

**Міністерство культури України та стратегічних
комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет оркестрових інструментів
Кафедра скрипки**

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА
«ЖАНР СКРИПКОВОЇ РАПСОДІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ-ГО СТОЛІТТЯ»**

Виконала
Андрюк Надія Іванівна
студентка 2 курсу
заочної форми навчання
спеціальності 025 - Музичне мистецтво
профілізації скрипка

Науковий керівник -
Осадця Ольга Павлівна
канд. мистецтвознавства
старший викладач кафедри
музичної медієвістики та україністики
ЛНМА ім. М.В.Лисенка

Рецензент -
Назар Лілія Йосифівна
канд. мистецтвознавства, Ph.D
доцент кафедри історії музики
ЛНМА ім. М. Лисенка

Львів — 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Жанр рапсодії в музичному мистецтві: етимологія, історія, розвиток.....	9
1.1. Первинні витоки жанру рапсодії.....	9
1.2. Зародження жанру рапсодії у інструментальній європейській музиці.....	10
РОЗДІЛ 2. Європейський та світовий контент поширення жанру в світовій скрипковій музиці.	15
РОЗДІЛ 3. Жанр рапсодії в скрипковій музиці українських композиторів першої половини ХХ-го століття.....	20
3.1. Історичний дискурс розвитку жанру в українській музиці.....	20
3.2. «Українська рапсодія» для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного.....	22
3.3. Скрипкова рапсодія Івана Левицького.....	25
3.4. «Українська рапсодія» Романа Придаткевича.....	27
3.4.1. Історія створення.....	27
3.4.2. Аналітичні спостереження.....	31
3.4.3. Виконавські особливості циклу.....	50
ВИСНОВКИ.....	55
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА.....	59
ДОДАТКИ.....	65

ВСТУП

Актуальність дослідження. «Скрипкова музика і скрипкове виконавство одна з найменше управлених ділянок нашої музичної культури. Явище це доволі дивне, коли взяти до уваги, що скрипка втішається у нас широкою популярністю і навіть належить до складу так званих народних інструментів. Згадаймо, що наприклад фортепіан розвинув у нас багату, високоякісну літературу і ряд таких же виконавців – піяністів. Навіть такому малопоширеному інструментові, як віольончеля щастило у нас декуди більше ніж скрипці» - писав В. Витвицький у 1950 році у статті, присвяченій одному з не лише найпотужніших українських виконавців-скрипалів першої половини ХХ століття, але й плодовитому скрипковому композиторові Роману Придаткевичу [*Витвицький В. Роман Придаткевич. З приводу концерту в Детройті. Свобода. 1950. 6 грудня, Ч. 283.*]. І ці слова дійсно були вірогідними щодо становлення і розвитку чималої кількості жанрів, апробованих українськими композиторами в царині скрипкової музики першої половини ХХ-го століття. Щоправда, встановлення появи та побутування тих чи інших жанрових різновидів в національній музиці були ускладнені історичними колізіями, а чимало творів, написаних українськими митцями для цього інструменту залишалися в невідомості: одні – потрапили в забуття, інші – створені поза межами України, в діаспорі щойно повертаються в лоно національної культури. Не є винятком і жанр скрипкової рапсодії, яка, переважно асоціювалася з високохудожнім та популярним, проте, чи не самотнім зразком, що постав у творчості Мирослава Скорика на межі ХХ-ХХІ століть.

Однак, жанр рапсодії в українській скрипковій музиці починає своє існування вже в першій половині ХХ ст., причому – в її західноукраїнському контенті. Апробований у фортепіанній музиці двома знаковими Рапсодіями для фортепіано М. Лисенком ще в добу пізнього романтизму (№1 - 1875, №2 «Думка-шумка» - 1877), а також низкою інших українських композиторів – М. Завадським

(вперше використовує в українській музичній традиції самобутні різновиди складових жанру рапсодії – автор численних думок, шумок, єднаючи їх в «Українській рапсодії» для фортепіано), Г. Ходоровським, П. Сокальським - цей жанр уже зазнав національного виміру. Зрештою, саме у фортепіанній музиці жанр рапсодії був найяскравіше заекспонований у середині ХІХ століття Ф. Лістом, хоч і задовго до того мав своїх попередників. Знаменита ж Друга рапсодія «Думка-шумка» М. Лисенка була невдовзі ще за життя композитора перекладена для скрипки і фортепіано М. Сікардом, і стала, з огляду на велику популярність та високі художні вартості, а також – глибинний національний вимір прочитання – знаковою композицією в українській скрипковій музиці, залишаючись надовго чи не єдиним зразком даного жанру.

Проте, дослідження музики композиторів української діаспори, які активізувалися в останні десятиріччя, принесли несподівані відкриття і у жанровому колі скрипкової музики. Так, одним з перших авторів автентичної оригінальної скрипкової рапсодії можна вважати Василя Безкоровайного, твір якого датується 1911 роком, тобто, написаний в доеміграційний період. Але майже всі ноти композитора опинилися в далекій Америці, і хоч його цикл з «12 Думок» для скрипки і фортепіано уже опублікований та науково осмислений (Л.Назар, О.Бахталовська, Ю.Волощук), проте, «Українська рапсодія», хоч і отримала вже ряд виконань – аналітичному розгляду піддаватиметься вперше. Подібна ситуація і з іншою українською скрипковою рапсодією галицького скрипаля Івана Левицького, яка стає наступною спробою на шляху становлення даного жанру в українській скрипковій музиці, а час її написання припадає на 20-ті роки ХХ-го століття. За межами України з'являються ще дві скрипкові композиції у даному жанрі — це «Українська рапсодія в кобзарському стилі» (1942) та «Весільна рапсодія» для скрипки і фортепіано (оркестру) видатного скрипаля і композитора Романа Придаткевича. Лише нещодавно ноти першої рапсодії потрапили в Україну,

відкриваючи перед дослідниками та виконавцями відповідне поле діяльності. Так, монументальна композиція Р. Придаткевича стає центральною у даному науковому дослідженні, оскільки відкриває нові стильові та виконавські горизонти американсько-українського композитора у даній жанровій площині.

Дослідження трьох нововідкритих на сьогодні зразків скрипкових рапсодій українських композиторів, створених у першій половині XX-го століття: «Українська рапсодія» для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного, Рапсодія для скрипки з фортепіано Івана Левицького та «Українська рапсодія в кобзарському стилі» Романа Придаткевича безперечно заслуговують на висвітлення в національному музикознавчому просторі, адже перше наближення та комплексний розгляд цих композицій покликаний актуалізувати зразки скрипкової української рапсодії, поповнюючи та збагачуючи насамперед виконавський репертуар.

Мета роботи — дослідження скрипкової творчості українських композиторів крізь призму становлення жанру рапсодії на прикладі композицій першої половини XX-го століття: Василя Безкоровайного, Івана Левицького та Романа Придаткевича. Зокрема, метою є виявлення стильових особливостей та новаторських рішень у музичних полотнах композиторів в даному жанровому різновиді. Системний виконавський аналіз українських скрипкових рапсодій покликаний забезпечити подальше включення цих опусів у концертний репертуар.

Завдання роботи :

- 1) розглянути етимологію та походження жанру рапсодії в музичному мистецтві загалом;
- 2) прослідкувати витоки розвитку жанру рапсодії в європейській музичній культурі та визначити палітру її жанрової типологізації;
- 3) окреслити шляхи становлення та розвитку скрипкових рапсодій у світовій музиці першої половини XX-го століття;

- 4) накреслити історіографічну траєкторію даного жанру в українській скрипковій музиці та окреслити провідні чинники, що вплинули на творення відповідних музичних полотен в даному жанрі;
- 5) висвітлити загальну структуру скрипкових рапсодичних циклів: «Українська рапсодія» для скрипки і фортепіано В. Безкоровайного, Рапсодія для скрипки з фортепіано І. Левицького, «Українська рапсодія в кобзарському стилі» Р. Придаткевича, основні методи розвитку їх музичної тканини, характерні засоби музичної виразовості, використовуючи засоби музикознавчого аналізу;
- 6) провести на основі аналітичних спостережень дослідження драматургічно-композиційних засад даних циклів та визначити концептуальний рівень циклізації та жанрових модифікацій.
- 7) здійснити виконавський аналіз технічних прийомів, використаних композиторами у даних скрипкових рапсодіях.

Об'єктом дослідження є скрипкова творчість українських композиторів першої половини ХХ-го століття у площині втілення жанру рапсодії.

Предметом дослідження є специфіка втілення жанру рапсодії в українській скрипковій музиці на прикладі творів В. Безкоровайного, І. Левицького та Р. Придаткевича в історико-теоретичному, семантико-інтерпретаційному та виконавсько-технологічному аспектах на матеріалі обраних опусів композиторів.

Матеріалом дослідження стали три нововідкриті на сьогодні зразки скрипкових рапсодій українських композиторів, створені у першій половині ХХ-го століття: «Українська рапсодія» для скрипки і фортепіано В. Безкоровайного, Рапсодія для скрипки з фортепіано І. Левицького та «Українська рапсодія в кобзарському стилі» Р. Придаткевича. Для необхідного музикознавчо-виконавського аналізу, на засадах якого базується магістерська робота — було використано рукописні зразки (В. Безкоровайний) та нотні видання даних композицій (І. Левицький, Р. Придаткевич).

Методологічною базою дослідження є праці, що висвітлюють широкий контекст жанру рапсодії в музичному мистецтві, її походження, історичний розвиток та специфіку інтерпретаційних моделей і способів трактування її жанрових інваріантів — О. Лігус, В. Сальмена, В. Уїтні та ін.. Так, історії жанру рапсодії в інструментальній музиці присвячено праці А.Волкера, К.Гайлі (Ф.Ліст) та ін.. Для огляду скрипкових рапсодій у першій половині ХХ-го століття, пов'язаних насамперед з іменами М.Равеля та Б.Бартока використано праці С. Губнера, Р. Ролана-Мануеля, Г. Жордан-Моранж (М. Равель); Н. Дзідзінської, Д. Купера, П. Лакі, В. Ламперт, Ф.Фальш (Б.Барток) та ін.. Творчі постаті українських митців-емігрантів у ХХ-му столітті висвітлено в роботах Г. Карась, А. Мухи, А. Рудницького, В. Витвицького, Ю.Медведика та ін.. Окремі аспекти теоретичної проблеми жанрів скрипкової музики та їх основних принципів, зокрема, жанру рапсодії у світовій та українській музиці висвітлені у працях О. Бахталовської, Ю. Волощука, А. Рудницького, Б. Сорводі, Л. Назар, та ін..

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні скрипкових рапсодій В. Безкоровайного, І. Левицького та Р. Придаткевича, ноти яких наразі не були оприлюднені та над якими ще не було здійснено аналітичних спостережень, що вперше проводиться в українському музикознавстві і в контексті розвитку жанру скрипкової рапсодії, зокрема, і у її національному вимірі, так і у аспекті творчості даних митців з метою визначення місця їх композицій в історії розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ-го століття.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків, списку використаних джерел і додатків. Основна частина вміщує три розділи. Перший з них - «Жанр рапсодії в музичному мистецтві: етимологія, історія, розвиток» має два підрозділи: «Первинні витoki жанру рапсодії» (підрозділ 1.1), де встановлюються історичні первні і витoki походження та прослідковуються етапи «Зародження та розвитку жанру рапсодії у

інструментальній європейській музиці» (підрозділ 1.2). У другому розділі «Європейський та світовий контент поширення жанру в світовій скрипковій музиці» розглядається втілення даного жанру у скрипковій музиці від появи його перших зразків на початку XX-го століття. Центральним аналітичним розділом дослідження є третій - «Жанр рапсодії в скрипковій музиці українських композиторів першої половини XX-го століття». У ньому вперше здійснено комплексний аналіз нововіднайдених творів даного жанру в українській скрипковій музиці, зокрема, розглянено «Українську рапсодію» для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного як перший зразок жанру в національному скрипковому контенті» (підрозділ 3.1) та «Рапсодію для скрипки і фортепіано як дидактично-концертний твір у творчості Івана Левицького» (підрозділ 3.2). Найбільшу увагу в дослідженні приділено монументальній композиції видатного українського скрипаля і композитора, представника української діаспори першої половини XX-го століття Романа Придаткевича. Тут охарактеризовано прогресивні авторські нововведення у музичну та текстологічну тканини скрипкової музики митця, а також у ньому здійснено аналіз структури, основних методів розвитку музичної тканини, характерних засобів музичної мови та виконавсько-технічних прийомів. Його «Українська рапсодія в кобзарському стилі» для скрипки і фортепіано» (підрозділ 3.3) розглядається крізь призму «Історії створення композиції в контексті скрипкової творчості майстра» (3.3.1.). Детальному комплексному аналізу циклу присвячено підрозділ «Аналітичні спостереження над «Українською рапсодією в кобзарському стилі» Р. Придаткевича (3.3.2). З огляду на перше наближення до цієї композиції в українському виконавському музикознавстві визначено «Виконавські особливості рапсодичного скрипкового циклу Р. Придаткевича» (3.3.3).

Список використаних джерел містить 72 позиції. У додатках подані ілюстрації, схеми, нотні приклади.

РОЗДІЛ 1

Жанр рапсодії: етимологія, історія, розвиток

1.1. Первинні витoki жанру рапсодії.

Етимологія терміну «рапсодія» виходить з глибин виконання-проспівування епічних поетичних текстів, виконуваних спеціальними професійними співаками — рапсодами, мистецтво яких було поширеним у V-IV столітті до н.е. Грецьке слово: ῥαψῳδός, «rhapsōidos» зустрічається у «Іліаді» та «Одісеї» - епосах Гомера, поезії Гесіода. У Діалозі Платона «Іон» Сократ змагається співом з зірковим гравцем-рапсодом. Часто рапсоди зображуються в довгих мантиях-плащах та з посохом в руках, що підкреслює мандрівну природу діяльності цих виконавців, які переходили з міста в місто. Мистецтво складання та співу рапсодій зародилося в Іонії, яку вважають батьківщиною Гомера, тому їх називали ще Гомерідаї або учні Гомера, так звані «співаки зшитих слів». А складання рапсодій — мистецтво «зшивати пісні докупи» ілюструє, як епічний співець (рапсод) в супроводі струнного інструменту — ліри чи кіфари, створював репертуар з різних міфів, легенд, казок, іноді жартів, щоб включити їх до змісту великої поеми. За допомогою досвіду та навичок імпровізації він міг змінити зміст епосу відповідно смакам аудиторії чи конкретного місця, однак зовнішні видозміни не впливали на суть глибинних тем, що стосувалися честі, моралі, етосу.

Легендарний музикант Піндар (522 – 443 рр. до н. е.), називав себе і «співачом зшитого вірша», і «співачом з посохом» (можливо, посох-скіпетр був професійним символом, з іншого боку - підкреслював ритм чи надавав величі жестам при виконанні). Етимологічне значення цікаве тим, що воно є точною метафорою усної поетичної оповідності: зшивання-припасовування формул, рядків та укладання у об'ємні композиції під час виконання. У Піндара збереглися свідчення про усний епос, який був все ще був живою і популярною традицією на початку V ст. до н. е., однак пізніші докази доводять, що рапсоди працювали з

заготовлених письмових текстів. Такі дані про жанр місяться у енциклопедичних виданнях [36 – 38]. Отже, говорячи про жанр рапсодії – варто усвідомлювати, що це був насамперед музично-поетичний жанр, який крізь століття відродився в літературній, згодом – вокально-інструментальній сфері, проходячи шлях до чисто інструментальної сфери. Як не дивно, але піонером в освоєнні відродженого та переосмисленого в нових історичних умовах жанру стало фортепіано.

1.2. Рапсодія у інструментальній музиці XIX століття

Жанр рапсодії в академічне музичне мистецтво потрапив з літератури. Так, в Європі ще з XVI століття термін «рапсодія» почав використовуватися для позначення літературних форм, і не лише епічних поем, а навіть збірок різноманітних писань, згодом – для переважно циклічних творів з яскраво вираженими екстравагантними почуттями. У XVIII ст. літературно-поетичні рапсодії вперше починають фігурувати і в музичному мистецтві. Це «*Musicalische Rhapsodien*» К. Ф. Шубарта (1786)¹ - три книги пісень із супроводом клавіру, де вміщено вокальні та кілька сольних клавірних творів (рапсодій). Фактично, цей жанр входить в музичний простір як композиції, в яких передбачається тривка опора на фольклорний матеріал, передусім епічного характеру, вирішений у композиційному свобідно-наративному стилі. Очевидне зацікавлення німецькими

¹ Schubart Christian Friedrich Daniel (1739-1791) – німецький поет, клавірист і органіст, композитор, теоретик, етнограф, письменник. Неодноразово карався за суспільно-критичні твори, за що десять років провів у суворох умовах у в'язниці. Свого часу К. Ф. Шубарт вважався музичним генієм; Й. В. Гете вважав його одним із найкращих клавіристів (якому віддавали перевагу навіть у порівнянні з В. -А. Моцартом за Ч.Берні) та органістів свого часу. Великий вплив мали клавірні твори К. Ф. Шубарта на сонати В.-А.Моцарта (*Irving John. Mozart Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style. Cambridge University Press 1997, p. 56*). Його вірш «Форель» (1782) був покладений Ф. Шубертом як вокальна композиція на музику і став основою знаменитого Квінтету. В 1785/86 рр. К. Ф. Шубарт першим вживає термін «музична естетика» у праці «Ідеї естетики тонального мистецтва» (*Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*thg. Verlag:L. Schubart, 1806, engl.1983), яка багато разів перевидавалася. К. Ф. Шубарт був одним з піонерів революційної романтичної літератури в Німеччині як представник руху «Буря і натиск» (Sturm- und -Drang), як бунтар і жертва феодалізму. Його вплив на формування романтичної естетики (зокрема, на Ф. Шіллера) є незаперечний. У своїх «*Vaterländische*» (1788/89) і «*Vaterlandschronik*» (1789/91) закликає до збирання фольклору та вивчення народної творчості, публікує численні етнографічні матеріали, є одним з родоначальників німецької фольклористики. К. Ф. Шубарт справив чималий вплив на Й. Гердера. Шлях до формування національної ідеї Німеччини у мистецькому та музичному вимірі співмірні з ідеями його соратника Й. Г. Гердера. Саме в цьому ключі і створений цикл «*Musicalische Rhapsodien*» - цикл вокальних та інструментальних композицій на основі народно-пісенних тем. За: *Holzer E. Schubart als Musiker. Stuttgart 1905, 200 s.; Meyer M. Schubart K.F.D. <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118610953.html#ndbcontent>*

народними легендами і переказами поєдналося з опорою на вокальну античну культуру².

Першими об'ємними сольними фортепіанними композиціями з такою назвою були 15 рапсодій Вацлава Яна Томашека³, перша з яких з'явилася в 1810 році. Крім класичних сонат, варіацій на власні та народні теми, йому належить 7 томів фортепіанних Еклог, 3 томи фортепіанних Рапсодій і 3 Дифірамби. Ці твори користувалися популярністю в Європі. Опора на античні жанри викликала тенденцію паростків неокласицизму (радше, нео-античності). Ймовірно, що саме Рапсодії В. Я. Томашека чи його учня – Яна Воржічека - автора 12 рапсодій для фортепіано ор.1 (1818) і спичинилися до зацікавлення цим жанром Ф. Ліста.

Так, у першій половині XIX ст. рапсодія була переважно інструментальною формою, спочатку для фортепіано, а через велику популярність рапсодій Ф. Ліста, який буквально викликав моду на даний жанр в Європі в другій половині XIX ст., отримала значення широкомасштабного націоналістичного оркестрового «епосу». Саме його 19 угорських рапсодій та «Іспанська рапсодія» для фортепіано стали зразками для наступних опусів даного жанрового визначення і з музичної сторони. Головним джерелом музичного контенту лістівських рапсодій став стиль цигано-угорського музикування, що в своєму природньому середовищі супроводжував

² Приклади вокальних рапсодій зустрічаються у Й. Брамса - «Альтова рапсодія» ор. 53 (1869), згодом – в англійській музиці (на початку XX ст. британські композитори, демонструючи оперування народнопісенним матеріалом, створили низку зразків: Три Норфолкські рапсодії Р. В. Вільямса, «Шропширський хлопець» Дж. Баттеворда, «Ярмарок Брігга» або «Англійська рапсодія» Ф. Деліуса).

³ Вацлав Ян Томашек (Wenzel Johann Tomaschek, 1774-1850) – чеський композитор та педагог, один з «будителів» періоду національного відродження. Учень Л.Дусіка, відомий педагог, який відкрив у Празі власний музичний інститут фортепіано, органу та композиції, який конкурував з консерваторією (учні – чеський Бетговен Я. Воржічек, Е. Ганслік, А. Амброс). Член багатьох музичних товариств Відня, Берліна, Інсбруку, Пешта, Голландії, а також почесним членом **Musik-Verein у Львові**. Спілкувався з Й. Гайдном, Л. ван Бетговеном, Й. В. Гете. Сподвижник національного руху (разом з В.Ганкою, Ф.Палацьким, Й.Хмеленським, Ф.Челаковським – паралель до галицької «Руської Трійці»). Був в епіцентрі чеського відродження, став своєрідною живою легендою чеської музики (заслужив прізвисько «празький музичний Рара»). Як засновник чеського романтизму, визнаний попередником національного стилю Б.Сметани. Видатні митці (Н. Паганіні, К. Шуман, Р. Вагнер, Г. Берліоз, Ф. Ліст), будучи у Празі, вважали обов'язком відвідати В. Томашека. Автор опер, кантат (патріотична «Власта»), монументальних церковних, органних, великої низки фортепіанних композицій. Йому належить велика кількість пісень, серед яких особлива заслуга з відродження 14 поем епічного літопису доби чеського Середньовіччя XIII-XIV ст. - рукопису Кралоуе Дворського, що безпосередньо кореспондує з таким жанром як Рапсодія.

танці в угорських містах і селах в час рекрутських вербувань (звідси і назва стилю «вербункош»). Важкі умови служби у війську, де солдат віддає власне здоров'я, життя і час не на службу власній батьківщині, а на догоду монархічному абсолютизму тогочасних імперій, стає знаряддям, що поневолює інших, чи нищить незгодних – ще одна з причин появи такої жанрової образності рапсодій. Мелодика і манера виконання в цьому стилі вражають гіперекспресивністю, неймовірною напругою і болем, адже стали символом однієї з найтрагічніших сторінок історії Угорщини.

Відповідно до значного національного підйому XIX ст., який в історії позначається як «весна народів», що символізував боротьбу за власну самобутність, відповідав жанр рапсодії. Він став одним з музичних виявів національного, в якому композитори засобами музичного втілення творили образ складного шляху здобуття свободи, права на існування всіх націй, позиціонували власну національну самоідентичність.

У творчості Ф. Ліста рапсодія отримує і специфічні музичні ознаки: переважаюча 2-частинність, де перша частина – повільна, розповідного характеру (у Ф. Ліста її музичним джерелом є угорський танець «лашан»), друга – швидкий пристрасний танець «фрішка». Такий підхід парного поєднання повільної та швидкої частини властивий європейській танцювальності ще від епохи Середньовіччя (танцювальні пари «павана-гальярда» тощо), але власне в епічному аспекті застосування цього принципу поєднання частин стане характерним після Ф. Ліста для багатьох музичних творів, у яких переважатиме епічний виклад, а образно-художній зміст буде пов'язаний з трагічністю описуваного. «Вербункош», що сформувався насамперед як циганська культура скрипкової виконавської традиції, завжди вражав своєю віртуозністю, а одна з ознак стилю – гра на межі, швидше, за межами людських можливостей (надзвичайно швидкі темпи, дуже

важкі технічні прийоми, часто карколомні трюки, які здійснюють виконавці в часі гри) стали ознаками жанру рапсодії і в академічній музичній культурі.

Зрештою, поняття рапсодичності стало характерним для епіко-драматичного виду висловлювання у багатьох культурах. Так, переважно іменованими за національною чи географічною ознакою стали численні рапсодії для різних інструментів, ансамблевих чи оркестрових складів. Так, К. Сенс-Санс у 1866 р. пише «Три рапсодії на бетонські пісні» для органу, згодом оркеструючи цей твір, йому належить і «Овернська рапсодія» для фортепіано ор.73 (1884); А. Дворжак — автор 3 оркестрових «Слав'янських рапсодій» ор.45 (1878). Окрім вищезгаданої Рапсодії для альта, хору та оркестру (1869), Й. Брамс є автором Рапсодії для фортепіано (1879); «Норвезька рапсодія» Е. Ляльо була створена на основі скрипкової фантазії (1879); «Іспанія» — таку назву носить оркестрова рапсодія Е. Шабріє (1883).

Відкриває даний жанр на початку XX ст. Дж. Енеску — блискучий скрипаль та композитор, який покладаючи в основу своїх оркестрових рапсодій автентичний румунський фольклор, створив дві «Румунські рапсодії», які набули небувалої популярності і отримали згодом численні переклади для скрипки соло в супроводі фортепіано чи оркестру (№1 і № 2 ор.11, 1901). Три «Шведські рапсодії» з'являються у Х. Альфвена (№1, 1903; №2, 1907; №3, 1931); «Литовська рапсодія» - у М. Карловіча (1906), побудована на фольклорних джерелах. До іспанської тематики гравітував і М. Равель, який оркестрову сюїту іменує «Іспанською рапсодією» (1907-1908).

Ще у 1911 р. під час навчання в Празі, В. Барвінський створює першу симфонічну «Українську рапсодію» на основі двох українських пісень «Тече річка бережками» і «Максим козак Залізник». Вона вирішена радше у філігранній

картинно-жанровій манері, аніж у драматично-епічному ключі⁴. Цікаво, що жанром оркестрової рапсодії визначається і «Тарас Бульба» Л. Яначека (1921). Небавом на галицькому музичному видноколі з'являється і перша епічно-драматична оркестрова рапсодія - «Стрілецька рапсодія» С. Людкевича (1927), побудована на основі пісень українських національно-визвольних змагань та історичних пісень.

Щораз більше з'являється рапсодій для солюючих інструментів: К. Дебюссі - «Premiere Rhapsody» для кларнету з фортепіано чи оркестром (1909-1910) та Рапсодія для альт-саксофону з оркестром (1901—1911); Е. Блох — Рапсодія для віолончелі з оркестром «Шльома» (1916), А. Онеггер — Рапсодія для 2-х флейт, кларнету і фортепіано (1917), врешті, одна з найпопулярніших у ХХ ст. - «Rhapsody in Blue» для фортепіано з оркестром Дж. Гершвіна (1924).

В українській музиці постають переважно оркестрові рапсодії: «Лемківська Рапсодія» (1935) і «Закарпатська Рапсодія» (1945) М. Вериківського, «Гуцульська Рапсодія» (1948) Г. Майбороди. Однак, скрипкова рапсодія з'являється на видноколі палітри даного жанру в першому десятилітті ХХ століття.

⁴ Твір був виконаний у Відні (1914), Празі (1920) під батуту В. Таліха і отримав високу оцінку в Європі та перемогу на композиторському конкурсі Музичного Товариства ім.М. Лисенка у Львові. Звучав він і під керівництвом А. Рудницького у Харкові та Києві. У Львові зазвучав у 1928 році.

РОЗДІЛ 2

Європейський та світовий контент зародження та поширення жанру рапсодії в скрипковій музиці

Однією з перших рапсодій для скрипки можна вважати твір німецького композитора і диригента — Ігнаца Ваггальтера⁵, якого називали «німецьким Пуччіні». Мелодист за природою, І.Ваггальтер не вписувався в радикальні авангардні тенденції того часу, зберігаючи доволі складне, але тональне мислення, кантиленна ж природа його музики стояла дещо осторонь, зрештою, в еміграції було нелегко поширювати власну творчість, тому про нього майже забули.

Романтично-піднесена з тонким ліричним модусом Рапсодія для скрипки з оркестром ор.9 була створена ним ще у 1905 році, щоправда, прем'єрована у 2021 р., але як і вся творчість незаслуженого забутого композитора зникла майже на століття з музичного видноколу. Нововідкриття Ваггальтера (подібно до Р. Штора, Е. Корнгольдпа, Б. Гольдшмідта) продовжується, але далеко не всі твори виконані. У Берліні було виконано оперу «Молодість» (Jugend) у 1989 році, також на компакт-диски потрапили Концерт та Рапсодія для скрипки з оркестром І. Ваггальтера (2025). Напрошуються дуже відповідні паралелі і щодо української музики, адже велетенська частка композиторської (в тому – скрипкової) творчості опинилася поза безпосереднім вжитком.

⁵ Ignatz Waghalter (1881-1949) - скрипаль, композитор, диригент польсько-єврейського походження, що здобув скрипкову освіту у Пилипа Шарвенки та Йозефа Йоахіма - Ігнац Ваггальтер, отримав високу оцінку не лише виконавської майстерності, але й скрипкової композиторської творчості (за Сонату для скрипки та фортепіано ор. 5, отримав престижну премію Ф.Мендельсона в 1902 році, маючи лише 21 рік). Працював диригентом в багатьох оперних театрах Німеччини, прем'єрував велику кількість творів, зокрема, був палким пропагандистом опер Дж. Пуччіні. Сам був автором кількох опер. Зазнаючи утисків в нацистській Німеччині, емігрує до США, де стає диригентом Нью-Йоркської філармонії, керує «Американським негритянським оркестром»

У 1921 р. для скрипки з фортепіано створює «Болгарську рапсодію «Вардар» П. Владігеров, яка вирізнялася інтенсивним фольклорним компонентом, базованим на фантастично складних народних болгарських ритмах. З'являється і популярна композиція М. Равеля, у якій скрипка виступає у етимологічно відповідному віртуозно-імпровізаційному амплуа - яскрава рапсодія «Циганка» (1924). Ідея написання твору виникла у Равеля після концерту в Лондоні 1922 року, де угорська скрипалька Джеллі д'Араньї (внучата племінниця Йозефа Йоахіма) разом з Бейлою Бартоком прем'єрували його першу скрипкову сонату. Натненний угорською музикою, Равель пише надзвичайно складний твір, який стає однією з композицій вищого рівня віртуозності у скрипковому репертуарі. Однак, ще тоді, на початку 20-х років М. Равель планував створити твір для скрипки та фортепіано для своєї найближчої подруги – скрипальки Елен Журден-Моранж, про що вона пише у своїй книзі «Равель в моєму житті» [56, С. 180-181]. Приблизно в той же час композитор познайомився з Джеллі д'Араньї. Вона виконувала його скрипкову сонату з Б.Бартоком, а сонату для скрипки і віолончелі виконала з Г. Кіндлером у Лондоні. «Згодом вона потім потішила композитора добіркою народних мелодій зі своєї країни» - зазначає дослідник Джеральд Лярнер [61, С. 179–180]. Впродовж наступних двох років М. Равель відклав написання початково задуманої сонати, яка б призначалася для Гелен Журден-Моранж. Однак скрипалька на той час припинила концертну діяльність через важку хронічну хворобу. Так, з думками про Гелен, композитор написав «Циганку».

Цікаво, що в оригіналі цей твір був написаний для скрипки, фортепіано і лютеалю⁶. Прем'єра «Циганки» відбулася в Лондоні у квітні 1924 року. Рапсодія

⁶ Лютеаль — це механічний пристрій, винайдений бельгійцем Жоржем Клотенсом. Він розміщується всередині фортепіано і дозволяє змінювати його темб. Равель звертався до лютеалю і у іншому творі — опері-балеті «Дитя і чари». Luthéal був новою насадкою для фортепіано (вперше запатентованою в 1919 році) з декількома реєстраціями тонів і кольорів, які можна було задіяти, потягнувши стопори над клавіатурою. Одна з таких реєстрацій мала

прозвучала у виконанні угорської скрипальки Джеллі д'Араньї та піаніста Анрі Гіл-Маршеком, який одночасно грав на лютеалі. Як згадує Ролан-Мануель у біографічному нарисі про М.Равеля, автор визначив «Циганку» як «віртуозний твір у стилі угорської рапсодії» [63, С. 91], фактично, відсилаючись до традицій, закладених Ф.Лістом. У словнику Грова (стаття В.Янкелевича) зазначається, що твір складається з «ланцюжка послідовних варіацій, які нанизуються одна за одною без розвитку» [55, С. 61]. Оригінальна партитура *Tzigane* включала певні вказівки для змін реєстрів на лютеалі під час виконання. Однак, цей інструмент не отримав широкого застосування і невдовзі зник з музичного видноколу. Невдовзі М. Равель здійснив оркестрування партії фортепіано. Ця версія для скрипки з оркестром була вперше виконана у жовтні 1924 року в Амстердамі (Самуель Душкін – скрипка; П'єр Монте – диригент) [50, С. 341], а вже наприкінці листопада цього ж року Джеллі д'Араньї прем'єрувала «Циганку» в Парижі під батuitoю Габрієля П'єрне з оркестром Колонн. А перше виконання без лютеалу було здійснене Р. Сотенсом у 1925 році.

Назва твору хоч і походить від загальноновживаного в Європі терміну «цигани» (у французькій мові - *gitan*, *tsigane* або *tzigane*, угорською - *cigány*), та М. Равель не використовує жодної автентичної циганської мелодії чи награвання. Це розлога одночастинна композиція, приблизна тривалість якої - десять хвилин. Оркестрова партитура написана для струнних і арфи, двох духових інструментів, двох валторн F, однієї труби C, челести, трикутника, тамбурина та цимбал (за нотним виданням: Ravel. *Tzigane – Rapsodie de Concert pour Violon et Orchestre*. Durand & Cie, Paris, 1957).

Рапсодія починається великим вступом «Lento, quasi cadenza», яку виконує скрипка соло на струні G, що триває 28 тактів. Цей розділ можна вважати

звучання, схоже на цимбали, що добре пасувало до циганського тону композиції. [Cotte, Roger J. V. 2001. "Luthéal [Piano-Luthéal]". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers.]

повільним першим елементом рапсодій – лашан, де переважно використовувалися імпровізаційні награвання. М.Равель використовує досить ефектні складні прийоми – це численні пасажі, стакатна техніка, трелі, морденти тощо. Наступним розділом стає послідовність власне варіацій, які Стівен Губнер характеризує як «серію віртуозних циганських імпровізацій – Фрішка, побудовану на основі інтонацій угорського чардашу» [54, С. 66]. Наприкінці ефектної віртуозної п'єси рапсодія, все більше розганяючи темп і збільшуючи напругу, «стає нетерплячою і гарячково немов «пролітає» крізь коловорот багатьох тональностей, не затримуючись і не зберігаючи жодної з них». По-суті, М. Равель зарепрезентував у цьому жанрі, дотримуючись лістівських засад, в більшій мірі скрипкову імпровізаційність, що вражає технічною вибагливістю та перверзійністю.

Дві рапсодії для скрипки з фортепіано (згодом оркестровані) Б. Бартока (1928), хоч і спираються на традиційні жанрові установки, все ж позначені рисами нової модернової мови, а народні джерела трактуються в дусі сучасного фольклоризму. Ці твори можуть слугувати показниками трактування даного жанру у XX ст.. І якщо М. Равель спирався на технічні виконавські прийоми циганських мандрівних скрипалів, то метою Б. Бартока - було перенести стиль селянської автентичної східноєвропейської гри на скрипці в західний концертний контекст. Рапсодії були написані для двох скрипалів: перша призначалася для Джозефа Сігеті, друга — Золтана Секелі. Цікаво, що композитор наголосив на тому, щоб Сігеті прослухав оригінальні польові записи гри сільських музикантів, з яких були переписані мелодії. В Рапсодіях Б. Барток використовує те саме повільно-швидке співвідношення (лашан/фрішка - *lassú/friss*) парних частин з рекрутських танців вербункошу, що спостерігається в попередній Рапсодії для фортепіано 1904 року, і до якого він пізніше повернеться в першій частині «Контрастів» у 1938 р..

В обидвох рапсодіях швидкі частини (фрішка) вирішені у ланцюжковій формі - в'язанки з народних танців (в партитурах перших видань був підзаголовок

«Народні танці»). В другій Рапсодії фрішка складається із семи народних тем — шести трансільванських циганських танців, у виконанні на скрипці та одного українського танцю (п'ята мелодія, *Uvevanÿi* — Увиваний), записаного в селі Секленце на Мараморощині. Ці сім танців скомпоновані в тринадцять розділів у різних швидких темпах, створюючи враження безперервної експозиції. Високотехнічні виконавські прийоми створювали для скрипалів інтригуючі можливості блискучих концертних виступів, проте, Барток наголошував, що кожна з частин, хоч і можна виконувати окремо, але не лише швидка друга частина, але й серйозна повільна початкова частина кожної рапсодії становить невід'ємну частку художнього задуму. Друга Рапсодія була створена також у 1928 р. та оркестрована у 1929 р.. Її оркестрова версія була переглянута в 1935 р., а версія з фортепіано у новій редакції з'явилася наприкінці життя композитора - у 1945 р.. Обидві рапсодії є прикладом способу композиції з використанням джерел селянської музики, описаного Бартоком як взяття існуючої мелодії та додавання акомпанементу разом із деяким вступним або кінцевим матеріалом, таким чином, що авторський новокомпонований матеріал є суто другорядним — і ніколи не конкурує з музикою фольклорного походження. Саме такими, оновленими методами буде користуватися і Р. Придаткевич. Тут варто нагадати і про вплив та тривкі взаємовідерсини між Б. Бартоком та галицькими фольклористами і композиторами⁷.

В подальшому впродовж XX століття композитори неодноразово зверталися до цього жанру, хоч і демонстрували чималі видозміни та дуже оригінальні вирішення.

⁷ Тісні зв'язки Б. Бартока з львівською етномузикологічною школою в особах Ф. Колесси та С. Людкевича, а також з композиторами В. Барвінським, А. Рудницьким, рівно ж як пістетичне ставлення великого угорця до української музики, і фольклору зокрема (Б. Барток навіть вивчав українську мову, підкреслюючи значимість української народної музики в загально-європейському просторі) та його відвідини Західної та Східної України в 30-х роках — давали змогу співвіднести у мистецьких пошуках та стильових пріоритетах. А те, що українські композитори у переважній більшості спиралися на джерельну базу власної пребагатої автентичної традиції та були просякнуті духом фольклоризму — дозволяє провести численні аналогії з модерновими пошуками Б.Бартока.

РОЗДІЛ 3

Жанр рапсодії в скрипковій музиці українських композиторів

3.1. Історичний дискурс.

Значною є група концертних творів середньої форми, написаних українськими композиторами в жанрі рапсодії не лише для різних інструментів, але й оркестрових. Започаткований Ф. Лістом, цей жанр представлений в українській музиці безсмертними опусами Миколи Лисенка. Його «Рапсодія Думка-шумка №2» стає однією з перших скрипкових рапсодій в українській музиці. Переклад цього шедевр для скрипки і фортепіано здійснив ще за життя корифея М. Сікард, після чого М. Лисенко присвятив йому своє «Елегійне каприччіо» для скрипки і фортепіано. Таким чином, закладені М. Лисенком констатни щодо бачення, сенсовності та семантичної значимості, концептуальних засад розвитку створювали базову площину для подальшої розбудови цього жанру у площині скрипкової музики.

Будучи активним промоутером скрипкової музики (автор 12-ти «Думок» для скрипки та фортепіано, а цей жанр, як видно, став складовою, утвердженою М. Лисенком як перша частина рапсодії) В. Безкоровайний створив і «Українську рапсодію» для скрипки і фортепіано на матеріалі різнорідних народних пісень (приблизно в 1911 році).

Наступною спробою на шляху становлення даного жанру в українській скрипковій музиці можна вважати Рапсодія для скрипки і фортепіано Івана Левицького, яка, очевидно, постала як навчально-дидактичний твір, адже її творець був практикуючим скрипалем-педагогом. Зауважимо, що редакцію цього твору здійснив В. Стеценко.

Синтетичне бачення жанру виявив ще один галицький скрипаль і композитор — Михайло Гайворонський, манера письма якого відзначалася деяким традиціоналізмом. Серед численних скрипкових композицій автора зазначаються

дві Рапсодії-Фантазії, які були створені ще перед еміграцією митця до США в 1922 році. Зважаючи на подальші скрипкові композиції (концертні п'єси, сюїти, сонатину) можна було сподіватися оригінальних вирішень, тим більше, що композитор поєднає жанр рапсодії з фантазією (хоч вони і належать до так званих споріднених жанрів). З цими творами М. Гайворонський виступав ще на концертах у 18-річному віці до вступу у Львівську консерваторію. Юнак добре оволодів грою на скрипці, а в багатій родинній нотозбірні та під керівництвом органіста-імпровізатора та вчителя музики у Заліщицькій семінарії Ф. Коньора, він робив успішні композиторські спроби. Однак, як з жалем зазначає В. Витвицький у монографії, присвяченій життєтворчості М. Гайворонського, ці твори не збереглися [10, С. 120], а воєнна хуртовина та національно-визвольні змагання, які охопили Україну, повернули долю композитора, після трагічних поразок за океан. А проте, існують відомості, що ці твори були в репертуарі Р. Придаткевича, які він виконував в США, тому питання пошуку і відновлення двох Рапсодій-Фантазій М. Гайворонського залишається відкритим.

В еміграції опинився і Роман Придаткевич, в творчості якого є дві об'ємні рапсодії для скрипки і фортепіано. Його твори у цьому жанрі мають програмне спрямування і тяжіють до 1) питомо національного образу народного співця-музиканта («Перша українська рапсодія «Кобзарська») та 2) до групи фольклору — в даному випадку — обрядового («Друга українська рапсодія «Весільна»). Фактично, ці дві досі невідомі скрипкові рапсодії виповнюють значну прогалину в даній площині.

Адже лише на початку ХХІ століття до жанру скрипкової рапсодії звернеться М. Скорик. Композитор здійснить переклад кларнетової «Карпатської рапсодії», написаної значно раніше, для скрипки і фортепіано (згодом — для скрипки з оркестром) у 2002 році, чим доведе життєспроможність жанру і в новому тисячолітті.

3.1. «Українська рапсодія» для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного.

Твір В.Безкоровайного – розлога концертна п'єса, яка вирізняється яскраво віртуозною манерою викладу, типово романтичним емоційним піднесенням, оперуванням яскраво-кolorитним мелодико-інтонаційним матеріалом, що виходить з українського фольклору. Проте, не бракує у композиції В. Безкоровайного і типових романтичних інтонацій, характерних для музики кінця ХІХ-го початку ХХ-го століть.

Василь Безкоровайний - композитор, диригент, піаніст-аккомпаніатор, засновник музичних шкіл, хорів, оркестрів, громадський діяч, чиї твори, як і багатьох інших українських композиторів першої половини ХХ-го століття, розвіяні лихоліттями складної доби, щойно повертаються на виднокіл української культури, заслуговуючи на активне впровадження в навчальну та концертну практику. Василь Безкоровайний (1880-1966) був і одним з найбільш плодovitих та популярних скрипкових композиторів того часу був. Близько 30 композицій налічує і скрипкова спадщина В.Безкоровайного, поміж скрипкових творів – “Для розради” (“Інтродукція і коломийки”, 1911), “Спомини з гір” (1911), “Українська рапсодія” (1911-1914), думки, вальси, ноктюрни, окремі п'єси. Однак найбільшу популярність здобули його “Українські думки” для скрипки і фортепіано, які часто входили в концертний репертуар скрипалів першої половини ХХ століття. Твір побудований за принципами стилістичного, тематичного, ладового та темпового контрастів, що частково нагадує принципи барокових сюїт.

«Українська рапсодія» В. Безкоровайного – розлога концертна п'єса, яка вирізняється яскраво віртуозною манерою викладу, типово романтичним емоційним піднесенням, оперуванням яскраво-кolorитним мелодико-інтонаційним матеріалом, що виходить з українського фольклору. Проте, не бракує

у композиції В. Безкоровайного і типових романтичних інтонацій, характерних для музики кінця XIX-го початку XX-го століть.

Рапсодія починається з об'ємного фортепіанного вступу на 23 такти, в якому закладаються основні інтонаційні зерна твору. Лірико-драматичний розспів, монологічність, експресія вислову наближаються до кобзарської думи. Бандурні переливи, акорди, манера вільно імпровізованої речитації пронизують собою цілий твір. Це не обмежена жодними класичними чинниками формотворення композиція, що нагадує експансивну романтичну рапсодичність Ф.Ліста, однак виходить з власних глибинних національних джерел. Пристрасна мелодія скрипки пронизана кобзарськими мотивами, рівно ж як у фортепіанній партії є доволі помітною імітація бандурних арпеджіато, переборів, гри на цимбалах (НОТНИЙ ПРИКЛАД № ...). Багато важать і ладові особливості: фрігійський нахил, думний та угорський лад, перемінність натурального, гармонічного та мелодичного мінорів з однойменним мажором. Центральною ж тональною віссю стають співвідношення соль-мінору і до-мінору (одні з найбільш драматичних тональностей). Цілком рівноправною в даному творі виступає поряд з солюючою скрипкою і партія фортепіано, переткана підголосками, імітаціями, відгомонами, переспівами зі скрипкою, хоч в цілому виконує функцію добре розвиненого супроводу. Адже партія скрипки настільки складна і розвинена в плані імпровізаційно-свобідного викладу, що ця Рапсодія постає не лише як віртуозне концертне полотно, а насамперед, як глибока психологічно-драматична картина полум'яно-пристрасного, болючого вислову людської душі. Цікаво, що композитор, розгортаючи композицію обіграє практично кожен фразу віртуозними пасажами, вільними речитаціями, широкорозгорненими імпровізаціями.

Твір одночастинний, хоч поділений на кілька розділів, які гравітують і до тричастинності, і мають риси 2-компонентної рапсодичної структури лашан-

фрішка, і можуть трактуватися як низка варіацій. Так, композиція Рапсодії має наступну структуру:

Вступ, який складається з двох розділів :

а) Фортепіанний Вступ – *Maestoso* – d-moll (37 тактів)

б) повільний вступний розділ скрипки - *Allegro gratioso* – d-moll (32 такти, які двічі повторюються).

A) Перший Розділ (експозиційний) - *Allegro vivace* – d-moll

B) Другий Розділ (середній) – *Andante* – F-dur

C) Третій розділ (репризний) - A Tempo -d-moll

Кода, яка складається з двох розділів:

а) *Adagio*

б) *Allegro vivace*.

Як бачимо, обрамлення Вступом і Кодою, яка стає скороченим відгомонам початку рапсодії, надає стрункості і певної завершеності цілому, адже превалююча імпровізаційність, постійна зміна фактурних вирішень, нанизування епізод за епізодом щораз нових, з застосуванням тих чи інших віртуозних скрипкових виконавських прийомів, ланок – все це працює загалом на рапсодичність, як основний жанровий чинник. Автор переважно користується загальновідомими скрипковими технічними прийомами, особливо застосовуючи дрібну техніку, пасажі, подвійні ноти з флажолетами і без, а також морденти, штрихи спікато, поєднання легатної і стакатної техніки, деташие тощо. Загалом твір справляє враження віртуозно-натхненної композиції, в якій поєднується загальноромантична стилістика з українськими інтонаціями (коломийкові мотиви), що може слугувати яскравим концертним зразком.

Рапсодія для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного, яка щойно повертається до виконавця і слухача є твором, що здатний поповнити і концертний, і педагогічний репертуар, вдовольняючи потреби і представників кіл

як аматорської публіки, і високоосвідчених професійних музикантів. Запропонований виконавський структурно-семантичний аналіз скрипкової Рапсодії композитора ставить своєю метою глибше ознайомлення та проникнення в жанрово-стилістичні засади композиторського почерку, які вкрай необхідні для розвитку художньо-образного мислення інструменталіста в контексті трансформаційних процесів розвитку виконавської майстерності [1].

3.2. Скрипкова рапсодія Івана Левицького.

Іван Левицький (1875 — 1938) — галицький скрипаль і педагог, який також звернувся до жанру рапсодії. Скрипаль-аматор, І.Левицький у 1910 році закінчив учительські курси як скрипаль і теоретик, постійно удосконалював свою скрипкову майстерність. Варто відзначити, що

Автор невеликої кількості творів для скрипки: «Елегія», «Пісня без слів», «Романс», «Ноктюрн», які належать до раннього періоду творчості (1910-ті роки). Згодом з'являється низка більших скрипкових композицій: «Українська рапсодія», «Кавказ», «Балада», два Українські танки, а також здійснив перекладення для скрипки «Думи про Нечая» Д. Січинського. Поява цих творів, очевидно, пов'язана з періодом викладання І. Левицького впродовж 20-х років у Вищому музичному Інституті імені М. Лисенка (серед його учнів був Є.Цегельський, якому педагог подарував друкований твір для скрипки з фортепіано «Казка» з присвятою: «для Женка Цегельського від автора. Львів, 31 серпня 1927 року»). Варто відзначити, що композитор воював під час Першої світової війни, отримав поранення, а після демобілізації, перебуваючи у Відні, за прикладом багатьох галицьких музикантів приватно навчався музиці, зокрема у Ріхарда Штора. Після повернення до Львова викладав спів і гру на скрипці на семінарських курсах. Його перу належить і методологічна розробка «Про так званий тон скрипки і його умови», опублікована в журналі «Боян» у Дрогобичі в 1930 році № 4–5 [24].

Його «Українська рапсодія» також позначена віртуозністю, проте, нагадує в'язанку різних мелодій з епатажним викладом, що тяжіє до композицій в стилі «музики до шинку». Зрештою, саме там розвивалося віртуозне народне виконавство, супроводжуючи танці та розваги посполитого люду.

Перший розділ твору написаний в соль-мінорі і має характерне ладове забарвлення (двічі гармонічний мінор — угорська гама з елементами гуцульського ладу) та нагадує настроювання скрипаля (кількаразове повторення невеликого мелодичного мотиву щоразу відтіняється то введенням нового агогічного прийому, то видозмінюється за рахунок делікатних альтерацій, то незначними змінами в інтерваліці тощо). В той час як фортепіанна партія відтворює однотипні висхідні арпеджіювані переливи спочатку з опорним басом, згодом з фіксацією акордів на вершині арпеджію. Це неспішне *Andante* триває 24 такти і переходить в яскравий стрімкий запальний (*Allegro con fuoco*) колоритний танок, в якому на досить нескладних гармоніях синкопованого моторного супроводу скрипкова партія проводить один за одним танцювальні мотиви. Цей розділ має тричастинну будову, де середнім стає Соль-мажорний, більш ліризований епізод, а повертаючись до репризи, композитор проводить дещо видозмінені танцювальні мотиви подвійними нотами, постійно нарощуючи енергетику. Загалом стрій цієї рапсодії юнацько-сподвижний, оптимістичний. Можливо, твір було написано для поповнення педагогічного репертуару. Його редакцію здійснив В. Стеценко.

Дещо несподіваною є заключна Кода рапсодії — це два підсумовуючі короткі розділи — на базі початкового награвання, але в ритмічному розширенні та блискавична танцювальна ефектна кінцівка на мотиві другої частини. Ясний, життєрадісний молодіжний характер твору, в цілому не переобтяженого технічними складнощами, дає підстави вважати, що І. Левицький писав його з педагогічною метою для юнацтва. Хоч ця в цілому заснована на українських

мотивах композиція, поповнюючи скрипковий репертуар, вповні може слугувати яскравою концертною п'єсою.

Так, цей твір, розміщений на сайті «Ноти українських композиторів» був виконаний і увійшов саме в юнацький репертуар, має кілька записів, розміщених на ютуб-каналах. Особливо яскравим є виконання в Дюссельдорфі (Німеччина) українськими музикантами Сергієм Добошем (скрипка) та Вікторією Алмаші (партія фортепіано). Цей концерт відбувся і був записаний 07.12.2014 року. Варто відзначити, що виконавець інтерпретував дану рапсодію у пристастному романтично-піднесеному ключі, з великою долею імпровізаційної свободи, нав'язуючи до виконавської манери та композиторського письма Г. Венявського та в цілому до традицій ХІХ ст..

3.3. «Українська рапсодія в кобзарському стилі» Романа Придаткевича

3.3.1. Історія створення.

З двох Рапсодій Романа Придаткевича - наразі доступною є лише Перша Українська Рапсодія («Кобзарська») для скрипки і фортепіано (або у супроводі оркестру) вирішена в трьох окремих частинах: 1 ч. Дума, 2 ч. Пісня, 3 ч. Танок. У рукописі подано назву англійською мовою FIRST UKRAINIAN RHAPSODY (Kobzar style), Roman Prydatkevych. Дата написання відсутня, отже, можемо припускати за списком А. Рудницького, що твір був написаний між 1940 (Перша Соната для скрипки і фортепіано Fis-dur (1938-1940) та 1947 роком (Друга Українська Рапсодія для скрипки і фортепіано («Весільна») 1947 року) [42] Уточнення знаходимо в ювілейній статті О. Костюк – 1942 рік [21].

«Окремі частини «Першої Української Рапсодії» мають тематику зачерпнену з народної пісенності: 1. Дума. 2. Козацька Пісня. 3. Кобзарські танки. Таке рясне використання народної тематики, характеристичне для творчості Придаткевича. Однак в трактуванні цього матеріалу він відбігає далеко від примітивного етнографізму. Дана народня тема є для нього тільки вихідною

точкою, з якої він самостійно розвиває більшу форму, тобто власну творчу думку і її мистецьке оформлення. По суті це є той самий принцип, що панує в цілій новітній українській музиці, оскільки вона звертається до народньої тематики.

Однаке Придаткевич переводить це своєрідними засобами й стилем. Його досить відважні й барвисті гармонії, його уміння і спосіб поліфонічного думання, його різноманітне звучання оркестрового тіла, його опанування великих форм, складаються на той своєрідний стиль, що ставить його в ряди найповажніших українських композиторів» - писав про цю рапсодію З Лисько [27].

Загалом Р. Придаткевичу у першій половині ХХ ст. належить «левина» частка українського скрипкового репертуару, і не лише створеного за кордоном, але й на материковій Україні. Серед відомих на сьогодні скрипкових композицій митця назвемо (за А. Рудницьким) наступні (в хронологічному порядку):

«Пісня без слів» (мелодія) для скрипки і фортепіано (виконана 1911 року);

Перша Сюїта для скрипки і фортепіано;

Три твори на основі народніх пісень для скрипки і фортепіано («З буйним вітром», «Янічок», «Козачок») - видані у 1929 році у видавництві Едварда Шуберта й Ко. в Нью Йорку, Ляйпцигу й Сіднею. У «Свободі» було вміщено рецензію на ці твори М. Гайворонського. (за О. Костюк); 1930 р. і видані вид. «Edward Schubert Co», Нью Йорк, Ляйпціг (за З.Лиськом).

«Подільська Сюїта» для скрипки і фортепіано;

«Гуцульська Сюїта» для скрипки і фортепіано (1932-1947);

«Козацька Ренесансова Сюїта» для скрипки і фортепіано;

Перша Соната для скрипки і фортепіано Fis-dur (1938-1940);

Перша Українська Рапсодія («Кобзарська») для скрипки і фортепіано (або оркестру) в трьох частинах: 1 ч. Дума, 2 ч. Козацька пісня, 3 ч. Танок. 1942 року (за О. Костюк);

Друга Українська Рапсодія для скрипки і фортепіано («Весільна») 1947 року;
 Друга Соната для скрипки і фортепіано (Прелюд, Хорал, Фуга);
 «Сюїта для донечки» для скрипки і фортепіано;
 Третя Соната для скрипки і фортепіано (незакінчена).

Проте, серед скрипкових нот композитора, частина яких врешті потратила в Україну представлені й інші композиції, зокрема, низка скрипкових дуетів та чимало окремих скрипкових мініатюр, наприклад, «Пісня чабана» для скрипки і фортепіано (Рукопис); «Коломийка» на основі мелодій Ф. Колесси та М. Гайворонського для скрипки і фортепіано (Рукопис); «Невістонька» для скрипки соло (Рукопис), опрацювання для скрипки з фортепіано «Романсу» М. Калачевського ор. 6 №1 (Рукопис). Очевидно, з дидактичною метою були створено низку скрипкових дуетів на основі народних пісень, яка була опрацьована разом з М. Гайворонським для 2-х скрипок, а також для скрипки з альтом (фортепіанна партія зберігається у першому виданні скрипкових аранжувань М. Гайворонського «Українські народні пісні для скрипки і фортепіано», видані Ukrainian Music Edition, New York, 1927). Цей збірник включає 34 обробки, з яких Р. Придаткевич обирає окремі номери для скрипкових дуетів: №1 «На городі калинонька», №2 «Ой, під гаєм, гаєм», №6 «Гей там на горі Січ іде», № 10 «Їхав козак за Дунай», №13. «Чи це тії черевички», №23 «Гуляв чумак», №14 «Стоїть гора високая», №24 «Гей, не дивуйте, добрії люде».

Загалом жанрова палітра скрипкової музики Р. Придаткевича орієнтується на твори середньої форми, які розраховані на віртуозне концертне виконання. Композитор звертається до жанру сюїти— це 5 сюїт, чотири з яких, крім першої, мають програмні назви. Цікаво, що перебуваючи в еміграції, митець виявляє глибоке зацікавлення українським фольклором, причому, різного регіонального походження, а локалізуючись на відповідних народних первістках, автор часто конкретизує жанрово-фольклорну програмність

Вертаючись ж до дати написання першої «Української рапсодії в кобзарському стилі», зазначимо, що Р. Придаткевич перебував у США з 1923 року – майже 20 років, і до цього часу адаптував чимало сучасних тенденцій модернової доби світового порядку та «сопричастився» з традиціями та буттям американської музичної культури, частиною якої був і сам. З іншого боку – 1942 рік – це розпал Другої світової війни, трагедію якої, хоч і на віддалі, митець відчував з особливою силою. Маючи гіркий досвід учасника Першої світової та боротьбу в лавах УПА, згодом еміграцію, а попри те – трагічний стан українців під більшовицьким терором – всі ці події і викликали, ймовірно, звернення до даного жанру та ще й у відповідній інтерпретації.

Отже, композитор обирає три а не двочастинну конструкцію рапсодії (при тому, що наприклад, у Б. Бартока зберігається лістівська дуальна парність). Варто зауважити, що сам Ф. Ліст не дотримується задекларованої ним же 2-частинності у багатьох рапсодіях. Так, починаючи з п'ятої, він розширює свої рапсодії до 3х, 4х частинних циклів, або звужує до одностайності (радше, одного розділу). Власне п'ята рапсодія Ф. Ліста має дві повільні частини і бурхливо-драматичну третю. Темп і характер Рапсодії №5 позначається *Lento, con duolo*. Сам композитор дав цьому твору назву «*Héroïde-élégiaque*» («Плач за героями»). Вона дуже відрізняється від інших його Угорських рапсодій, оскільки автор не дотримується прийнятої структури. Натомість Ф. Ліст обрає трійкову форму *інтро — лассан — фрішка*, і цю рапсодію можна розглядати як найтемнішу та наймеланхолійнішу з усієї серії. Рапсодія №5 була створена у 1847 році, а пізніше аранжована композитором для оркестру.

Концепційно, Р. Придаткевич, творячи три рівнозначні частини гравітує до принципів тріадних побудов сонатно-симфонічного порядку, тобто, розширює межі ортодоксального жанру. Розглянемо цю виняткову з багатьох оглядів композицію.

3.3.2. Аналітичні спостереження.

Насамперед відзначимо, що перша частина має назву «Дума», а ремарка під назвою всієї Рапсодії – однозначно виявляє рівень специфічної програмності – в кобзарському стилі (kobzar style). Порівняно з популярним і широкоживаним у інструментальній музиці жанром «думки» – дума належить не лише до кола народного професійного епічного циклу, а є власне тим унікальним феноменом – індикатором саме національного виміру українців. Глибинне фольклорне джерело української культури наділене власними іманентними особливостями. Безумовно, що співці-кобзарі – виконавці дум можуть асоціюватися з гомерівськими рапсодами – ініціаторами даного жанру. А проте, «на відміну від плавності і широти розповіді гомерівського епосу в думах наявний сильний ліризм, який разом з драматизмом викладу дуже зворушує слухача. В цьому відношенні думи близькі до балад і деякий час європейські вчені так і називали їх українськими баладами. Однак своєрідна, надто оригінальна, тільки думам притаманна віршована форма, неповторний стиль виконання, їх поетика виключають подібне ототожнення» - зазначає Г.Нудьга [35, С. 35]

Однією з перших спроб адаптувати первинний жанр українського фольклору – думу - до вторинного її прочитання у професійній академічній інструментальній музиці можна вважати аранжування вокальної композиції «Думи про Нечая» для фортепіано Д. Січинським, зрештою, «думні» елементи пронизують чимало інструментальних творів і М. Лисенка. Однак, впровадження жанрового різновиду саме думи в українській академічній інструментальній культурі наразі не відбувалося⁸. Таким чином, можна віддати пальму першості у впровадженні

⁸ Задекларований жанр думи в академічній музиці був М.Вериківським у першій українській ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (1923). Дослідник української фортепіанної музики В. Клиш зазначає, що вперше як жанр суто інструментальної музики Дума з'являється у творчості І. Шамо – «Дума для фортепіано» (1948) та цикл «Тарасові думи» (1960), хоч попередницею з інтенсивними рисами втілення власне музичних рис дум автор вважає «Пісню» оп.17 №1 Л. Ревуцького (1929). За : Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наукова думка, 1981. С.76-77; Клиш В. Фортепіанна творчість. Історія української музики. в 6-ти томах. Київ:

даного жанрового різновиду Думи, навіть як частини скрипкової Рапсодії 1942 року – Р. Придаткевичу, адже не лише назва першої частини, але й загалом стрій та визначення імітативної ідеї кобзарського стилю, безперечно, стає новим словом у скрипковій палітрі музики XX століття.

Tempo moderato all'improvvisata – такими термінами композитор підкреслює свободний імпровізаційний тип розгортання та відповідну манеру виконання, що збігається з рапсодичним наративно-піднесеним висловлюванням, який власне і надає цілому епічного розмаху. Короткий двотактовий фортепіанний вступ з затактом (щоправда у розмірі 5/4) імітує настроювання-приміряння інструменту. Ударна тріоль щипком *staccatto* двох почергових тризвуків – мінорного 5/3 (g-b-d/g-moll) та мажорного 5/3 (b-d-f/B-dur) розмежовує ладову несумісність мажоро-мінорної невизначеності або й рівноправності акордів паралельних тональностей, яка різко розв'язується в C-dur 6/4 (автор при ключі виставляє один бемоль, що передбачає тонічну опору d-moll або F-dur – в першому випадку C-dur 6/4 буде трактуватися як нат.VII 6/4, в другому – як D 6/4), а перший мелодичний хід на зб.4 (“b-e”) догори у верхньому голосі вносить відповідний дисонанс. Опора ж на C-dur у першому такті (в басу композитор виставляє утриману квінту “c-g”), ніби втримуючи початковий тріольний зойк в затамуванні. Проте, воно моментально динамічно та перцептивно зближується за рахунок каскаду низхідних мелодично «закручених» поспівок, імітуючи риторичну фігуру мук-*circulatio*, що ведуться паралельними терціями (нагадуючи про тип стрічкового багатоголосся чи терцевої втори – характерних ознак українського гуртового співу). Тут композитор знову підкреслює гру мажоро-мінорними нахилами, адже опорний басовий C-dur відсвічується a-moll’ними терціями, щоправда з характерним фрігійським “b” - II низьким у a-moll (саме a-moll’ний сектакорд припадає на 3,4 і 5 сильні долі такту), або ж міксолідійським VII низьким у C-dur.

Чотириразове повторення щораз в нижчій октаві «закрученої» терцієвої поспівки - від третьої до великої на *crescendo* від *mf* до *f* неначе вломлюється-впадає в глибоку прірву *g-moll*'ного тризвуку у контроктаві.

З нього розігрується бандурний арпеджіо-перелив по натуральній ангемітонній шкалі звуків догори /*g-d-g-a-d-f-a-d*/ і пришвидшено додолу (ремарка *fast*) /*a-g-d-a-g-d-a-g-d-a-g*/, якщо ж додати утриманий в басах звук *b*, то отримаємо цікаву ладову модель зі звуків: *g-a-b-d-f*, яка сумарно конструюється в кластерне співзвуччя. Прикінцеве пришвидшення арпеджіо викликатиме і відповідний жест, що нагадуватиме специфічний риторичний мімічно-жестикуляційний виконавський тип – рапсода чи кобзаря, адже виходячи з жанрової природи думи – відповідну виконавську манеру повинні перейняти обидва ансамблісти, оскільки в даній ситуації і партія скрипки, і партія фортепіано будуть рівноцінно представляти множинний у своїй єдності образ Думи, в певній мірі і візуалізуючи її звукове полотно. Широченний (амбітусом в 5 октав) арпеджіований акорд у третьому такті – знову виразний кобзарський жест, єднаючи *g-moll*'ний тризвук з басовою октавою на звуці “e” (зм.септакорд), який і викликає соло скрипки. Цікаво, що на цій вступній території, гіпер-насиченій різнорідними ладово-гармонічними поєднаннями превалює плагальність, яка вимальовує дуже далеку, але безрадісну і сумну перспективу. Тонке ж ладо-тональне моделювання, конструювання деталей, поєднання мікропоспівок-мікромотивів – чи ж не нагадує це про рапсодичний метод буквального «зшивання слів», яке композитор безперечно продовжить в подальшому розгортанні звукового ландшафту Думи.

Зазначимо, що неподібність дум до інших жанрів визначається передусім речитативною манерою виконання - своєрідною формою декламації в урочистому, піднесеному стилі (знову напрошується аналогія з співцями-рапсодами). Драматизм же виконання підсилювався музичним супроводом кобзи (бандури, ліри), а віршова та музична форма дум репрезентують вищу стадію речитативного

стилю, який розвинувся в українській традиції з прадавніх часів у голосіннях (однією з суттєвих ознак епосу і є зв'язок з поминальною обрядовістю, наявність якої засвідчувала в первісних періодах людства розвиток пам'яті, згодом – в добу античності саме елегії – плачі за полеглими воїнами лягли в основу епічного жанру рапсодій та поем). Довгі рецитації дум виявляються в пливкій, мінливій формі⁹. Жоден варіант думи, навіть якщо вона виконується одним і тим самим виконавцем, не є тотожним з попереднім: у ході відтворення одні елементи мимоволі опускаються, інші додаються, тому думи належать до найбільш імпровізаційних видів фольклору. Саме цю тенденцію – постійної змінності, плинності, свободи, невимушеності викладу і демонструє Р. Придаткевич у першій частині Кобзарської Рапсодії – Думі. Очевидно, що сама конструктивна модель українських дум також буде втілюватися композитором на рівні архітекτονіки і драматургії.

Так, скрипка вступає у звуковий простір інтенсивно-речитативною фразою-заплачкою в повний голос на *f*, однозначно імітуючи голос кобзаря-рапсода. Тема проходить на межі першої і малої октав (ймовірно виконання з використанням порожніх струн, що дуже характерно для народної скрипкової традиційної манери). Невелика, але різюча у своїй лапідарності концентрована тема неначе “проявляється” з закрученого мотиву терцій, однак з характерною ознакою – яскравим звуком “*cis*” – IV підвищений у соль-мінорі, відразу декларує типово український думний лад (мінор з підвищеним четвертим щаблем), який у наступному мотиві понижується в натуральний “*c*”¹⁰. Загалом для цієї заплачки характерний низхідний напрям руху – перша спадна мала секунда-*sospirato* “*d-cis*” змінюється низхідною трихордовою ангемітонною (безпівтовою) послідовністю

⁹ Тому дуже важко (або й неможливо) вивчити чи дослівно повторити думу напам'ять – на відміну від проспівування заготовлених-писаних текстів гомеріад-рапсодів. Кожен кобзар переймає від свого вчителя лише зразки рецитації (речитативного виконання) в загальних рисах, а тоді витворює власні варіанти, якими користувався під час виконання. Таким чином досить гнучка та вільна щодо словесного та музичного вираження дума завжди народжується заново, імпровізується.

¹⁰ Навіть якщо взяти за основний відлік наразі неprisутню мінорну тоніку – *d-moll*, то вимальовуються ще цікавіша картина: звук “*cis*” – IV підвищений (думний) у *g-moll*, є VII підвищеним (гармонічним) у *d-moll*. Таким чином постає віртуальний угорський двічі-гармонічний лад вербункошу – мінор з підвищеними IV і VII.

“e-d-c”, завершуючись виразним мордентом тридцятьдругими від “b” (b-a-b), що впадає у довгий основний тон – “g” в малій октаві.

Важливим є і метро-ритмічний компонент, адже композитор укорочує часову розміреність з 5/4 (2 такти фортепіанного вступу) на 4/4 (дві фрази скрипки з мордентом) до 3/4 (витриманий звук “g” – половинна нота). Ритмічно ж (відсутність сильної долі такту, вступ на слабу долю четвертною, що дає синкопу, затримана вісімка підкресленого “cis” до тріолі низхідного трихорду, кінцевий звук якого належить до наступної тріолі, останньою долею якого стає мордент) автор за рахунок дроблення тріолей та синкопованих і залігованих тривалостей, досягає ефекту живої, схвильованої промови-декламації, навіть з пафосним відтінком. Адже коли на повну потужність звучить утримана найнижча відкрита струна скрипки G, у фортепіано проривається, немов з грудей, висхідний вигук-пасаж в цікавій інтервальной послідовності: в.9/ч.4/в.2/ч.4/ч.4/ч.4/в.2/ч.4/в.2/ч.4. Чи не завеликі квартові ходи для пасажу тридцятьдругими та ще й перекиданням рук? Однак, звуки по яких рухається пасаж-вигук – c/d/g/a/d/g/c/d/g/a/d/g (останній звук тримається в скрипки) – це ж рух по розосередженій скрипковій скордатурі!, тобто, по порожніх струнах G-D-A скрипки, лише без верхньої струни E. Винятковий зворотній відгомін-перегра, вловлений композитором-скрипалем, який так вміло захоплює в свою орбіту фортепіано/кобзу чи ліру. Форшлаг на останньому звуці фортепіано – “d³” дещо гальмує розгін, але естафету переймає скрипка і буквально стрілою злітає висхідним поступеним пасажем-glissando шістдесятчетвертими! - від “g^m” до “f²”, осягаючи вершину, з якої починається нова фаза речитації. На форте, з великою пристрасстю (*esspressivo*) скрипка на новій висоті – розбудовує-роздекламовує свою палку промову, перемодельовуючи, даючи щоразу нові інваріанти тематичних згустків.

Звісно, не слід сподіватися, що Р. Придаткевич буде копіювати форму думи, але окремі принципи, включно з формотворчими процесами, автор очевидно

перейме та втілить у своїй рапсодії. Адже, з одного боку – в думках присутній винятково свободний тип імпровізації, що торкається всіх компонентів музично-словесного цілого. З іншого – незважаючи на гнучкість виконання дум та внутрішню свободу, досить стрункою і сталою є їх композиція, що характеризується рисами властивими тільки цьому жанру. В абсолютній більшості текстів зберігаються одні і ті ж складові елементи, які дозволяють типологізувати їх жанрову структуру. Так, думи починаються своєрідним заспівом (переважно з інструментальною переграю-настроюванням), який кобзарі часто називають «заплачкою» - вступний розділ. Після заспіву йде власне «дума» – основний розділ, в якому розгортається сюжет-розповідь з епічними елементами композиції та ліричними відступами. Переважно її розгортання рухається лінійно, хоч у канву сюжету можуть вводитися додаткові епізоди, та дума не буває надмірно ускладненою, адже певажає наративність, що дотримується хронологічної послідовності, розвиток сюжету рухається природнім шляхом, уникаючи елементів фантастики (як це характерно для балад) та різких несподіваних поворотів. Завершується дума кінцівкою, яка називається «славословіє» - заключний розділ, де прославляються подвиги, відвага, справи героя, який переміг ворога або ж поліг за праведну справу. Таку композиційну структуру запропонує композитор у першій частині Рапсодії – Думі.

Та все ж, рухаючись фаза за фазою, розбудовуючи музичний матеріал Думи, Р. Придаткевич спирається і на глибші формотворчі чинники жанру, адже логіка процесуальності твору викликає враження чергування вільно скроєних уступів¹¹. В

¹¹ У думках відсутня звична для пісень стала строфа. Вірш думи астрофічний через змінність порядку римування, а також нерівноскладовий, з інтонаційно-смісловим членуванням на уступи. В думках рядки розокремлюються за ознакою закінчення думки, групуючись в уступи, періоди, тиради, які і є своєрідними строфами. Рядки не мають визначеної сталої кількості складів (може бути від 5 до 20 і більше складів у рядку). В свою чергу уступи не мають і сталої кількості рядків (від 2-3 до 9-12). Такий винятково свободний, нестатичний тип римування покликаний підкреслити вільну імпровізацію в думках. Спираючись на переважно дієслівне римування, в думках поєднуються 2-3 рядки, а часом і до 10 рядків підряд зі співзвучним кінцем. Очевидно, що даний тип поетичного римування впливатиме на музичний тип фразування та укладання інтонаційно-мелодичних структур з великою долею свободного метро-ритмічного моделювання, що і спостерігаємо у Р. Придаткевича.

жодному випадку не можемо порівняти даний тип розвитку з шуманівською калейдоскопічністю чи вагнерівською наскрізністю, адже та плинність, неупередженість розвитку, вільне поєднання різнорідних елементів по всьому периметру музичного цілого – вочевидь матиме витoki не стільки в сучасних прийомах модернізму (зокрема, тенденції до свобідного конструювання), як до пошуків та, відповідно – елімінації отриманих новаторств з площини автентичної культури. Звідси – характерний для музики ХХ ст. інтерес до автохтонних культур широкої географічної перспективи, пірнання в глибини власної національної ойкумени, що викликало питомий фольклоризм, звідки й постало чимало аспектів осучаснення та впровадження інновацій в музичне мислення загалом¹².

Окреслюючи загальні обриси форми даної думи, спостерігаємо, що вцілому у композитора вийшло 8 уступів-тирад, враховуючи вступну «заплатку» (фаза 1) та фінальне «славословіє» (фази 10,11). Однак Р. Придаткевич не буквально переносить форму думи з народної традиції, радше, переосмислює та імплантує дані композиційні засади до умов академічної музики, творячи загалом досить складну полісемантичну конструкцію. Оперуючи невеликими темами-зернами¹³, які фактично є лише носіями певної ядерно-стисненої енергетичної ідеї, а не розлогої цитати (автор загалом не схильний до відвертого цитування чи навіть цитації народно-пісенного матеріалу), композитор застосовує варіантний метод їх розвитку, що іноді нагадує творення модифікованих сегментів, навіть метаморфоз.

¹² Не зайвим буде нагадати в даному контексті про суттєве оновлення музичної мови у фольклорно-зорієнтованих композиторів ХХ ст. І.Стравинського, Б.Бартока, вихід на світову арену низки національних шкіл маловідомих культур різних континентів, зацікавлення європейських композиторів власним та екзотичним автентичним матеріалом, локальними стилями тощо. В аспекті ж розвитку жанру рапсодії – того ж Дж. Гершвіна, який по-суті легітимізував і дав поштовх виходу з гетто афро-американській культурі чи відповідно – М. Лисенка, В. Барвінського, С. Людкевича. Зрештою, українська композиторська школа завжди відзначалася відданістю та великою прив'язаністю до національних першоджерел, в чому полягає її специфіка та винятковість. Дослідження українських дум – центральна тема етномузикологічних наукових пошуків Ф. Колесси та пієтетична відданість народній творчості С. Людкевича – обидвох вчителів Р. Придаткевича, згодом підкріпилися і західноєвропейськими прихильниками, дослідниками глибинних процесів – Г. фонГорнбостеля, К. Закса, на ідеали яких взурався український композитор.

¹³ Концентрованість та афективна виразність цих мікро-тем Р. Придаткевича з яскравим риторично-семантичним модусом гравітують до заголовних поліфонічних бахівських тем, а захоплення поліфонією та вияв неабиякого поліфонічного мислення є однією з домінантних рис композитора.

Практично не повторюючи їх, за кожним проведенням композитор пропонує нові моделі та інваріанти, застосовуючи широкий спектр різноманітних засобів (від інтонаційних видозмін до ладо-гармонічного, метро-ритмічного, агогічного, тембрально-сонорного переосмислення).

Таким імпровізаційним перетрубаціям підлягають два «найбільш видимих» головних зерна Думи. Перше - це кобзарська речитація-розповідь, декламаційна тема, яка отримує колосальну віртуозно-технічну оправу, що підкреслює її натхненність та можливість свободи вислову. Друга, яка з'являється в 4 уступі – фазі 5 *Andante*, побудована на інтонамах козацьких похідних пісень, це радше – бойовий поклик-сигнал (в основі теми – квартовий хід з висхідним поступеним рухом догори, який викладається двоголосно, імітуючи «золотий хід валторн» – містичний поклик лицаря Роланда в західноєвропейській міфології, в українській – «золотокованих труб», трембіт, рогів, сурм). Вона дещо нагадує сподвижний варіант головної теми «Вилтави» Б. Сметани з його епічно-легендарного циклу поем, хоч по-суті її амбівалентність і досі є загадковою¹⁴. Ця тема-поклик, яка лежить в основі чотирьох уступів (фази 5-8) немов продовжує розповідь-думу, збагачуючи її новими подіями чи персонажами, не зриваючи зв'язку з попередніми знаками (до них належатимуть і вступна тріоль-зойк, і двоголосі терцеві поспівки, і бандурні переливи чи трепетні тремолювання, стрілисті *glissando*), навіть з темою речитації.

«Співпраця» двох основних ідіом Думи набуде особливої інтенсивності в кульмінаційному розділі *Andante*, охоплюючи собою 6 і 7 фази, де проходитиме палкий діалог не лише між двома темами, але композитор вибудує у цій вершинній точці поліплощинне мікро-фугато по-суті на дві теми, де кожна отримає свій

¹⁴

Вперше майже ідентична мелодія проходить у “Бретонській рапсодії” К. Сен-Санса (1866), її ж використано Б. Сметаною у “Ma Vlast” в іншій формі – знаменита мелодія Вилтави – нібито заснована на чеській народній мелодії, а не на бретонській. Ця ж мелодія лежить в основі національного гімну Ізраїлю, але композитор цього гімну (Самуель Коен) стверджує, що він створив його на основі румунської народної пісні. Однак, варіанти цієї мелодії зустрічаються в італійських піснях, але також є традиційними піснями в Польщі, Україні, Словенії.

ракурс, свою територію. Картина мілітарних зіткнень бойових покликів буде передаватися співцем-рапсодом, при цьому обидва інструменти – скрипка і фортепіано нестимуть і почергове, і одночасне (в накладанні) навантаження обидвох ролей. Осягнення високого ступеню пафосу і драматичного етосу, епічного розмаху - все це відповідатиме саме емоційно-піднесеній кобзарській традиції. Нагнітання експресивно-драматичної напруги досягається композитором і за допомогою традиційних засобів (поліфонічна робота, перебіги тональних змін, акцентна ритміка), і за допомогою тембрально-сонорного та агогічного факторів, безпосередньо пов'язаних з автентичним виконавством¹⁵.

В даному випадку є підстави до розгляду даного аспекту в двох позицій: 1) імітація і вживлення кобзарських виконавських прийомів та характерних виразових засобів; 2) специфіка суто скрипкового народного виконавства, яка представлена Р. Придаткевичем як скрипалем-віртуозом на дуже високому технічному рівні. Цікаво й те, що обидва інструменти – скрипка і фортепіано зазнають взаємовпливів та синтетичних, подекуди й симбіотичних зрощень з оригінальними виконавськими прийомами традиційної манери народного інструменталізму, не забуваючи при цьому і про втілення вокальної - сольної-речитативної чи гуртової манери співу.

Трансгресія виконавських прийомів – одна з вагомих рис даного твору. «Скрипка має дуже великі технічні і тембральні можливості. Народні скрипалі ще ширше, ніж сопілкарі, вдаються до орнаментики – форшлагів, мордентів, дрібних прохідних та допоміжних нот, застосовують гармонічні фігурації, трелі, глісандо, акценти, подвійні ноти» - зазначає І.Мацієвський [28, С.29]. А поєднання фольклорних елементів із сучасними композиційними методами приводять до

¹⁵ Нагромадження, ущільнення виразальних засобів є однією з характерних рис українського народного епосу. У піснях такого «згущення» майже не буває, бо вони обмежені певними ритмічними і мелодичними рамками. Але імпровізований характер дум відкриває для їх виконавців можливість використання цього прийому досить широко. Важливу роль відіграють і своєрідні уповільнення, які досягаються шляхом повторення близьких мотивів чи епізодів - *ретардація* — спеціальне уповільнення розповіді через повторення певних фраз-формул, введенням ліричних відступів та ремарок, що значно посилює епічність творів.

високохудожнього переосмислення фольклорної першооснови в поєднанні з модерновими композиційними засобами.

Найбільш епатажними та яскравими в цьому плані є різні типи пасажів, які наближаються до *glissando*, в яких відчутні прийоми народно-інструментальної гри (за М.Хаєм). Змінна ж метрика в кожній фазі розвитку зауважуємо змінність на всіх параметрах.

Як видно з наведеної таблиці (ДОДАТОК 1), композитор, намагаючись вживити жанр думи в академічну модель, застосовує її формотворчі принципи. Разом з тим – відчутною є і тричастинність іншого порядку, зважаючи на часові пропорції і беручи за мірну одиницю четвертну ноту. Так, А (*Tempo moderato*) може трактуватися як перший розділ (триває 64 мірні одиниці) і включає 4 уступи; В (*Andante*) – середній розділ з новою темою поклику (триває 69 мірних одиниць), що включає 4 уступи та А1 (*Tempo I*) укорочена Реприза, що зливається з Кодою (триває 51 мірну одиницю) і включає ще 3 уступи. Хоч, свобода метричної пульсації зі зміною акцентуації цілого, плинність та нестійкість тонально-гармонічних опор, по великому рахунку - їх фактична відсутність, імпровізаційність манери викладу та наближеність виконавських засобів до автентичної традиції (і кобзарства - як вокально-інструментального жанру, і народного скрипкового мистецтва) свідчать на користь Думи. Додамо, що уступи розділяються Р. Придаткевичем невеликими переграми, які змінюють речитативно-декламаційний виклад. При цьому зазначимо і специфіку ладо-гармонічного мислення.

Не менш цікавою і насиченою є друга частина Рапсодії – Пісня. В деяких джерелах цю частину називають “Кобзарською піснею”, в інших – “Козацькою піснею”, проте, в рукописі значиться “A Song”, хоч в контексті всього твору – ці епітети, надані слухачами, більш як відповідні. Тематизма пісні народжується з попередньої Думи, хоч подається в суттєво модифікованому аспекті. Однак,

Р. Придаткевич користується і прямими ремінісценціями, проводячи в окремих моментах і прямі цитати з першої частини, нав'язуючи до наскрізності форми.

Ніби здалеку чутний гуртовий спів (хоральна фактура у фортепіанній партії на *pp* з плавним веденням голосів) викликає скрипкову тему на *sotto voce*, яка веде неспішний журливий наспів у *Andante con poco motto*, однак рухливий, ймовірно, похідного характеру. Це перший розділ А (ц.12-13), в якому трагічний до-мінор – спочатку натуральний, далі гармонічний, думний, дорійський, мелодичний і врешті в заключному пасажі угорський – двічі-гармонічний ускладнюється за рахунок змінності ладової динаміки, надаючи поступового експресивного “згущення”. Оперування невеликими фразами швидше наближається до відтворення віддаленої персективи, коли в просторі губляться окремі відгомони пісні, поступово наближаючись і за рахунок інтенсифікації динаміки (*pp/p/tp*), доходячи до другої фази В (ц.14-15). У ній розгортається другий мотив першого розділу, в основі якого виразні ходи на терцію та кварту, але він має більш маршовий характер, порівняно з першим розспівним мотивом. На *f*, взнесений у третю октаву з ремаркою *espressivo* цей мотив проходить *stretto* у верхньому голосі партії фортепіано, він підхоплюється скрипкою у третій октаві. Тут виринає ще один важливий сегмент – це низхідний підголосок у фортепіано паралельними секстами, при русі якого композитор використовує II понижений – фрігійський мінор (*des*), накладаючи у проведенні теми гармонічний та натуральний мінор (звуки “h” і “b”). Однак, цей динамічний ривок відразу “затушовується” до *pp*, переходячи з початкового до-мінору у фа-мінор (з VI пониженням - *des*, розщепленим першим - *fes*, другим пониженням – *ges*, причому альтеровані звуки знову нерегулярно межують з натуральними – *d/des*; *g/ges*; *f/fes*). На спровзаючих хроматизованих послідовностях, що нагадують тип лінійної поліфонічної тканини (нерівномірно накладені мотиви, що переплтаються між собою) проходять короткі відгомони фраз скрипки, яка знову, виходячи на форте, веде

двоголосно, драматичну мелодію, однак низхідний “сповзаючий” рух творить головний напрям цього розділу.

У наступній фазі розвитку (ц.16-19) – розділ С (третій)- композитор демонструє філігранну поліфонічну роботу у грі мікро-мотивів та їх видозмін. Тут з’являється і відгомін з першої частини – Думи – тема поклику рогів, яка вступає в напружений діалог з іншими мотивами у партії фортепіано. В цей час скрипка за демонструє майже щотактову зміну цілого каскаду складних технічних прийомів: хроматичне гліссандо подвійними терціями (такт 21), скрите двоголосся в тріольному русі подвійними секстами (такти 22-23), квінтови аподжіатури з розігруванням арпеджіо-*spiccatto* шістдесят чвертими (такт 24); арпеджіований перебір 64-ми з семи секцій, який завершується карколомним хроматизованим пасажем, що розв’язується у трель, яка знову розігрується в арпеджіований перебір (такт 25). Партія скрипки по-суті передає емоційно-психологічний відгук-відзойк від пережитих станів, які проходять у складній поліфонічно-підголосковій густо мелодизованій фактурі фортепіано.

Врешті скрипка переймає тему поклику, яку веде подвійними нотами на форте, знаменуючи новий етап розвитку – розділ D (четвертий), беручи в свої руки ведучий музичний матеріал, виступаючи у яскраво сольній якості на фоні бандурних арпеджіато у фортепіанній партії. Короткочасне “просвітлення” в До-мажорі на початку розділу змінюється напрямом ладо-гармонічного розвитку в сторону щораз глибшого драматизму (перебіг тональних опор проходить крізь паралельні ряди f/Des – b-moll – As/f – b-moll). Проведення мелодичних фраз скрипки перериваються зітханнями, стогонами, зойками, а емоційна напруга сягає апогею у наступній фазі – розділ E (п’ятий), де на *ff* у ритмічному розширенні *allargando* скрипка виводить подвійними нотами героїчну тему поклику, в той час як партія фортепіано проводить її в ритмічному стисненні. Ця кульмінаційна зона підкреслюється і перебігом бемольних мажорних тональностей від

f-moll/As-dur/Des-dur/Es-dur/D-dur/g-moll (мінорна домінанта основної тональності c-moll). Та композитор знову зриває піднесення, моментально з *ff* переставляється у *pp* (35 такт), де скрипка немов реверберує на *dolce* апподжіатурними октавами, однак миттєво нарощує гучність, приходячи в нову зону головної тональності c-moll, відкриваючи концертно-каденційний розділ форми.

Так, у розділі шостому - Cadenza (ц.21), скрипка сольо “розважає-роздумує” над елементами головних мотивів цієї Пісні на утриманих басах фортепіано, приходячи до інтенсивної речитативної декламації, яка нагадує початковий мотив знаменитої козацької пісні “Ой, на горі та й женці жнуть”, однак з омінореним, важким завершенням. За своїм фактурним викладом вона наближається до думної речитативності, а наступний пасаж, який скрипка пеймає від фортепіано рефлексивно апелює до виразового комплексу Думи. Цей перелив у мелодичному мінорі підкреслений фрігійським нахилом – II пониженням (des), зависає у думному (fis), знаменуючи останній, сьомий розділ Пісні – F (22 цифра). На бітональній опорі (g-moll/B-dur) на *sff* скрипка *espressivo* востаннє скандує палку низхідну речитацію в гуцульському ладі (підвищені IV і VI fis, a) з високим та натуральним IV (fis-f) і підвищеним VII (h), розв’язуючись в основний тон – до першої октави, взятий як квінта субдомінанти f-moll у партії фортепіано. Відштовхнувшись від цього “до” скрипка злітає стрімким 5-октавним пасажем, захоплюючи ноту “ре”, яка на тлі До-мажорного переливу-арпеджіо фортепіано, розв’язується, завмираючи (*calando*) на *pp* в “до” четвертої октави, розчиняючись у висотах і просторах нейтрального, чистого, первозданного До-мажору.

Так, семичастинна конструкція цієї частини, в якій перемежовується епізод за епізодом – ознака рапсодичності (“зшитих віршів” – “зшитих емоцій”, “зшитих згадок”), побудованих на невеликих фрагментах, здавалось – навіть обривках пісенних інтонацій. То зближаючись, то віддаляючись, то гублячись в далечині, що викликає асоціації перебігу різних пісень, які долинають дуже здалеку (може й з-за

океану). Можливо, кимось недоспіваних, обірваних пісень... Що ж, ця Рапсодія 1942 року увібрала в себе ймовірно весь драматизм не лише української долі і пісні, а й ту велику трагедію, яку принесла людству Друга світова війна. І про це також розповідає Кобзарська Рапсодія Р. Придаткевича.

Який танець можна уявити собі після такої Думи і Пісні? І композитор обирає фінальною частиною в *Allegro moderato* – неспішність, вагомість танцю, чоловічого, можливо й бойового - з фовістичною, маскулінно-первісною силою, із зосередженою енергією та мужністю. Тип формотворення у цій частині ще більш складний, хоч і нагадує в'язанку, радше – перебіг різних танцювальних колін. Зрештою, Б. Барток у своїй Другій Рапсодії для скрипки і фортепіано використав аж 7 різних тем. Р. Придаткевич розбудовує не менш насичене та багатогранне полотно.

Так, вже перший розділ форми складається з рівноправних 4-х елементів, в основі яких чотири танцювальні первістки – мікро-теми. Перша з них (а, 1-8 такти) має характерний моторний фортепіанний вступ на основі різкого рівномірного чергування двох квінт в басу в лівій руці з синкопованими акордами в правій руці, що нагадує настроювання народної капели. Саму ж тему, побудовану на квартовій поспівці з характерним дробленням сильної долі та досить широкими стрибками-підскоками проводить скрипка. Тут солюючий інструмент отримує свою природню і органічну візуалізацію щодо автентичного виконавства, адже саме скрипка була провідним інструментом у народних ансамблях, які грали до танцю. *Poco affrettare* – з великим натиском, навіть наказовістю – такою ремаркою автор позначає наступний елемент (b, 9-12 тт.), де скрипка веде напористу “біжучу” лінію суцільними шістнадцятими стрімкого коломийкового руху, а супровід зберігає синкопований ритм, хоч у більш складному акордовому варіанті. Третій елемент (с, 13-19 тт.) побудований на зрощенні вузькоамбітусних мотивів вісімками, рясно прикрашеними мелізматикою, та шістнадцятковими елементами,

але з дуже примхливими стрибками. Четвертий елемент (d, 20-27 тт.) починається характеристичними тріолями, а його розширення відбувається за рахунок зрощення з попередніми елементами (мелізматичні поспівки на *marcato* змінюються рухливими шістнадцятими, а виразні квартові ходи у партії фортепіано завершують цей розділ, попереджуючи і наступний).

Цю чотири-фазову конструкцію композитор повторює двічі, але в зміненому варіантному вигляді. Таким чином отримуємо два майже рівнозначні розділи, що тяжіють до варіантно-куплетної побудови: $A (a+b+c+d) + A_1 (a_1+b_1+c_1+d_1)$. Фактично композитор ускладнює кожне з чотирьох тематичних зерен, надаючи їм нових якостей. У розділі a_1 – це стрибки на 2 октави (з флажолетами) в партії скрипки та загалом розширення звукового амбітусу з поліфонічними переплетеннями у фортепіано. Для мікротеми b_1 композитор обирає іншу оправу: замість синкопованого акомпанементу у співпраці з “дрібушкою” виступає у партії фортепіано мелодична лінія (контрапункт) наспівного характеру, яка ведеться у терцеву втору. Перемодельовує Р.Придаткевич і третє зерно – c_1 . Тут видозміни відбуваються за рахунок ладо-гармонічних модифікацій. Порівняно з першим проведенням в a-moll/C-dur тепер тема проходить через низку співставлень акордів, які змінюються щотакту: cis-moll/gis-moll/Fis-dur/H-dur/E-dur. Останній композитор заміняє на Fes-dur (виняткова тональність з восьми бемолями), яка підготовлює останню, четверту тему d_1 , що проходить в As-dur з суттєвим каденційним розширенням, в якому композитор неначе сумує попередні елементи, переводячи розвиток музичної думки через ряд тональних опор бемольного нахилу (As/f/d/B/Es/As/Des/Ges). Тут на фоні розширених пасажів та трелей (своєрідні оздоби, характерні для народного музикування) у партії фортепіано особливо підкреслюється синкопована фігура. Так завершується двофазна конструкція $A+A_1$, після якої настає новий розділ форми.

З цифри 29 починається Розділ В (54 – 69 такти)– *Poco tranquillo*, в якому підкреслюється акцентна ритміка (*poco marcato*), а запальний характер танку нагадує гопак чи козак. Цікаво, що танцювальні теми проводить фортепіано, а скрипка виступає у висхідних пасажах як відгомін вихрового руху-розкручування. Тут знову переплітаються мотиви різних елементів, які композитор вільно конструює, то протиставляючи, то поєднуючи-зшиваючи, то одночасно накладаючи, тобто, продовжує варіантно-варіаційний спосіб розвитку матеріалу. Розділ проходить на гучній динаміці (*mf, f*), автор дещо відходить від синкопованої фігури, спираючись на маркований рівномірний дводольний ритм. Однак, тональні зміни, які проходять у цій фазі форми спочатку виступають у провідних мажорних тональностях бемольного нахилу (F/B/g/Es/As/Des/b/es), заходячи в зони трагічних тональностей b-moll та es-moll з відчутною драматизацією цього вихрового танку.

Розділ А *Tempo* (цифра 31) знаменується раптовою появою після трагічного es-moll'ю на *f* невеликою фортепіанною перегрою у світлому C-dur, після чого композитор розгортає чимале танцювальне дійство, розбудовуючи варіаційний цикл на попередніх чотирьох елементах. Може видаватися, що яскраве проведення у партії скрипки першої теми слугує Репризою, проте, вона удавана, оскільки деталізована розробковість, яка проймає кожну з наступних семи варіацій (кожна з яких має переважно по 12 тактів) свідчить на користь варіаційного фіналу. Тут композитор вкотре користується віртуозними скрипковими прийомами в поєднанні різних штрихів, ритмічних фігур, мелізматичних оздоб тощо.

Так, Першу Варіацію (ц.31-32) автор закінчує ефектним рядом низхідних гліссандо 32-ми по натуральних звуках на *ff*, вершина яких творить низхідну терцеву послідовність (a-f-d-h-g). Друга Варіація (ц.33) демонструє техніку поєднання штрихів *pizzicato i arco*, а також накладання трелей. Ця варіація проходить під ремаркою *grazioso* і вирішена в тональній грі e-moll/ D-dur/ a-moll. Щораз більше проявляється відчуття імітації гри народних інструментальних

капел з віртуозними виконавськими прийомами. Третя Варіація (ц.34-36) починається в A-dur, однак на *pp* і є вишуканим ліричним епізодом, де на фоні фортепіанних втор ундецімами рухаються мелодичні лінії, прикрашені виразними підголосками. Скрипка ж демонструє дрібну техніку (дрібущечка) з делікатною акцентуацією, що підкреслюється ремаркою *poco a poco animato*. Ця варіація одна з найдовших – триває 20 тактів (з 96 по 115 такт).

Поступово нарощуючи гучність на *ff* починається Четверта Варіація *Tempo marcato* (ц.37-38) в D-dur. Чергування акордів *pizzicato i arco*, різкі форшлагі фортепіанній партії (згодом і у скрипки) та відверта експансивна повторювана синкопована фігура на остінатному тонічному звуці “d” підкреслюють народний виконавський тип музикування. Додаються і терпкі ріжучі кварто-секундові акорди, що перемежуються з порожніми квартами і квінтами в супроводі та зміна утриманого басу зі звуку “d” (118-122 тт.) на звук “a” (125-130 тт.).

Новим витком танцювальної епопеї стає П’ята Варіація – чергове *A Tempo* (ц. 39) в B-dur, яка знову переноситься в тиху динаміку *subito pp*. В партії скрипки відчутні інтонації першої теми а, яка ведеться подвійними нотами, переходячи в дрібущечку. Натомість у фортепіанній партії характерно виразним стає остінатний бас на звуці “f” з затриманням-залігуванням останньої долі такту на сильну наступного, яка підкреслюється, проте октавним стрибком в контроктаву, що імітує дует басолі та бубна. Однак це чотиритактове коліно змінюється на синкопований ритм, де бас на звуці “f” виступає у базовому підкресленому вигляді, на тлі якого решта голосів “ріжуть” кварто-квінтовими поєднаннями.

Нова зміна тональності – A-dur знаменує нову, Шосту Варіацію (ц.40-41). Попередньо на *allargando* скрипка, піднімаючись догори досягає звуку “cis” четвертої октави на *ff*, з якого на порожній квінті “a-e” у партії фортепіано починається мікро-фугато між фортепіано та скрипкою на перемодельованій у віватно-маршову поспівку (з’являється поступальний пунктирний ритм) квартовий

хід другої фрази першої теми (а). Сім разів впродовж восьми тактів проводить композитор цю стреттну імітацію у різних голосах двох інструментів від різних звуків (“e” /ф-но/- “dis” /скрипка/- “a” /ф-но/- “e” /скрипка/- “e” /ф-но/- “cis” /скрипка/- “fis” /фортепіано/). При цьому у партії скрипки відсутні пунктирні маршові ходи, натомість проведення теми *arco* переривається акордами *pizzicato*. Загалом гімнічно-сподвижне звучання цієї варіації підкреслює життєствердність фінальної фази розвитку цілого.

Залишаючись в тональності А-dur, композитор вводить нову тему у останній Сьомій Варіації (ц.41), яка є по-суті Кодою всієї Рапсодії. Це зіткані з різних дитячих поспівок-примітивів інтонації в дуже простих та невибагливих поєднаннях, які почасти нагадують веснянкові ігрові приспівки. Автор використовує рівномірний рух вісімками дводольного розміру у партії фортепіано, яка імітаційними вторами в різних комбінаціях веде елементи пісенної теми (крізь яку прозирає і тема поклику з Думи). На цьому поліфонізованому фоні скрипка проводить дитячо-веснянкову тему подвійними нотами – спочатку переважно секстами, а далі додаються квінти і терції (причому в тріольному русі, накладаючи 6/8 у партії скрипки на 4/8 у партії фортепіано) дубльованим детаще, обігруючи її різноманітні мікро-інваріанти, нарощуючи гучність, яка доходить до *ff*. Двома стрілистими пасажами-глісандо партія скрипки здійснюється до “cis” четвертої октави при акордовій підтримці А-dur’ного тризвуку у фортепіано, завершуючи цю рапсодичну епопею на утвердженні кінцевого “a”.

Таким вітаїстичним, спрямованим до життєствердності закликом, Р. Придаткевич, попри весь трагізм кобзарської Думи і ліро-епічний сплав Пісні, виходить на широкозакрошений, крізь призму панорами етнічного рухового контенту, Танець-Фінал. У ньому спостерігаємо специфічне, доволі складне моделювання форми з віртуальною тричастинністю та у дивовижно мінімалістично концентрованому вигляді: 1) подвійна Експозиція (А (a+b+c+d) +

$A_1 (a_1+b_1+c_1+d_1)$; 2) середній Розділ В - розробковий; 3) Репризний розділ – Сім Варіацій. Можливо, така розлога, складна драматургічно-композиційна структура якраз і відповідала епічній природі жанру, оскільки розповідь, “зіткана-зшита” українським рапсодом-кобзарем, намагалася включити в себе найрізноманітніші епізоди з життя народу, прагнучи до всеохопності. Якщо ж зважити на час написання – 1942 рік – розгар Другої світової війни, то ця Рапсодія Р. Придаткевича виходить далеко за межі суто національного контенту, гравітуючи до вселюдської проблематики. Відродження цієї композиції не лише стане фактом історичного усправедливлення, але й є незвичайно актуальним у періоді найскладніших викликів, які постали перед українцями та цілим світом. І все ж – якими б загрозами, драмами чи трагедіями не рясніла історія – минувшини чи й сьогодення – в світ приходить весна, народжуватимуться і співатимуть-танцюватимуть діти. А звитяга та героїзм тих, хто захищає життя і рідну землю увійде у велику рапсодію українського народу, яку співці переповідатимуть з покоління в покоління. І в серії жанрового буття української скрипкової рапсодії – цей твір однозначно заслуговує і на публікацію, і безперечно - на виконання, оскільки виповнив собою поруч з творами В. Безкоровайного (1914), І. Левицького (1928) та М. Скорика (2004) даний жанр у площині української музики, в анналах якої повинен посісти вагоме місце.

Нав’язуючи ж до ідей родоначальника жанру рапсодії в європейській академічній музиці - К. Ф. Шубарта, який вплинув на становлення національних стилів межі XVII-XIX століть, зринають і слова його соратника - Й. Г. Гердера¹⁶

¹⁶ Йоганн-Готфрід Гердер (*Johann Gottfried Herder*; 1774-1803) — німецький філософ, фольклорист, письменник, мислитель, один з визначних представників німецького Просвітництва. Й. Гердер створює теорію народної поезії, що стала літературним маніфестом «Бурі і натиску». У збірнику «Народні пісні» (1778—1779; 2 вид. «Голоси народів у піснях», 1807) Гердер включив народні пісні всього світу, в тому числі — українські, розташувавши їх тематично, щоб довести рівність народів в їх поетичному самовираженні. У роботі «Про вплив поетичного мистецтва на звичаї народів у старі та нові часи» (1781) Гердер висунув теорію генія, творчість якого завжди самобутньою. Підготував своїм вченням рух романтизму. Досліджуючи фольклор, Й. Г. Гердер був першим німецьким фольклористом і вважав, що кожна нація має свою мистецьку традицію, пов’язану з міфологією. Він обстоював діалектичну ідею становлення та розвитку світу, як органічного цілого. Історію людського суспільства розумів, як продовження історії природи. Неабияку наукову цінність становлять мовознавчі дослідження, приділяв

про Україну. Адже саме під впливом Й. Г. Гердера почалися фольклористично-етнографічні студії багатьох народів і України. Під його впливом О. Павловський видає першу граматику української мови, доводячи її здатність до мистецького літературного чину (1818). А видана у 1819 перша збірка українських народних пісень у виданні М. Цертелева, порівнювала їх красу з поетикою Гомера і Оссіяна. Й. Г. Гердер, виступаючи за співпрацю всіх національних культур, відкидав ідею меншовартості окремих народів. Пророк національного патріотизму і гуманного націоналізму, без тіні експансіонізму чи шовінізму, з визнанням прав кожного народу на власний духовний розвиток і власне національне мистецтво, написав у «Щоденнику моєї подорожі в 1769 році» («Journal meiner Reise im Jahre 1769»): «Україна стане колись новою Грецією: прекрасне небо цього народу, весела вдача, музичний хист, родюча земля та ін., колись прокинуться: так із багатьох диких народів, якими також були колись греки, постане культурна нація і її межі простягнуться до Чорного моря, а звідти на весь світ»¹⁷. Створюючи ж таку потужну українську рапсодію для скрипки, Р. Придаткевич однозначно керувався ідеями відродження і відновлення України, незаперечної віри в її майбуття.

3.3.3. Виконавські особливості циклу.

Узагальнюючи, можна підкреслити, що даний твір є розлогим полотном жанру рапсодії, що поєднує дві кардинальні риси драматургії – драматичну-епічна імпровізаційність, що представляється композитором в ліричних темах твору як повільних так і швидких частин та скерцозну (жартівливо-танцювальна) імпровізаційність, що також уживається автором протягом усього твору. Ці дві генеральні риси драматургії твору повсякчас пов'язуються автором з імпровізаторськими засобами художньої виразності скрипкового виконавства, до яких відносимо володіння агогічною, динамічною, тембральною та цезурною

значну увагу вивченню культури слов'янських країн, зокрема фольклору слов'янських народів, в тому - українців.

¹⁷ Herders. Werke: In 5 Bd. Berlin; Weimar, 1769. Bd.1.s.135. У цій праці Й. Г. Гердер пророкував Україні велике майбутнє. За: Гердер Й.Г. Українська мала енциклопедія : 16 кн. : у 8 т. / Ред. проф. Є. Онацький. Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині. Буенос-Айрес, 1958. Т. 1, кн. II : Літери В — Г. С. 238-239.

виконавською артикуляцією, що має у кожній частині своє певне художньо-технічне виявлення. Можна синтезувати як виконавську драматургію, що представляється баладною (речитативно-розповідною) виконавською імпровізаційністю та скерцозно-танцювальною (або граційно-калейдоскопічною) імпровізаційністю – речитативно-скерцозною. На цьому ґрунті здійснюється виконавцем добір засобів скрипкової виразності. У творі застосовуються композиторські засоби виразності, які притаманні всім частинам і вирізняються ті, що притаманні окремим епізодам. Все це ще урозмаїтнюється постійними модуляційними зрушеннями в кожній частині, що складає захопливу орнаментику фрази, але й вимагає дуже тонкої реакції виконавця на різноманітні інтонаційні відхилення.

Ще одна особливість даної рапсодії застосування композитором у повільних викладеннях тем більше фольклорної тематики (поспівок, зворотів), а у швидких темах відчувається спорідненість автора з елементами поліфонізму, класичними темами скрипкових творів (наприклад, фрагментарні аналогії з Й. Брамсом у третій частині).

Дума написана в тричастинній формі. Перша частина насичена пасажними імпровізаційними мотивами, що вимагає від виконавця блискучого володіння різного виду арпеджіато. Сама основна тема, синкопована у своїй красі, вимагає глибоко насиченого тембру через використання широкого кистевого вібрато для підкреслення драматизму її характеру. Межування довгих та стрімких, по всьому грифі пасажів, вимагає від виконавця доброго володіння розподілом смичка для насичення драматизмом форте усіх фраз. А вони тут протяжні за своїм тяжінням до кульмінацій і як правило завершуються подвійним глісандо, що для яскравого характеру варто було підсилювати вібрацією. Складність виконання пасажної техніки підсилюється постійними модуляційними хвилями, насиченістю різноманітною хроматикою, що пов'язана з постійно мінливим характером думки.

Крім цього, самі фрагменти основної теми думки, перемежуються з пасажами, що вимагає еластичного володіння звуковою палітрою від легкого пасажного звучання до більш драматичного показу основної теми.

Середня частина *Andante* насичується пасажною технікою подвійних нот і зокрема подвійними нотами (сексти, терції), що використовується композитором для підкреслення значущості сюжету думки. Складність виконання даних подвійних пасажів пов'язана з проханням автора виконувати їх *cantabile*, що вимагає від скрипаля майстерного володіння *legato* у пасажній техніці. Також це характерно і при виконанні декламаційних епізодів основної теми, що мисляться композитором акцентовано (тріолі, синкопи) і одномоментно, які одразу ж переходять на пасажі подвійними нотами, накладаючи декламацію на плинний легатний скрипковий тон, створюючи ефект *mormorando* струмка, на тлі якого розгортається речитатив кобзаря. Поступово виклад пасажів розділяється коротшими лігами, більшою кількістю акцентованих шістнадцяток в комбінації з не-акцентованими, мартельовано деташетними терціями, що завершується тремоландо ламаними хроматичними секстами як поєднання речитації та плинності, що виражається у драматичній легатності загальної фабули частини.

Третій розділ автор переносить у вищі скрипкові регістри, чим надає характеру повтору тем більшої інтонаційної акцентованості за рахунок застосування напружених високих пасажних ліній та яскравішої скрипкової тембральності у високих позиціях струн «ля» та «мі». Сама техніка у даному розділі дещо об'легшується, насичується стакатністю, оздоблюється різноманітною мелізматиною, форшлагується, тремолоється, що створює ефект зникання, розчинення думки у піцікато, як закінчення спогаду про кобзарський спів.

Друга частина «Пісня» є особливою у своєму переплетенні фольклорних елементів епосу з класичними фігураціями академічної скрипкової мови. Мисляться композитором розлого, оздоблена каденцією. У даній частині

розширюється застосування різноманітної скрипкової техніки - від її акордовості (як ознаки поліфонічного мислення) до легких віртуозних баріолажів летючого стакато (цифра 18). Техніка подвійних нот насичується тріолями, виконуваними різними штрихами - тріолі легато, тріолі стакато. На загал частина насичена, на відміну від першої, крупною скрипковою технікою у викладі співучих, драматичних за характером тяжких козацьких розспівів глибоко пережитих дум – це терцові, секстові пасажі з хроматичними глісанадо, різноманітними модуляціями, що вимагає від виконавця рафінованого вислухання в їх інтонаційну палітру – немов відтворення своєрідного важкого стогону наших козаків-характерників. Однак ця драматичність часто межує з розрідженням тканини мовлення різноманітними легкими, навіть граційними арпеджіато летючого стакато, що через легкі, дрібновиписані пасажі майже знову провадять до початкової драматики основних тем. Панує драматична жура виписана, розспівана широкими пасажами подвійних нот з необхідною задіяністю акцентованої вібрації як декламації на межі голосіння, що вимагає від скрипаля широкої палітри виразових засобів особливо різнотипності вібрації як фарби звуку з комбінаторикою володіння глибоким звуком на форте та постійними його відпусканням у тембрах піано. Початкове подання теми частини на *sotto voce*, через різноманітні капризові рулади пасажів та обростання основного мотиву пісні різноманітними подвійними викладеннями у терціях, секстах та виражених у різнотипних скрипкових штрихах: від драматичного легато деташе до стакато *volant* (летюче стакато) у арпеджованій техніці - все це резюмується у невеликій каденції. У ній автор синтезує академічні скрипкові інтонації з кобзарними розспівами. Експресія тут межує із застосуванням нескінченної кількості модуляцій в межах навіть невеликих пасажів, що створює потік ілюзорності руху, плинності, нестійкості, ваблення кудись далі. І на кінець у верхніх позиціях все щезає. Володіння різними палітрами звучання в різних штрихових категоріях та

поєднання їх з різними видами техніки - мілкої та крупної - протягом коротких відрізків тем, свідчить про оригінальність і разом з цим складність виконання даної частини.

Самі назви частин Рапсодії є своєрідним пограмним показом української ментальності - від речитацій-голосіння, оспівування всіх подій життя до танцю як певної розрядки серед болю і туги. У даній частині – танцювальні мотиви можна покласифікувати на ліричні та скерцозні. Така сублімація стає характерною навіть в межах одної поспівки танцю. Звідси різноманітний добір засобів скрипкової виразності. Лірика твориться більш лежачими деташетно-комбінованими штрихами, скерцозна моторика (елементи гопаку) виражається легкими маркатними, спікатними, рікошетними прийомами гри. Все в підсумку створює граційно-капризний характер, напротивагу якому композитор також уживає драматичні поспівки. Різнохарактерність пов'язується і з темповими ремарками (темпо маркато).

Скрипкова мова у цій частині ускладнюється постійними насиченням тем різними трелями, форшлагами і частими модуляціями, що вимагають від виконавця еластичного перевтілення в калейдоскопічні зміни настроїв через агогічну, динамічну, тембральну та цезурну артикуляцію. Попри ясність змісту музичного матеріалу рапсодії, її виконавсько-інтерпретаційна архітектонічність вимагає від виконавця, в першу чергу, осмислення композиторського задуму в асоціативних образах та тонально-динамічного плану їх відтворення, що сприяє розбудові виконавського бачення рапсодії через її змістовність, а значить віднайдення комбінаторики розмаїтості скрипкових засобів.

ВИСНОВКИ

Розглядаючи зародження і становлення жанру скрипкової рапсодії в українській музиці першої половини XX-го століття було виявлено три композиції, створені в даному жанрі українськими митцями: В.Безкоровайним, І.Левицьким та Р.Придаткевичем. Наразі жоден з цих творів не був проаналізований та введений у науковий обіг, що і викликало незаперечний інтерес та спонукало до вибору теми даного магістерського дослідження.

У першому розділі роботи «Жанр рапсодії в музичному мистецтві: етимологія, історія, розвиток» було висвітлено у двох підрозділах «Первинні витoki жанру рапсодії» (підрозділ 1.1), де встановлюються історичні первні і витoki походження жанру, історія якого сягає часів античності та пов'язана з творчою діяльністю давньогрецьких співців-рапсодів, мистецтво яких і заклало типові закономірності рапсодії. Це наративність, «зшивання» окремих віршів, які довільно складаються у цілісну конструкцію, специфічні виконавські прийоми (насамперед, речитативно-розспівний тип декламаційності) тощо.

У другому підрозділі першого розділу прослідковуються етапи «Зародження та розвитку жанру рапсодії у інструментальній європейській музиці» (підрозділ 1.2), яка виникає як прототип літературному жанру, особливо поширеному в Європі у 17-18 століттях та входить у музичне мистецтво, починаючи з фортепіанних опусів К.Ф.Шубарта, Я.В.Томашека, Я.Воржічека. У XIX-му столітті найбільш значими стали фортепіанні рапсодії Ф. Ліста, який по-суті створив романтично-класичні взірці типології даного жанру, закладаючи музично-формотворчу базу та специфіку даного жанроніму, який надовго, навіть до сьогодні інспірує митців та зберігає свою актуальність. У інструментальній європейській музиці рапсодія виходить за межі фортепіанного жанру, поширюючись на апробацію різними солюючими інструментами, а також стає

одним з улюблених симфонічних та концертно-інструментальних жанрів у творчості багатьох композиторів, у тому – і українських. Так, біля витоків рапсодії в українській музиці стояли М.Лисенко, В.Барвінський і Ст.Людкевич. Рапсодія ж М.Лисенка, перекладена М.Сікардом для скрипки стала першою ластівкою у царині скрипкової української музики.

У другому розділі «Європейський та світовий контент поширення жанру в світовій скрипковій музиці» розглядається втілення даного жанру у скрипковій музиці від появи його перших зразків на початку XX-го століття, зокрема, це рапсодія польсько-німецького композитора і скрипаля Ігнаца Вальггатера, скрипкова композиція якого була віднайдена і відроджена на початку XXI ст. Фундаментальними, основоположними для розвитку даного жанру у скрипковій музиці стали «Циганка» М.Равеля та дві Рапсодії Б.Бартока, які постали наприкінці 20-х років XX ст.. Фактично і до цього часу належить період освоєння даного жанру українськими композиторами.

Центральним аналітичним розділом дослідження стає третій - «Жанр рапсодії в скрипковій музиці українських композиторів першої половини XX-го століття». До нього увійшли аналітичні спостереження над композиціями вищевказаних авторів. У ньому вперше здійснено комплексний аналіз нововіднайдених творів даного жанру в українській скрипковій музиці.

Проведено історіографічний дискурс розвитку жанру рапсодії в українській музиці, де зумовлено і твори, які, наразі за відсутності нотного матеріалу в роботі не розглядаються: зокрема, дві «Рапсодії-Фантазії» М.Гайворонського та «Весільна рапсодія» для скрипки і фортепіано Р. Придаткевича. Даний розділ дозволив підсумувати, що, враховуючи переклад лисенківської Рапсодії №2 «Думка-шумка» М.Сікардом, в українській музиці першої половини XX ст. налічується загалом сім зразків, створених в даному жанрі, що є досить показовим щодо його популярності серед композиторів і виконавців.

«Українську рапсодію» для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного можна розглядати як перший зразок жанру в національному скрипковому контенті (підрозділ 3.2) та визначити як яскравий зразок віртуозно-концертного плану з опорою на загально-романтичні тенденції та яскравим втіленням народно-пісенних і танцювальних інтонацій, що може вважатися продовженням закладених М.Лисенком тенденцій у даному жанрі загалом. Зазначимо, що «Українська рапсодія» В.Безкоровайного отримала уже декілька виконавських інтерпретацій та аранжувань (для скрипки в супроводі камерного оркестру, оркестру народних інструментів тощо) завдяки своїй енергетично насиченому, яскраво образному змісту та технічно-виконавському віртуозному наповненні. Більш скромною за розмірами та технічною вибагливістю постає наступна українська скрипкова рапсодія, наявна в нотному матеріалі – це Рапсодія для скрипки і фортепіано Івана Левицького, якій присвячено підрозділ 3.2. І хоч унаочнений навчально-дидактичний характер цього твору, його можна трактувати як доволі цікавий та оригінальний зразок даного жанру в українській музиці з огляду на формотворчі засади та тематично-образний характер. Цей твір також почав входити і в юнацький, і в дорослий сучасний виконавський репертуар, засвідчує його життєздатність і затребуваність.

Найбільшу увагу в дослідженні приділено монументальній композиції видатного українського скрипаля і композитора, представника української діаспори першої половини ХХ-го століття Романа Придаткевича. При докладному комплексному аналізі даного циклу Тут охарактеризовано прогресивні авторські нововведення у музичну та текстологічну тканини скрипкової музики митця, а також у ньому здійснено аналіз структури, основних методів розвитку музичної тканини, характерних засобів музичної мови та виконавсько-технічних прийомів. Його «Українська рапсодія в кобзарському стилі» для скрипки і фортепіано» (підрозділ 3.3) розглядається крізь призму «Історії створення композиції в

контексті скрипкової творчості майстра» (підрозділ 3.3.1.), де висвітлено історію написання та загально окреслено потужний доробок митця у сфері скрипкової музики. Детальному комплексному аналізу циклу присвячено підрозділ «Аналітичні спостереження над «Українською рапсодією в кобзарському стилі» Р. Придаткевича (підрозділ 3.3.2). Складне, насичене новаторськими техніками у всіх аспектах музичної мови, дане полотно становить неабиякі виклики щодо аналізу композиційної та стилетворчої побудови. Було здійснено майже потактовий аналіз всього тричастинного монументального циклу, який дозволив встановити оригінальність та своєрідність композиторського письма. Виявилося, що саме у цій Рапсодії Р.Придаткевич вперше в історії музики вводить жанр думи, як окремої частини інструментального циклу. Пропонуючи «повнометражну» тричастинну композицію твору, автор підходить до жанру Рапсодії, порівняно з іншими знаковими композиціями для скрипки, втілюючи специфічну сонатно-симфонічну модель, тісно пов'язану з конструктивними засадами питоми українського жанру думи, а також варіантно-варіаційних моделей, оперуючи найрізноманітнішими засобами, переносючи дух імпровізаційно-наративного спектру рапсодії як жанру на рівень концептуального вирішення. З огляду на перше наближення до цієї композиції в українському виконавському музикознавстві визначено «Виконавські особливості рапсодичного скрипкового циклу Р. Придаткевича» - підрозділ 3.3.3. Висока віртуозно-технічна оснащеність одного з провідних українських скрипалів-виконавців дозволила застосувати не лише найновіші і безперечно цікаві технічні прийоми (адже Р.Придаткевич, як учень і друг К.Флеша володів якнайширшим спектром технічних засобів сучасності), але й поєднати їх з оригінальними принципами народного виконавства зі сфери українського традиційного інструменталізму, що становить важливий аспект розвитку національного скрипкового виконавства.

ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрейко О. Методичні засади формування виконавського апарату скрипаля. Методична розробка. Львів, ЛДМА ім.М.Лисенка, 2006, 27 с.
2. Барвінський В. Коментований список творів. *В. Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи*. Дрогобич.: Коло, 2004, 275 с..
3. Бахталовська О. Виконавський структурно-смісловий аналіз (на прикладі “Українських думок” для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного). *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12-13. С.227-234
4. Безкоровайний Василь Васильович (1880–1966), український композитор диригент, педагог. *Митці України : енциклопед. Довідник*. Київ, 1992. С. 54.
5. Безкоровайний Василь — композитор і диригент. *Енциклопедія українознавства*. Львів, 1993. Т. 1. С. 107.
6. Безкоровайний Василь (1880–1966) — композитор. *Короткий словник діячів української музичної культури*. Тернопіль, 1992. С. 6.
7. До 130-річчя від дня народження Василя Безкоровайного. *Свобода*. 2010. 12 лют. С. 22.
8. Безкоровайний Василь Васильович. Музикант, композитор, диригент. 1880–1966 : (біобібліографічний покажчик). Донецьк : НТШ-Донецьк, Східний видавничий дім, Донецька обласна наукова бібліотека, 2005, 40 с.
9. Витвицький В. Роман Придаткевич. З приводу концерту в Детройті. *Свобода*. 1950. 6 грудня, Ч. 283.

10. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. Львів: НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2001, С. 120.
11. Витвицький В. Перша симфонія Р. Придаткевича. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. Львів, 2003,
12. Витвицький В. Тривалий пам'ятник. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. Львів, 2003, С.369-370.
13. Волощук Ю. Основні напрями розвитку українського скрипкового мистецтва першої половини ХХ століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2003. Вип. У.- Івано-Франківськ, „Плай”, 2003 – С.63-74. 3.
14. Волощук Ю. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. Київ: Редакція „Бюлетеня ВАК України”, 1999. 40 с.
15. Гумен Г. О. Мирослав Скорик "Карпатська рапсодія": порівняльний аналіз перекладень. *Актуальні питання культурології*. 2017. Вип. 17. С. 156-161.
16. Дзізінська Н. Скрипкові рапсодії Бейли Бартока: джерела тематизму та жанрові особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 60, том 1, 2023, С. 109-118.
17. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000, 339 с.
18. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: Монографія. Івано-Франківськ, Місто НВ, 2012, 1164 с.
19. Карась Г. Придаткевич Роман Павлович. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5. С. 418-420.
20. Книга мистців і діячів української культури – учасників Першої зустрічі українських митців Америки й Канади з громадянством у дні 3-5 липня

- 1954 / Упор.: Бажанський М., Курдидик А., Олександров Б., Гаркушенко Н. Торонто, 1954. С.197.
- 21.Костюк О. Мистець в дії (З нагоди 70-ліття від дня народження Романа Придаткевича), *Вісті*. 1953. Ч. 2 (13). С. 3–9.
- 22.Левицький Іван. *Діячі української музичної культури*: Матеріали до біо-бібліографічного словника. Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. Львів: НТШ 1993. Т. ССХХVI. С. 419.
- 23.Левицький Іван. *Митці України* : Енциклопедичний довідник. Київ: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1992, С. 354 .
- 24.Левицький І. Про так званий тон скрипки і його умови. *Боян*. Дрогобич, 1930. № 4–5.
- 25.Лігус О. Жанрово-стильова динаміка української фортепіанної музики ХІХ – початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2014. 180 с..
- 26.Лігус О. Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці епохи романтизму. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (37), 2017, С. 241–249.
- 27.Лисько З. Про Романа Придаткевича. *«Український Самостійник»*, 26 липня 1953 року.
- 28.Мацієвський І. Інструментальна музика гуцулів, Київ, 2008, С.29/
- 29.Медведик П. Діячі української музичної культури: Матеріали до біо-бібліографічного словника. Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. Львів: НТШ 1993. Т. ССХХVI. С. 526-528.
- 30.Медведик П. Василь Безкоровайний. *Науково-краєзнавчий часопис „Тернопілля”*. Тернопіль, ч.1, 1997. С. 212-219.

31. Мисько-Пасічник Р. Левицький Іван. *Енциклопедія сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001–2024.
32. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. Львів: “Каменярь”, 1992. 231 с.
33. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: «Музична Україна», 2004, 352 с.
34. Назар Л. «Українські думки» для скрипки і фортепіано. Слово про Василя Безкоровайного. Безкоровайний В. Українські думки. Нотне видання. Симферополь: «Доля», 2004, С.3-9.
35. Нудьга Г. Український поетичний епос. Київ: Мистецтво, 1971, С. 35.
36. Придаткевич на концерті у США. *Новий час*, 1930, №104.
37. Рапсодія. Енциклопедія українознавства: Словникова частина : [в 11 т.] НТШ; Париж-Нью-Йорк: Молоде життя, 1955—1995. С.
38. Рапсодія. Українська мала енциклопедія, Буенос-Айрес, 1963. Т. 6, кн. XII: Літери: По — Риз. С. 1558.
39. Рапсодія. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т.2, Літери: М-Я. С. 304.
40. Рудницький А. Зустрічі з українськими музикантами в Америці. *Українська Музика*, 1938, №9-10.
41. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1980, 235 с..
42. Рудницький А. Українська музика. Мюнхен: “Дніпрова хвиля”, 1963, 406 с
43. Рудницький А. Наша скрипкова справа. *Свобода*, квітень 1958.
44. Савицький Р. Роман Придаткевич. *Київ* (Філадельфія). 1954, Ч. 3, С. 126–127.
45. Савицький-молодший Р. Показчик скрипкових творів українських композиторів. Нью-Джерсі, Кренфорд. 2007, 57 с.
46. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Київ «Музична Україна», 1974, 170 с.

47. Сорводі Б. Скрипаль Роман Придаткевич. *Українська музика: науковий часопис*. Львів, 2013, число 1 (7). С.123-128.
48. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Монографія: Київ-Дрогобич: Коло, 2007, С.343, 357.
49. Українські композитори. Біобібліографічний довідник. Упор. М. Дитиняк. Едмонтон, Альберта (Канада), 1986.
50. Цегельський Є. Іван Левицький (некролог). *Українська музика*, Львів, 1938, № 6, С.108.
51. Anderson Martin. Obituary: Robert Soetens. *The Independent*. London 5 December 1997
52. Canarina John. Pierre Monteux, Maître. Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press, 2003, p. 341
53. Cooper D. Bela Bartok. Yale : Yale University Press, 2015. 456 p.
54. Irving John. Mozart Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style. Cambridge University Press 1997, p. 56.
55. Christopher Hailey. Franz Liszt: A Cultural Biography. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993, 290 p.
56. Huebner Steven. "Ravel's Tzigane: Artful Mask or Kitsch?". *Twentieth-Century Music*. 2020, №17 (1): P. 63–86.
57. Jankélévitch V. Maurice Ravel. Evergreen Profile Book 3. Grove Press, New York & John Calder, London, 1959, p 61 p.
58. Jourdan-Morhang H. Ravel et nous. L'homme. L'ami. Le musicien, Genève, Éditions du Milieu du monde, 1935, P. 180-181
59. Holzer E. Schubart als Musiker. Stuttgart 1905, 200 s.
60. Laki Peter. Works for Solo Violin and the Viola Concerto. *The Cambridge Companion to Bartók*, edited by Amanda Bayley. Cambridge Companions to

- Music. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001, P. 133 – 150.
61. Lampert Vera. Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, ruthenische, serbische und arabische Volkslieder und Tänze. *Documenta Bartókiana* 6, edited by László Somfai, Mainz: B. Schott's Söhne, 1991, P. 15–149.
 62. Lampert V. Violin Rhapsodies in The Bartók Companion, ed. Malcolm Gillies. London: Faber and Faber, 1993. P. 178–284.
 63. Larner Gerald. Maurice Ravel. Phaidon Press Ltd, London, 1996, p179–180
 64. Meyer M. Schubart K.F.D. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/>
 65. Roland-Manuel. Maurice Ravel. Dennis Dobson Ltd, London, 1947, P. 91.
 66. Schubart K.F.D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunsthg. Verlag:L. Schubart, 1806, engl. Cambridge University Press, 1983.
 67. Salmen W. Geschichte der Rhapsodie, Freiburg in Br., 1966.
 68. Schneider D. E. “Gypsies”, Verbunkos, and Bartók’s Debt to the Nineteenth Century. *International Journal of Musicology*. Peter Lang AG, 2000. Vol. 9. P. 137–163.
 69. Sonevyskyi I., Palidvor-Sonevytska N. Dictionary of Ukrainian composers. New-York, 1993;Lviv, 1997 (reprint).
 70. Walker A. Franz Liszt. Vol. 1, The Virtuoso Years: 1811–1847. New York: Alfred A. Knopf, 1983.
 71. Walsh Fiona. 2005. Variant Endings for Bartók's Two Violin Rhapsodies (1928–29). *Music & Letters* 86, no. 2, 2005, P. 234–56.
 72. William Dwight Whitney, Benjamin E[li] Smith, Rhapsodies. ed. “music”. *The Century Dictionary*, New York, N.Y.: The Century Co., 201

ДОДАТОК 1

СТРУК-
ТУРНА
СХЕМА
«ДУМИ»

Фази уступи, такти	-Розмір	Тонально- гармонічні опори	Ключові знаки	Динаміка	Ремарки
1) 1-4 тт.	5,5,4,3	B/g, C/a, g-moll	b	<i>mf, f</i> <	<i>Tempo moderato</i>
2) 5-7 тт.	3,4,6	C/d, d, d/a	b	<i>f</i> > <i>mp</i> <	<i>espressivo</i>
3) 8-11 тт.	3,4,4,3	a/F ₇ , a, F/d	без знаків	<i>f/p, p, mf</i> > <i>mp</i>	<i>dolce</i>
4) 12-15 тт.	4,4,6,6	d/a, d/a, G ₇ , d ₇ , d, a-без знаків moll	без знаків	<i>mf</i> <, <i>mf</i> <	<i>espressivo</i>
5) 16-20 тт.	3,3,3,3,3, 6	fis, cis, Fis-dur	fis,cis,gis,di s	<i>mp</i> < <i>mf</i> <	<i>Andante, cantabile</i>
6) 21-25 тт.	6,3,4,3,3	Fis, Dis, fis-moll	fis,cis,gis,di s	<i>mp, sfz, mf</i> < <i>f</i>	<i>espressivo</i>
7) 26-30 тт.	4,3,5,4,4	e, a, G, c-moll (dis/cis)	fis,cis	<i>mf</i> < <i>ff</i> > <i>f</i> > <i>mf</i> < <i>f</i>	
8) 31-32 тт.	3,6	G-dur зб.5/3	fis,cis	<i>pp</i> < <i>p</i> > <i>pp</i>	<i>tranquillo, calando</i>
9) 33-35 тт.	5,5,4	a/d, F, C, d-moll	без знаків	<i>mf</i>	<i>Tempo I, espressivo</i>
10) 36-38 тт.	5,4,4	e/C, d/F, F/d, d ₇ , E-без знаків dur	без знаків	<i>f, mp, fp</i>	<i>poco espressivo,</i>
11) 39-43 тт.	6,4,4,4	E ₇ , d, d-moll, A-dur	без знаків	<i>f</i> < <i>sfz</i> <	<i>poco affetando</i>

