Не то - по - лю

ви - со - ку - ю Ві - тер на - ги - на - є, Дів - чи - ню - ка

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of 'Andante' and a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The voice part starts with a whole rest for the first three measures, followed by a half note G4 in the fourth measure. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics change to piano (*p*) and pianissimo (*pp*) in later measures. The lyrics are: 'Не то - по - лю ви - со - ку - ю Ві - тер на - ги - на - є, Дів - чи - ню - ка'. The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment.

Приклад 45

Тече вода в синє море.

Сл. Т. Шевченка

Муз. Вл. Заремби

Lento

Voice

Piano

Voice

Те - че во - да син - є мо - ре,

Piano

Voice

Та єс ви - ті - ка - є. Шу - ка ю - зик сво - ю до - лю,

Piano

Voice

А до - лі єс - на - є.

Piano

Приклад 46

Заповіт

Сл. Т. Шевченка

Муз. Вл. Заремби

Andante Maestoso

Voice

Piano

p

pp

p

p

Рно.

Рно.

Як ум - ру, — то по - хо - най - те

Ме - не на мо - ги - лі, Се - рла сте - ту — ши - ро - ко - го.

2

agitato

Ha Bapa i - ti sui niii, Ha Bapa i - ti sui iiii.

f *agitato*

cresc.

Щоб ли - та шир - ро - ко - то - ні і Дні - про і

f *cresc.*

кря - чи бу - ло чут - ти, Як ре - ве ре -

f

cr.

sy... xiii... ni

p *ten.* *p*

3

Додаток В**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ***Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України*

1. Круліковська Т. П. Портрет Владислава Заремби крізь призму вокальної творчості. *Київське музикознавство*. Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2019. Вип. № 58. С. 162–175.
2. Круліковська Т. П. Музична Шевченкіана Владислава Заремби. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2019. Вип. 44: Музикознавчий універсум. С. 78–92.
3. Круліковська Т. П. Музичні інтерпретації Шевченкового «Заповіту» у творчості композиторів другої половини ХІХ століття (Михайла Вербицького, Миколи Лисенка, Гордія Гладкого, Владислава Заремби). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2019. Вип. 1. С. 69–76.
4. Круліковська Т. П. Жанр обробки української пісні у творчості українсько-польських композиторів Поділля ХІХ століття (на прикладі творчості Антона Коціпінського, Віктора Зентарського та Владислава Заремби). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство / за ред. О. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (вип. 41). С. 33–42.
5. Круліковська Т. П. Музично-педагогічна діяльність Владислава Заремби. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2019. № 28 (2). С. 222–235.
6. Круліковська Т. П. Вокальна творчість Михайла Завадського на шляху формування «української школи» в музиці ХІХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич: Гельветика, 2020. Вип. 29. С. 120–126.

Публікації у закордонних фахових виданнях

7. Krulikowska T. Władysław Zaremba (1833–1902) – zapomniany polski kompozytor z Podola i jego zbiór pt. Mały Paderewski. *Edukacja muzyczna XIII*. 2018. S. 223–243.

8. Krulikowska T. Historyczno-kulturowy aspekt powstawania „szkoły ukraińskiej” w twórczości ukraińsko-polskich kompozytorów Podolu XIX w. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021, № 7 (43) vol. 1. S. 66–72.

Публікації в інших наукових виданнях та збірниках конференцій

9. Круліковська Т. П. Фортепіанна творчість Михайла Завадського в контексті розвитку української фортепіанної музики XIX ст. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. Дрогобич : Гельветика, 2019. Вип. 26. Том 2. С. 14–20.

10. Круліковська Т. П. Культурно-просвітницька діяльність польських музикантів на Поділлі у XIX ст. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : матеріали VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції викладачів середніх спеціалізованих музичних закладів*. Харків, Планета-Принт, 2019. С. 6–9.

11. Круліковська Т. П. Українська тематика у творчості композиторів польського походження XIX ст. *Чорноморські наукові студії : матеріали П'ятої всеукраїнської мультидисциплінарної конференції, м. Одеса, 17.05.2019*. Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2019. С. 214–218.

12. Круліковська Т. П. «Маленький Падеревський» Владислава Заремби: педагогічні та естетичні концепції. *Музикознавчі студії Поділля – 2019 : тези Всеукраїнської науково-практичної студентської конференції «Музикознавчі студії Поділля – 2019. Музична культура: історія і сучасність»*. Вінниця, 28.02.–01.03.2019. Вінниця, 2019. С. 58–61.

13. Круліковська Т. П. Жанрова палітра фортепіанної творчості Михайла Завадського. *Сучасні світові тенденції розвитку науки, технологій та*

інновацій. Матеріали науково-практичної конференції. (Ужгород, 28–29.06.2019). Херсон : «Молодий вчений», 2019. С. 15–19.

14. Круліковська Т. П. Вокальна творчість Михайла Завадського в контексті українсько-польської культури XIX ст. *Молоді музикознавці* : матеріали XX Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 8–10.01.2020. Київ, КМAM ім. Р. М. Глієра, 2020. С. 67–68.

15. Круліковська Т. П. Діяльність польських композиторів Поділля в Україні у XIX ст. на шляху формування «української школи». *У діалозі з музикою* : матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції, м. Ужгород, 30.04.–01.05.2020. Ужгород: Карпати, 2020. С. 20–22.

16. Круліковська Т. П. «Марія» Михайла Завадського в контексті становлення «української школи» в музиці XIX ст. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Одеса, 04.06.2020. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2020. С. 275–278.

17. Круліковська Т. П. Історичні та етнографічні українсько-польські контакти на поділлі у XIX ст. як передумови формування «української школи». *Modern problems in science* : abstracts of VIII International Scientific and Practical Conference. November 09–12, 2020, Prague, Czech Republic. P. 52–58. Available at : DOI: 10.46299/ISG.2020.II.VIII. URL: <https://isg-konf.com>.

18. Круліковська Т. П. Метод регіонального дослідження Оскара Кольберга та його вплив на діяльність українсько-польських композиторів Поділля XIX ст. *Трансформація музичної освіти і культури: традиції та сучасність* : матеріали Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (03–05.05. 2021, м. Одеса). Одеса : Астро-Принт, 2021. С. 97–102.

19. Круліковська Т. П. «Podole» Оскара Кольберга як приклад українсько-польських зв'язків Поділля XIX ст. *Людина. Діалог. Цифрова культура* : збірник наукових статей та тез, наукових повідомлень за матеріалами наукових круглих столів та Всеукраїнської науково-практичної конференції. Частина II.

«Діалог культур у полікультурному просторі сучасності» (круглий стіл, Київ, 27.05.2021 р.). Київ, 2021. Ч. II. С. 150–153.

20. Круліковська Т. П. «Українська школа» у творчості польських композиторів Поділля XIX століття. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 04–06.11.2021. Київ, 2021. С. 137–143.

21. Круліковська Т. П. Особливості становлення та розвитку «української школи» в творчості польських композиторів Поділля XIX ст. *Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність* : тези III Міжнародної науково-творчої онлайн-конференції. Одеса, 25–26.11.2021. С. 32–34.

22. Круліковська Т. П. Прояви бідермайєру в творчості Михайла Завадського та Владислава Заремби. *У діалозі з музикою* : матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції. Ужгород, 24–25.02.2022. Ужгород, 2022. С. 35–39.

23. Круліковська Т. П. Реконструкція творчого портрету Владислава Заремби. *Дунаєвеччина очима дослідників, учасників і свідків історичних подій* : збірник науково-краєзнавчих праць. Дунаївці; Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зволейко Д. Г., 2022. Вип. 9. С. 20–33.

24. Круліковська Т. П. Владислав Заремба : до питання подвійної національної ідентичності. *Владислав Заремба у соціокультурному просторі XIX століття* : матеріали Всеукраїнського круглого столу до 190-ої річниці від дня народження українського композитора, педагога, громадського діяча. Хмельницький, 12.05.2023. Хмельницький, 2023. С. 69–73.

Навчально-методичний посібник

Круліковська Т. П., Туз Д. Р.. Мелодії з Поділля. Портрети українсько-польських композиторів XIX століття : навч.-метод. посібник для закладів фахової передвищої мистецької освіти (галузь знань 02 «Культура і мистецтво», 025 «Музичне мистецтво»). Київ, 2023. 94 с. URL: <http://arts-library.com.ua/xmlui/handle/123456789/1086>

Додаток Г

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Круліковська Т. П. «Жанр обробки української народної пісні у фортепіанній творчості Владислава Заремби». XVIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття : до 105-річчя Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової». Одеса, 6–8 грудня 2018 р.

2. Круліковська Т. П. «Постать Владислава Заремби крізь призму вокальної творчості». XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». Київ, 9–11 січня 2019 р.

3. Круліковська Т. П. «Музично-педагогічна діяльність Владислава Заремби». XIX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки». Одеса, 17–19 квітня 2019 р.

4. Круліковська Т. П. «Культурно-просвітницька діяльність польських музикантів на Поділлі у XIX ст.». VIII Всеукраїнська науково-практична конференція викладачів середніх спеціалізованих музичних закладів «Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури». Харків, 2019 р.

5. Круліковська Т. П. «Українська тематика у творчості композиторів польського походження XIX ст.». П'ята всеукраїнська мультидисциплінарна конференція «Чорноморські наукові студії». Одеса, 17 травня 2019 р.

6. Круліковська Т. П. «Маленький Падеревський» В.І. Заремби: педагогічні та естетичні концепції». Всеукраїнська науково-практична студентська конференція «Музикознавчі студії Поділля – 2019». Вінниця, 28 лютого – 1 березня 2019 р.

7. Prof. Luba Kijanowska-Kamińska, mgr. Tatiana Krulikowska. «Tradycje «Śpiewników domowych» Stanisława Moniuszki w twórczości kompozytorów polskich Podola». IX Międzynarodowa sesja naukowa «Teatr operowy – tradycja, teraźniejszość, przyszłość». Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Bydgoszcz, 7 maja 2019.

8. Круліковська Т. П. «Жанрова палітра фортепіанної творчості Михайла Завадського». Науково-практична конференція «Сучасні світові тенденції розвитку науки, технологій та інновацій». Ужгород, 28–29 червня 2019 р.

9. Круліковська Т. П. «Вокальна творчість Михайла Завадського в контексті українсько-польської культури XIX ст.». XX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці». Київ, 8–10 січня 2020 р.

10. Круліковська Т. П. «Діяльність польських композиторів в Україні у XIX ст. на шляху формування «української школи»». I Міжнародна науково-практична конференція «У діалозі з музикою». Ужгород, 30 квітня – 1 травня 2020 р.

11. Круліковська Т. П. «Марія» Михайла Завадського в контексті становлення «української школи» в музиці XIX ст. Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи». Одеса, 4 червня 2020 р.

12. Круліковська Т. П. «Історичні та етнографічні українсько-польські контакти на Поділлі у XIX ст. як передумови формування «української школи»». VIII Міжнародна науково-практична конференція «Modern problems in science», Секція – Мистецтвознавство. Прага, Чехія. 09–12 листопада 2020 р.

13. Круліковська Т. П. «Метод регіонального дослідження Оскара Кольберга та його вплив на діяльність українсько-польських композиторів Поділля XIX ст.». Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиції та сучасність». Одеса, 3–5 травня 2021 р.

14. Круліковська Т. П. «Podole» Оскара Кольберга як приклад українсько-польських зв'язків Поділля XIX ст. Дистанційний науковий круглий стіл «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності». Київ, 27 травня 2021 р.

15. Круліковська Т. П. «Українська школа» в творчості польських композиторів Поділля XIX ст.». П'ята міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 4–6 листопада 2021 р.

16. Круліковська Т. П. «Особливості становлення та розвитку «української школи» в творчості польських композиторів Поділля ХІХ ст.». ІІІ Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність». Одеса, 25–26 листопада 2021 р.

17. Круліковська Т. П. «Прояви бідермаєру в творчості Михайла Завадського та Владислава Заремби». ІІ Міжнародна науково-практична конференція «У діалозі з музикою». Ужгород, 24–25 лютого 2022 р.

18. Круліковська Т. П. «Композитори Михайло Завадський та Владислав Заремба: до питання національної ідентичності». Міжнародна науково-практична конференція «Мистецька спадщина Поділля у контексті українсько-польських зв'язків: історія, сучасна практика та перспективи розвитку». Вінниця, 24–27 березня 2022 р.

19. Круліковська Т. П. «Мелодії для сольфеджування з творів українсько-польських композиторів Поділля ХІХ ст.» Семінар викладачів музично-теоретичних дисциплін в рамках ІІ Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції «Молодіжне музикознавство – 2022». Хмельницький, 8 квітня 2022 р.

20. Круліковська Т. П. «Реконструкція творчого портрету Владислава Заремби» (за архівними та нотними матеріалами). Науково-практична конференція «Дунаєвеччина культурно-освітня». Дунаївці, 21 листопада 2022 р.

21. Круліковська Т. П. «Владислав Заремба: до питання подвійної національної ідентичності». «Владислав Заремба у соціокультурному просторі ХІХ століття»: Всеукраїнський круглий стіл до 190-ої річниці від дня народження українського композитора, педагога, громадського діяча. Хмельницький, 12 травня 2023 р.

22. Круліковська Т. П. «Історико-культурний аспект у формуванні музичної культури Поділля ХІХ ст.». Всеукраїнська науково-практична конференція «Перші краєзнавчі читання в пам'ять професора Лева Баженова». Хмельницький, 01 червня 2023 р.