

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

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА
СКРИПКОВА СПАДЩИНА КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ
ДІАСПОРИ XX СТ.

Виконала МАЦЬКІВ Дарина Зеновіївна
студентка 2 курсу денної форми навчання,
профілізації «Скрипка»
другого (магістерського) рівня вищої освіти
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво

Науковий керівник:
ГРАБ Уляна Богданівна
доктор мистецтвознавства,
професор

Рецензент:
Заслужений працівник освіти України,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального фортепіано
ЧЕРНОВА Ірина Вікторівна

Львів – 2025

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Історичний та культурний контекст розвитку скрипкової музики у середовищі української еміграції ХХ ст.....	7
1.1. Причини еміграції українських мистців ХХ ст. (загальна характеристика).....	7
1.2. Скрипкова творчість композиторів української діаспори у дослідженнях: огляд праць та проблематика.....	13
1.3. Персоналістичний вимір скрипкової творчості композиторів та виконавців-скрипалів української еміграції.....	19
Розділ 2. Жанрово-стильовий вимір скрипкової творчості українських композиторів діаспори ХХ ст.....	25
2. 1. Специфіка жанрової палітри скрипкової музики композиторів української діаспори.....	25
2. 2. Віртуозно-концертна скрипкова музика Р. Придаткевича як зразок синтезу світових надбань і національного первня.....	33
2. 3. Естетика національного світовідчуття на прикладі «Українського капричіо» І. Вовка.....	43
Висновки.....	49
Список використаних джерел.....	52

ВСТУП

Актуальність дослідження. В історії української музики ХХ століття – період, коли силою політичних обставин її розвиток відбувався не лише у межах країни, але й далеко за нею, завдяки митцям – представникам діаспори. Щойно зараз цей багатий пласт музичної культури, втім і скрипкової, набуває свого відповідного значення в українській культурі, з якої був вирваний на десятиліття, проте ніколи не втрачав своєї національної ідентичності. Саме творча діяльність українських емігрантів не лише продовжувала будувати майбутнє української культури, але й розвивала ті її галузі, які не могли повнокровно розвиватися в межах України.

На сьогодні власне скрипкова спадщина композиторів української діаспори належить до мало висвітлених сторінок української музичної культури, хоча навіть у еміграції українське скрипкове мистецтво існувало у вимірах виконавства, педагогіки та творчості, проте на Батьківщині ця музика підлягала репресіям і не мала жодної змоги реалізуватися у педагогічному та виконавському репертуарі українського скрипкового мистецтва.

Повернення історичної справедливості, охоплення повноти української скрипкової музики, її історії, тенденцій розвитку та окреслення майбутнього на сьогодні неможливе без такої її важливої гілки, як творчість скрипалів та композиторів - емігрантів. Серед них — імена відомі в українському музикознавчому просторі, а також ті, які щойно повертаються і набувають свого наукового осмислення. Саме тому повернення скрипкової творчості української діаспори у звуковий простір музичного життя України на сьогодні є одним з першочергових завдань та потребує свого висвітлення у музикознавчому вимірі.

Об'єктом дослідження є скрипкова творчість композиторів української діаспори ХХ-го століття.

Предметом дослідження є скрипкова творчість композиторів української діаспори Романа Придаткевича та Івана Вовка в історико-теоретичному та виконавсько-технологічному аспектах.

Мета роботи — дослідження скрипкової творчості українських композиторів діаспори крізь призму жанрово-видової характеристики та на прикладі композицій Романа Придаткевича та Івана Вовка, виконавський аналіз яких сприятиме включенню їхніх творів у репертуар українських виконавців.

Завдання роботи :

- 1) здійснити загальну характеристику причин української еміграції у XX столітті;
- 2) оглянути музикознавчі дослідження, присвячені музичній творчості представників української діаспори;
- 3) окреслити коло проблематики, поставленої у музикознавчих дослідження скрипкової музики українських композиторів-емігрантів XX-го століття;
- 4) здійснити огляд творчих постатей композиторів української еміграції, які зверталися до скрипкової музики у своїх опусах;
- 5) класифікувати скрипкову творчість композиторів української діаспори на засадах жанрово-видової диференціації;
- 6) виявити найбільше значимі жанрово-видові групи української скрипкової музики у композиторській творчості;
- 7) здійснити виконавський аналіз обраних опусів скрипкової творчості композиторів української діаспори на прикладі творів Р. Придаткевича та І. Вовка.

Матеріалом дослідження стали твори композиторів української діаспори, а саме «Українська рапсодія в кобзарському стилі» Р. Придаткевича та «Українське капричіо» І. Вовка. Для необхідного музикознавчо-виконавського аналізу було використано рукопис партитури (І. Вовка) та клавіру (Р. Придаткевич).

У роботі використано **методи дослідження**: при вивченні матеріалів та джерел—джерелознавчий та дослідницько-пошуковий; для висвітлення розвитку скрипкової

творчості української діаспори у контексті історичних процесів та відтворення хронологічної послідовності її буття — історіографічний та ретроспективний; музично-аналітичний метод дозволив оцінити особливості втілення жанрових і видових моделей скрипкових творів представників української діаспори, музично-виконавський — при аналізі окремих опусів для скрипки Р. Придаткевича та І. Вовка; підведення підсумків дослідження базується на теоретичному методі.

Методологічною базою дослідження є праці, що висвітлюють широкий контекст скрипкової музики української діаспори. Це історико-соціологічні та культурологічні дослідження української діаспори С. Наріжного, В. Трощинського, Ф. Заставного. Становлення музичного життя діаспори, його історичний розвиток простежений у дослідженнях А. Рудницького, В. Витвицького, Л. Корній, Г. Карась, О. Білас, А. Чайки, А. Калениченко. Значні відомості про постаті визначних творців скрипкової музики присутні у біо-бібліографічних працях Р. Савицького-молодшого, А. Мухи, Ю. Медведика, М. Дитиняк), а також у монографічних дослідженнях творчості композиторів — представників української культури в еміграції. Це роботи В. Витвицького, С. Павлишин, У. Граб, Н. Толошняк, О. Коменди, О. Чепіль, Ю. Осмачко, М. Сукача, М. Дитиняк. У створенні творчих портретів українських скрипалів діаспори та композиторів, які у своїй творчості зверталися до скрипки як солюючого інструменту також було використано наукові публікації Л. Корній, Ю. Булки, В. Заранського, Ю. Волощука, які виявляють їх зв'язки з Батьківщиною, скрипкові школи, представниками яких є українські скрипалі-емігранти, їх творчі шляхи. Класифікацію жанрової палітри та їхніх способів трактування жанрових моделей скрипкової музики українців діаспори здійснено на основі досліджень В. Заранського, А. Мельник, І. Борух, І. Успенської. Інтерпретаційні моделі дослідження скрипкової творчості композиторів діаспори розвідок О. Бахталовської, Т. Прокопович, Л. Назар було використано як основу виконавського аналізу та авторського трактування жанрових і видових моделей.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні скрипкової творчості І. Вовка та Р. Придаткевича, а саме на прикладі ще не опублікованих творів, які представляють виконавсько-віртуозний рівень («Українська рапсодія в кобзарському стилі Р. Придаткевича») та тих, які можна використовувати у педагогічному репертуарі для досягнення сольної гри у супроводі оркестру («Українське капричіо» І. Вовка). Ці твори наразі не отримали свого музикознавчого та виконавського-аналітичного дослідження, рівно ж як і взаємозв'язок між творчими шляхами Р. Придаткевича та І. Вовка для відновлення повноти розвитку української скрипкової творчості XX століття та визначення місця і ролі кожного з мистців у площині національної та світової музичної культури.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків, списку використаних джерел. Список використаних джерел містить 49 позицій.

Розділ 1. ІСТОРИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ У СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ ХХ СТОЛІТТЯ.

1.1 Причини еміграції українських мистців ХХ ст. (загальна характеристика).

Історичні, політичні та економічні умови буття української нації впродовж останніх п'ятиста років призвели до появи осередків компактного проживання українців за межами Батьківщини. Географічне розташування України у центрі європейського континенту на межі Сходу і Заходу, Півночі і Півдня як визначальних для історії євразійського континенту ментальних ойкумен, відмінність яких впродовж століть, а навіть тисячоліть призводила до політико-економічних чи протистоянь, чи взаємодій, а також до прагнення здобути право найбільшого геополітичного впливу [25]. Українська геополітична доктрина Юрія Липи виявляє зовнішні причини політично-історичних подій, які призвели до входження та перебування України в межах мультинаціональних держав (Річ Посполита), великих імперій (Османська), анексії Московським царством, згодом поділу українських територій між Російською та Австрійською імперіями. Складні політично-економічні умови унеможливили життя для українців на рідних теренах та сформували тенденцію до еміграції. Межа ХІХ — ХХ століть стає тим періодом, коли окрім розселень українців у “старому світі” додаються і заокеанські осередки.

Серед соціологічних причин еміграційного руху українців ХХ ст. слід назвати також насильницьке відторгнення частини українців від України та власне

міграційні процеси, причиною яких є політичні умови, що склалися на етнічних землях України на початок XX століття.

За географічним спрямуванням українська діаспора¹ ділиться на східну та західну, причини утворення яких мають як спільні так і відмінні риси. Складна історична доля східних українських земель, депортації та хижацька політика східного сусіда призвели не лише до утворення великих осередків у Азії, але й концентрації української інтелігенції, між тим – мистців українського походження - у таких центрах Російської імперії, згодом СРСР та сучасної РФ, як Петербург та Москва. Схожі причини стали появою компактних поселень українців у західному напрямку². Проте, спільною ознакою тих осередків, які відповідають означенню української діаспори стала ідентифікація себе з Батьківщиною, її духовним та культурним розвитком, усвідомлення генетичної та духовної єдності з Україною.

Саме на 1880-ті роки припадає початок масової еміграції українців з територій їх природнього етнічного розселення до Америки³ (з Австро-Угорщини) та до Азії (з Російської імперії). Однією з основних причин цієї хвилі еміграції, яка тривала до початку Першої світової війни, стало аграрне перенаселення. Українці, які емігрували в цих роках, зокрема, в заокеанські землі, гуртувалися насамперед при греко-католицьких церковних громадах, у яких поступово сформувалися школи, осередки взаємодопомоги, громадянсько-політичні організації, які контактували з Батьківщиною. Єпископати та парафії, що виникали на нових землях, підпорядковувалися митрополії, з рідних земель сюди прибували священики, культурні діячі та вчителі, надходили книги, періодика, відповідно проникали нові ідеї та рухи, які виникали в Україні.

¹Поняття «діаспора» (з грецької *διασπορά*), що у перекладі означає «розпорошення, розтікання») виникло у євреїв, яких, розпорошених по світу й існуючих поза своєю первісною батьківщиною, здавна сукупно так іменували [33].

²Це насамперед осередки українців Холмщини, Перемишльщини, Надсяння, Підляшшя, Пряшівщини, Мараморощини та Сучавщини [32].

³Початок еміграції за океан, насамперед до США, датується 1877 роком [33].

На відміну від східної гілки, більшість представників якої асимілювалися з російським середовищем⁴ західна гілка української діаспори плекала ідею національного визволення і державної самостійності України, що особливо проявилось у час Першої світової та після неї. Значним центром став осередок українців у Чехословаччині, а його значення для історії України у XX ст. складно переоцінити.

Нова хвиля еміграції була насамперед політичною – її причиною стала поразка української революції 1917 – 1921 років. Перебування інтернованих українських військових у сусідніх державах⁵, примусово оселених в спеціально оснащених таборах, проте, зі збереженням власної ієрархічної структури, стало основою цієї еміграційної хвилі. Після набуття статусу емігрантів, більшість їх розселилися в країнах Європи та Америки. Попередньо представники цієї хвилі еміграції здобули вищу освіту в університетах Чехословаччини, де було створено Комітет опіки над емігрантами Української Галицької Армії. Каліш (Польща) та Париж (Франція) також стали тимчасовими центрами реорганізації війська Української Народної Республіки.

Власне ця друга хвиля еміграції – політична, створила підложжя для збереження та осмислення державницького потенціалу українців в умовах окупації Батьківщини та можливості розвитку національної культури. Серед представників другої хвилі – з 1920 до 1945 року - не лише політики, але й науковці, економісти, бізнесмени, культурні діячі, які створили громадянський та інтелектуальний провід фактично в усіх країнах, де перебували українські громади, найзначнішим серед яких стала пражка - один з провідних центрів розвитку української культури та її політичного життя. Зрештою, в цей період формується тісна співпраця між різними

⁴Більшість дослідників називають причиною ціленаправлену проти української ідентичності політику російської владою через зросійщення, політичну, культурну, мовну та соціальну дискримінацію [33].

⁵На території Чехословаччини – 5000, Польщі – 15000, Румунії – 2000. Статус інтернованих українські військові втратили у Чехословаччині та Румунії втратили у 1923 році, у Польщі – в 1924 році. [32]

європейськими осередками, українськими політичними рухами. Примітно, що власне празький осередок тісно контактував з Батьківщиною, саме тут розвивалися вищі освітні та наукові інстанції (УВУ та Господарська Академія), де здобули освіту визначні діячі українського суспільно-культурного простору, серед них – композитори В. Барвінський, Н.Нижанківський, М. Колесса та ін. Якщо підтримка контактів з українцями Галичини відбувалася і з заокеанськими осередками, у межах підконтрольних СРСР територій - фактично перервалася у 30-х роках. Не припинялася і заробітчанська еміграція з Галичини зокрема, до Аргентини і Франції. Значний інтелектуальний потенціал цієї хвилі еміграції був пов'язаний з непримиренною позицією тих, хто емігрував, до політичних умов, що склалися у межах тих держав, між якими була розділена Україна, зрештою, репресивна машина Другої Речі Посполитої та СРСР з мільйонами закатованих становила загрозу життю для будь-кого, хто ідентифікував себе з ідеєю української не лише державності, а навіть самобутності. Поруч з політичними діячами, українськими військовими, ця хвиля представлена також відомими українськими мислителями, науковцями, письменниками, поетами, публіцистами, освітянами та науковцями. Поруч з Чехословаччиною, як осередком науково-мистецької еміграції, на арену виходять осередки у німецькомовних країнах [2].

Серед них слід назвати Український вільний університет у Відні (1920 рік заснування), який згодом був перенесений до Праги. Власне у Празі було відкрито велику кількість навчальних та наукових закладів⁶. З 30-х років засновано центри українського інтелектуально-мистецького життя у Німеччині. З Праги до Мюнхена переведено Український вільний університет, у 1926 р. починає свою діяльність

⁶1922 р. - Українська господарча академія; 1923 р. - Вищий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, Студія класичних мистецтв; 1925 р. - Український інститут громадознавства на базі віденського Українського соціологічного інституту, заснованого ще М. Грушевським; 1926 р. - Українське історико-філологічне товариство [32; 43]

Український науковий інститут. З перервою на період нацизму, вони відроджуються у повоєнні роки і існують до сьогодні [44].

Третя хвиля еміграції припадає на період 1945 – 1991 років. Цю хвилю також називають другою хвилею політичної еміграції. Понад 250000 українців опинилися у Німеччині та Австрії, звідки роз'їхалися по різних континентах та країнах, заселивши фактично цілу земну кулю. Ті, що залишилися у Європі – насамперед у Франції, Бельгії, Нідерландах, Великобританії - також створили сильну українську громаду (наприклад у Великій Британії). Власне розселення цієї хвилі значно вплинуло на громадсько-культурне та політичне життя осередків українства за межами Батьківщини, з'явилися організації, які об'єднували українців на континентах (Координаційний Осередок Українських Громадських Організацій в Європі з 1948 р., Панамериканська Українська Конференція, з 1967 р. Світовий Конгрес Вільних Українців у Нью-Йорку став координаційною установою українців у світі)⁷. В громадах української діаспори розвиваються наукові студії, пов'язані з українознавством, проте найсильнішою об'єднуючою організацією залишається Церква. Українці-емігранти не полишають спроб налагодити стосунки з Батьківщиною, займають активну антирадянську та антиімперіалістичну позицію, плекаючи ідею набуття Україною незалежності та суверенності.

Третя хвиля еміграції також визначається дослідниками як політична, насамперед вона була представлена “антирадянськими елементами”. Першими слід згадати військовополонених та остарбайтерів, які опинилися у зонах окупації союзниками СРСР. Разом з ними у еміграції опинилася значна кількість дуже розмаїтих верств суспільства у статусі біженців. Зрештою, країни, що надали українським біженцям громадянство, спочатку цікавилися лише фізично здоровими та витривалими молодими людьми, які могли закрити потреби роботодавців на

⁷Поза сферою контакту залишалися ті українці, які перебували у межах СРСР та сфері його впливу. [18]

важких фізичних роботах. Проте, вже з 50-х років заокеанські держави охоче приймають людей з освітою, насамперед технічних та інженерних спеціальностей. Найбільш незахищеними та найменш затребуваними були ті представники української еміграції, що належали до духовно-мистецької інтелігенції. Саме ця група емігрантів склала ядро української діаспори у другій половині ХХ ст., найхарактернішою рисою якого став рішучий протест проти радянського режиму та окупації України, Висвітлення тоталітарної машини смерті, яка мала назву СРСР, боротьба з дезінформацією, та визнання антилюдяності соціалістичного режиму не лише зайняло позицію оприлюднення у світі, але стало основою політичної діяльності українців на міжнародній арені.

У 70-х роках українська діаспора утворювалася двома великими пластами, окрім нового покоління українців, що народилися і вирости в країнах, куди емігрували їх батьки, до них додалися дисиденти з СРСР. Очевидно, що основу політичного руху діаспори все ж складали ті емігранти, які належали до військових формувань українців та продовжували боротьбу проти окупації радянською владою України.

Власне на період третьої еміграційної хвилі припадає функціональне громадсько-політичне становлення української діаспори, з власним політичним проводом, партійною системою, періодикою, видавництвами, збереженням національної культурної спадщини та розвитком українського мистецтва. Вагому роль у бутті української діаспори відіграють також навчальні та наукові установи, початок яких припадає на другу хвилю еміграції, а своїх сучасних форм вони набувають у період після Другої світової війни⁸.

⁸1968 р. - Український науковий інститут Гарвардського університету; а також Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, Асоціація діячів української культури (Нью-Йорк), Українська академія мистецтв та культури (Нью-Йорк), Українська вільна академія наук (Аугсбург, Німеччина), Український науковий інститут Гарвардського університету (Кембридж, Массачусетс), Український інститут Америки (Нью-Йорк), Канадський інститут українських студій (Едмонтон), Український католицький університет (Рим), Український вільний університет (Мюнхен) [32]

Наступна, четверта хвиля еміграції припадає на час після розпаду СРСР, її основною причиною вважають непевний економічний стан в Україні. Основна кількість емігрантів припадає насамперед на такі західноєвропейські країни, як Португалія, Іспанія, Чехія, Італія, Польща.

Нова, остання хвиля – виникла після повномасштабного вторгнення Росії в Україну 22 лютого 2022 року. Її основу складають абсолютно розмаїті верстви українського суспільства, а найбільшою є та частина, яка змушена була емігрувати через бойові дії на територіях їх проживання в Україні. Їх інтеграція у зарубіжне суспільство наразі відбувається поступово, за рахунок державних програм, що діють у країнах їх теперішнього перебування.

1.2 Скрипкова творчість композиторів української діаспори у дослідженнях: огляд праць та проблематика.

Багатомірність явища української скрипкової музики потребує різнобічних наукових досліджень, які умовно можна класифікувати за певними напрямками. Це насамперед українське скрипкове виконавство, представлене цілими скрипковими школами та непересічними скрипалями світового рівня. Окремої уваги заслуговує і композиторська творчість для скрипки, багатогранність якої у видовому та жанровому вимірах є одним з сучасних напрямів насамперед українського музикознавства. Проте, специфічно скрипкових досліджень композиторської творчості українських мистців — представників діаспори на сьогодні відсутні.

Схожою є ситуація і з творчою діяльністю українських скрипалів-емігрантів, хоча їх вплив на формування жанрово-видового виміру української музики у ХХ столітті важко переоцінити, рівно ж як і на культурне життя осередків української діаспори та взаємодію з музичним побутом країн їхнього перебування.

У наукових дослідженнях історичного, географічного, культурного та політичного буття української діаспори найперше емігрантів, з часу незалежності — українських дослідників - висвітлюється дане явище, здійснено його наукове осмислення, систематизацію та класифікацію характерних явищ, подієву періодизацію, огляд творчості провідних представників, чия діяльність має непересічний вплив на сучасне буття української нації та її музичну культуру. Новий погляд на музичне життя українських емігрантів, зокрема, у його музикознавчому вимірі, що дозволяє зорієнтуватися у науковій літературі насамперед музично-критичного спрямування, властивий дослідженню У. Граб [11].

Одна з перших праць, в якій висвітлено музичне життя української діаспори у різних її проявах, належить перу галицького композитора, який також емігрував з України — Антіну Рудницькому [38]. У його монографії «Українська музика» чи не вперше в українському музикознавстві висвітлено музичну творчість представників української діаспори як природної частини єдиної української музичної культури [39]. Примітною ознакою даного дослідження є не лише перерахунок творчих здобутків українських композиторів, але й висвітлення їх діяльності як виконавців та музично-громадських діячів. Значна частина інформації про музичне життя діаспори міститься у періодиці українських осередків, невеликих публікаціях. Окрему групу становлять монографічні дослідження, присвячені окремим митцям [5].

В українському музикознавстві найбільш об'ємною публікацією, у якій висвітлюється музично-творча діяльність представників української діаспори є “Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття” Г. Карась. [21]. Стисла інформація стосовно композиторів діаспори а також українських скрипалів, чия творча діяльність розвивалася за межами Батьківщини, розміщена у енциклопедичному виданні А. Мухи [30]. Творчі постаті українських

композиторів-емігрантів висвітлені у покажчику Ю. Медведика [27], за таким же принципом — у науковій розробці М. Дитиняк [12]).

Дослідження, присвячені вивченню музичного життя осередків української діаспори також побіжно торкаються як скрипкового виконавства, так і композиторської творчості для скрипки [2; 48]. Зокрема, монографія О. Білас висвітлює буття музичної культури дуже складного і суперечливого історичного періоду українців на еміграції — табори біженців у Німеччині, розташовані на окупованих союзниками СРСР територіях. Дослідниця висвітлює такі грані музичної культури як освіта, мистецькі акції, постаті видатних українських музикантів. Значну увагу присвячено взаємодії українських мистців з німецьким мистецьким середовищем, традиціями та культурним життям Німеччини післявоєнного періоду. Наукове дослідження О. Білас виявляє непересічну роль цього історичного періоду на мистецьке майбутнє української діаспори, підкреслює важливість організації музичного життя у таборах на подальше формування національної ідентичності, музичної освіти, а концертної діяльності музикантів — на створення і підтримку української музичної культури не лише на теренах Німеччини, але й в країнах наступного розселення українських емігрантів [2].

Наукова розвідка В. Чайки присвячена власне композиторській творчості українських емігрантів у країнах Північної Америки [48]. Дослідниця зосереджує увагу не лише на тих українських композиторах, які обрали еміграцію і продовжили свою мистецьку діяльність у США, Канаді тощо, тут представлений огляд творчих постатей тих мистців, що належать до наступних після еміграційного покоління, проте, співвідносять себе з українською культурою, зберігають власну національну ідентичність одночасно будучи органічною частиною музичного життя країн свого проживання. Значну цінність становить покажчик власне скрипкових творів композиторів діаспори Романа Савицького-молодшого [40], де зібрана більша частина скрипкових творів композиторів-емігрантів XX — XXI століть.

Дослідження української композиторської творчості, в тому числі представників діаспори, крізь жанрово-видову призму — одні з найбільш широко представлених в сучасному українському музикознавстві. Це наукові праці А. Калениченка [19], Ю. Волощука [7], І. Борух [3] та А. Мельник [28], кожне з яких розглядає музичну творчість композиторів діаспори у певному ракурсі. Наукові зацікавлення А. Калениченка пов'язані з розвитком інструментальної композиторської творчості та висвітлені у науковій періодиці України. Враховуючи, що значна частина композиторів починала свій музичний і творчий шлях в Україні, необхідними є дослідження музичного життя перед- та міжвоєнного періоду, які дозволяють вибудувати цілісну мистецьку картину буття української скрипкової культури. Це дослідження Ю. Булки [4], В. Заранського [15;16], Л.Корній [23], які дозволяють побачити шлях формування української скрипкової школи, її роль та значення для української музики як на Батьківщині, так і за її межами.

Скрипкова композиторська творчість в українській діаспорі у ХХІ столітті стала органічною частиною досліджуваного матеріалу у ряді сучасних наукових праць, зокрема, в аспекті різних вимірів буття скрипкової музики. Характерно, що у певних роботах музична творчість представників діаспори розглядається з позицій нерозривного зв'язку з Батьківщиною. Таке бачення властиве дисертаційному дослідженню Ю. Волощука. Висвітлюючи скрипкову творчість галицьких композиторів, дослідник не оминає увагою тих мистців, чия творча діяльність продовжила розвиватися в умовах еміграції. Власне таке бачення музики діаспори, вперше запропоноване А. Рудницьким, стає чільним вектором досліджень І. Борух. Хоча коло її наукових зацікавлень зосереджене у вимірі української програмної музики для скрипки, дослідниця не оминає увагою творчість представників української діаспори, виводячи єдину лінію розвитку української музичної культури, задіюючи глобалістичний принцип розуміння національної культури. Дисертація А. Мельник присвячена скрипковій мініатюрі, також охоплює творчість

українських композиторів як у межах України, так і тих, що знаходяться в еміграції. Тобто, “українська скрипкова музика” як галузь наукового знання в українському музикознавстві, висвітлює самотність явища, враховуючи набутки скрипкової творчості композиторів української діаспори, хоча «скрипкова музика діаспори» наразі не отримала окремого наукового дослідження.

Значну групу публікацій становлять дослідження творчих портретів композиторів діаспори. Серед них на особливу увагу заслуговують присвячені композиторам-виконавцям, а саме — скрипалям. Так, творча постать Михайла Гайворонського висвітлена у монографії В. Витвицького [6]. Готується до друку спільна монографія про творчу діяльність Романа Придаткевича (за загальною редакцією Г. Карась). Творчість цього без перебільшення знаменитого українського скрипаля, композитора, педагога вже у фокусі українських дослідників Л. Кияновської, Л. Назар.

Об’єктом досліджень повинні стати творчі особистості значної кількості композиторів-скрипалів, чия творчість досі отримали або лише спорадичні згадки, була побіжно згадана у суміжних чи дотичних працях, а їх твори — звучати в українському музичному просторі. Серед них — Богдан Сарамага, Роман Бородієвич, Ярополк Ласовський, Олег Стратичук — всі ці творчі постаті ще потребують свого висвітлення, наукового осмислення, а їх твори заслуговують на присутність у репертуарі українських скрипалів, виконання як на великих концертних естрадах, так і у педагогічному репертуарі. Проте, на сьогодні кожен з них лише згадується у поодиноких публікаціях наукових розвідок, присвячених музичному життю української діаспори а творчі портрети, дослідження творів та введення їх у науковий простір ще чекають свого наукового осмислення в українському музикознавстві.

Значну кількість наукових джерел становлять публікації, присвячені композиторам діаспори, у творчому доробку яких присутні скрипкові композиції,

серед яких монографічне дослідження С. Павлишин про Стефанію Туркевич-Лукіянович [35], цілий ряд наукових розвідок про творчість Сергія Яременка [13], Миколу Рославця [22], Павла Сеницю [49], Василя Безкоровайного [42], Сергія Борткевича [41] та ін.

Проте, на сьогодні не всі композитори діаспори отримали своє музикознавче осмислення в українському науковому просторі, зокрема, це стосується тих композиторів, чи творча діяльність не була пов'язана з визначними центрами музичного життя діаспори (Мюнхен, Нью-Йорк, Вінніпег, Торонто). Серед них — творчий доробок Івана Вовка, чиє ім'я та творча спадщина повернулася в Україну разом з архівом Мирослава Антоновича [10]. Достатньо відоме у мистецьких колах діаспори та майже невідоме в Україні ім'я Івана Вовка, до творчого доробку якого належать твори для скрипки, стало об'єктом музикознавчих розвідок У. Граб [10]. Відкриття творчої силуети композитора та повернення у музичний простір України дозволить виповнити ще одну білу сторінку української музичної історії, а, отже, потребує свого музикознавчого дослідження також і у вимірі скрипкової творчості.

Скрипкова творчість композиторів української діаспори поступово набуває свого осмислення в українському музикознавстві, як вітчизняному, так і закордонному. Одним з найбільш досліджуваних на сьогодні став цикл Василя Безкоровайного «Українські думки» для скрипки і фортепіано. Оскільки значна частина цих п'єс може використовуватися у педагогічному репертуарі, відповідно отримала багатогранне музикознавче прочитання. Це і педагогічного спрямування розвідка О. Бахталовської [1], дослідження крізь призму жанрової специфіки Л. Назар [31], місця і ролі циклу у творчому доробку композитора Н. Толошняк [42]. Твори представників української діаспори у вимірі жанру скрипкового концерту присутні у наукових публікаціях В. Заранського [17], проте, дослідник зосереджує свою увагу насамперед на зразках вітчизняних композиторів, які безпосередньо формували розвиток жанру в українській музиці. На сьогодні чи не єдине дослідження

скрипкових концертів американського композитора українського походження — Вірка Балея — здійснене у науково-критичній розвідці Т. Прокопович. [37].

Об’ємна за кількістю скрипкова творчість композиторів діаспори наразі є одним з актуальних питань українського музикознавства та потребує різновекторних досліджень. На сьогодні скрипковий репертуар, створений українськими композиторами за межами України отримав лише часткові дослідження, побіжні згадки у дотичних працях, проте, цілісного, присвяченого вивченню скрипкової музики, створеної за межами України, на сьогоднішній день немає.

1. 3. Персоналістичний вимір скрипкової творчості композиторів та виконавців-скрипалів української еміграції.

Композиторська творчість представників української діаспори ХХ століття демонструє надзвичайно багату жанрово-видову палітру творчості. Серед неї значна частина — твори для скрипки, проте, насамперед скрипкова творчість пов’язана з діяльністю українських скрипалів — емігрантів, виконавсько-композиторська діяльність яких вплинула і на музичне життя української еміграції, і взаємодіяла з мистецьким середовищем країн свого перебування та повинна бути органічною часткою скрипкового мистецтва української музичної культури.

Світове скрипкове виконавство пов’язане з іменами багатьох українських скрипалів ХХ століття, чия сольна, ансамблева та оркестрова гра була високо оцінена у країнах їх нового перебування, вони також здобули визнання на міжнародному рівні, гастролуючи країнами Європи, обидвох Америк. Проте, серед них лише незначна кількість займалася композиторською творчістю, формуючи обличчя скрипкової музики нового часу.

Один з найвідоміших представників української скрипкової школи - скрипаль французького походження **Михайло Сікард** (1867 — 1937) [20]. Його творча

діяльність тісно пов'язана з іменем Миколи Лисенка, згодом, після еміграції на межі XIX — XX століть — паризьким оркестром Колона та педагогічною діяльністю у Королівській консерваторії (Амстердам, Нідерланди). Народжений в Одесі, разом з родиною ще у ранньому віці переїхав до Києва, де розпочалося його навчання гри на скрипці. Перший викладач М. Сікарда - видатний чеський скрипаль і педагог Отокар Шевчик. За кордоном продовжив навчання у Жозефа Массара та Йозефа Йоахіма. Виступав як соліст (обіймав посаду соліста Konzerthaus в Берліні), ансамбліст та оркестрант, провадив активну педагогічну діяльність. Саме М. Сікард був учасником знаменитого квартету, організованого М. Лисенком, якого вважав своїм близьким другом і соратником [23]. Його перу належить скрипкова транскрипція знаменитої Другої рапсодії М. Лисенка. На сьогодні творча діяльність Михайла Сікарда не отримала жодного наукового осмислення в українській музикознавчій літературі, проте, його належність до сонму найвидатніших скрипалів свого часу, композиторська та педагогічна діяльність потребують більш детального висвітлення власне в аспекті зв'язків з українською культурою скрипкового виконавства.

Творча постать **Романа Придаткевича** (1895 — 1980) — одного з найуспішніших українських скрипалів на еміграції — надзвичайно важлива для розвитку української музичної культури [21; 8; 6]. Роман Придаткевич народився на Яворівщині. Вже у ранньому віці почав освоювати гру на скрипці (чотири роки). Тогочасна періодика та музична критика називає його вундеркіндом, адже його перший сольний концерт відбувся, коли Р. Придаткевичу виповнилося лише вісім років. У Львові гру на скрипці студіював у Адама Должицького, Євгена Перфецького (Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка), згодом у Відні у Отокара Шевчика та Берліні у Карла Флеша. Мобілізований в часі Першої світової війни Р. Придаткевич до австрійської армії, згодом входить до Української Галицької армії, що спричинилося до політичних переслідувань та утисків скрипаля після

завоювання ЗУНР Польщею. Політична ситуація стала для Придаткевича однією з основних причин його еміграції до США у 1923 р. Тут він продовжує навчання у Колумбійському університеті, згодом - музичному інституті Куртіса у Філадельфії. Ще в часі навчання, у 1924 році, разом з Михайлом Гайворонським відкриває Музичну консерваторію, яка дуже швидко здобула значення центру музичної професійної освіти для українців закордоном — його випускники стали оркестрантами провідних оркестрів США [7]. Концертну діяльність Р. Придаткевич провадить як соліст, ансамбліст, з незмінним успіхом виступає в кращих залах США. У 1937 — 1940 роках є концертмейстером таких оркестрів як Нью-Йорк Сіті Оркестра, Джільбер і Суліван Опера. З 1946 р. працює викладачем скрипки у Мюррей коледжі в Каліфорнії. В 1970 р. - гастролює Європою як соліст (Швеція, Англія, Німеччина, Австрія) [48].

Близький товариш та соратник Р. Придаткевича - **Михайло Гайворонський** (1892 — 1949). Хоча Гайворонський ніколи не отримав визнання як скрипаль-віртуоз, значення його громадсько-суспільної діяльності і на батьківщині, в Галичині, і у еміграції, в США, на ниві музичного життя на сьогодні важко переоцінити [7]. Початкову освіту гри на скрипці здобув у батька, згодом — у Ф. Кребса у Вищому музичному інституті у Львові. Причиною його еміграції також стала політична ситуація. Зрештою, у Гайворонського ніколи не склалися стосунки чи то з австрійською, чи то польською владою, а його перебування в лавах УСС власне призвело до переїзду в США у 1923 р. М. Гайворонський є автором ряду стрілецьких пісень [30]. Мобілізований до війська у Першій світовій війні (1915 р.) очолив військовий духовий оркестр, заснував струнний Квартет УСС. Активно займався музичним життям українського війська в часи ЗУНР, був призначений головним капельмейстером армії УНР (1919 р.). По прибутті до США продовжує музичні студії в Колумбійському університеті та разом з Р. Придаткевичем відкриває

Українську музичну консерваторію, організовує з її учнів струнний оркестр⁹. Цей навчальний заклад став прообразом майбутнього знаменитого Українського музичного інституту в Америці.

Вагоме значення у становленні скрипкової школи української діаспори належить українським викладачам у організованих школах таборів для переміщених осіб періоду Другої світової війни та післявоєнного періоду у Німеччині та Австрії [2]. Серед викладачів — **Зіновій Худий**, **Богдан Мигасюк** та **Володимир Цісик**. Останній був концертмейстером львівського оперного театру, у таборі Міттенвальд (Баварія) організував струнний оркестр, який виступав як українських громадах, так і на академічних німецьких сценах. В таборі Ганноверу з сольними концертами виступає скрипаль-віртуоз **Ярослав Омельський** — випускник чернівецької консерваторії, згодом навчався у Бухаресті, Женеві та Відні, емігрував до Нідерландів [2].

Серед скрипалів української діаспори виділяються фігури Богдана Сарамаги, Романа Бородієвича, Ярополка Ласовського та Сергія Яременка, кожен з яких, окрім вдалої виконавської кар'єри залишив і композиторську спадщину. Скрипаль **Богдан Сарамага** (1905 — 1975) — тернополянин, учень Юзефа Цетнера, емігрує з України в часі Другої світової війни [48]. Ще в часі перебування в таборах для біженців Сарамага стає концертмейстером оркестру в театрі “Швабіше Ляндесбюне” (Меммінген) та студіює гру на скрипці у німецьких педагогів. З 1950 р. - мешкає в США, де викладає скрипку в УМІ США, Українській вищій музичній школі тощо. Уродженець Тернополя **Роман Бородієвич** (1919 - ?) на еміграції стає концертмейстером американських симфонічних оркестрів, гастролює як ансамбліст. Випускник Львівського музичного інституту, Віденської консерваторії емігрує у час війни спочатку до Німеччини, згодом — США. Активний

⁹ Є керівником оркестру до 1936 р. [29, С.67]

популяризатор української академічної музики, скрипаль, диригент та композитор **Ярополк Ласовський** (1941 - 2006) перші заняття гри на скрипці отримує в музичній школі емігрантських таборів у Німеччині, згодом — в університеті Нью-Йорку (1969). Скрипкові опуси присутні і у творчому доробку канадського оркестранта та педагога **Сергія Яременка** (1912 — 1997), випускника Чернівецького університету по класу скрипки Дж. Маноліу (румунський скрипаль, педагог).

Скрипка у композиторській творчості представників української діаспори належить до найбільш об'ємних, вражає охопленням фактично усіх жанрів. Серед них — значна частина належить до педагогічного репертуару, домашнього музикування, проте, є також концертні твори. Очевидно, що концертно-віртуозні опуси є насамперед надбанням композиторів-скрипалів, але зустрічаються і у творчості інших композиторів. Одне з маловідомих на сьогодні імен — **Іван Вовк** (1921 - 2007), перу якого належить кілька скрипкових концертних творів, серед яких — п'єси, Соната для скрипки і фортепіано, Скрипковий концерт, Токата для скрипки і фортепіано, Українське капричіо та Варіації для скрипки і оркестру [10]. Уродженець Черкащини (с. Кривчунка Жашківського району). Спочатку здобув освіту як флейтист. Після Другої світової війни опинився у еміграції (Франція). Тут здобуває освіту як композитор і піаніст у Вищій музичній школі Сезара Франка (закінчив у 1954 р.). З 1955 року мешкає у США, пізніше — Бразилії. Впродовж цілого життя виступав як піаніст, концертмейстер, його композиторський талант отримав визнання не лише у музично-критичних артикулах, відгуках на концерти, але й премії на конкурсах, організованих відомими українськими музикантами-емігрантами (у 1981 році отримав нагороду на Конкурсі музичних творів)¹⁰.

¹⁰ Оголошений у 1978 році фондом Лариси Целевична честь 1000-ліття Хрещення Руси-України. До комісії належали Мирослав Антонович, Дарія Каранович та ін. [10]

Один з найпопулярніших циклів домашнього музикування, що стали частиною педагогічного репертуару є скрипкова творчість **Василя Безкоровайного** (1880 - 1966). Уродженець Тернополя, музичні студії якого відбувалися у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові. Його діяльність в Галичині насамперед пов'язана з педагогікою та організацією музичних навчальних закладів (В. Безкоровайний є засновником музичної школи у Станіславові — тепер Івано-Франківськ). Заарештований поляками у 1919 році. Емігрує разом з Львівським симфонічним оркестром оперного театру у 1944 році до Австрії. Саме тут були створені його скрипкові композиції. З 1948 року проживає у США, де організовує музичне життя українських емігрантів, часто виступає як хоровий диригент, концертмейстер, викладає гру на фортепіано [1].

Розділ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ВИМІР СКРИПКОВОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДІАСПОРИ XX СТОЛІТТЯ.

2. 1. Специфіка жанрової палітри скрипкової музики композиторів української діаспори.

Творча спадщина композиторів української діаспори демонструє фактично всеохопну палітру музичних жанрів. Цікаво, що саме у їх творчому спадку є опуси, що стали першотворами у певних жанрах не лише української музики, але й музичної культури країн їх еміграції. Це перші українські - концерт, соната, варіації для скрипки, квартет, написані тими українськими композиторами, чиї життя і творчість відбувалися за межами Батьківщини. Разом з тим, життя і навчання у світових музичних центрах, кращих навчальних закладах, видатних віртуозів та педагогів свого часу сприяли високому професійному рівню не лише скрипкової виконавської майстерності, але й значно вплинули на композиторську творчість у галузі скрипкової музики. Саме скрипкова творчість чи не найяскравіше демонструє синтез світових тенденцій розвитку музичного мистецтва з характерною українською образністю музичного змісту та специфічними, національними ознаками музичної мови. Зрештою, у галузі музики для скрипки композитори діаспори продовжили традиції національної скрипкової школи, адже значна частина з них як скрипалі-виконавці сформувалися ще до еміграції, зростаючи у межах українського культурного простору.

Високий виконавський рівень українських скрипалів-виконавців, їх виступи на світових концертних майданчиках в якості солістів, ансамблістів чи оркестрантів дозволили презентувати також і українську музику перед публікою поза межами

України. Свідчення успішності їх виступів, високої оцінки їх творчості не лише українськими критиками зарубіжжя, але й у схвальних відгуках іноземних музикознавців, стимулюючи високий професіоналізм не лише українського скрипкового виконавства, але й творчості композиторів української діаспори. Примітно, що незважаючи на перебування далеко поза межами України, сталою ознакою їх творів для скрипки є їхня національна визначеність. Саме українське начало, присутнє у жанрах, назвах, тематиці, ідейно-образному змісті, специфічній системі виразності, і характерній інтонаційності їх творів [6].

Напевно найяскравіше національна визначеність творів виявилася у жанрах мініатюри, адже саме до неї належить і питома український варіант жанру рапсодії — думка (М. Гайворонський) [3; 16; 28]. Примітно, що у скрипковій літературі твори у цьому жанрі є циклами (В. Безкоровайний, Я. Барнич). Значною є кількість п'єс, які не лише побудовані на основі ритмічних формул таких українських танців як коломийка (Я. Барнич). В'язанки українських танців присутні у творчій спадщині М. Гайворонського (цикл «Українські танці»), коломийок — у творчості В. Безкоровайного (цикл «Для розради» утворений з інтродукції та коломийок). Цікаве поєднання такого типу дозволяє говорити про появу малого циклу, де імпровізаційна інтродукція поєднується з коломийками, які набувають положення у цілому циклу, схожого за значенням до фути у малому поліфонічному циклі барокової музики. Ознаками необароко у даному циклі є і співвідношення коломийок на засадах сюїтності та виявляє розмаїття образно-тематичного матеріалу коломийок. Загалом характерне українській музиці необароко, що проявляється через поєднання ознак української танцювальності з жанрами старовинних західноєвропейських танців — властива і скрипковій музиці українських композиторів-емігрантів (М. Гайворонський «Гавот»). У скрипковій літературі діаспори зустрічаються і популярні танці XIX — XX століть («Вальс» Ф. Якименка).

Одну з найбільших груп скрипкової творчості композиторів діаспори становлять п'єси вокального походження. Насамперед це такий питомий для української музики жанр обробки народної пісні — в даному випадку — для скрипки і фортепіано. Одним з перших у цьому жанрі працює М. Сікард. У його творчому доробку — близько ста обробок українських народних пісень для скрипки і фортепіано. Звертається до цього жанру і М. Гайворонський, Р. Придаткевич. Це об'єднані у цикли «Українські народні пісні» М. Гайворонського, а також такі його п'єси як «Колискова», «Серенада», «Пісня без слів», «Елегія». Такі п'єси як «Елегія», «Серенада», «Думка», «Колискова» та «Пісня без слів» вирішені у романтичному ключі — тут присутнє поєднання романтичної експресії з народним мелосом. Саме М. Гайворонському належать перші в історії української музики цикли скрипкових мініатюр [7]. Окрім згаданої «Коліскової» М. Гайворонського цей жанр стає одним з найулюбленіших у скрипковій творчості композиторів української діаспори, адже також належить до творчого доробку С. Яременка. «Нічна» тематика, а, швидше пейзажистика стає основною образною сферою «Ноктюрну» для скрипки і фортепіано В. Безкоровайного, твір, який на думку дослідників належить до одного з кращих зразків музичної пейзажистики в українській скрипковій творчості та вирізняється особливою ліричністю [Карась].

Типово скрипковий жанр кантабіле, поява якого пов'язана з творчістю найзнаменитішого скрипаля і композитора — Н.Паганіні, присутній у творчому спадку Ф. Якименка. Зрештою, саме у цій п'єсі композитор виявляє питому природу української музики, а саме її наспівність, що виявляється і у фонічно-інтонаційній будові української мови, і у мелодичному багатстві народної пісні, феноменальній наспівності не лише хорової чи вокальної, але й інструментальної музики. «Кантабіле» Ф. Якименка стає саме тим зразком, який скрипковою грою розкриває інтонаційне багатство української музики.

У творчості композиторів української діаспори представлена і жанрова група, в якій умовно можна об'єднати твори імпровізаційного характеру, серед найвідоміших «Прелюдія» та «Прелюд» М.Гайворонського (ці твори були опубліковані у США та належать до найпопулярніших поруч з «Українськими думками» В. Безкоровайного у музичному середовищі українських емігрантів). Цікавим є переосмислення органно-клавірної за походженням токати у творчості композиторів діаспори. Так, токата фактично вперше стає надбанням власне скрипкового репертуару насамперед у творчості композиторів української діаспори (І. Вовк), згодом саме у скрипковому прочитанні стане надбанням українських композиторів-шестидесятників.

Значну групу становлять п'єси педагогічного репертуару, особливо у творчості С. Яременка, адже його вклад у становлення і розвиток українського скрипкового виконавства Канади на сьогодні важко переоцінити. Після еміграції до Канади С. Яременко не лише виступав як солюючий скрипаль та ансамбліст, однією з провідних форм його діяльності була педагогіка у різних середніх та вищих школах Едмонтоні. Характерно, що твори педагогічного репертуару С. Яременка будуються на національній мелодиці, насичені народними інтонаціями, ритмами. Подібно до обробок українських народних пісень Р. Придаткевича мали за мету не лише виховати нове покоління українських скрипалів, але сформувати національне звуковідчуття засобами переосмислення українського музичного фольклору, зберегти національну ідентичність у наступних поколіннях емігрантів з одного боку, з іншого — знайомити неукраїнців з українською культурою крізь призму основ її музичного вияву — народної творчості [2].

Характерність образного змісту розкрита крізь призму іронічного жарту («Скерцо» Ф. Якименка), настроєвого програмного змісту у «Проханні» М. Кузана для скрипки і органу [34]. Таке виконавське вирішення, нетипове для української музики, свідчить про глибокий взаємозв'язок французької та української музичної

традиції у творчому почерку композитора, що в даному випадку виявилось у такому специфічному тембральному поєднанні, властивому фактурі п'єси. Зрештою, французькі впливи присутні і на рівні композиційних засад. Композитор користується тут тричастинною контрасною формою барокового французького типу, що виявляється у поєднанні розділів на засадах повільно-швидко-повільно і вирішена в необароковому ключі.

Якщо жанр думки у скрипковій музиці можна віднести до невеликих за об'ємом п'єс, то власне рапсодія, започаткована в українській музиці геніальним Миколою Лисенком, належить до творів середньої форми. Власне переклад для скрипки і фортепіано його геніальної «Рапсодії №2» є одним з перших творів у цьому жанрі, написаних для скрипки М. Сікардом [20]. М. Гайворонський обираючи жанр рапсодії у своїй скрипковій творчості поєднує його з фантазією. Його «Дві фантазії-рапсодії» для скрипки та фортепіано рухаються в характерному для української музики векторі синтезу різних жанрів у площині одного твору. На відміну від типово романтичного трактування жанру рапсодії М. Гайворонським, в українській музиці діаспори даний жанр зберігає насамперед національне спрямування [5]. Так Р. Придаткевич трактує рапсодію як жанр, у якому національний первень розкриватиметься крізь призму образів української епіки та обрядовості, що виказує і програмне спрямування його творів. Його перша рапсодія має назву «Кобзарська», де образ сліпого співця стає збірним образом оспіваних народом перемог і поразок, невмирущої слави українського козацтва. Друга рапсодія, «Весільна», вже самою назвою представляє один з найбагатших пластів українського фольклору [7]. До цього напрямку трактування жанру рапсодії можна віднести і «Українську рапсодію» В. Безкоровайного[42].

До типово романтичного трактування творів середньої форми можна віднести поеми для скрипки В. Грудина, драматичну «Баладу» С. Яременка для скрипки і фортепіано. Цікаво, що жанр скерцо, який у творчості Ф. Шопена набуває значення

самостійного концертного жанру, в українській скрипковій музиці продовжує цю шопенівську традицію, проте, часто виступає у якості синтезованого жанру («Скерцо-веснянка» Я. Ласовського), що проявляється і у поєднанні танцювальності та скерцозності з обрядовим мелосом українських веснянок.

Окрему і значну за об'ємом групу скрипкової музики становлять твори для скрипки соло, до якого належать доволі розмаїта жанрова палітра — від мініатюр до творів середньої форми та циклічних жанрів. Цікаво, що саме твори цієї групи належать до найбільш виконуваних скрипалями української діаспори. Очевидно, що власні сольні композиції належали не лише до репертуару їхніх творців, а саме - М. Сікарда, Р. Придаткевича, С. Яременка, Б. Сарамаги, Р. Бородієвича, Я. Ласовського, Я. Омельського. Зрештою сольні твори належать і до репертуару українських скрипалів-виконавців у еміграції, а саме Оксани Сімович (1914 — 1986), Володимира Цісика (1913 – 1970), Аристида Вирсти (1922 – 2000), Оксани Тарнавської-Когут та ін [9], а також скрипалями нових хвиль еміграції, що припадають на період незалежності України, проте це питання наразі не отримало музикознавчого осмислення, лише спорадичні згадки у пресі та на особистих веб-сайтах скрипалів-емігрантів.

Жанр сонати, як сольної так і ансамблевої (для скрипки і фортепіано) представлений представлений у творчості багатьох композиторів-емігрантів. Так, у творчому доробку Р. Придаткевича є три сонати для скрипки і фортепіано, не оминули увагою цей жанр В. Малішевський, Т. Микиша, В. Балтарович, Ю. Фіала, С. Туркевич-Лукіянович[35]. Сонатини для скрипки соло та як ансамблеві твори присутні у творчості М. Гайворонського. Власне його сонати здобули значну популярність ще за життя композитора, отримали своє прочитання у виконанні багатьох скрипалів-емігрантів, серед них — Р. Придаткевича. Цей твір виконувався і в Україні, у Львові, на одному з концертів камерної музики, і здобув схвальні відгуки таких визначних діячів української культури, як В. Барвінський, А.

Рудницький. Зокрема, А. Рудницький вважає, що у сонатіні М. Гайворонського “приємно вражає більш самостійність композитора в трактуванні партій скрипки й особливо фортепіано” [38, с. 144].

Цікаво, що крізь призму сольного виконавства трактується і жанр сюїти, що ще раз підкреслює присутність необарокових тенденцій у музичній творчості композиторів української діаспори. Зрештою, необароко в українській музичній культурі має виразні ознаки синтезу європейських та національних традицій, адже саме в цих жанрах барокові жанри та форми поєднуються з національним мелосом, інтонаційністю, ритмічними моделями, ладовими структурами тощо. Важливо, що композитори часто самостійно окреслюють національну визначеність прочитання барокових жанрів, до яких звертаються у своїй творчості. Так, до цього жанру звертаються М. Гайворонський та Р. Придаткевич.

У творчому доробку М. Гайворонського жанр сюїти представляє не лише сольне скрипкове виконавство, але й повертає ранні, експериментальні виконавські склади, які користувалися значною популярністю у добу раннього бароко, проте були спорадичними як імпровізаційні у виконавській практиці і не належать до типових у композиторській творчості. Сюїта для двох скрипок М. Гайворонського (1927 р.) утворена з чотирьох частин (пасакалія, сарабанда, гавот і жига), розташування яких у циклі не належить до типового для сюїтності принципу темпової контрастності у послідовності частин, а швидше рухається по наростаючій у сторону пришвидшення темпів. Контраст тут виявляється на рівні суміщення різних поліфонічних технік контрастно-імітаційної поліфонії та викazuje майстерне володіння композитора [21]. Сольна скрипкова сюїта М. Гайворонського продовжує національні традиції необароко, закладені М. Лисенком. Тут композитор використовує не зовсім типові для класичної барокової сюїти танці, які швидше були додатковими до основного каркасу циклу, а саме — гавот, менует. Використання рондо як заключної частини циклу викликає аналогії вже з

класицистичною циклічністю і традицією написання останніх частин сонатно-симфонічних жанрів у формі рондо. Цікаво, що композитор тут оперує цитатами лемківських пісень та танців, в останній частині — провідним засобом виразовості у рондо стають ритмоінтонації козачка. Цей твір М. Гайворонський присвятив своєму товаришеві, знаменитому українському скрипалю Р. Придаткевичу, який є не лише першим виконавцем сюїти, але й постійно тримав його у своєму репертуарі. Необарокові риси властиві також творам, які побудовані на засадах малого поліфонічного циклу. Такі цикли присутні у творчості Р. Придаткевича (Прелюд, хорал і fuga) та А. Рудницького (Інтрада і фантазія) [39].

Жанр варіацій у скрипковій творчості композиторів української діаспори представлений у творчості М. Сікарда, М. Гайворонського (“Варіації на українську тему” для скрипки соло), Р. Придаткевича, Т. Микиші, І. Вовка, О. Омельського. Композитори оперують цим жанром як у сольному, так і ансамблевому (скрипка і фортепіано) викладі.

Очевидно, найбільш презентативні у скрипковій творчості - концертні жанри, представлені також у творчості композиторів-емігрантів [17]. Жанр концерту для скрипки з оркестром у композиторській творчості діаспори XX ст. присутній у творчому доробку скрипаля-віртуоза Михайла Сікарда. Фактично одночасно з Першим скрипковим українським концертом В. Косенка написані концерти С. Борткевича (1923 р.) та М. Рославця (1925 р.). Уже з 30-х років до цього жанру звертаються такі композитори як Т. Микиша, П. Печеніга-Углицький, І. Вовк, Ю. Фіала. Цікаво, що у творчості композиторів діаспори, подібно до композиторської творчості українських композиторів, з’являються синтезовані варіанти жанру концерту. Це Концерт-реквієм для скрипки й фортепіано Л. Мельника. Зрештою, у цьому творі синтез проявляється і на рівні виконавського складу. Використання фортепіано, інструменту, що у вимірі скрипкової творчості асоціюється з камерною музикою, виявляє ще один рівень синтезування, тепер уже на рівні видів музичного

мистецтва. Присвята твору «Пам'яті голодомору в Україні 1932 — 1933 років», як і назва реквієм (поминальний жанр латинського обряду) не лише свідчать не лише про співвідношення себе з Батьківщиною, її трагічними сторінками. Вибір композитором саме цього твору для запису на платівці, датований 1983 роком, стає ще одним голосом, що взиває до справедливості, голосом, що звертається до світу та свідчить про вбивство мільйонів українців.

У тому ж десятилітті до жанру концерту звертається і В. Балеї у своїй творчості [37]. Один з його двох концертів, написаний у 1987 році, має назву Концерт-реквієм “*Quasi una fantasia*” 1987 р., через два роки — композитор створює ще один концерт, присвята якого пов'язана з тисячоліттям Хрещення Руси-України. За Г. Карась, ці твори “виявляють зв'язок з культовими жанрами – латинського (Концерт-реквієм № 1) та східного обрядів (Концерт № 2 в тисячоліття Хрещення Руси-України)” [21, с.47]. Фактично, у цей період в музиці української діаспори світський жанр концерту набуває нових для себе вимірів у ідейно образному змісті, а саме філософсько-богословського значення.

Необароко, як стильова тенденція у музиці ХХ століття стає одним з напрямів скрипкової творчості композиторів української діаспори. До цього напрямку можна віднести і подвійний концерт О. Левковича для скрипки, фортепіано та струнних. Інша тенденція, яка виявилася у синтезі форм, жанрів та видів творчості, також стала однією з провідних в творчості композиторів діаспори.

2. 2. Віртуозно-концертна скрипкова музика Р. Придаткевича як зразок синтезу світових надбань і національного первня.

Ім'я Романа Придаткевича в історії музики української діаспори займає вагоме місце, адже його творча діяльність розвивалася не лише у виконавському, але й у

творчому вимірі. «Як першорядний скрипаль, що досконало знає всі таємниці цього інструменту, Придаткевич найкраще зумів здійснити свої творчі стремління й ідеали у своїх скрипкових творах. В українській музичній літературі вони мають особливу вартість вповні професійно, досконало технічно написаних творів, просякнутих суто-українським характером і стилем.»[38, с. 179].

Скрипкова творчість композитора представлена розмаїтими жанрами, проте, на сьогодні не отримала наукового осмислення в українському музикознавстві. Зрештою, наразі відсутній каталог творчої спадщини композитора, а відомості про його твори можна зустріти в працях музикознавців, присвячених дослідженню творчості композиторів української діаспори [38; 21].

Один з перших творів композитора - «Пісня для слів» («Мелодія») для скрипки і фортепіано, написана у 1911 році. Також ще в часі перебування Р. Придаткевича в Україні була створена Перша Сюїта для скрипки і фортепіано. Одразу після еміграції до США, Р. Придаткевич не лише активно включився у мистецьке життя Нью-Йорку, але одразу почав розбудовувати музичну інфраструктуру для українських емігрантів, зрештою, його твори стали одними з перших українських композицій, виданих американськими видавництвами. Це три п'єси на основі народних пісень для скрипки і фортепіано («З буйним вітром», «Янічок», «Козачок»)¹¹. У ключі циклу вирішені «Три мініатюри на основі народних пісень» для скрипки і фортепіано Р. Придаткевича, а їх програмні назви однозначно пов'язують ці твори з українською тематикою («З буйним вітром», «Янічок», «Козачок»). До п'єс вокального походження також можна віднести «Пісню про чабана» Р. Придаткевича, а його «Весільний начерк» представляє собою стилізовану

¹¹ Видавництво Едварда Шуберта й Ко. в Нью Йорку, Ляйпцигу й Сіднею (1929 рік).

музику українського весілля як з обрядовими, так і звичайними піснями, а також інструментальною грою троїстих музик.

У 30–40-х роках для скрипки і фортепіано були створені «Подільська сюїта», «Гуцульська сюїта» (1932 – 1947) та «Козацька ренесансова сюїта». У цей же період Р. Придаткевич пише свою Першу сонату для скрипки і фортепіано (1938 – 1940) та Першу Українську Рапсодію, «Кобзарську» (1942 рік). Власне цей твір, у задумі композитора міг виконуватися як з фортепіано, так і оркестром. У цьому творі композитор відходить від традицій жанру на рівні форми, яка передбачала поєднання двох частин, а саме повільної і швидкої. Р. Придаткевич обирає для неї тричастинну форму, а кожна з них має програмну назву («Дума», «Козацька пісня» «Танок»). Через п'ять років, у 1947 році композитор пише Другу українську рапсодію («Весільна»).

До пізніх композицій композитора належать Друга соната для скрипки і фортепіано, частини якої також мають програмні назви, більше властиві малому поліфонічному циклу (Прелюд, Хорал, Фуга), «Сюїта для донечки». До творчого доробку композитора також належить Третя соната для скрипки і фортепіано (незавершена).

Примітно, що скрипкові партії у виданих творах Р. Придаткевича містять два варіанти скрипкових партій. Такий підхід композитора, очевидно, був розрахований на виконавців з різним рівнем технічної підготовки, а складність та насиченість другого варіанту засвідчує дані твори як оригінальні віртуозні скрипкові композиції концертного плану.

Значна кількість скрипкової творчості Р. Придаткевича представлена жанром мініатюри, в яких композитор постає майстром характеристичних образів. Це п'єси «З буйним вітром», «Янічок», «Пісня чабана» - одні з перших опублікованих українських творів у США, а також п'єса «Невістонька». Найперше, програмні

назви його творів свідчать про їхню національну спрямованість, а наявність у доробку композитора дидактичного циклу обробок українських народних пісень для скрипки і фортепіано свідчать, що Р. Придаткевич трактував власну творчість насамперед як частину національної культури та вбачав музичне мистецтво обним зі способів національної ідентифікації навіть в умовах перебування в чужій культурі на еміграції, як засіб самоідентифікації наступних поколінь українських емігрантів.

Цікаво, що у жанрі мініатюри Р. Придаткевич оперує не прямими цитатами фольклорного походження, авторських пісень, зокрема, стрілецького епосу (М. Гайворонський¹²). Він швидше користується окремими елементами традиційної музики, розбудовуючи на їх основі яскраві авторські композиції. На рівні мелодики такий підхід виявляється у використанні поспівок, які органічно вплітаються у мелодичну лінію авторського походження. Цікавою ознакою стає імпровізаційний тип розгортання, до якого часто звертається композитор, також своїм корінням виходить з традиції прийомів автентичного виконання. Серед них аподжіатури, морденти, форшлаги, гліссандо та хроматизовані пасажі, чергування *arco* і *pizzicato*, розмаїті флажолети, бурдони. Ще одна специфічна особливість, загалом характерна для творчості композитора – звукозображальність, що виявляється через імітацію звучання таких українських народних інструментів, як сопілка (п'єса «Сопілка»), флюєра, трембіта («Пісня чабана»). Хоча така тенденція загалом характерна для української музики ХХ століття, в еміграції ж дозволяла відкрити світ музичної природи української музики, ставати її специфічною промоцією.

У ладовості композитор також оперує характерними для української музики мінливістю мажоро-мінору, діатонічними та ладами зі збільшеною секундою.

¹² М. Гайворонський знаменитий автор стрілецьких пісень, значна частина яких фольклоризувалися, серед них - «Їхав стрілець на війноньку», «Гей там на горі Січ іде»

Трактування хроматики з позицій колористики швидше покликане поглибити ефекти звукозобразливості та звуконаслідування манери народних награвань.

Імпровізаційна манера викладу виявляється і на рівні метроритміки. Оперуючи автентичними первістками-ритмоформулами, композитор за допомогою варіаційності, дімініцій та аугментацій, ефектів *rubato* та темпових співставлень. У п'єсах танцювального походження, таких як козачок, коломийка чи аркан Р. Придаткевич підкреслює акцентністю моторики автентичних танців ритмічне начало. Часто ритмоформула стає основою ритмічного остинато – з одного боку така техніка походить з характерного для традиційної музики способу гри до танцю, з іншого – виявляє спільні ознаки з тогочасними тенденціями композиторського письма, що особливо яскраво проявилось у творчості Б. Бартока, І. Стравінського.

Хоча жанрова палітра скрипкової музики Р. Придаткевича представлена насамперед мініатюрами та творами середньої форми, проте, більшість з них - віртуозні концертні твори. До них можна віднести 5 сюїт, чотири з яких, крім першої, мають програмні назви. Характерною ознакою його творчості є те, що не лише програмність засвідчує національне спрямування творчості композитора, але й виявляє глибоке осмислення національної фольклорної традиції. Так лише в окресленому жанрі сюїти Р. Придаткевич оперує локальними музичними традиціями українського музичного фольклору. Так, друга сюїта під назвою «Подільська сюїта» № 2 побудована на автентичних пісенно-танцювальних зразках Поділля. третя - «Гуцульська сюїта» №3 для скрипки і фортепіано взорується на фольклорні первістки Карпатського регіону. Четверта сюїта має назву «Козацька ренесансова сюїта» для скрипки і фортепіано і своїм тематизмом виходить з давньої традиції часів козаччини. Остання - «Сюїта для донечки» №5 – за своєю програмною назвою відносить цей цикл до музики для дітей. Проте, на сьогодні музичні тексти сюїт залишаються недослідженими музикознавцями, а про їхню

музичну характеристику можна судити лише з критичних артикулів музичних критиків.

Циклічні твори для скрипки – сонати, сюїти та рапсодії – у творчості Р. Придаткевича є розгорненими монументальними полотнами, що відрізняються складним композиторським письмом і потребують фундаментальних досліджень. Перша Соната Fis-dur має три частини: *Moderato* – I частина; *Grave* – II частина; *Allegro ritmato con slancio* – III частина. Соната присвячена видатному американському піаністу і композитору італійського походження – Паоло Галліко, який не лише неодноразово виступав у спільних концертах з Р. Придаткевичем, але й був першовиконавцем фортепіанної партії на прем'єрі Першої сонати. Цікаво, що соната вирізняється виразно модерністичною музичною мовою, має риси символізму імпресіонізму, сецесії, неоромантизму та ін.

Жанр сюїти належить до одного з улюблених у творчості композитора. Власне назви сюїт (всього 5 циклів) виявляють зв'язок з ріднонаціональним середовищем, що прослідковується і на рівні музичної мови, використання фольклорних первістків з карпатського та подільського регіонів (Гуцульська сюїта, Подільська сюїта), повертає до періоду козаччини («Козацька ренесансова сюїта»), вже самою назвою акцентуючи давність цих традицій в Україні. Серед сюїт композитора зустрічаємо і цикли, які можна віднести до дитячого репертуару («Сюїта для донечки»). До циклічних жанрів у творчості можна віднести і побудований на засадах барокового бачення циклічності «Прелюд, хорал і фуга» Р. Придаткевича. Як зазначає Г. Карась, темою Хоралу тут є духовна пісня «Пречиста Діво Мати».

Хоча жанр рапсодії належить до жанрів середньої форми, в творчості Романа Придаткевича він набуває віртуозно-концертного розмаху. З двох Рапсодій - Перша Українська Рапсодія має назву «Кобзарська». Її особливістю є те, що цей твір може виконуватися як для скрипки і фортепіано так і у супроводі оркестру. Рапсодія має

три частини, кожна з яких має програмну назву. Програмність гравітує до кобзарської творчості, адже представляє три провідні жанри кобзарського виконавства: 1 ч. Дума, 2 ч. Козацька пісня, 3 ч. Танок. Друга Українська Рапсодія для скрипки і фортепіано, написана у 1947 році також має програмну назву: «Весільна».

Жанр рапсодії у історії європейської музики пов'язаний з ім'ям видатного угорського композитора Ференца Ліста¹³, особистості, коло зацікавлень якого виявляє і античну культуру [О. Кушнірук: Рапсодія УМЕ т.6, с. 30 - 31]. Власне термін «Рапсодія» походить від давньогрецької назви сліпих співців, що у супроводі струнно-щипкового інструменту оспівували міфи та легенди, до них відносять і Гомера, автора «Іліади» та «Одіссеї». Ф. Ліст обирає цю назву для творів, які розповідали болючі сторінки угорської історії, пов'язані з її вербуванням юнаків до австрійського війська, використовуючи музичні особливості стилю циганських капел «вербункош». Для композиції Ф. Ліст використовує поєднання двох частин, повільної та швидкої, перша з яких – епічного, розповідного характеру, друга – танцювальна. Такий тип – нанизування контрастних частин з поступовою динамізацією темпу останньої властивий і рапсодіям українських композиторів, серед них М.Лисенку, Друга українська рапсодія якого належить до шедеврів української музики. В українській скрипковій літературі жанр вперше з'являється в творчості М. Сікарда як перекладення для скрипки і фортепіано знаменитої Другої рапсодії М. Лисенка, перший ж авторський скрипковий твір у цьому жанрі належить В. Безкоровайному. До цього жанру в скрипковій музиці також зверталися І. Левицький, М. Гайворонський. Проте, саме рапсодії Р. Придаткевича виявляють віртуозно-концертне спрямування жанру.

¹³ Вперше назву Р. Використали для своїх фортепіанних творів чеські композитори XIX ст. В. Я. Томашек та Я. В. Воржишек [7, с.30]

У рукописі, наданому внуком композитора, американським диригентом українського походження, Т. Кухаром, твір має англomовну назву: First Ukrainian Rhapsody (Kobzar style), Roman Prydatkevych, проте, тут відсутня дата написання, однак А. Рудницький датує твір 1940 – 1947 роками [38].

Композитор обирає для своєї Першої рапсодії структуру тричастинного циклу, що викликає паралелі з класичною будовою сонатного циклу. Зрештою, назви частин («Дума», «Козацька пісня», «Танок») як і програмна назва «Кобзарська» цілого твору визначають образний зміст твору, пов'язуючи його з традицією українського кобзарства. Примітно, що лисенківську «думку» Р. Придаткевич заміняє на «думу»: в жанровій етимології вони значно різняться між собою, і якщо перша – витвір світської музики доби козаччини, то друга і є тим жанром, що найяскравіше презентує мистецтво кобзарів і з плином часу став асоціюватися з самим кобзарством.

Перша частина «Дума» виявляє імпровізаційність викладу, зазначену вже у темповому означенні: *Tempo moderato all improvisata*. Зрештою, композитор змінює темпи впродовж частини, проте, залишаючись в межах повільних та помірних темпів, проте, використовує ці зміни для створення плинності і свободи розгортання музичного викладу. Імпровізаційний тип розгортання підкреслюється і змінними розмірами: $5_4 - 4_4 - 3_4 - 6_4$. Зберігаючи метричною долею чвертку, постійна перемінність їх кількості у такті позбавляє характерної акцентної періодичності і додатково посилює відчуття плинності рапсодичного викладу.

«Дума» починається коротким фортепіанним вступом, який своїм викладом нагадує характерні кобзарські перегри, властиві традиційному виконанню дум. Цей імпровізаційний виклад переймає партія скрипки, ритміка якої виявляє суміщення дуже віддалених між собою тривалостей, розмаїтих групето, руху тріолями. Цікаво, що у розділі Andante (цифра 4) виклад набуває рис вільної речитативності, передаючи вокальну манеру вислову, характерну для виконання дум. Ладова

мінливість мажоромінору, використання народних ладів, альтерації побічних ступенів («фрігійський» II низьким у a-moll, міксолідійський VII низький у C-dur, «думний» IV підвищений у g-moll), ангемітонні ходи не лише покликані надати звучанню специфічної терпкості, але поглибити драматичність вислову. Зрештою, широкі, складні пасажі, використання гри на пустих струнах, акордова техніка поруч з репетиційністю – всі ці засоби виразовості працюють на створення ефекту вільної імпровізаційності, епічності викладу, характерного для українських дум. Проте, в цьому творі відсутнє сліпе копіювання чи наслідування думи, лише використовує окремі принципи вільної манери виконання дум, які проявляються і на рівні формотворення. Так, жанр думи у народній традиції попри позірну імпровізаційність, ворується на чіткій конструкції цілого. Початок думи - «заплачка» - своєрідний заспів – це своєрідний імпровізований вступний розділ, після якого власне і починається сама «дума». Власне тут розгортається основний сюжет-розповідь, який рухається у відповідній хронологічній послідовності, хоч у нього можуть бути введені додаткові епізоди – ліричні відступи. Заклучний розділ думи – кінцівка «славословіє», в якому возвеличується перемога або ж моральні якості героя. Власне за цією композиційною схемою рухається і Р. Придаткевич у першій частині Рапсодії. Так «заплачка» - вступ (цифра 1), основна ж частина складається з шести розділів, та фінального «славословія» (цифри 11 та 12).

Друга частина Рапсодії у музикознавчих джерелах має кілька варіантів назв («Кобзарська пісня» у Г. Карась, «Козацька» у А. Рудницького), проте, в рукописі її програмною назвою є «A Song» - «Пісня». Ця частина, побудована на засадах наскрізності, що очевидно походить з рапсодичності, утворена з семи розділів, останній з яких – каденція – не дотримується характерної сольної імпровізації, але спільно з фортепіано виписана автором, її текст демонструє абсолютну злитність виконавців, мелодичні лінії скрипки переходять у партію фортепіано, яке іноді

підтримує скрипкові пасажі масштабними акордами органних пунктів, в цілому створюючи масштабну за звуковим об'ємом епічну картину свободи.

Загалом у цій частині композитор дотримується принципу ритмічної свободи, метричної перемінності, ладова мінливість базується на тих же принципах, що і у першій частині рапсодії. Цікаво. Що тут гармонічна мова набуває більшого значення функційності, адже в першій частині її роль більше зводилася до колористичного поглиблення устоїв пасажних побудов скрипкової партії. Зрештою, мелодична лінія скрипки у «Пісні», хоч і містить складні арпеджійовані, хроматичні охоплення чи не всього скрипкового діапазону, проте більше наближена до пісенної мелодики козацьких та військових пісень періоду визвольних змагань, з використанням характерних для української музики мелодичними зворотами, ритмоформулами, типовими для каденційних побудов авторських пісень XVII – XIX століть тощо.

Напевно, серед образів, які надихали композитора у виборі тематики і його музичного втілення, слід назвати і знаменитий вірш Тараса Шевченка «Перебендя», неодноразово звертаючись до образу кобзаря, опоетизовуючи козацьке минуле України, поет часто у своїх творах наводить жанрову структуру репертуару народних співців. Будучи голосом народу, його музичною душею, кобзарі не лише виконували епічні твори, обов'язковою складовою їх репертуару були і традиційні танці. Можливо саме тому Р. Придаткевич називає третю частину свого циклу «Dances» - «Танці». Проте у Р. Придаткевича – це швидше бойовий танець, утворений з калейдоскопу танцювальних колін. Такий сюїтний принцип загалом характерний для традиційних танців не лише України, у цій частині Української рапсодії Р. Придаткевича представляє собою складну тричастинну форму, а серед засобів виразності на перше місце виступає підкреслена танцювальна моторика, складні, синкоповані ритми. Зрештою, поруч з ритмічним началом, мелодична лінія скрипкової партії вражає рівнем складності через різкі співставлення різних мелодичних викладів, суміщення штрихів, способів гри тощо.

Навіть побіжний погляд на «Першу українську рапсодію» для скрипки і фортепіано Романа Придаткевича виявляє складний віртуозний рівень обох партій, особливо скрипкової, блискучу концертність у взаємодії партій скрипки і фортепіано, а, отже, дозволяє віднести цей твір до віртуозно-концертних. Загальна структура циклу виявляє поступову динамізацію форми від повільної, розповідно-імпровізаційного типу «Думи» через наспівну «Пісню» до нестримного темпу життєствердності «Танців», а динаміка розвитку втілення ідейно-образного змісту, поетапність від трагічної історії минулого, через героїчну боротьбу до незаперечної віри у світле майбутнє України і людства. Характерно, що цей твір неодноразово виконувався у концертах самим автором, ім'я якого у другій половині ХХ століття здобуло значення скрипаля світового рівня і як соліста. Зрештою, творча постать митця надихала і інших композиторів, серед них – не лише його товариша і соратника Михайла Гайворонського, композитора-сучасника Василя Безкоровайного, але й композиторів наступних поколінь української еміграції. Саме тому ім'я Романа Придаткевича часто з'являється в присвятах творів композиторів-емігрантів, зокрема – камерній та скрипковій музиці.

2.3. Естетика національного світовідчуття на прикладі творів І. Вовка.

Творча постать Івана Вовка, композитора і педагога української діаспори, належить до післявоєнної хвилі еміграції. Народившись в Україні вже під Радянською окупацією, в дитинстві пережив Голодомор, опинившись як військовополонений у Німеччині, спочатку емігрував до Франції, згодом до США та Бразилії. Власне в часі перебування у США його життєвий шлях пересікається з такою непересічною особистістю в музичній культурі українців еміграції, як Роман Придаткевич. Наразі невідомі обставини їхнього знайомства, лише з дотичних

джерел відомо про багаторічне листування та творче спілкування між мистцями. Зрештою, Р. Придаткевич високо оцінював композиторський хист І. Вовка, рекомендує його іншим діячам української музичної культури на еміграції.

Офіційні дані конкурсу, організованого фондом Лариси Целевич у Нью-Йорку, в якому першу премію здобула вокальна композиція Р. Придаткевич, а другу премію - романс Івана Вовка на слова Лесі Українки «Сім струн» (1974 рік проведення). Вдруге проведений через чотири роки конкурс присуджує першу премію власне Івану Вовку за композицію Концерту для скрипки і фортепіано. Більш ніж поважне журі обидвох конкурсів свідчить про високий рівень композиторської майстерності та непересічний музичний талант композитора.

Свій творчий шлях композитора І. Вовк розпочав ще у Франції. Зрештою, після навчання у Одеській консерваторії на оркестровому (спеціальність флейта) та композиторському факультетах, І.Вовк продовжив своє навчання у Франції Вищій музичній школі Сезара Франка. (клас фортепіано та композиції). Тут були видані і його композиції під псевдонімом S. Jascove (Жасков), згодом – у США. Все його подальше життя було пов'язане з фортепіанним виконавством в якості соліста, акомпаніатора та педагогічною практикою. Творчі зацікавлення дозволили на наукове спілкування з такими поважними представниками української музикознавчої науки як П. Маценко, М. Антонович. «Визначний теоретик, член Академії композиторів Франції ще з 1949 року має багато творів включно до опери» [10, с. 41].

Серед творчого доробку – опера, хорові твори на слова українських поетів, літургичні композиції, а також інструментальна музика. Серед неї і скрипкові опуси. Окрім кількох п'єс та Сонати для скрипки і фортепіано, решта композицій створені для солюючої скрипки та оркестру: «Українське капричіо» (1977 рік написання), вищезгаданий Концерт (1978 рік написання), Токата (1980 рік написання) та наразі

невіднайдені, проте згадані у монографії А. Рудницьким при огляді творчості композитора Варіації. Примітно, що фактично всі скрипкові твори композитора мають присвяту Р. Придаткевичу, а також «Варіації на українську тему» для струнного квартету. Більша частина скрипкових композицій І. Вовка зберігається в переданому Україні архіві М. Антоновича, адже багатолітнє листування між М. Антоновичем та І. Вовком переросло у справжню дружбу і тривало до смерті видатного дослідника української церковної музики, хорового диригента та композитора, представника української еміграції у Нідерландах, Мирослава Антоновича.

Саме йому належить повернення творчості Івана Вовка в український звукопростір. Так, в часі українських гастролів «Візантійського хору» під орудою М. Антоновича у 1990 році, на Батьківщину прибули ноти «Українського капричіо» для скрипки з оркестром І. Вовка. Цей твір вже навесні наступного року був виконаний Струнним оркестром Львівської організації Спілки композиторів України під орудою Мирослава Скорика на фестивалі Музика українського зарубіжжя. Рукопис твору містить партитуру та поголосники для соліста, струнного оркестру (перші і другі скрипки, альти, віолончелі та контрабаси), валторни та фортепіано.

Жанр капричіо в історії музики з'являється як вільна п'єса імпровізаційного характеру ще на межі XVI – XVII століть. В українській музиці, цей термін використовують як програмне уточнення для п'єс салонного характеру П. Сокальський, М. Колачевський. Перше ж власне капричіо належить до творчої спадщини М. Лисенка і написане для скрипки і фортепіано з присвятою М. Сікарду. Впродовж XX ст. до цього жанру зверталася значна кількість українських композиторів, які писали як симфонічні капричіо, так і капричіо для сольного інструменту. Загалом впродовж свого буття жанр набув певних характерних

особливостей прочитання ідейно-образного змісту, примітною ознакою якого став «картинний симфонізм», що виявляється не лише у оркестрових, але й у сольних творах як картинна програмність, насамперед пов'язана з українською тематикою [21, с. 324 - 325].

«Українське капричіо» І. Вовка – це одночастинна картинна композиція, написана у складній тричастинній формі, поєднаній з типовою для танцювальних сюїт колінною будовою, яка передбачає нанизування епізодів.

капричіо починається вступом, утвореним з двох розділів. Перший – оркестровий - побудований на пунктирному ритмі та низхідному хроматичному ході. Наступний – соло скрипки, в якому відбувається ущільнення пунктирного ритму. Пунктир тепер присутній на кожній долі такту, а повторність зменшеної терції альтерованих IV та VI ступенів одразу гравітують до гуцульського ладу, що врешті призводить до зупинки на домінанті, яка готує до появи першої теми капричіо. Це тема, побудована на видозміненому ритмі аркану, яка проте зберігає мелодичний контур танцю. Проте коротке проведення теми одразу змінюються на гопак, «зашифрований» у фігураціях скрипкової партії.

Другий розділ контрастує до динамічної насиченості і швидкого темпу першого розділу «Українського капричіо». Найперше вододілом у формі стає темпова зміна – з швидкого *Allegro risoluto* на помірне *Andante*, а також тональність. Замість основної тональності Соль мажор тут з'являється до мінор. Основою мелодичної лінії у цій частині є лірична тема, яка нагадує «дівочі» коліна гопака, дівочий танець «горлицю», з характерним ходом на малу сексту та її поступовим заповненням, типовими для традиційної танцювальної музики каденційними зворотами проводиться тричі, а її просту тричастинну форму композитор вибудовує за рахунок регістрово-тебральних змін. Так у крайніх розділах середньої частини тема звучить в партії солюючої скрипки, тоді як у середньому розділі проведення теми

відбувається у партії віолончелей. Одразу на зміну ліричній частині приходить каденція солюючої скрипки, написана у одноіменній до тональності попередньої – середньої частини. Каденція поступово виходить з тихої динаміки середнього розділу, на основі остинатної ритмічної фігури крещендує до гучної динаміки і зупиняється на домінанті основної тональності твору.

Третя частина «Українського капричіо» - повертається до матеріалу першої частини – тема «аркану» проводиться тут без змін. Композитор проте видозмінює виклад другої теми - «гопака», де на зміну фігураціям приходить акордовий виклад, а сама тема аугментується за рахунок збільшення відстані між звуками основної мелодії. До цього розділу безпосередньо примикає заключна кода, в основі якої – низхідні гамоподібні рухи в межах тетрахорду, підготовлені попередньопунктиром, який викликає аналогії з вступним розділом у партії солюючої скрипки. Наступний низхідний хроматичний рух скрипки соло протиставляється висхідною хроматичною гамою цілого оркестру на тлі тремолуючого основного тону домінанти в скрипки приводить до заключної каденції на *ff*.

Загальна оптимістична вісь «Українського капричіо» І. Вовка, танцювальність, прозорість та логіка побудови цілого, віртуозність солюючої партії – ось провідні риси цього твору, а яскравість мелодизму, характеристичність ритмів роблять його одним з чудових репрезентантів української інструментальної музики вимірі її традиційної танцювальності.

Українська скрипкова музика діаспори демонструє широку палітру композиторської творчості, представлену як жанрами мініатюри, так і творами середньої та крупної форми. До скрипкових композицій у своїй творчості зверталися насамперед композитори, які є виконавцями-скрипалями, а також композитори, не пов'язані виконавською практикою з цим інструментом. Одна з найбільш значимих творчих постатей в історії скрипкової творчості композиторів

української діаспори – Роман Придаткевич, творчий доробок якого демонструє синтез сучасної композиції з національними традиціями опрацювання національних та автентичних первістків, зокрема, в «Українській рапсодії» для скрипки і фортепіано. Творча силльвета видатного українського скрипаля значно вплинула на композиторів діаспори молодшого покоління, адже скрипкові твори часто містять дедикацію Роману Придаткевичу. Серед них – скрипкові твори Івана Вовка, інспіровані творчістю геніального українського скрипаля. Композиторський почерк Івана Вовка у його скрипковому «Українському капричіо» виявляє просту та ясну логічну побудову, а партія солюючої скрипки оперує віртуозним втіленням мелодій найвідоміших українських танців, творячі квазі-сюїтну форму. Цей твір єдиний зі скрипкової творчості композитора не містить присвяти Р. Придаткевичу, але є однією з небагатьох композицій діаспорної скрипкової музики, який виконувався в Україні. Для висвітлення скрипкової творчості композитора в майбутньому необхідно дослідити також інші полотна автора, призначені для скрипки з оркестром.

ВИСНОВКИ

Магістерське дослідження, присвячене дослідженню скрипкової творчості композиторів української діаспори XX століття, складається з вступу, висновків та двох розділів основної частини.

Відповідно до завдань дослідження у першому розділі магістерської роботи здійснено загальну характеристику причин української еміграції у XX столітті, оглянуто музикознавчі дослідження, присвячені музичній творчості представників української діаспори, окреслено коло проблематики, поставленої у музикознавчих дослідженнях скрипкової музики українських композиторів-емігрантів XX-го століття. Перший розділ **«Історичний та культурний контекст розвитку скрипкової музики у середовищі української еміграції XX ст.»** складається з трьох підрозділів. У першому розглянуто причини еміграції українських мистців, висвітлено загальну характеристику хвиль еміграції, соціологічні та політичні причини еміграції, а також склад діаспори та шляхи її розселення, виділено центри формування осередків української музики. У другому підрозділі здійснено огляд досліджень, присвячених українській діаспорі, музичному життю а також постатям видатних скрипалів та тих композиторів діаспори, у творчості яких присутні опуси для скрипки. Третій підрозділ дослідження присвячений як виконавцям-скрипалям, так і композиторам-творцям скрипкового репертуару української діаспори, висвітлено їх творчий шлях та доробок.

У другому розділі **«Жанрово-стильовий вимір скрипкової творчості українських композиторів діаспори XX ст.»** утвореному з трьох підрозділів, представлено вирішення таких поставлених завдань магістерської роботи, як огляд творчих постатей композиторів української еміграції, які зверталися до скрипкової

музики у своїх опусах, класифіковано скрипкову творчість композиторів української діаспори на засадах жанрово-видової диференціації, виявлено найбільш значимі жанрово-видові групи української скрипкової музики у композиторській творчості та здійснено виконавський аналіз обраних опусів скрипкової творчості композиторів української діаспори на прикладі творів Р. Придаткевича та І. Вовка. Так у першому підрозділі скрипкову музику розглянуто з позицій жанрової класифікації. Виявлено, що скрипкова творчість діаспори задіює у своєму доробку фактично все характерне жанрове розмаїття та рухається шляхами синтезування здобутків світової музичної практики з національною традицією не лише на рівні засобів виразності, але й синтезу жанрів, що дозволяє говорити про національні тенденції розвитку скрипкової музики як в Україні, так і за її межами. Другий підрозділ присвячений творчості видатного українського скрипаля-композитора Романа Придаткевича. Виявлено, що у своїй композиторській творчості Р. Придаткевич оперував доволі широкою жанровою палітрою – від дидактичних творів, музики для дітей, невеликих п'єс до потужних концертно-віртуозних опусів, в яких сучасна музична мова вдало поєднувалася з надбанням національної української музичної традиції. Чітке програмне спрямування його творів, відповідно образно-ідейний зміст, а також оперування специфічно українськими елементами музичної виразності дозволили композитору на створення зразків високопрофесійних скрипкових творів, здатних гідно представляти українську музику у світовій музичній палітрі. Як приклад, розглянуто музичну мову, засади формотворення та особливості прочитання жанру в «Першій українській рапсодії» Р. Придаткевича. Третій підрозділ другого розділу присвячений розгляду скрипкової творчості композитора Івана Вовка, висвітлено вплив на його особистість Р. Придаткевича, вперше здійснено аналіз «Українського капричіо» для скрипки та камерного оркестру. Це єдиний зі скрипкових опусів твір, який немає присвяти Р. Придаткевичу, а також був виконаний в Україні. Українське капричіо І.Вовка

представляє собою твір середньої складності віртуозного характеру і побудований на мелодичних та ритмічних перівестках таких українських танців як аркан, гопак та горлиця.

У висновках здійснено підсумовування основних положень роботи та підсумовано виконані основні завдання дослідження, виявлено, що окреслене коло проблематики скрипкової музики українських композиторів-емігрантів ХХ-го століття відкриває і нові горизонти для досліджень майбутнього, необхідних для відновлення повнокровного буття української скрипкової музики в її історичному розрізі та повернення у репертуар українського скрипкового виконавства. Аналіз скрипкової творчості одного з найвидатніших українських скрипалів діаспори — Р. Придаткевича — на прикладі його «Української рапсодії в кобзарському стилі», шляхи комунікації з постаттю Р. Придаткевича композитора І.Вовка, вперше здійснений в українському музикознавстві аналіз «Українського капричіо» як творів, які представляють виконавсько-віртуозний рівень («Українська рапсодія в кобзарському стилі Р. Придаткевича) та тих, які можна використовувати у педагогічному репертуарі для досягнення сольної гри у супроводі оркестру («Українське капричіо» І. Вовка). Ці твори вперше отримали своє музикознавче та виконавського-аналітичне дослідження, рівно ж як і взаємозв'язок між творчими шляхами Р. Придаткевича та І. Вовка, що дозволить відновити повноту розвитку української скрипкової творчості ХХ століття та визначення місця і ролі кожного з мистців у площині національної та світової музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахталовська О. Виконавський структурно-смісловий аналіз (на прикладі «Українських думок» для скрипки і фортепіано Василя Безкоровайного) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2008. Вип. XII–XIII. С.227 –234.
2. Білас О. Культурне життя української еміграції у Німеччині та Австрії періоду II світової війни. Львів : ТзОВ “Камула”, 2011. 192 с.
3. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти: Дис. на здобуття наукового ступеня канд.мистецтвознавства: спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво. Івано-Франківськ, 2020. 277 с.
4. Булка Ю. Музична культура Західної України // Історія української музики: в 6 тт. Київ: Наукова думка, 1992. т.4: 1917 – 1941. С. 545 – 589.
5. Витвицький В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість. Львів, 2001. С.121 - 125.
6. Витвицький В. Українська музика. // В.Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика. Львів, 2003. С.84-87
7. Волощук Ю. Основні напрями розвитку українського скрипкового мистецтва першої половини XX століття //Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2003. Вип.У.- Івано-Франківськ, „Плай”, 2003. С.63-74.
8. Волощук Ю.Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. Київ: Редакція „Бюлетеня ВАК України”, 1999. 40 с.

9. Граб У. Аристид Вирста. Українські музики в Парижі (підготувала до друку, вступ Уляна Граб). Українська музика: науковий часопис. Число 2. Львів 2011. С. 128-138.
10. Граб У. Архів М. Антоновича як культурна пам'ять : біографічний та творчий профіль композитора Івана Вовка. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т культурол. Нац. акад. мистецтв України. – Вип. 49. - Рівне: РДГУ, 2024.- С. 39-45.
11. Граб У. До «історії намірів» українського еміграційного музикознавства. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 28-29. Ч. I. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2014. С. 128-135.
12. Дитиняк М. Українські композитори: біо-бібліографічний показник. Едмонтон, 1986. 160 с.
13. Дитиняк М. Композиторська творчість Сергія Яременка / Марія Дитиняк // Західноканадський збірник. Ч. 2. /Упор. Яр Славутич. Едмонтон: Канадське НТШ: Друкарня Видав. Спілки «Гомону України», 1975. С.270.
14. Заранський В. Кафедра скрипки // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2003. С. 63-72.
15. Заранський В. І. З історії львівського скрипкового виконавства // Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. М-ли муз. спадщини. Київ, 1999 р. В. 13. С. 67 - 73
16. Заранський В. І. Скрипкова мініатюра українських композиторів // Мистецтвознавчі записки. К., 2006. Вип. 8. С. 33 — 40

17. Заранський В. Український скрипковий концерт. Навчальний посібник. Львів: Сполом, 2003. 222 с.
18. Заставний Ф. Д. Українська діаспора: Розселення українців у зарубіжних країнах / Ф. Д. Заставний. — Львів: Світ, 1991. — 119 с.
19. Калениченко А. Академічна інструментальна музика української діаспори у першому наближенні (жанровий аспект). Музична україністика: сучасний вимір. К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. Вип. 3. Калениченко А. Михайло Сікард. УМЕ 6. 390 с.
20. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
21. Коменда О. І. Микола Рославець (1881-1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби. Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Луцьк, 2000. Вип. 3: Історичні науки. С.184 - 188
22. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. Підручник. Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
23. Н. Корума, асп. Місце України у формуванні балто-чорноморського регіону: від ідеї до реального співробітництва. // В І С Н И К Київського національного університету імені Тараса Шевченка: Географія, 54, 2007. - с. Липа Ю. Чорноморська доктрина // Всеукраїнська трилогія / Василь Яременко. — Бібліотека українознавства. — К: ВАТ «Білоцерківська книжкова фабрика», 2007. — Т. 2. — 392 с.
24. Мацьків Д. З. Скрипкова спадщина українських композиторів діаспори: дипломна робота на здобуття освітньо-кваліф. Ступеню «Бакалавр. Спеціальність «025 – Музичне мистецтво». - Львів, 2022. - 42 с.

25. Медведик П. Діячі української музичної культури: Матеріали до біо-бібліографічного словника // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. Львів: НТШ, 1993. Т. ССХХVI. С. 370 — 456
26. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки в українській скрипковій мініатюрі XX – XXI століть: автореф. на здобуття наукового ступеню кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. Харків, 2016. 18 с.
27. Мистецтво України. Біографічний довідник./ Упор. Кудрицький А., Лабінський М. К.: Українська енциклопедія, 1997. 700 с.
28. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: «Музична Україна», 2004. 352 с.
29. Назар Л. „Українські думки” для скрипки і фортепіано. Слово про Василя Безкоровайного // Безкоровайний В. Українські думки. Симферополь: „Доля”, 2004. С.3-9.
30. Наріжний С., Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919—1939, Київ: Вид-во ім. О. Теліги, 1999 – 271 с.
31. Українська еміграція: від минувшини до сьогодення / Лановик Б., Траф'як М., Матейко Р. та ін. За ред. проф. Б. Лановика. — Т., 1999. Осмачко Ю.О. Композиторська спадщина Юрія Фіали крізь призму культурного діалогу України й Канади // Scientific Collection «InterConf», (99): with the Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference «International scientific discussion: problems, tasks and prospects» (February 19-20, 2022). Brighton, Great Britain: A.C.M. Webb Publishing Co Ltd., 2022. 947 p. P. 482 -490
32. Павлишин С. Мар'ян Кузан. - Львів: БаК, 2005. - 78 с.
33. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лукіянович. - Львів: БаК, 2004. - 157 с.
34. Павлишин С. Американська музика. - Львів:БаК, 2007. -

35. Прокопович Т. Неоромантична стилістика скрипкових концертів Вірка Балея. Наук. зап. Терноп. держ. пед. університету ім. В.Гнатюка. Тернопіль, 1999. №2. С. 46 – 51.
36. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. Мюнхен: “Дніпрова хвиля”, 1963. 306 с.
37. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк – Париж – Сідней - Торонто, 1980. 259 с.
38. Савицький-молодший Р. Показчик скрипкових творів українських композиторів. Нью-Джерсі: Кренфорд, 2007. 57 с.
39. Сукач М. В. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. Чернігів: Десна Поліграф, 2018. 136 с.
40. Толошняк Н. Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип.1. Івано-Франківськ: Плай, 1996. С.165.
41. Трощинський В. П., Міжвоєнна українська еміграція в Європі як історичне і соціально-політичне явище, Київ: «Інтел», 1994 – 260 с.
42. Українська діаспора: досвід культуротворення: монографія / Н. Ю. Кривда. – Київ: Академія, 2008. – 280 с.
43. Українська еміграція: від минувшини до сьогодення / Лановик Б., Траф'як М., Матейко Р. та ін. За ред. проф. Б. Лановика. — Т., 1999.
44. Українці за межами УРСР (1918—1940)/ В. П. Трощинський, А. А. Шевченко, Р. Г. Симоненко та ін. — Київ, 2003. — 720 с.
45. Успенська І. О. Типологія жанрів концертної музики для скрипки: критерії класифікації. Київ, 2020. Вип. 57: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. С. 150 – 164

46. Чайка В.В. Композиторська творча діяльність представників північноамериканської української діаспори другої половини ХХ ст. // Вчені записки ТНУ ім. В. І. Вернадського. Київ, 2019, №4. С. 111 - 116
47. Чепіль О. “Persona incognita” Павло Іванович Сениця (1879 – 1960) // Естетика і етика педагогічної дії. Полтава, 2015. Вип. 12. С. 137 - 147