

УДК 78.2У;78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-18

Яловенко Ольга Володимирівна
аспірантка,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-9376-5173>

ВОКАЛЬНІ ТРІО ДЛЯ ГОЛОСУ, СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

У статті розглядаються нововіднайдені вокальні композиції для голосу, скрипки і фортепіано на теми українських народних пісень Романа Придаткевича. Блискучий скрипаль-виконавець, композитор, науковець, громадський діяч, Р. Придаткевич є представником мистецької української діаспори США. Серед його численних композицій (симфонічних, камерно-інструментальних, скрипкових тощо) є чимало вокальних творів. Особливу сторінку становлять у творчій спадщині оригінальні тріо на теми українських народних пісень для голосу, скрипки і фортепіано.

У даному циклі композицій спостерігається широкий спектр гравітації до різних модернових напрямків: постромантизму, символізму, імпресіонізму, сецесії, частково експресіонізму, мінімалізму, які виявляються на різних рівнях формотворення. Робота з первинними автентичними джерелами, їх глибинна трансформація та переосмислення виказують рівень неофольклористичного підходу. Щодо концептуально-драматургічної побудови, то в даних творах превалюють принципи вільного імпровізаційно-варіативного та поемного розгортання. Свіжість та оригінальність гармонічних, метро-ритмічних, агогічних вирішень, співмірних з багатовіковою народно-пісенною традицією в поєднанні з модерновими засобами дозволили створити високохудожні мистецькі полотна. У аспекті розширення ансамблю за рахунок скрипкової, віртуозно-насиченої та драматургічно значимої партії, автор суттєво збагачує виразово-колеристичний комплекс традиційної мистецької пісні для голосу з фортепіано, переводячи формат даного жанру у сферу вокально-інструментального тріо.

Ключові слова: вокальна музика композиторів української діаспори, сольні обробки народних пісень, Роман Придаткевич, тріо для голосу, скрипки і фортепіано, український модернізм.

Yalovenko Olga. Vocal trios for voice, violin and piano on the themes of Ukrainian folk songs by Roman Prydatkevich

The article examines newly discovered vocal compositions for voice, violin and piano on the themes of Ukrainian folk songs by Roman Prydatkevich. A brilliant violinist-performer, composer, scientist, public figure, R. Prydatkevich is a representative of the artistic Ukrainian diaspora in the USA. Among his numerous compositions (symphonic, chamber-instrumental, violin etc.) there are many vocal works. Original trios on the themes of Ukrainian folk songs for voice, violin and piano constitute a special page in the creative heritage.

In this cycle of compositions, a wide spectrum of gravitation to various modern directions is observed: post-romanticism, symbolism, impressionism, secessionism, expressionism, which are manifested at different levels of form formation. Working with primary authentic sources, their deep transformation and reinterpretation show the level of a neo-folkloristic approach. As for the conceptual and dramaturgical construction, the principles of free improvisational-variational and poem-development prevail in these works. Freshness and originality of harmonic, metro-rhythmic, agogic solutions commensurate with centuries-old folk song tradition in combination with modern

mean s will allow to create highly artistic canvases. In the aspect of expanding the ensemble at the expense of the violin's virtuoso-saturated and dramatically significant part, the author significantly enriches the expressive and colorful complex of the traditional art song for voice with piano, transferring the format of this genre to the sphere of vocal-instrumental trios.

Key words: vocal music by composers of the Ukrainian diaspora, solo arrangements of folk songs, Roman Prydatkevych, vocal-instrumental trio for voice, violin and piano, Ukrainian modernism.

Вступ. У контексті вокальних жанрів, апробованих композиторами української діаспори впродовж ХХ-го століття було репрезентоване колосальне розмаїття не лише жанрових різновидів, але й чимало нових, подекуди неможливих для реалізації на материковій Україні тематично-образних, ідейних концепцій. Практично, не існує жодного композитора-діаспорянина, який би не звертався до вокальної музики, етимологічно спорідненої з поетично-літературним словом, яке й несло в своїй первинній іпостасі насамперед ідеї національної тожсамості, рівно ж – безмежний світ всеможливих словообразів, які магією свого різноманіття притягають композиторські інтенції звукових втілень. Не став винятком серед численних митців, творча доля яких пролягла за межами рідної землі, і Роман Придаткевич. Він, хоч і визначився як неперевершений скрипаль-виконавець та творець насамперед великої кількості різножанрових інструментальних композицій, сягаючи звершень у царині симфонізму, дав і низку оригінальних та вельми промовистих творів у вокальній музиці. Так, А. Рудницький вважає їх винятками у наскрізь інструментальному доробку композитора. «Ці винятки – пише А. Рудницький – чотири сольоспіви (на народні мотиви): «Гуцульська колядка», «Перепілка», «Чайка», «Ой, ходила дівчинонька» (1931); сольоспіви до слів Пачовського (зі «Слова о полку Ігоревім»); цикл сольоспівів «Атомовий вік» (1959); два сольоспіви до текстів св. Франциска Асизького» [10, с. 178]. Проте, Г. Карась уточнює інформацію про вищезгадані обробки народних пісень як оригінальні «тріо» для голосу, скрипки і фортепіано, які виконувалися в першому концерті *Товариства Приятелів Української Музики* 22 березня 1934 р. у Нью-Йорку [5]. Щодо цих вокально-скрипково-фортеп'янових композицій, то внук композитора – знаменитий диригент Теодор Кухар згадує, що чимала кількість саме такого типу творів була написана Р. Придаткевичем у 30–40-х роках і була пов'язана з концертно-гастрольними поїздками по США українського вокально-інструментального тріо. З переданих нещодавно архівів композитора в Україну, ініційованих Теодором Кухаром, вокальна творчість Романа Придаткевича поповнює новим і свіжим словом скарбницю української вокальної музики. Додамо, що окрім вищевказаних композицій, які фігурують в кількох виданнях лексиконів та енциклопедій¹, у переданих рукописах фігурують два романси (мікро-цикл) на слова О. Неприцького-Грановського ор. 35 (1976); П'ять романсів на слова Ганни Черинь ор. 31 (1972–1973 pp.), ряд солоспівів, зокрема, «Молитва» на слова св. Франциска Асизького, солоспів до поеми О. Олеся «Рідне слово», романс з переспіву В. Пачовського зі «Слова о Полку Ігоря» ор. 18, окремі вокальні композиції на англійські тексти. В українському музикознавчому просторі дані композиції наразі не досліджувалися. Тому **метою** даної статті є

¹ Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: «Музична Україна», 2004, 352 с.; Українські композитори. Біобібліографічний довідник. Упор. М. Дитиняк. Едмонтон, Альберта (Канада), 1986; Sonevtskyi I., Palidvor-Sonevtska N. Dictionary of Ukrainian composers. New-York, 1993 ;Lviv, 1997 (reprint).

проведення аналітичних спостережень над циклом обробок народних пісень, або, як їх називає А. Рудницький – сольоспівів на народні мотиви 1931 року («Гуцульська колядка», «Перепілка», «Чайка», «Ой, ходила дівчинонька»). Зважаючи на підпис в рукописі: “Songs for Soprano, Violin and Piano based on Ukrainian Folks Tunes” – «Пісні для сопрано, скрипки і фортепіано на основі українських народних мелодій» можемо припускати, що відносно цих вокальних композицій доречно вживати не стільки термін обробок, як, радше, самостійних авторських композицій на фольклорній основі з цікавим та неординарним оперуванням національними первістками у високохудожньому жанрі мистецької пісні.

Матеріалом для дослідження слугували нотні рукописи Р. Придаткевича з особистого родинного архіву Теодора Кухара². Опорним музикознавчим контентом наразі маловивченої композиторської творчості мистця стали роботи, присвячені музиці композиторів українського зарубіжжя і, зокрема, Р. Придаткевичу – А. Рудницького [10], В. Витвицького, П. Печеніги-Углицького [11], Г. Карась [5] та ін. Щодо жанрово-стильової етимології розвитку української вокальної музики першої половини ХХ століття (в тому – її діаспорної площини), авторка спиралася на праці Т. Булат [2], Б. Фільц [12], О. Басси [1], останніх досліджень на тему теоретичних засад жанру вокальної обробки народних пісень О. Коновалової [6] та проблем неофольклоризму О. Дерев’янченко [3], відповідними дослідженнями даного жанру у творчості материкових галицьких композиторів: Л. Назар [8, 9], А. Мурзіної [7], І. Зінків, О. Шевчук [4] та ін.

Основний зміст. «Своєю музичною мовою Придаткевич безперечно належить до поступової групи сучасних українських композиторів: вона далека від трафарету, оригінальна й сміливо новочасна. Його творам властива дбайлива форма й докладне випрацювання подробиць, — прикмети варті особливого відзначення. Згідно з його власними словами, він добивається у своїй музиці передусім «... українського кольориту» і в деяких своїх творах його добився. Тому він зараховує себе до «національно-української школи», тобто тієї, яка своїм ідеалом ставить собі мистецьку сполуку української народної пісні з складними засобами сучасної музики» – писав про Р. Придаткевича А. Рудницький [10, с. 179]. Отже, тепер перед дослідниками постає відповідне завдання – відкрити та осмислити, провести аналітичні студії та надати музикознавчу оцінку чималій вокальній творчості Романа Придаткевича.

Так, в першій композиції «Гуцульська колядка» Роман Придаткевич спиреться на гуцульську жеканку з характерним приспівом «Гей, дай Боже!», етимологію якої важко встановити, оскільки автор дає кілька супутніх назв: «Місяць та зірка» (гуцульська колядка) – в художньому перекладі з англійської мови – “Moon Messenger” – “Місячний посланець”. Композитор вибудовує наскрізне, майже поемного типу полотно, розвиток якого підпорядкований образно-художнім перебігам тексту:

«1. Ішов перейшов місяць по небі / Гей дай Боже! / 2. За ним зіронька рідна сестриця / Гей дай Боже! / 3. Постій, погоди, місяцю-брате / Гей дай Боже! / 4. Ой, не погоджу, не маю часу / Гей дай Боже! / 5. Ой, іду-іду від Бога в послах / Гей дай Боже! / 6. Від

² “Songs for Soprano, Violin and Piano based on Ukrainian Folks Tunes” (1931): 1) «Гуцульська колядка» (“Moon Messenger” – «Місячний посланець») Рукопис. 6 стор. 2) «Маленька перепілка» (“Little Quail”). Рукопис. 4 стор. 3) «Чайка» на основі подільського варіанту історичної пісні «Ой, горе тій чайці, чаєнци-небози», складеної гетьманом Іваном Мазепою. (“The seagull” based on the Podil version of the historical song “Oh, woe to that seagull, seagulls of heaven”, composed by hetman Ivan Mazepa) Рукопис. 4 стор. 4) “Ой, ходила дівчина бережком” (“Oh, a girl was walking along the shore”) Рукопис. 4 стор.

Бога в послах до господаря / *Гей дай Боже!* / 7. Тай на здоровля, нам пишний каже / *Гей дай Боже!* / 8. Не сам собою, а з родиною / *Гей дай Боже!* / 9. В городі зілля, в хаті весілля / *Гей дай Боже!*».

Невеликий інструментальний вступ фортепіано на утриманих акордах з характерними відзвонами квартових ангемітонних паралелізмів у третій-четвертій октаві, що обігрують пентатонну послідовність творять один зі знаків фантастичного місячного сяйва, яке отримає лейтмотивну функцію, однак змінну та модифіковану в процесі розвитку. Мікромотив – неначе приміряння до струни «соль» (sul G) – з низхідною тиратою у партії скрипки і є мотивом приспіву «Гей, дай Боже!», що попереджує наступний фортепіанний хід місячних акордів-променів, його можна назвати «лейтмотивом Місяця». Сама ж колядка починається у партії сопрано, яка дублюється в унісон на октаву догори партією скрипки, наближаючись до архаїчного гетерофонного типу автентики. Тип інтонаційно-мелодичної будови, ускладнений за рахунок розспівуваних складів, з елементами ковзного ладу (спуск тридцятьдругими на кварту вниз), витриманий в натуральному мінорі. Амбітус мелодичного розгону доволі об'ємний, адже обіймає ундециму, що є не цілком властивим для автентичних колядкових зразків, а свідчить, радше, про авторське переінтонування народних мотивів. Автентичності колориту «підіграє» і змінна метрика: 4/4, 4/4, 4/4 – інструментальний вступ; 3/4, 3/4, 2/4 – вокальна партія, на утриману останню ноту якої накладається у партії фортепіано лейтмотив Місяця.

Нова фаза розвитку настає зі словами «За ним зіронька рідна сестриця», яка викликає зміну фактури у фортепіано, де місячні паралелізми змінюються делікатними блиманнями-коливаннями мелодизованих переборів сексто-квінтовими та квінто-терцевими інтервальними поєднаннями у третій-четвертій октаві, відтворюючи новий образ – Зірки – більш мелодійно-ліризований, що позначилося і на зміні мелодичної лінії та перенесенні в інший ладо-тональний вимір: з d-moll в F-dur. Скрипка надалі вторить голосу в октаву, і лише приспів знову повертається до паралелізмів та проведення укороченого місячного лейтмотиву. Звернення Зірки до Місяця: «Постій, погоди, місяцю-брате!» знову набирає нових відтінків і барв – початковим звуком вокальної партії стає «f» другої октави (перша і друга фраза проходили від d² та c²), а партія скрипки отримує власну характерну двоголосу тему, що разом з солюючим голосом творить відчуття хорової фактури (скрипка виступає у якості поважно-розважливих хорових голосів – рух четвертинками, імітуючи на початку зворотню низхідну інтерваліку «золотого ходу валторн» – в.3/ч.5/м.6/м.7/м.7/ – і продовжуючись висхідним рядом інтервалів: в.6/в.6/ч.4/в.3/ч.5/ч.5/м.6). У партії ж фортепіано наступають нові фактурно-гармонічні видозміни: на висхідному гамоподібному ході глибоких, пульсуючих за рахунок укороченої пунктирності (вісімки з крапками і тридцять другі) у контр- та великій октавах лівої руки на *p*; натомість у правій руці «зблискують» мікрофігурації з тріолею тридцять других у третій октаві. Таке фактурне вирішення надає особливої атмсферності і просторовості цьому незвичайному зимовому пейзажу. Варто підкреслити і витончене ладове нюансування, зокрема, у основному F-dur з'являються понижені «es» (VII), «des» (VI) – ознаки мелодичного мажору, а також гра високим і натуральним IV – «h»/ «b». Зміщується і метричний модус з 3/4-3/4-2/4-4/4 на 3/4-3/4-4/4, який зберігатиметься впродовж двох наступних фраз-відповідей Місяця: «Ой, не погоджу, не маю часу / *Гей дай Боже!* / Ой, іду-іду від Бога в послах / *Гей дай Боже!*». Варто зазначити, що композитор змінює мелодично-інтонаційну лінію кожної фрази, творячи щоразу нові варіантні побудови, що цілому надає відчуття вільної, навіть фантазійної імпровізаційності. Безперечно, що

нові текстологічні обставини знову інспірують автора до зміни фактурного ландшафту: скрипка перебирає на себе пунктирний рух, який згодом розгортається в самостійну мелодичну лінію підголоскового типу; баси у фортепіано проводять висхідну лінію розкладеними по тріолях октавами зі зміною позиційності першої долі, яка коливається між великою та контроктавами, а щоразу нові фігуративні варіанти стають все більш складними і насиченими.

Остання фраза Місяця, яка локалізує вектор руху, напрям посланця («Від Бога в полах до господаря») приводить до зміни метрики з квадратності на $6/8$ і $3/4$, а також суттєво зміщує тональні опори, символізуючи цілеспрямований хід з ангемітонно натуральної ладової сфери «чистого» небозводу у людський земний світ, переходячи тональними зрушеннями через акордову послідовність, видозмінюючи основний F-dur на однойменний мінор f-moll, рухаючись бемольним рядом акордів: Es-dur, As-dur, F-dur, b-moll, As-dur, Es-dur, As-dur, Es-dur, c-moll, f-moll, c-moll, Es-dur, As-dur. Гра між As і Es, що триває впродовж цієї фрази, на приспіві «Гей, дай Боже» знову зрушується через Des-dur, b-moll, C-dur, приходячи в a-moll, в якому побудована доволі велика інструментальна інтерлюдія, що стає по суті вододілом форми і триває впродовж восьми тактів.

Ця перегра демонструє інтонаційні елементи попередніх мотивів, особливо ж відчутні відгомони лейтмотиву Місяця, які асоціюються з віртуозними низхідними пасажами паралельними секстами (тріолі вісімками), згодом натуральними квартами і квінтами (шістнадцятими), котрі обігруються у щораз більшому прискоренні (тридцять другими) вже у партії фортепіано, залишаючи скрипці простір до вільної імпровізації з унікальним двооктавним спуском по натуральному звукоряду шістдесят четвертими, «приземляючись» у основний звук тонального центру «а». І хоч ладова нестійкість та колорування, які майже постійно супроводжували розвиток цілого знову проявляються у грі мажоро-мінору, медіантових переливах, накладаннях акордів, наприклад, a-moll / d-moll, a-moll / C-dur, G-dur / C-dur, тощо. Зазначимо, що окрім виразних пасажів, автор використовує і хроматично збагачені двоголосні коливання у партії скрипки, і варіантні елементи статичного лейтмотиву Місяця, і глибокі утримані баси з октавними відгромами у високих регістрах партії фортепіано, творячи складну, проте, дуже багату і насичену різномірними фрагментами яскраву, сповнену барв та сяйва картину. Неначе перегукуючись з початком твору, його зачином в динаміці *f* та урочистому *Maestoso*, цей розділ стає свого роду кульмінаційною зоною, доводячи динаміку до *ff*. Технічно вибагливі партії скрипки і фортепіано, немов змагаються у спроможності передати незвичайну чудодійність моменту – сходження небесних благословінь та віншувань, які і становитимуть три останні фрази монологу Місяця.

Осягаючи нову тонікальну опору – «а», композитор, проте проводить тему вокальної партії від «соль» другої октави, за кожним разом підвищуюючи теситурний бар'єр, ускладнюючи вокальну лінію віртуозно-імпровізаційними видозмінами, додаючи мікро-трелі, морденти, форшлаги, тирати, розспівуючи складні, вживаючи висхідні та низхідні апподжіатури тощо. Гармонічна вертикаль у вимірі функційності демонструє очевидну свободу, яка хоч і зберігає певні опори, все ж у більшій мірі підлягає лінійним інтоуаційно-ладовим перебігам, що сумарно надає унікального симбіозу звуковій матерії твору. Так, друга вокальна половина композиції, яка в предикті інструментальної перегри отримала орієнтири на a-moll з поступовим накладанням d-moll, C-dur, h-moll, C-dur, розв'язуються в стійкій G-dur з початком віншування: «Тай на здоровля, нам пишний каже / Гей дай Боже!» (7 фраза). Однак, вже наприкінці такту відбувається

відхилення в a-moll, згодом перехід у e-moll, далі послідовність C, d, e, F, C-dur приводить до початкового F-dur, який накладається на d-moll, predisponуючи до біладовості, яка спостерігається в поліакордах фінальної фази розвитку. Обидві інструментальні партії – скрипки і фортепіано і надалі набирають нових фактурних видозмін, а розгін скрипкового взнесення – фігуративного висхідного підйому сягає чотирьох октав від «соль» малої до «ля» третьої октави, а примітні трелі надають скрипковій лінії особливої трепетності і піднесеності.

Фінальним меседжем Місяця стають слова 9 фрази – «В городі зілля, в хаті весілля», які проходять на аугментації, адже розширюється хронотоп пульсації, дихання музичної матерії, яке немов зупиняється в утриманих арпеджіованих арфоподібних акордах, що неначе в апофеозі підтримують останню фразу жеканки «*Гей дай Боже!*», яка розливається аж на п'ять тактів, на фоні якої скрипка проводить початкову тему колядки, передаючи у заключних тактах інструментального заключення естафету фортепіанній партії, де тричі щораз повільніше проходять елементи модифікованого лейтмотиву Місяця, який врешті розчиняється на *pp* у своїх небесних чертогах.

Підводячи підсумки аналітичних спостережень над гуцульською колядкою «Місяць і зірка» Романа Придаткевича, можна констатувати кілька яскравих інновацій, якими автор оперує у вирішенні даного вокально-інструментального ансамблю. На перший погляд, присутність народнопісенного зразка апелює до жанрового визначення композиції як обробки народної пісні, проте, взятий за основу автентичний первісток дійсно слугує лише відправною точкою, базовим елементом до створення розгорненого драматургічно вивершеного полотна, в якому композитор виказує небувалу артистично-художню інтенцію. З огляду на архітектонічно-композиційну структуру – постає складна тричастинна побудова зі вступом і заключенням.

Перший її розділ має три фази:

1) експозиція образів Місяця і Зірки [1. *Ішов перейшов місяць по небі / Гей дай Боже!* / 2. *За ним зіронька рідна сестриця / Гей дай Боже!*];

2) діалог Зірки і Місяця [3. *Постій, погоди, місяцю-брате / Гей дай Боже!* / 4. *Ой, не погоджу, не маю часу / Гей дай Боже!*], який плавно переходить в

3) монолог Місяця [5. *Ой, іду-іду від Бога в послах / Гей дай Боже!* / 6. *Від Бога в послах до господаря / Гей дай Боже!*].

Середній розділ – інструментальна інтерлюдія, побудована та симбіозі лейтінтонацій Місяця та народнопісенних мотивів, який є по суті колористично-звукописною картиною.

Третя частина – віншування Місяця [7. *Тай на здоровля, нам тишиний каже / Гей дай Боже!* / 8. *Не сам собою, а з родиною / Гей дай Боже!* / 9. *В городі зілля, в хаті весілля / Гей дай Боже!*].

З огляду на комплекс виразових засобів, драматургічне вирішення та стильові орієнтири композитора, цей твір вповні заслуговує жанрового визначення в душі поеми чи навіть фантазії. Щодо останньої, то гравітування до жанрової етимології саме фантазії пояснюється містичним ірреальним змістом подій та образів колядки, яку Р. Придаткевич наділяє незвичайною глибиною, проникливістю та яскравістю прочитання. Очевидними є риси поемності, що прослідковуються в даному творі, адже наскрізний розвиток підкреслює свободу викладу та континуальність концепції. Застосування лейтмотиву Місяця засвідчує тяжіння композитора не лише до персоніфікації образів колядки, їх оживлення та навіть активної співдії (діалог Зірки і Місяця), але й до симфонізації, яка

виявляється у послідовній логіці формотворчої процесуальності, динаміки розгортання драматургічної концепції, конструктивно-архітектонічної побудови, що в більшій мірі гравітує до картинно-жанрового симфонізму містично-символістичного типу на фольклорній основі. Домінантність же релігійно-обрядової засадничості етимологічного першоджерела дозволяє припускати іманентний тип програмності сакральньо-містичного порядку. Таким чином спостерігається багатовекторність у вирішенні концепту даної композиції.

Ще більш скомплікованими та різномірними є естетично-стильові орієнтири Р. Придаткевича, які прослідковуються у цьому творі. Насамперед, це неофольклорні риси, адже тема народної гуцульської колядки як основоположний матеріал не підлягає сумнівам щодо причислення композиції і до жанру обробки, проте, настільки оригінальної та самочинної, що в більшій мірі співвідносне з технікою цитації народнописанного джерела лише у формі прапервістка, музичного зерна, звукової ідеї. Повна відмова від традиційної монотонії та повторності інтонаційно-мелодичної формули, ба, навіть морфологічно-синтаксичної будови чи ладових устоїв, заміщується у композитора вільним гіпер-імпровізаційним реструктуруванням вихідних даних. Такий принцип мислення, що виходить далеко за межі типового для роботи з фольклорними джерелами варіантно-варіаційного розвитку, радше співвідносний з далеко завчасними методами нової фольклорної хвилі, глибинних модифікацій, конструктивізмом та мікроструктурним моделюванням (за О. Дерев'янченко). Адже практично суттєві зміни щотри-чотири такти семантики кола виразових засобів на всіх рівнях припускають ймовірність можливих візій та прозрінь композитора. З іншого боку – вільний потік звукового матеріалу, організованого та інтерпольованого текстовою складовою, дає по суті вільний тип композиції, що гравітує з одного боку до динамічного розгортання картинності (з огляду на присутність яскравих звукообразальних моментів), з іншого – передбачає тенденції, характерні не стільки для естетичних засад, як в більшій мірі для техніки конструювання «потіку свідомості»³ – неупередженого, вільного потоку звукової матерії. Проте, у Придаткевича символічно-семантичними «психічними обертонами» стають не стільки індивідуальні показники, як означеність обертонів загальної – збірної психіки народу, пов'язаної з етноментальним відчуттям значимості ідеї колядковості як такої в межах надпотужного архаїчного праначала у своїй сутнісній глибині обрядового кола зимового циклу. За кожним разом колядковий сегмент набирає інших, ширших значень: то відлунюючи давніми первісними мотивами «краю, забутого Богом і людьми» (як називав Гуцулю М. Коцюбинський у своїх «Тінях забутих предків»), то змінюючи чоловіче маскуліне начало на ліризовану іпостась жіночого, то йдучи другою, то переносячись у сферу гуртового народнього співу, то зближаючись з ірмолоюною паралітургійною колядковістю, то приймаючи вид високоартистичного майже світського вислову, то гравітуючи до хорального, маестозного славословія. Таким чином автор намагається виведати у даному творі (за жанровою етимологією композиції – у високохудожній мистецькій пісні) не лише геном того чи іншого автентичного зразка у багатовекторних

³ Термін В. Джеймса виник під впливом ідей філософії А. Бергсона, який у своїй «Творчій еволюції» проводив паралелі між нескінченним творчим потоком природи та художньою творчістю. Більшість митців-модерністів прагнули перетворити «потік свідомості» на універсальний засіб художнього зображення, наприклад, у творах ірландського письменника Дж. Джойса (знаменитий «Улісс» якого був опублікований ще у 1904 році), адекватними відповідниками відтворення «потіку свідомості» в українській літературі знаходимо в новелах Михайла Коцюбинського та Мтколи Хвильового.

проекціях, а вийти на обшари глибинного асоціативного ряду поняття колядковості та вітлення його сакраментальної значимості в бутті українського етносу.

При цьому – присутність надзвичайно витонченої колористики, звукописної барвистості, засвідчує імперсіоністичні риси письма композитора, а глибина сенсів та значень, семантична наповненість та оперування певними звуковими знаками визначає і символістичний контент даного твору. Не бракує у Придаткевича і сецесійної вибагливості, навіть певної химерності (героями подій стаю абсолютно фантастичні образи – персоніфіковані Місяць і Зірка), подекуди перевантаженості, радше, перенасиченості у розкішній і пребагатій хоча б фактурній чи ладо-гармонічній грі, навіть певною мірою згущеності викладу та концентрованості, щоправда, на рівні мікроструктур, нагадуючи візуальні ерзаці тої ж питомої гуцульської сецесії. Як безпосередній речник та представник модерністичної епохи першої половини ХХ ст., композитор виявляє і тенденції до мінімалізму: зміна щокілька тактів семантичних кодів нагадує подекуди роботу з патернами, адже при всіх, навіть разючих видозмінах, композитор не уникає так званих «зв'язкових» елементів, які, фактично лише імітують варіантність, однак, створюють ефект тяглості, надаючи драматургічної однолитості твору.

Не менш складними та вишуканими є три інші мистецькі пісні на народні мотиви. У другому творі «Маленька перепілка», в основі якого автентична веснянка з елементами типових закличок, відтворюється радісна життєдайна картина веснянкових обрядодійств. Так, початком вокальної партії стає вигук «Перепілко!» з позначкою *largamente* та ферматою на останньому складі, який видовжується ще й ковзним спуском, ніби імітуючи ефект луни, що розноситься в просторі від гукання, змінюючись на чітко регламентовану метро-ритмічну складочислову формулу, характерну для пісень веснянкового циклу: 4,4,3. Однак, перший 4-складник «розтягнений» і за рахунок метрики – 5/4, при цьому 2 наступні фази йдуть на 2/4. Порівняно з попередньою колядкою, композитор дотримується тут куплетної структури у вокальній партії, неначе імітує справжні народні співи та обряди⁴. Однак, багатство, вишуканість інструментальних партій скрипки і фортепіано творять неймовірно барвистий ландшафт. В обидвох партіях розігрується замалим чи не змагання у імпровізаційній манері, особливо ж виразними стають атмосферні переливи арпеджіато у фортепіано, натомість скрипка щораз більше заглиблюється у простір «щебетання птаства», оперуючи подвійними трелями на секстах, які, періодично динамічно віддаляються, то знову зближуються, демонструючи картину живої пульсуючої природи, яка пронизана гомонінням пробуджених вітальних сил: дзюрчанням струмків, дзінких дитячих голосів, подувів вітру тощо. Цікаво, що у партіях скрипки і фортепіано вчуваються елементи традиційного інструментального музикування, а сонорні ефекти та звуконаслідування апелюють не лише весняного дитячого ареалу (зозульки, свищики, тріскачки тощо), але й гри невеликої капели, наприклад, трійстих музик. Таким чином, вокально-інструментальне тріо набирає оркестрово-хорового розмаху адже веснянкові ігри та гуканки переважно базувалися на гуртовому співі, а скрипка і фортепіано виповнюють картинно-зображальний контент, підсилений розмаїттям фактурно-тембральних інваріантів. Цементуючим началом

⁴ Якщо у «Гуцульській колядці» композитор виявляв дуже вільне, творче переосмислення народного першоджерела – подібним методом користується С. Людкевич (за О. Мурзіною), на противагу В. Барвінському, який трактував його як недоторканну модель, дивовижно колоризуючи весь довоколишній звуковий ареал (за Л. Назар), то Р. Придаткевич наближається до більш «свобідних» принципів С. Людкевича в плані роботи з автентичним матеріалом, хоч ладо-гармонічна, тембральна колористика стає однією з рівноправних і значимих вісей у даних творах.

твору тут виступає сама веснянка, яку автор, хоч і частково варіює в інтонаційно-мелодичному плані, проте, дотримується ладо-гармонічної, метро-ритмічної та композиційно-структурної моделі, яка, щоразу по-іншому, немов писанка, розмальовується інструментальними партіями. Багатство кольорів та візерунків виказують потужну творчу інтенцію автора, який з великим натхненням і талантом передав звукообраз радісних дитячих ігор, прадавніх етнічних традицій закликання весни.

Ще інші підходи демонструє Р. Придаткевич у композиції «Чайка», створеної композитором на основі подільського варіанту історичної пісні «Ой, горе тій чайці, чаєнци-небозі», складеної гетьманом Іваном Мазепою. Високий драматизм та патетика афектовної ситуації вирішується автором навдивовижу дискретними засобами, які, однак, межують з гіпертрофованим висловом. Тут превалюють інтенсивні кобзарські знаки: елементи заплачки з українських дум, бандурні перебори і хвилеподібні арпеджіо, глісандо. Партія скрипки імітує скиглення чайки, натомість фортепіанна – отримує вираз багатоголосої поліфонічно насиченої фактури, що імітує хоровий козацький спів. Динамічні підйоми, потужні хвилі наростання і спадів, особливо імітація дзвонів з відлунням, які припадають на вокальну партію приспіву «киги, киги» – важке квіління матері-чайки за своїми дітьми створюють гостродраматичну, навіть експресіоністично напружену картину. Це підтверджує складна хроматизована гармонічна вертикаль з химерними «блуканнями» в далеких тональностях, які чергуються з зонами хорального діатонічного співу, що гравітує до сакральної української хорової традиції. Автор вміло поєднав ці дві фактично паритетні лінії, вибудовуючи свого роду розосереджену поліплощинну структуру. А сповнений елементами речитації, схлипів, вигуків, апподжіатур, фермат, затримань або ж навпаки прискореної мови та особливого причитання-скиглення чайки на низхідну кварту (у фіналі на м. 3) в кінці кожного куплету наближають цей трагічний монолог до експресіоністичного *shprechgesang*. Партія ж скрипки блискучо здійснюється у «верховіття болю», «зависаючи» на утриманих звуках верхнього чи нижнього амбітусу кожного куплету, або спадає на дно розбитого материнського серця. Таке прочитання знакової для українства історичної пісні виказує глибину патріотичних почуттів Р. Придаткевича, високого етосу його національної постави, а сила почуттів та експресії зближає цей твір з кращими трагедійними вокальними монологами М. Лисенка, базуючись, як в останнього – на питомій кобзарській традиції. Звідси знову, як у «Місячному посланці» – принципи поемного розгортання, підкреслені багатоголовою практикою імпровізаційно-речитативної, сповненої палкого натхнення і драматизму українського кобзарства.

Доволі розлога 16-тактова скрипкова передгра починає останню композицію циклу «Ой, ходила дівчина бережком». Основне навантаження у даній пісні танцювального характеру припадає на супровід, який надзвичайно вдало імітує народні інструментальні награвання, активно виявляючи ознаки дансантиності, адже відзначається надзвичайно чітко зорганізованою та підкресленою точністю метро-ритмічного начала. Початкове приміряння-настроювання спочатку самої скрипки у двоголосому викладі, а далі у супроводі фортепіано неначе накреслюють майбутні хореографічні фігури з характерним виділенням синкоп-притупувань. Як і в попередніх творах, композитор позиціонує фактурні зміни чи не на кожну фразу тексту. У даному випадку Р. Придаткевич дотримується у вокальній партії етимологічного джерела, однак, навіть при типовій куплетності, автор «зрушує» традиційний формат, варіюючи закінчення кожного куплету, підкреслюючи в мелодії виразний стрибок на октаву догори, підсилений ферматою. Так,

перше проведення теми має стрибок від “e¹” до “e²”; у другому (підвищеному на тон) – від “fis¹” до “fis²”; третій куплет – від “a¹” до “a²”, останній – четвертий, немов завертає до другого, адже опорною октавою тут стає знову “fis¹-fis²”. Таким чином, практично, не змінюючи мелодичного контуру пісні, композитор моделює її окремі звуковисотні показники, зрештою, такі зміни властиві для народно-пісенної манери виконання, для якої характерними є зрушення, пов’язані з підвищенням чи пониженням голосу переважно з метою підсилення експресії.

Проте, справжньою окрасою цієї пісні стають інструментальні партії, які рясніють багатством сонорних імітацій – тут вчуваються сопілкові переливи, цимбальні арпеджіо і тремоло, чітко вибитий ритм бубном чи решіткою, а суцільне скрипкове двоголосся переважно бурдонного типу можна диференціювати на власне партію скрипки і басолі. Р. Придаткевич також активно застосовує різноманітні штрихи та прийоми гри, зокрема, часто поєднуючи *arco* та *pizzicato*, форшлаги, морденти, трелі, апподжіатури, широкі стрибки тощо. Все це надає композиції надзвичайної яскравості та колориту. Не випадково Павло Печеніга-Углицький писав про ці архимаїстерно стилізовані українські пісні: «Композиції п. Придаткевича – це цікаві малюнки, оригінальні, свіжі, як ранні зорі; мають багато кольору й характеристичні. Мислячи формою «тріо», композитор надавав самостійності кожній із трьох партій. «Критик особливо відзначав пісню *«Ой ходила дівчина бережком»*. Живий ритм, віртуозність скрипкових пасажів, різноманітність фортепіанної партії робили добру основу для голосу, який вів головну тему» [11]. Таким чином, маємо яскраву репрезентацію народнопісенної традиції українства у авторському, безперечно оригінальному, прочитанні крізь призму не лише стильового розмаїття та характерних тенденцій модерної доби, але й не так часто вживаному ансамблевому вирішенні вокально-інструментального тріо. Можна провести чимало аналогій у використанні кількох інструментів у сфері мистецької пісні, починаючи ще від Ф. Шуберта. Проте, такий підхід у роботі з народнопісенним матеріалом не надто часте явище. Так, в українській галицькій музиці зустрічаємося з кількома прототипами подібного ансамблево вирішення. Наприклад, у О. Нижанківського є солоспів на слова Тараса Шевченка *«Минули літа молодії»* для голосу, скрипки і фортепіано, створений у 1895 році (за О. Басою [1]). До жанру вокально-інструментального тріо звертається ще у 1916 році В. Барвінський. Це високохудожні обробки двох коляд *«Ой, дивнеє народження»* та *«Що то за Предиво»*, а також невдовзі створена обробка народної пісні для такого ж складу *«Ой, була в попа кривая верба»* – досі не віднайдена (1920). Знаковими стали дві лемківські пісні В. Барвінського 1933 року *«Полетів бим на край світа»* та *«Я не піду за Яська»* для голосу, скрипки і фортепіано, які принесли свого часу композиторові перемогу та подвійну винагороду на конкурсі музичних творів в США (за Л. Назар [8]). Високохудожнім зразком у сфері мистецької пісні є один з кращих вокально-інструментальних ансамблів В. Барвінського *«Пісня пісень»* на слова В. Маслова-Стокіза (1924). Віолончельний тембр у подібного типу вокально-інструментальних ансамблях використовують В. Безкорвайний (Мелодекламація *«Думи мої»* на слова Т. Шевченка 1920 р.) та А. Рудницький (*«Кантовий триптих»* 1939 р.). Д. Січинський у мелодекламації *«Сонні мари»*, створеній у 1908 р., долучає до голосу струнний квартет з солюючим кларнетом, а С. Туркевич-Лукиjanович у обробці української народної пісні *«Не піду до ляска»* застосовує голос у супроводі струнного квартету. Тобто, спостерігається тяжіння до розширення інструментальної партії у жанрі української, зокрема, галицької вокальної камералістики. Р. Придаткевич, будучи скрипалем-віртуозом, запропонував яскраві

вокально-інструментальні прочитання українських народних пісень, які, з огляду на їх творче опрацювання переростають у жанр авторської мистецької пісні на народні мотиви у формі вокально-інструментального тріо.

Висновки. У даному циклі вокально-інструментальних композицій на українські народні теми Р. Придаткевича спостерігається яскравий симбіоз поєднання автентичної традиції широкого спектру з не менш багатоплановим застосуванням різноманітних прогресивних у першій третині ХХ століття технік письма, а також гравітації до численних естетично-модернових напрямків: постромантизму, символізму, імпресіонізму, сецесії, частково експресіонізму, мінімалізму, які виявляються на різних рівнях концептуальних засад, драматургії чи процесів формотворення. Робота з первинними автентичними джерелами, їх глибинна трансформація, переосмислення, способи опрацювання, перетворення та комунікації митця з відповідними обраними народно-пісенними зразками виказують рівні зрілих неофольклористичних підходів. Барвіста колористичність, що досягається не лише засобами звукопису, але й колосальним інтонаційно-мелодичним, ладо-гармонічним, метро-ритмічним, агогічним, тембральним витонченим моделюванням, співмірним з багатівковою народно-пісенною традицією в поєднанні з модерновими засобами дозволили створити Р. Придаткевичу високохудожні мистецькі полотна.

Преваляція принципів вільного імпровізаційно-варіативного та поемного розгортання передбачає наскрізний розвиток, що підкреслює свободу викладу та континуальність концепції. Застосування лейтмотиву Місяця у «Гуцульській колядці» свідчить про персоніфікацію образів, їх театральну діалогічну співдію (перемовини Зірки і Місяця), тяжіння до симфонізації, яка виявляється у послідовній логіці формотворчої процесуальності, динаміці розгортання драматургічної концепції, конструктивно-архитектонічної побудови. Виявляються ознаки картинно-жанрового симфонізму містично-символістичного типу на фольклорній основі, а домінантність релігійно-обрядової засадничості етимологічного першоджерела виходить на рівні сакрально-містичного порядку. У веснянковій «Перепілці», історичній «Чайці» чи танцювальній «Ой, ходила дівчина беріжком» автор застосовує найрізноманітніші оригінальні прийоми у творенні атмосферних звукописних чи драматичних картин. Особливу увагу Р. Придаткевич приділяє сонорно-інструментальному началу, яке за рахунок скрипкової, віртуозно-насиченої та драматургічно значимої партії, суттєво збагачується виразовий комплекс традиційної мистецької пісні для голосу з фортепіано, переводячи формат даного жанру у сферу вокально-інструментального тріо.

Література

1. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010, 301 с.
2. Булат Т. Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано. Історія української музики: в 6 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Т. 2. С. 265–305.
3. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03; НМАУ ім. П. Чайковського, Київ, 2005. 20 с..
4. Зінків І., Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси. Записки НТШ. Львів, 1993. Т. ССХХVI. С. 130–151.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ, 2012, 1164 с.

6. Коновалова І. Поняття “музична обробка”: до проблеми дефініції. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр.. Харків: ХДАДМ, 2006. Вип. 4–6. С. 112–116.
7. Мурзіна О. Напрями відбору і трансформації фольклорного матеріалу в обробках народних пісень Ст. Людкевича. Творчість Станіслава Людкевича. Київ: Музична Україна, 1979. С. 117–121.
8. Назар Л. Сольні обробки народних пісень В.Барвінського. Василь Барвінський. Спогади. Статті. Матеріали. Дрогобич: “Посвіт”, 2008. С. 56–85.
9. Назар-Шевчук Л. Жанр вокально-інструментальної обробки народних пісень у творчості Деніса Січинського на прикладі збірника «Ще не вмерла Україна». Українська музика. 2015. Число 3. С. 79–90.
10. Рудницький А. Українська музика. Мюнхен: “Дніпрова хвиля”, 1963, 406 с.
11. Углицький П. Перший концерт “Приятелів української музики”. Нью Йорк, Н.Й. Свобода. 1934. 29 берез., ч. 74. (З українського життя в Америці).
12. Фільц Б. Обробка (опрацювання) народної пісні. Українська Музична Енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2014. Т. 4. С. 336–352.

