

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра академічного співу

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

Камерно-вокальна творчість Дезидерія Задора в контексті його фольклористичної діяльності

Виконала:
студентка 4 курсу
денної форми здобуття освіти
профілізації «Академічний спів»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ДЕМКОВИЧ Наталія Віталіївна

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач
кафедри музичної фольклористики
Лукашенко Лариса Валентинівна

Рецензент:
Кандидатка мистецтвознавства, Ph.D.,
доцентка кафедри академічного співу
Лісогорська Антоніна Альбертівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЕТНОМУЗИКОЗНАВЧА ДІЯЛЬНІСТЬ Д. ЗАДОРА.....	5
1.1. Формування Дезидерія Задора як фольклориста.....	5
1.2. Польові дослідження закарпатського етномузикознавця.....	9
1.3 Наукові дослідження та мистецька діяльність Д. Задора.....	11
РОЗДІЛ 2. ХАРАКТЕРИСТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ Д. ЗАДОРА	13
2.1. Збірки народних пісень Закарпаття	13
2.2. Вплив фольклористичної діяльності Д. Задора на його композиторську творчість.....	17
2.3. «Ой, я знаю, що гріх маю» як приклад обробки жартівливої пісні	20
2.4. «Турки село зруйнували» як приклад історичної закарпатської пісні.....	22
ВИСНОВКИ	24
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	26
ДОДАТКИ	29

ВСТУП

Творча постать Дезидерія Євгеновича Задора не так давно отримала своє заслужене висвітлення у вітчизняних музикознавчих колах. Незважаючи на те, що, скажімо, уже в 1956 році Стефанія Павлишин здійснила першу спробу описати цю непересічну унікальну особистість у короткому дослідженні [20]. Разом з цим, дослідження С. Павлишин не можна назвати актуальним, зважаючи на його деяку заангажованість, відповідно до історичного періоду написання. На сьогодні, митця активно досліджують закарпатські та українські музикологи, такі як В. Мадяр-Новак [14], [15], І. Мартон [16], хоча, цих наукових розвідок по відношенню до такого непересічного таланту – дуже обмаль. Нині, праця, котра б розкривала етномузикознавчу та композиторську діяльність маестро комплексно – поки що відсутня, саме тому, й постала **актуальність** даного бакалаврського дослідження.

Мета роботи – дослідити вплив етномузикознавчої збирацької та наукової роботи на камерно-вокальну творчість Д. Задора.

Поставлена мета передбачає розв’язання цілої низки **завдань**:

1. **Розглянути** творчу постать Д. Задора в аспекті фольклориста-дослідника, музичного науковця та композитора.
2. **Відстежити** до яких методів та прийомів вдавався митець при зборі фольклорного матеріалу, його обробці та упорядкуванню а також – при роботі з ним у своїй авторській творчості.
3. **Визначити** вплив фольклористичної діяльності Д. Задора на його композиторську творчість загалом та камерно-вокальний жанр зокрема.
4. **Проаналізувати** окремі камерні вокальні твори
5. **Окреслити** індивідуальний вплив Д. Задора на розвиток українського музикознавства, етномузикознавства та композиторської творчості, опертої на фольклорні джерела.

Об’єкт дослідження – фольклористична діяльність та творчість закарпатських дослідників ХХ доби.

Предмет дослідження – етномузикознавча дослідницька та композиторська спадщина Д. Задора.

Методологічну базу бакалаврської роботи складає взаємодія таких методів:

- *історичного*, використаного для аналізу фольклорної роботи та композиторської спадщини Д. Задора;

- *компаративно-типологічного* – для аналізу та виокремлення специфіки закарпатського музичного фольклору як індивідуальної одиниці українського етносу;

- *жанрово-стильового* – для характеристики жанрів, до котрих відносились ті чи інші музичні твори, зібрані Д. Задором в експедиційних подорожах;

- *структурно-функційного* – при музикознавчо-теоретичному і виконавському аналізі фольклорних першоджерел та авторських творів.

Методологія дослідження: у роботі застосовується комплексний підхід, що реалізується у поєднанні двох конкретних наукових аспектів музикознавства: теоретико – аналітичного та стилістико – виконавського.

Теоретична база дослідження – наукові та публіцистичні статті, нотні збірки, епістолярна спадщина, аудіо- та відео- записи, що стосуються творчої роботи Д. Задора в сфері етномузикознавства та композиції.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та нотних додатків.

РОЗДІЛ 1. ЕТНОМУЗИКОЗНАВЧА ДІЯЛЬНІСТЬ Д. ЗАДОРА

1.1. Формування Дезидерія Задора як фольклориста

Дезидерій Задор (1912–1985) —на сьогоднішній день постає відомим українським композитором, піаністом, педагогом та музикознавцем. Народився митець у Мукачеві, на Закарпатті, навчався у Празькій консерваторії. Його творчість поєднує елементи західноєвропейської музичної традиції та українського фольклору, зокрема закарпатського. Д. Задор написав численні фортепіанні твори, симфонічну та камерну музику, обробки народних пісень. Також, активно займався музичною освітою та популяризацією української культури.

Необхідно зазначити, що формування митця в якості фольклориста не відбувалося одномоментно, а розпочиналось з перших зацікавлень та інтересів до етнографічної діяльності. Зокрема, така була виявлена під час його перебування в Закарпатському краю, коли той ще знаходився під окупацією Чехословаччини. Цей процес відбувався протягом 1936-1938 років [14, с. 307–312] і проходив у досить сприятливих умовах та інтенсивності.

В окреслений період Д. Задора зацікавили теоретичні основи фольклористики, відповідно, він розпочав свою роботу над першими польовими дослідженнями. Важливо, що митець не лише збирав фольклор, а й зумів зі своїх польових досліджень укласти два збірники. Один з них отримав назву «Русинські народні пісні», а інші помістились в його науковій праці «Коломийка в руській народній творчості». Як не парадоксально, але на даний момент не є відомо, хто міг курувати Д. Задора під час його навчання в Празі, а це — було б важливим моментом в дослідженні його фольклористичної біографії та пролило б світло на специфіку його первинного формування в якості етномузиколога.

Поруч з тим, завдяки даним музикознавців, постає відомо, що одним з його наставників, зокрема, в напрямку питань музичної етнографії в

контексті Підкарпатської Русі, був Алоїз Габа (або Хаба) – чеський композитор, теоретик музики, педагог та засновник у своїй країні мікратонової музики. Він відомий своєю роботою з чвертьтоною, шістнадцятитоною системами, які виходять за межі традиційної 12-тонового рівномірно-темперованого строю, що є основою переважної частини західно-європейської музики.

Необхідно зазначити, що протягом 1936 року Д. Задор активно вивчає музикознавчу літературу, присвячену фольклору та фольклористиці, а в якості теоретичної бази – митець використовує наукові дослідження чеських музикологів. Серед них варто виділити таку постать, як Людвіг Куба, уже названий відомий етнограф Алоїз Габа та Отакар Гостинский. Слушно, що, завдяки знанню німецькою, французькою, та, безумовно, угорською мовами, Д. Задор зміг легко засвоювати різнотипну етномузикознавчу літературу, знайомитись з відповідними мистецькими стилістиками, методами, напрямками та школами.

Попри загальну ерудованість та обізнаність в етномузикознавчих школах сусідніх країн, митець зосередився на історичному аспекті саме дослідження фольклору своєї Батьківщини – Закарпаття. Важливо, що Д. Задор проводить як власні дослідження, так і опирається на досвід своїх колег та попередників. В основі напрацювань митця постають різноманітні джерела, серед яких, можна виділити екземпляри книжкових фондів бібліотечних архівів Праги а також – наукові зібрання з особистих архівів дослідників, зокрема, такі були представлені Іванок Панькевичем.

Слушно, що завдяки фондам пражських бібліотек митець отримав змогу безперешкодно дізнаватись усі нові напрацювання в сфері етномузикології, причому, в оригіналі, котрі здійснював **Белла Барток (1881-1945)** – угорський композитор, піаніст, етномузиколог і педагог. Один із найвпливовіших митців ХХ століття. Насамперед, епістолярна спадщина майбутнього закарпатського фольклориста дозволяє дізнатись окремі

подробиці, як ось, про його враження, що стосуються празької бібліотеки: він зумів самотійно освоїти усі існуючі напрацювання Б. Бартока та уже з них сформувати бібліографічний список [14, с. 309].

Насамперед, фундаментальним вивченням ключових принципів фундатора етномузикознавства Угорщини постають методичні принципи роботи «в полі», що й зацікавило, першочергово, Д. Задора. Надалі він знайомиться зі специфікою етнографічного нотування, адже, вона відрізняється від традиційного академічного. Тут слід звернути увагу на започатковану Б. Бартоком традицію, коли дослідник пропонує транспонувати народні пісні в тональність «соль», аби їх зручно було порівнювати між собою та від умовної – основної мелодії-орієнтиру. Закарпатський юний дослідник захоплюється цікавими науковими ідеями та гіпотезами, що стосуються трансформативних процесів у певних народно-музичних жанрах, також, музикознавця особливо хвилюють теми, де Б. Барток прагне виявити усі цінності музичного фольклору селян та розкриває інші, не менш важливі теми.

Закарпатський фольклорист був в захопленні від наукових праць Б. Бартока настільки, що його розробки в сфері музичної етнографії та загальних фольклористичних поглядів стали основою для мистецьких обґрунтувань самого Д. Задора. Важливим постає той факт, що свої наступні дослідження фольклору «в полі» вітчизняний фольклорист уже реалізовує згідно бартоківської методи, а його потенційна докторська наукова робота формуватиметься на ідейних принципах угорського фольклориста. Однією з улюблених і часто використовуваних книг угорського фольклориста – стало видання 1934 року, що стосувалось пісенного фольклору сусідньої країни: «Музика Угорщини та сусідніх народів». Важливим для Д. Задора у цій книзі постали саме ті епізоди, що стосувалися синтезованих аспектів україно-угорського фольклору, виявлені у прикордонних закарпатських регіонах [16].

Наступним важливим джерелом, на яке опирався Д. Задор – варто розглянути літературу з бібліотеки І. Панькевича, гімназійного вчителя Д. Задора, котрий, повсякчас висловлював усіляку підтримку для свого колишнього учня, надаючи йому усю необхідну літературу. Серед джерел – були дослідження українців, угорців, чехів – фольклористів, котрі займалися вивченням закарпатського фольклору. Доречно зазначити, що протягом 1936 року проходить знайомство Д. Задора за філаретівськими науковими працями. Зокрема, «Народні пісні з Південного Підкарпаття» відомого вченого, а також «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті» 1923 року – справили на юного дослідника неабияке враження. Важливим для себе Д. Задор обирає і збірник *Філарета Колесси (1871–1947)* — українського фольклориста, етномузиколога, літературознавця, композитора та академіка, одного із засновників української етномузикології. «Декілька слів про мелодії народних пісень з Підкарпатської Русі», виданих 1936 року чеською мовою.

Доцільно, що в контексті розвитку Д. Задора як фольклориста – слід назвати і його освоєння локальних закарпатських наукових розвідок. Серед них – «Народна пісня» П. Світлика, де висвітлюється необхідність дослідження фольклору не локальних закарпатських регіонів, а усього краю, також, у його поле інтересів потрапили збірники М. Роццахівського (трансформація коломийкового жанру), а завдяки архіву *Якова Головацького (1814–1888)* — українського мовознавця, етнографа, фольклориста, поета, педагога та громадського діяча – Д. Задор отримав інформацію з рукописної збірки В. (І.) Талапковича. Слід зазначити, що головне джерело, з якого митець черпав усю необхідну інформацію, стала закарпатська етнічна музика та власний дослідницький досвід.

1.2. Польові дослідження закарпатського етномузикознавця

Цілком закономірно та обґрунтовано, що уже в 1937-38 роках Д. Задор розпочав власні експедиційні польові роботи, зважаючи на факт попереднього плідного вивчення усього практичного і теоретичного матеріалу. З епістолярної спадщини Ф. Колесси та вчителя закарпатського фольклориста постав відомим факт планової експедиційної поїздки, куди, окрім Ф. Колесси мав входити Д. Задор, М. Рощахівський та П. Щуровський, зокрема, на цей захід були виділені й державні кошти [14, с. 122] І. Панькевич всіляко підтримував свого учня, зокрема, в активному листуванні інших учасників експедиції помітно, як він прагне ближче сконтактуватись з Ф. Колесою, представляючи свого підопічного [3, С. 68–77].

Попри такі вчительські старання – зустріч в Ужгороді Д. Задора з Ф. Колесою так і не відбулася. Слушно, відзначити, що згідно своєї посади та науково-методичної функції, Д. Задор зумів розширити горизонти свого дослідження в аспекті локалізації. Якщо, до прикладу, його попередники мали на меті дослідити якийсь локальний етнос, ось, як Ф. Колесса – лемківський, закарпатську центральну територію – Б. Барток, боржавських долинян – П. Світлик, історичну область та регіон Мараморош – М. Рощахівський [13, с. 266],

Згідно планування, у першу свою експедицію Д. Задор вирушив 1937 року, а у другу – уже наступного. Необхідно зазначити, що митець був дуже обдарованим в музичному плані, адже, фіксацію почутої музики він проводив від руки, записуючи на слух, хоча, у ті часи уже активно використовувались фонографи. Ймовірно, такий спосіб був фінансово доступнішим юному досліднику. Цікаво, що в свої експедиції етнограф їздив залізницею, також брав з собою велосипед, а в одному з листів до Б. Бартока зазначив, що двічі об'їздив на ньому закарпатський край [12, с. 172].

Завдяки рукописному збірнику митця «Русинські народні пісні» можна уявити ареал експедиції та жанрове розмаїття пісень, котрі були в ній зібрані.

[7]. Цікаво, що, окрім, безпосередньо, нотних записів, Д. Задор сам робив знімки на фотоапарат, аби доповнити нотну збірку яскравими, харизматичними ілюстраціями. Етномузикознавець прагнув представити як окремі постаті, так і групи виконавців з того чи іншого селища, хороводи – були люди одягнені у святковий національний чи буденний одяг.

Наступним періодом експедицій слід назвати 1940-ві роки, коли Д. Задор згуртовує навколо однодумців-фольклористів, котрі своєю роботою доводили, що закарпатська народна музика має право на продовження свого життя та еволюціонування. Залучення до експедицій двох колег, Юрія Костьо та Петра Милославського дозволило сформувати епіцентри збирачів фольклору. Зокрема, Ю. Костьо залучив чоловіків студентів-семінаристів, а П. Милославський – ставив завдання учасникам хору закарпатського краю, котрі приїздили на репетиції з різних селищ регіону. Важливо, що Д. Задор регулярно самотійно збирав фольклор під час канікул, мандруючи усіма куточками Закарпаття, поєднує роботу в експедиціях, транскрибування, композицію, виконавство та наукову діяльність.

Важливим збірником, що побачив світ у 1940 році – стала рукописна книжечка «Свадебні пісні», котра вийшла після власно записаного дослідником закарпатського весілля, проте, ця збірка була втрачена. Швидше за все, під час Другої Світової війни. Інформація про цю збірку впливає в контексті листування з Б. Бартоком, де Д. Задор пише про планування театральної постановки справжнього, без вкраплень, русинського весілля на 3 дії, де будуть збережені та відтворені усі традиції комплексного ідентичного обряду [12, с. 177].

Науковець не дарма звертається до жанру весілля, адже, його перший рукописний збірник містить дуже мало інформації щодо цього обрядового жанру. Села тячівського району території України, тодішня Мараморощина, постали дослідницьким полем митця, проте, він їздив і по інших закарпатських регіонах. Незважаючи на той факт, що фольклорні записи 40-

их років минулої доби у арсеналі жанрів Д. Задора отримували регулярне поповнення – на сьогодні доступу до цієї колекції, на жаль, немає.

1.3. Наукові дослідження та мистецька діяльність Д. Задора

У той час, як на Закарпатський край прийшла радянська влада – трьох колег-однодумців та друзів – Ю. Костьо, П. Милославського та Д. Задора, спіткала абсолютно відмінна доля. Якщо перший – виїхав до тодішньої Чехословаччини, другого митця – заарештували, то Д. Задор самостійно припиняє наукові розвідки, зважаючи на рівень наукового розвитку того псевдонароду, котрий прийшов з окупацією на його землі. Залишаючись вірним своїм національним та ідентичнісним принципам, етномузиколог зазнає утисків та звинувачень, після чого, його звільняють від директорської посади музичного училища в Ужгороді. Доречно зауважити, що його етнологічні знання не вироджуються та отримують нові авторські вияви – у творчості диригента та композитора.

До прикладу, 1950-ті роки його діяльності характеризуються керівництвом закарпатського народного хору, створенням обробок народних та написанням авторських пісень та інших жанрів, де, безумовно, був присутній національний колорит. У 1960-их роках, коли владні утиски дещо послабилися, митець намагається відновитись в якості етномузиколога, також, зосереджується на інструментальній музиці. В цей же час, він здійснює свої перші записи на магнітофонну плівку – згідно архівів Львівської національної музичної академії [14, с. 320].

Як не прикро, але митець не повертається до дослідницької ниви, адже, за згадками його колег, зокрема, Петра Скунця, радянська влада всіляко перешкоджала митцеві у продовженні експедиційної та дослідницької

роботи, що стосувалася закарпатського фольклору. Ймовірно, з цієї причини митець не розпочав аналітичну роботу над новозібраним матеріалом, а на початку 70-их років минулої доби – передав його фольклорному Кабінету тодішньої Львівської консерваторії (Тепер – Львівська національна музична академія). Слушно, що на той час цим відділом курував **В. Гошовський (1922–1996)** — видатний український фольклорист, етномузиколог і педагог, який зробив значний внесок у дослідження народної музики, зокрема в контексті Закарпаття. Саме тому, жевріла надія, що записи не зникнуть, як його весільний збірник. Записи були на плівці та складались з народного мистецтва лемків, бойків та гуцулів [14, с. 324].

Можна провести деякі історичні паралелі, зокрема, між М. Рощахівським та Д. Задором, коли його попередник передавав йому дослідницьку естафету у вивченні музичного закарпатського етносу через владні утиски – так і зараз, Д. Задор передає усі свої знання та напрацювання молодому та перспективному землякові, потенційному засновнику музичної фольклористики закарпатського краю – В. Гошовському.

Звідси, можна зробити висновки, що у 50-60-их роках минулого століття стався деякий просвіток в науковій діяльності досліджуваного митця, саме в цей період він робить внесок до музично-фольклористичної історіографії. Доречно буде вказати на вихід статей з-під пера Д. Задора, одна з яких була приурочена 90-річчю з дня народження його натхненника, Б. Бартока – «Bartok és a szomszéd népek zeneje» («Барток і музика сусідніх народів»), де розкривались їхні творчі взаємини з угорським дослідником. Інша, «A százéves mester» («Столітній майстер»), виходить рівно через десять років, приурочена уже до сторіччя фольклориста. Тут автор розглядає творчу спадщину Б. Бартока.

РОЗДІЛ 2. ХАРАКТЕРИСТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ

Д. ЗАДОРА

2.1. Збірки народних пісень Закарпаття

Перш, ніж аналізувати власний композиторський доробок Д. Задора – варто здійснити короткий огляд його збірок народних пісень, адже, саме ці фольклорні твори стали поштовхом та творчим натхненням до написання автором камерно-інструментальних жанрів.

Функція рукописного збірника «Русинські народні пісні» (Прага, 1938 рік) на сьогоднішній день постає результатом експедиційно-збиральної роботи Д. Задора в контексті його загального фольклорного внеску у дослідження музичного етносу закарпатського краю. Об'ємне видання вміщує 156 взірців пісень та інструментальних творів Закарпаття.

Весь текстовий матеріал поданий у машинописі, ноти записані вручну чорним чорнилом з підтекстовкою на друкарській машинці. Супровідна інформація написана чеською мовою, тексти пісень – мовою оригіналу з відтворенням діалектної вимови. Відповідно до вимог наукових видань, усі народно-музичні твори Д. Задор супроводив паспортними даними, що містили назву населеного пункту, рік запису, прізвище інформанта та його соціальний статус.

Аналізуючи цю інформацію можна зробити кілька узагальнень:

1. Більшість матеріалу рукописної збірки записано у 1937 році. У 1938 році долучено переважно колядки, занотовані в Ужгороді та Перечині (всього 13 одиниць).

2. У Збірнику вміщено матеріал із найменш досліджених на той час територій Закарпаття, а саме: з Марамороша та Гуцульщини (східної частини краю), Бойківщини (з гірських і передгірських центральних територій), а також із Лемківщини (північно-західних територій). Запис здійснювався за методикою Б. Бартока переважно у віддалених селах. Однак при цьому

Д. Задор не записував там, де збирали Ф. Колесса, Б. Барток, П. Милославський, Ю. Костьо та інші. Очевидно, що фольклорист прагнув обстежити ще не досліджені населені пункти, про народну музику яких не було нічого відомо.

3. Географія «Русинських народних пісень» охопила близько 25 населених пунктів, що репрезентували майже всі райони Закарпаття, за винятком Берегівського (з угорським населенням), Свалявського та Великоберезнянського районів. За сьогоденніми мірками така чисельність може вважатись незначною, але за тогочасними – такої кількості сіл і такої масштабної території не охоплював жоден існуючий музично-фольклористичний збірник Закарпаття. Щоправда, матеріал був представлений нерівномірно. Найбільше пісень було зафіксовано в Мукачівському (де в 4-х населених пунктах – Кольчино, Іванівці, Макарьово, Шелестово – разом занотовано близько 50 пісень) та у Воловецькому районах (із Воловця, і Скотарського – 30 пісень); у Рахівському, Тячівському, Хустському та Перечинському районах – по 10 пісень. Найменше нотувань із Міжгірського, Виноградівського, Іршавського та Ужгородського районів. Соціальний статус інформантів – переважно селяни, рідше студенти та вчителі.

5. До збірки включено невелику кількість фрагментів з рукописних збірників місцевих вчителів, управителів шкіл, священників та інших представників закарпатської інтелігенції. Зокрема у Д. Задора вміщені матеріали з рукописного збірника Василя Лазаря, окремі нотування учителів Георгія Дишканта, О. Ступки, Євгена Шерегія, управителя чеської школи Ед. Шнеідера, що засвідчує інтенсивне спілкування Д. Задора в ході проведення експедицій із місцевою інтелігенцією, котру він залучав як помічників. Класифікація збірника «Русинські народні пісні» здійснена спочатку за жанровими ознаками, потім із врахуванням музичних

особливостей мелодій. В окремі три жанрові розділи виділені найпоширеніші наспіви краю.

I РОЗДІЛ – «Коломийки» (64 одиниці) – один із найчисельніших розділів, що обумовлюється популярністю коломийки на Закарпатті та посиленням інтересом Д. Задора до творів цього жанру. Слушно, що порядкування коломийок збирач здійснював за музичними ознаками, а також за принципом поступового ускладнення мелодій.

II РОЗДІЛ – «Весільні пісні (обрядові та принагідні)» (всього 5 одиниць) виявився найменшим. Він містить весільні ладкання [№№ 65, 66], весільні коломийки та принагідні пісні [№№ 67–69].

III РОЗДІЛ – «Колядки» (17 одиниць: «вінчовання», світські і церковні колядки та коляди до різдвяного «Бетлегему»). Цей розділ поділено на три підгрупи:

- «вінчовання на Новий Рік і заздравна «Многая літ» [№№ 70–71];
- «коляди-щедрівки», котрі насправді є колядками [№№ 72–83];
- «вертепний спів» (за визначенням Б. Бартока), тобто церковні коляди [№№ 80, 84–85].

IV РОЗДІЛ – «Різне» (70 одиниць) об'єднав решту пісень. У цьому розділі Д. Задор не обтяжувався конкретикою із визначенням музичних чи інших особливостей. У його розумінні саме ця мозаїка й складала самобутність та неповторність закарпатського музичного фольклору. Нотування Д. Задора характеризуються максимальною точністю. Його транскрипції демонструють абсолютну відповідність із сучасними зразками. У нотаціях використано поділ на малі такти, що не відображають складової будови, однак простіші в прочитанні, особливо для аматорів.

Збірник Д. Задора, Ю. Костьо, П. Милославського «Народні пісні подкарпатских русинов» (Унгвар, 1944) У 1943 році Д. Задор, Ю. Костьо і

П. Милославський спільно готують до друку музично-етнографічний збірник «Народні пісні подкарпатских русинов» (Частина 1). У період війни, коли німецько-хортиська армія терпіла поразки на фронті, угорська влада в Ужгороді, підтримуючи культуру, виділила кошти на публікацію збірника, основу якого склали найцікавіші зразки з рукописних архівів трьох кращих музикантів Ужгорода (Унгвара) (українською мовою). Цей невеликий на вигляд збірник, з художнім оформленням обкладинки Й. Бокшая, став найбільшим нотним виданням «Подкарпатского Общества наук» (135 пісень). Він уперше продемонстрував народномузичне багатство усієї території краю, чого до того часу не було здійснено, ознайомив з новими раніше невідомими піснями і засвідчив про початок роботи в Ужгороді групи молодих однодумців, які планували присвятити себе систематичному збиранню та вивченню народної музики, а в майбутньому могли утворити місцеву музично-етнографічну школу.

Передумови появи цієї книги для більшості так і залишилися невідомими. За свідченням Антона Контратовича (єдиного живого співучасника її видання), задум створення збірки вперше з'явився у Юрія Костьо (однокурсника Д. Задора у Празькій консерваторії). Але рушійною силою в реалізації ідеї став саме Дезидерій Євгенович. Спочатку за взаємною домовленістю Д. Задор, Ю. Костьо та П. Милославський відібрали приблизно однакову кількість пісень (35–40). Але в процесі роботи додали цінні записи двох кращих учнів Ю. Костьо (тодішніх випускників учительської чоловічої семінарії в Ужгороді) – Антона Контратовича (19 пісень) та Петра Ференчука (15 пісень). П. Милославський, зі свого боку, включив нотування кількох талановитих диригентів та викладачів, які співали у нього в крайовому хорі учителів, а саме: Августина Желтвая та Федора Повхана, Д. Задор запропонував записи відомого художника Федора Манайла.

Записи групи збирачів органічно доповнювали один одного як на жанровому, так і на територіальному рівнях. Усі ці записи викликають

інтерес, але зважаючи на тему дослідження, зосередимося лише на записах Д. Задора. Він звернув особливу увагу на різновиди коломийок, а також на унікальні архаїчні жанри Карпат та єдиний із колективу збирачів вмістив старовинні весільні ладкання з Латорицької долини та Воловця. У 1944 році в Ужгород увійшли радянські війська і майже увесь тираж видання було знищено.

2.2. Вплив фольклористичної діяльності Д. Задора на його композиторську творчість

Серед композиторської спадщини Д. Задора на сьогодні можна окреслити ряд камерно-вокальних та інструментальних творів, в котрих митець звертається до елементів фольклорної музичної мови Закарпатського краю. Серед таких – необхідно виділити фортепіанний та Концерт для цимбал з оркестром. Слушно, що у композиторській роботі митця інструментальний концертний жанр займає чільне місце, адже саме тут отримує синтез артистичних характеристик музиканта в якості піаніста та диригента.

Отже, у спадщині митця позиціонується *Концерт для фортепіано з оркестром (e-moll)* та *Концерт для цимбал з оркестром*. Якщо апелювати до поняття «концертності», як такої, то вона є вираженням особистісного характеру, в котрому поєднується творець та артист. Тут варто провести паралель із симфонією, жанр котрої формує певні узагальнені ідеї, у той час, як концерт – особистісні, експонуючи внутрішній світ людини. Важливим чинником звернення Д. Задора до концертного жанру полягає і в його знаковості в контексті загально-європейської музичної історії та української, зокрема.

Інструментальний концерт в аспекті розвитку жанру має давню історію, адже, він розпочав своє стабільне функціонування у творчості віденських класиків Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена та у складі сонатно-симфонічного циклу. Окрім інструментального концерту сюди входили соната, симфонія та квартет. Сонатна форма, рондо-сонатна або просто рондо – це були основні форми тричастинного концерту та сонати або чотиричастинної симфонії та квартету. Перші частини, зазвичай, мали рухливий характер, тематичний матеріал спершу викладав оркестр, після чого – вступав соліст. Каденцію композитори розташовували наприкінці першої частини, доволі часто – не прописували її повністю, а, лише задавали манеру, стилістику та загальний характер. Друга частина віденськими класиками писалася в повільному темпі та споглядальному характері, це був ліричний центр усього циклу, що наштовхував на роздуми та меланхолічні настрої. Фінальна частина була швидка, експресивна, досить часто з елементи народно-жанрових джерел.

Впродовж тривалого музично-історичного періоду інструментальний концерт зазнає чималих видозмін, навіть, трансформативного характеру. Разом з тим, жанр зберігає своє оригінальне «обличчя» в світовій та українській музичній культурі.

Слушно зазначити зростання функції концертного жанру серед інших жанрів сонатно-симфонічного циклу саме в ХХ добу. Як не парадоксально, але кореляції між жанром симфонії та концерту докорінно змінюються в бік останнього.

Одним із перших серед українських композиторів до жанру фортепіанного концерту звернувся Л. Ревуцький. До нього жанр фортепіанного концерту ще не був представленим в класичній спадщині вітчизняних митців. З його сучасників тільки В. Косенко працював над цим жанром. Стимулом до написання Концерту для фортепіано з оркестром (e-moll) послужив переїзд Д. Задора до Львова у 1963 р., який давав можливість виконання написаного концерту з симфонічним оркестром. Прем'єра

відбулася восени 1966 р. в авторському виконанні партії фортепіано з симфонічним оркестром Київського радіо і телебачення під керівництвом Ігоря Симовича. З великим успіхом твір виконувався у Львові, Ужгороді.

Загальна будова Концерту – це традиційна тричастинна форма; I ч. – Allegro; II ч. – Moderato sostenuto; III ч. – Allegro vivace. Перша частина написана в сонатній формі. Вже в акордах «дзвонів» у партії фортепіано подано у вигляді діалогу між солістом і оркестром. Друга частина концерту побудована на мелодії записаної Д. Задором народної пісні – «Пливе качка по Тисині». Друга частина представлена композитором як повільний ліричний центр твору. Третя частина – урочисто-піднесена картина народного свята. Написана у рондо-сонатній формі набуває рис інтонаційної спільності з народною танцювальністю (жанорова основа рефрену – коломийка). Такі інтонаційні зв'язки підкреслюють своєрідний «закарпатський» колорит фортепіанного концерту Д. Задора. На завершення звучання оркестру підсилюють «дзвонові» акорди фортепіано.

Фактично унікальним у світовій музичній літературі є *Концерт для цимбал з оркестром* Д. Задора – своєрідна музична квінтесенція світовідчуття автора, віднайдена і зафіксована у прекрасній мелодії формула краси, гармонії людини і навколишнього світу. В 60-80-х рр. XX ст. в музичному мистецтві простежується вплив так званої «нової фольклорної хвилі» – найдовшої естетичної течії музики XX століття. Сам термін неофольклоризм, як стилістичний напрямок, ґрунтується на зверненні до глибинних пластів архаїчного фольклору та їх синтез з новітніми композиційними системами.

Саме в руслі естетики «нової фольклорної хвилі» написаний в 1982 р. Концерт для цимбал з оркестром. Специфічний яскравий тембр цимбал і їх здатність до рапсодійного висловлення обумовлюють провідну роль цього інструменту в концерті: це голос автора і самих Карпат, поетичний образ яких присутній майже в кожному творі композитора. Розповідь ведеться ніби на одному диханні, в межах однієї, але розгорнутої частини. В ній поєднуються

ознаки сонатно-симфонічного циклу (*allegro*, повільна частина, скерцо, фінал), складної тричастинної форми, сонатної форми з рисами поемного вільного розвитку, що об'єднує концерт. Показовим є те, що ніхто з композиторів до Д. Задора не використав цимбали в якості солюючого інструменту в жанрі концерту. Д. Задор – справжній майстер симфонічного оркестрового письма. На фоні симфонічної музики проявляється талант митця, який вільно володіє всіма засобами виразності цимбал. І в цьому підкреслюється не менш приваблива грань таланту Д. Задора. В творі переважають образи ліро-епічних роздумів, мудрих поглядів на життя.

Даний зразок концерту можна умовно віднести до музичної естетики романтичної доби, як, ось, симфонічна поема. Адже, саме в цьому зразку жанру одночастинна композиція змогла втілити в собі характерні риси для циклу, що складається з чотирьох частин (згідно класичного зразка сонатно-симфонічного комплексу). Д. Задор використовує наскрізний тип музичного розвитку, а в палітру Концерту вносить елементи сучасної композиторської мови. Серед них слід виділити сонористику, серійну техніку, виконання котрих потребує чималого професіоналізму від інтерпретатора. В цілому, слід підсумувати, що у концертному жанрі митця фольклорні інтонації фігурують своєрідними імпульсами для потенційного розвитку музичного матеріалу. Щодо цимбал, то даний жанр є дуже сприятливим для інструменту, адже в ньому отримав вираження їх образно-виразовий потенціал.

2.3. «Ой, я знаю, що гріх маю» як приклад обробки жартівливої пісні

Задля розкриття більш різностороннього мистецького образу Д. Задора як композитора – варто розглянути і його обробки народних пісень. Зокрема, вагому цінність демонструє відома пісня «Ой, я знаю, що гріх маю», широко популярна в репертуарі драматичного сопрано. Цей твір належить до жанру

жартівливих пісень, адже, згідно тексту, описує дівчину, котрій подобаються одразу усі хлопці, проте, вона не може обрати собі гідного.

Необхідно зазначити, що до обробки цього твору, окрім Д. Задора, звертався ще А. Кос-Анатольський, В. Яцола та Тарас Чубай, проте, варто розглянути специфіку трактування народної пісні саме закарпатським етномузикознавцем. До аналізу було обрано інтерпретацію Тетяною Бондар у супроводі оркестру народних інструментів [19].

Розпочинається пісня з короткого фортепіанного вступу, побудованого на інтонаціях приспіву та складається з двох елементів: акордового арпеджіато та короткої поспівки з шістнадцятих. Одразу можна сказати, що перший акорд імітує виконавство на народних інструментах, зокрема, він апелює до гри на цимбалах. Уже початок вокальної партії демонструє яскраву приналежність мелодики до типово карпатсько-гуцульської, про що свідчать присутні елементи ладів народної музики. (Див. *Приклад 1. «Ой, я знаю, що гріх маю»*)

Також, в обробці варто відзначити інструментальний, зокрема, фортепіанний супровід: на довгих тривалостях у вокалістки, насамперед, половинних нотах, акомпанемент також імітує народні закарпатські інструменти, а при виконавстві коротких акордових підтримках – виникає враження звучання щипкового інструментарію.

У другому куплеті, адже, в обробці збережена куплетна форма оригінальної пісні, автор дещо ускладнює гармонічний супровід, насичуючи його альтерованими звучаннями, що також формують посилення на лади народної музики. Доречно вказати, що в останньому куплеті акордовий акомпанемент Д. Задор ще більше урізноманітнює, вводячи тріолі та пасажі з квінтолей і септолей шістнадцятими. Ці пасажі теж відсилають слухача до традиційних старовинних закарпатських струнно-щипкових інструментів.

Такий авторський підхід засвідчує унікальну варіативність та неповторність кожного наступного фольклорного виконання. Зважаючи на

факт передачі народної творчості за допомогою усної традиції – від діда – до батька, від батька – до сина, пісні доволі часто набували нових форм викладення та отримували унікальні характеристики того чи іншого локального регіону Закарпаття. Також, кожне індивідуальне та чергове виконавство – завжди відрізнялось від попереднього, що і взяв собі на озброєння композитор.

2.4. «Турки село зруйновали» як приклад історичної закарпатської пісні

Дуже важливим моментом в історично-дослідницькому аспекті збірників закарпатських пісень фігурують наявні в них історичні пісні, котрі розповідають про трагічне минуле України. Насамперед, варто проаналізувати одну з таких пісень збірника «Русинські народні пісні», розташовану на початку книги, а саме на шостій сторінці [7].

«Турки село зруйновали» за тематичними характеристиками відноситься до історичного жанру, а за мелодико-інтонаційними – до лірично-тужливих. Пісня має вузький амбітус, а саме, квінти, що цілком відповідає трагічному змісту – виконавець зосереджується на усьому болю українського народу, поневоленого загарбниками під час турецько-татарських воєн та в обріз двох сестер передає увесь біль та жах поневоленого люду. (Див. *Приклад 2. «Турки село зруйновали»*).

Д. Задор вичленив чотиритактну структуру пісні та її куплетну форму та зафіксував її у соль мажорі, згідно бартоківської традиції. Поруч з тим, сумний, навіть, трагічний характер твору свідчить про присутність тут і мі мінору, хоча тональність, як така – дуже умовна, адже, народна творчість, переважно, була наділена приблизною звуковисотністю, а не чіткою та темперованою, як академічна музика. Етномузикознавець вкладає пісню у розмір 5/8, хоча – це також умовна метро-ритміка, адже, перші три вісімки

виконавець виконує дещо прискорено, а на наступній четвертній ноті – робить довшу затримку. Три восьмих та одна четверть – і складають основний ритмічний малюнок історичної тужливої пісні. Важливість даного запису, здійсненого Д. Задором в експедиціях 1937-1938 років в тому, що глибокий текст розкриває свободолюбивість українців та закарпатців зокрема: краще задати собі смерті, аніж бути поневоленими. Як не парадоксально, але доля українців продовжується і сьогодні, хоча, увесь народ, проживаючи на території «великої України» та чи Закарпаття – вірить у велику перемогу та незламність українського духу.

ВИСНОВКИ

Пропоноване бакалаврське дослідження дозволило проаналізувати та різносторонню постать Дезидерія Задора, котрий був і яскравим фольклористом, етномузикознавцем, науковцем, виконавцем, композитором та справжнім патріотом. Насамперед, його загальний внесок варто класифікувати наступним чином:

- внесок у зародження та розвиток закарпатського музичного фольклору;
- завдяки опануванню новітніх на той час методологічних напрацювань відомих європейських шкіл фольклористики – втілює їхні складові елементи у вивченні музичного етносу Закарпатського краю;
- наведення комунікативних наукових «містків» з європейськими етномузикознавцями, зокрема, Белою Бартоком;
- вклад в музичну фольклористику посередництвом високопрофесійної експедиційної діяльності та наукового рівня роботи з подальшим опрацюванням отриманого матеріалу;
- здійснення друкованих та рукописних публікацій транскрипцій польових записів, зокрема, видання збірок «Русинські народні пісні» та «Народні пісні подкарпатских русинов»;
- реалізація аналітично-наукової діяльності на ниві музичного фольклору;
- продовження наукових починань Б. Бартока та М. Роццахівського посередництвом написання ґрунтового трактату «Коломийка в руській народній творчості»;
- формування наукових підсумків та публікацій, що стосуються наукових взаємин та епістолярної спадщини з Б. Бартоком, що вагомою мірою відобразилось у векторі еволюційного шляху українського наукового простору.

- зосередження власної композиторської спадщини навколо закарпатського фольклору, що виявляється у його камерно-вокальній та інструментальній творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боніславський Т. Карпатська кантата. Ужгород-Будапешт, 1998. 69 с.
2. Володимир Гошовський. Українські Пісні Закарпаття / Уклад. та авт. В. Пасічник, Р. Мисько-Пасічник / НАН України. ЛНБ ім. В. Стефаника. Львів. 2003. 446 с.
3. Гошовський В. З історії збирання і вивчення українських народних пісень Закарпаття. *Українські пісні Закарпаття*. Львів, 2003. С. 68–77.
4. Гошовський В. Листування Івана Панькевича з Філаретом Колесою. *Науковий збірник музею української культури в Свиднику. Пряшів: Словацьке педагогічне видавництво*, 1969. Т. 4, Кн. 1. С. 107–147.
5. Гошовський Володимир Леонідович. *Українська музична енциклопедія* / Гол. Редкол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2006. Т. 1: [А – Д]. С. 512-513.
6. Задор Д. Коломийка в руській народній творчості (переклад К. Петричко). *Професійна музична культура Закарпаття: Етапи становлення*. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 282–291.
7. Задор Д. Русинські народні пісні. Прага, 1938. *Архів родини Задора*. [На правах рукопису].
8. Задор Д., Костьо Ю., Милославський П. Народні пісні подкарпатських русинів. Унгвар, 1944. Ч. 1. 112 с.
9. Задор Дезидерій Євгенович. *Українська музична енциклопедія*. У 2 т. Т. 2. [Е – К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 114.
10. Кос-Анатольський А. Співець Закарпаття. *Музика*. 1972. № 4 (липень-серпень). С. 21
11. Кумгир-Новак В. Бартоківські позначки в рукописному збірнику Д. Є. Задора. *Тези XVII Міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці»*. Київ, 2016. С. 59–61.

12. Кумгир-Новак В. Листування Дезидерія Задора з Бейлом Бартоком. *Українська музика: Щоквартальник*. Львів, 2012. Число 3–4 (5–6). С. 168–181.
13. Луканюк Б. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті. *Професійна музична культура Закарпаття: Етапи становлення*. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 264–275.
14. Мадяр-Новак В. Із досліджень на тему історії збирання і вивчення музичного фольклору Закарпаття. *Професійна музична культури Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 292–327.
15. Мадяр-Новак В. Фольклористична діяльність Дезидерія Задора. *Київське музикознавство*. Київ, 2004. Вип. 14. С. 128–135.
16. Мартон І. Українські народні пісні Закарпаття (в обробці для хору без супроводу). Київ: Музична Україна, 1973. 44 с.
17. Новак В. Б. Барток і Закарпаття. *Молоді музикознавці України: Тези VIII Всеукраїнської науково-теоретичної студентської конференції*. Київ, 2006. С. 57–58.
18. Новак В. Теорія трансформації коломийки, розроблена Д. Задором у 1942 році. *Молоді музикознавці України: Тези VII Всеукраїнської науково-теоретичної студентської конференції*. Київ, 2005. С. 93–94.
19. Ой я знаю, що гріх маю (українська народна пісня в обробці А. Кос-Анатольського) - Тетяна БОНДАР. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wUiZnT-Jlfg> .]
20. Павлишин С. Дезидерій Задор. Київ, 1956.
21. Пам'яті Володимира Гошовського. 1922-1996: Збірний статей та матеріалів / Упоряд. В. Пасічник; НАН України. ім. В. Стефаника. Львів, 2006. 204 с.
22. Пасічник, Володимир (2003). *Володимир Гошовський Українські Пісні Закарпаття* (Українською). Львів: Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. с. с. 446. [ISBN 966-02-1893-1](#).
23. Рак Я. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора. Ужгород, 1997.

24. Bartók perspectives: man, composer, and ethnomusicologist / Eds. Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff. Papers delivered at the International Bartók Conference, held at Radford University, Radford, Va., Apr. 6-9, 1995 and at the Bartók in Retrospect International Symposium, University of California, Los Angeles, Oct. 17-18, 1995. Oxford: Oxford University Press, 2000. XVI, 316 p.
25. Suchoff B. Bartók's Mikrokosmos: genesis, pedagogy, and style. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002.

ДОДАТКИ

Приклад 1. «Ой, я знаю, що гріх маю»

Обробка Д. Задора

Швидко Помірно, вільно

f ten.

1. Ой я зна-ю,
2. Ка- жуть лю-ди,

f non legato *f dim.*

що гріх ма-ю, пек-ло вог-ня-но- є,
що суд бу-де, що бу-дуть су-ди- ти:

Приклад 2. «Турки село зруйновали»).

Parlando Липча (Д. З.)

1. Турки се-ло зруй-но-ва-ли, двѣ сестрички рудѣ ваяли

Повели ихъ въ пожарничку, пожарничка въ нужки коле.
Кровця нужки заливає, сестра д' сестрѣ промовляє:
»Проси сестро, в'д' турка ножа, та най собѣ хлѣба вкरोю».
Вона хлѣба не вкроила, ай у сердце нужъ забила.
»Бжте, гарчѣ, бѣлѣ плечѣ, най ихъ турокъ не вдбиває.
Бжъ, плотичко, бѣле личко, най го турокъ не цѣлує.
Бжте, щучки, бѣлѣ ручки, най турка не обробляють.
Бжте, рыбки, бѣлѣ нужки, най вни турка не обходять».