ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧІСТЬ

УДК 780.616.41

Юрій Гуляніч, Віталія Рибчак

https://orcid.org/0000-0001-9153-8073
https://orcid.org/0000-0001-5009-9764

РАПСОДІЙНІСТЬ У МУЗИЦІ ДЛЯ ЦИМБАЛІВ

У статті розглядається особливий жанр і форма музичного висловлювання, яка базується на фольклорному синкретизмі, натхненних фантазіях на народні теми та мотиви, а у теоретичному визначенні отримав назву «Українська рапсодія». Дане дослідження полягає у прослідковуванні процесу зародження й формування самого терміну «рапсодія», а також його адаптацію до музичної творчості, у знайомстві з поетапним розвитком композиторської та виконавської практики, встановленні певного змістового та виразового навантаження, яке притаманне саме «Українській рапсодії» та сфера практичного використання цимбалів системи «Шунда» у різних регіонах України, а також твори для цимбалів окремих композиторів, котрі представляють ці регіони. Важливою ціллю в робочому, науковому, дослідницькому процесі було простеження саме через призму виконавської та композиторської творчості окремих етапів розвитку Української рапсодії як самостійного жанру, розкриття тих художніх підвалин і артистичних здобутків, на яких сформувався жанр «Українська рапсодія», а також – виявлення характеристик, ознак, регіональних відмінностей у трактуванні рапсодії, як мистецького жанру і форми музичного висловлювання. Проведене дослідження діяльності українських композиторів та їхніх творів для цимбалів розкривають перспективу відкриття нових можливостей творців Української рапсодії для цього інструменту у майбутньому.

***Ключові слова**: цимбальне виконавство, мистецтво, музикознавство, інструменталізм, рапсодія, жанр, композитор, творчість.*

В основі всякого музичного інструментального професіоналізму лежить музика неписемної традиції, що передавалася при прямому контакті від одного носія фольклору іншому. Впродовж років інструментальний пласт музичного мистецтва не лише зберігся, а й змінювався та вдосконалювався . Незважаючи на широкий спектр різновидів цимбалоподібних інструментів, що існують практично на всіх континентах світу, основним представником музичних інструментів із назвою «цимбали» є цимбали системи «Шунда», що були винайдені і запатентовані угорським майстром-цимбалістом Й. Шундою. Цей інструмент був визнаний, як найбільш досконалий у професійному плані і саме тому був зведений до рангу академічного. Відповідно, і школи [8; 3] цимбальної майстерності, незалежно від національної чи державної приналежності – у своїй педагогічній, творчій і концертно-виконавській практиці є зорієнтовані на використання у навчальній і концертній практиці цимбалів системи «Шунда». Прослідкувавши розвиток сучасної композиторської та виконавської практики в різних регіонах України та прагнення встановлення жанрового змістовного та виразового навантаження, що скриває в собі термін «Українська рапсодія» по відношенню до музичних творів, написаних для цимбалів, можна пересвідчитись у актуальності даної теми.

Сфера практичного використання цимбалів системи «Шунда» в різних регіонах України і твори для цимбалів окремих композиторів, котрі представляють ці регіони створюють так званий зміст і об’єктом вивчення стає особливий жанр і форма музичного висловлювання, що значною мірою базується на фольклорно спрямованих імпресіях, а у теоретичному визначенні отримав назву «Українська рапсодія». Таким чином, розкриття досягнень українських композиторів, педагогів і виконавців різних поколінь, котрі протягом століть творили музику для цимбалів постає як мета даного дослідження.

© Гуляніч Ю., Рибчак В., 2019.

У музичне мистецтво термін «рапсодія» був запозичений із літератури. Своїм корінням він сягає глибин історії Європейської культурної традиції, а вона бере свій початок у постулатах Середземноморської чи Давньогрецької цивілізації. У ті часи мистецтво було ще неподільним на окремі види, тому і рапсодія, і рапсодійність, як спосіб висловлювання, були характеристикою музично-поетичної розповіді у вільній від шаблонів та метричних норм формі. Найдавнішими рапсодами були виведені в «Одіссеї» співаки-кіфареди Демодок і Фемій, які співали епічні твори під акомпанемент струнного інструменту, кіфари або формінґи. З часом, музика перестала служити акомпанементом, зовсім відокремилася від рапсодичної декламації, спів замінився рецитацією. Історична заслуга рапсодів полягала у тому, що вони розповсюджували просвітництво в епоху, коли ще не існувало писемності. В епоху Середньовіччя функцію поетико-драматичної рапсодії на себе частково перейняла танцювально-хорова балада. У фольклорі – це лірико-епічний твір із напруженим сюжетом, для якого у викладі оповідачем характерною є легендність і фантастичність сюжету [9]. Згодом – романтики (Роберт Бернс, Фрідріх Шіллер, Адам Міцкевич та інші) надали баладі заглибленості й напруги драматизму. Проминули тисячі років, і композитори вирішили скористатися давньогрецьким винаходом, розуміючи його як народну епічну пісню. У порівнянні з попередніми епохами, музичний романтизм вирізняється глибшим розкриттям індивідуального світу особистості, висуванням психологічно складного, відзначеного рисами роздвоєності ліричного героя [12]. Перші сучасні музичні рапсодії з'явилися вже на початку XIX століття. Своєю назвою вони ніби говорили слухачам: «Зараз ви почуєте справжню поему, яка одними звуками, без допомоги слів, повідає захоплюючу історію». Отже, нові рапсодії складалися не для співу, а для окремих інструментів та оркестру.

У сучасній професійній європейській музиці слово «рапсодія» означає великий одночастинний твір, в якому звучать різні народні мелодії. За терміном «рапсодія» криється, перш за все, примхлива імпровізаційна варіаційність розгортання музичної думки. Кожен, хто знайомий з цим музичним жанром, насамперед пов'язує його з ім'ям Ференца Ліста, адже саме він родоначальник натхненних музичних розповідей про батьківщину, історію та народ - Угорщину. Вони є авторськими фантазіями композитора, які він швидше за все, чув у виконанні на цимбалах циганськими віртуозами з народу. Завдяки Лісту до угорської народної музики починають звертатись композитори інших країн. Ліст і рапсодія – це єдине ціле. Завдяки йому рапсодійність у музиці наступних століть стала композиційно-драматургічним засобом творення розповідно-розважальної музики [10, с. 130]. В основі рапсодій Ліста лежить контраст двох розділів: повільного, лірико-пісенного або речитативно-імпровізаційного складу і швидкого, танцювально-динамічного характеру, що завершується прискоренням темпу і стрімким танцювальним вихором у манері чардашу. Вагомим досягненням у характері рапсодійності вважається фортепіанна фантазія «Колосся Воронинець» – це цикл, який складається із трьох п'єс. Дві з них створені на основі українських народних пісень. Перша має назву «Українська балада» (Думка). Її основний матеріал взятий з української народної пісні «Ой, не ходи, Грицю». Третя п'єса – «Скарга» (Думка) – у вигляді вільної поетичної імпровізації на тему пісні «Віють вітри, віють буйні». Таким чином, як композиційний принцип рапсодійність у творчості Ференца Ліста в одному випадку отримує назву «фантазія», а в іншому «балада». Однак, за своєю сутністю, і перша, і третя п'єса з циклу «Колосся Воронинець» є українською Думкою.

Великою популярністю користуються рапсодії німецького романтика Йоганнеса Брамса. Їх композитор назвав «Угорськими танцями», хоч в основі теж лежить орієнтація на дуже популярний по всій Європі в той час народний танець чардаш і циганський пласт інструментального народного музикування. Чеський композитор, органіст і диригент Антонін Дворжак під впливом Й.Брамса крок за кроком втілює принцип рапсодійності у своїй музиці. У 1874 році він пише «Рапсодію для симфонічного оркестру». На відміну від свого старшого класика чеської музики Б.Сметани, який свої симфонічні поеми наділяв програмністю, Антонін Дворжак фактично ставить знак рівності між симфонічною поемою і рапсодією. Тим самим він ніби підкреслює, що для нього найважливішим є не стільки те, про що він говорить, як те, яким чином викладає свою думку. Власне, рапсодія і передбачає особливий наративний характер висловлювання. У 1878 і 1886 роках створює найпопулярніші композиції – дві збірки «Слов'янських танців» ор. 46 та 72 для фортепіано, які вже на слов'янських, а не циганських перегукуються з Лістівськими та Брамсівськими ідеями рапсодійності.

Аналізуючи становлення Миколи Лисенка, як основоположника української класичної музики, від років навчання до імпровізаційних виступів як піаніста-віртуоза, переконуємось, що саме під впливом знайомства з творчістю Ф.Шопена, а також із танцями-рапсодіями Ф.Ліста, Й.Брамса і А.Дворжака Лисенко, імпровізуючи на теми українських народних пісень, формує власні перші

піаністичні композиції [6, с.88]. Найяскравіший прояв в творчості Лисенка рапсодійність отримала в оркестровій фантазії «Український козак-шумка» (1872), а також у 2 рапсодіях на українські народні теми (1875, 1877). Звернення до жанру «рапсодія», як одночастинної контрастної імпровізаційної форми та спирання на народний тематизм з використанням віртуозних піаністичних прийомів є яскравим свідченням про орієнтацію Лисенка на кращі зразки західно-єропейської романтичної композиторської школи. Як і у Шопена, та у Ліста свобода піаністичного висловлювання у Лисенка мала опору на певні зразки національного виконавського стилю. Якщо в Шопена це перш за все, була танцювальна ритміка мазурок, краков'яків і оберків, у Ліста – мадяро-циганський чардаш і стиль вербункош, а у Дворжака і Ліста ще й фрішка, то у Лисенка найбільший вплив на фортепіанну професіоналізацію рапсодійності мав думний епос [4].

Рапсодійність висловлювання поширилась у музичній літературі українських композиторів для цимбалів надзвичайно легко та є цілком природною формою втілення музичної думки. Якщо аналізувати рапсодії створені Миколою Лисенком, бачимо, що орієнтирами без сумніву стали віртуозні рапсодії Ф.Ліста. Вже у самій назві «Думка-шумка» Другої рапсодії є закладена та контрастність темпів і характерів висловлювання, яка властива для Лістівських рапсодій. Перша частина – баладно-розповідного характеру, а друга частина – швидка, танцювальна. Лисенківська «думка» в порівнянні з «думкою», яка є першою частиною Дворжаківської «думки» з циклу «Думка і форіант» наділена більшою епічною значимістю. Вона творилася композитором явно під впливом кобзарських медитативно-інструментальних награвань. Відповідно і зв'язок Лисенківської «думки» з інструментально-наративним висловлюванням кобзарів відрізняється і від баладно-пісенних висловлювань, які подає у першій і третій частині циклу «Колосся Вороненець» Ференц Ліст. Хоча і в Лисенка, і в Ліста ці частини мають однакову назву «думка». Натомість, Лисенківська «шумка» більш складна за своєю будовою, якщо її порівнювати з Лістівською «фрішкою», чи із Дворжаківським «форіантом». Це стосується не стільки метро-ритмічної організації танцю, скільки неоднорідності самої «шумки» Лисенка, до складу якої входять і фрагменти гуцульської коломийки, та й запорізького гопака.

У нотній літературі для цимбалів існує одразу декілька транскрипцій «Думки-шумки» Лисенка. Вперше до такого перекладу сягнув у 80-х роках 20 століття тоді викладач по класу цимбалів Георгій Казаков. «Думку» він подав у простому викладі без розгорнутих форшлагів і акордової фактури арпеджіо. Цей переклад було здійснено для цимбалів і фортепіано, його у 1991 році разом із оркестром народних інструментів на платівку записав Георгій Агратіна. А у 2002 році вже в перекладі та оркестровці самого Агратіни для цимбалів і оркестру було здійснено запис на компакт-диск.

Однак, найбільш вдалим і технічно переконливим у транскрипції для цимбалів можна вважати виклад «Думки-шумки» М.В.Лисенка, що є у збірнику «Цимбаліст Тарас Баран» [11]. Тут партія цимбалів у транскрипції Т.М.Барана вибудована з глибоким знанням специфіки формування характерної для цимбалів фактури. Повне збереження таких важливих у художньому сенсі для Лисенка мелізматики, форшлагів та інших прийомів передачі манери кобзарського виконання не збіднює, а підкреслює оригінальність художніх знахідок композитора.

Микола Лисенко став творцем першої української концертної фортепіанної п'єси великої форми. Його Рапсодія №2 «Думка-шумка» завдяки глибокій обізнаності класика української музики у традиціях народного життя та інструментального музикування повстав віртуозний фортепіанний твір, який зайняв достойне місце серед інших рапсодій композиторів-романтиків. Транскрипція «Думки-шумки» Лисенка у перекладі для цимбалів і фортепіано Тараса Барана поправу зайняла чільне місце в українській музичній літературі для цимбалів.

Концерт-рапсодія «Циганіада» для цимбалів та симфонічного оркестру Анатолія Гайденка в основі свого тематизму має автентичні циганські наспіви. Це незабутні враження від спілкування з мистецтвом циганів, яке автор у дитинстві здобув у циганських таборах Харківської області. В основі «Циганіади» лежать цитати двох народних циганських пісень: 1. – «*Терди шатра*»; 2. – «*Барвалє*» [7, с.142]. Рапсодійність викладу цих народних пісень А.Гайденком співіснує з властивим для циганського фольклору екзальтованим динамічним викладом. В тематизмі закладений лише внутрішній контраст, що відтіняє побутову лірику циганського романсу від надривно-екзальтованого і наскрізь проникнутого специфічним темпераментом танцювального викладу.

А.Гайденко намагається створити багатогранний образ українського циганства, яке навіть в нових соціально-економічних умовах соціалістичного ладу, не зраджує традиціям свого вільнолюбства і без усяких офіційних бар'єрів, встановлених нормами колективного життя, живе за законами кочівництва. Таким чином, в концерті-рапсодії «Циганіада» на перший план композитор

виводить образ яскравого життя народу-кочівника. Але обидві циганські теми автор обрамлює цитуванням українською народною піснею «*Ой на горі цигани стояли*». Тим самим, композитор адресує увагу слухача до актуального перебування народу-кочівника, який свої звичні побутово-життєві проблеми вирішує в рамках суспільних відносин, що уклалися в українському суспільстві.

Вже одразу після оркестрового вступу соліст концентрує увагу слухача на монументальності музичного висловлювання цимбалів. Закладена в партії цимбалів двоплановість, яка виникає внаслідок поєднання ударів пальцятками з м'якими обмотками по струнах, з мелодичною лінією, яку виконавець проводить іншою рукою *pizzicato,* надзвичайно збагачує виразову палітру соліста. Віртуозність володіння інструментом і вміння одночасно поєднувати різні технічні прийоми звукотворення – це ще одна із прерогатив рапсодійності, яку з великим художнім ефектом застосовує композитор для створення повноцінного образу життя українських ромів. Ця технічна двоплановість у подальшому викладі отримала свій розвиток. Вже в 4-й цифрі тремоло поєднується з терцовим рухом шістнадцяток. Технічна двоплановість не вступає в суперечку з рапсодійністю висловлювання, вона лише підкреслює свободу і варіаційність розгортання тематизму. В подальшому двоплановість отримує своє широке застосування через поєднання різних технічних прийомів у соліста і оркестру, або у фортепіанній партії.

Блискуча каденція віртуозного характеру є остаточним утвердженням в Концерті-рапсодії А.Гайденка «Циганіада» тих форм і методів музичного висловлювання, які відрізняють рапсодії від інших жанрів поєднання сольного інструменту з оркестром.

Концерт-рапсодія «Циганіада» Гайденка – це пряме і дуже вдале наслідування використання циганської тематики в кращих традиціях блискучого концертування. З-під пера композитора І.Вимера з'явилася «Концертіно-рапсодія» для цимбалів з оркестром народних інструментів або фортепіано. Твір, на жаль, так і залишився рукописом і зараз зберігається в нотному архіві Тараса Барана. Можливо, що саме відсутність практичного контакту з виконавцем, стала причиною невідомості цього твору на концертній естраді. Зрештою, і сама назва партитури І.Вимера носить дещо декларативний характер, бо у його основі лежить швидше куплетно-періодична форма, що складається з контрастних епізодів, аніж принцип концертування чи рапсодійності висловлювання.

У своєму підручнику «Цимбали та музичний професіоналізм» Тарас Баран дає таку характеристику «Концертіно-рапсодії» І.Вимера: «*Не лише відсутність позначок стосовно характеру цимбальних ударів, а й не адресований виконавцю-цимбалістові спосіб нотації запису є очевидним*». Далі редактор не однієї збірки творів для цимбалів, кандидат мистецтвознавства і професор, студенти-вихованці якого здобули не одну нагороду на Всесвітніх форумах, на підтвердження своїх аналітичних висновків стосовно концертино-рапсодії І.Вимера наводить одразу три приклади, що засвідчують причину відсутності з боку виконавців до цього, одного з перших в історії української музики, творів для цимбалів і з назвою «Рапсодія" [1, с.153].

Особливе місце в сучасному репертуарі майже кожного українського цимбаліста-віртуоза займають Перша і Друга Рапсодії Богдана Котюка (*1951*) для цимбалів-соло. Вони стали не просто концертним репертуаром, але й своєрідним порогом майстерності цимбаліста-професіонала. Тут жанр Української рапсодії для цимбалів виступає в чистому сконцентрованому вигляді.

У кожній із цих Рапсодій відчувається незрима присутність українського фольклорного інструментального начала і це має своє наукове пояснення. Адже львівський композитор Богдан Котюк є знаний не лише своїми інструментальними творами різних жанрів і форм для оркестру та багатьох сольних інструментів, але й як науковець у сфері етноорганології [5; 2]. Він здійснив разом зі своїми студентами цілу низку етноекспедицій для фіксації і збереження найдавніших пластів української народної інструментальної музики в Поліссі (Берестейщина), на Волині, Опіллі і Поділлі, Закарпатті, і особливу увагу приділив етнорегіонам Гуцульщина, Покуття і Північна Буковина. Саме ці останні етнорегіони є ще й сьогодні своєрідним заповідником народного музикування капели з участю цимбалів.

Разом з цим, у Першій і Другій рапсодії Богдана Котюка попри наявність давніх пластів народного музичення Західної України яскраво присутній і конкретний віртуозно виразовий колорит романтичної та імпресіоністичної музики країн Західної Європи.

Першу рапсодію Богдана Котюка для цимбалів-соло вирізняє певне ностальгійне бачення сфери французького імпресіонізму у поєднанні зі загостреною імпульсивністю Буковино-Трансільванської автохтонної інструментальної традиції. Другу рапсодію вирізняє святково-піднесенний настрій Іспано-Андалуського колориту, що в пов'язаний зі стилістикою фламенко.

Музична образність, вишуканість емоційного клімату, а ще й чисто візуальна деталізація технічно-виразових знахідок, що читається буквально в кожному такті Першої рапсодії – є

свідченням ексклюзивності цього твору не лише в літературі для цимбалів, але й серед багатьох інших опусів для сольного музичного інструменту українських композиторів. Форма є своєрідним еталоном музичної оповіді, яка варіаційно розгортається і водночас має свої неочікувані відхилення. Це додає жанру рапсодії неповторної вишуканості і спонукає слухача до постійної концентрації уваги. Як і Рапсодія №1, Рапсодія №2 була написана Богданом Котюком одразу ж слідом (у 2001 році) на замовлення її першого виконавця Тараса Барана, який у своєму підручнику «Цимбали та музичний професіоналізм» з цього приводу пише: «*За технічною складністю та фактурним багатством у Рапсодії №2 Богдана* Котюка *не втрачається простота висловлювання і жанрові ознаки, що лучать цей твір із рапсодійністю романтиків. Водночас за принципами формотворення твір продовжує закладені класиками 20 століття традиції танцювально-віртуозної поемності*» [1, с.179]. Перегук між рапсодійністю і поемністю, на який вказує цимбаліст і дослідник Т.Баран, зумовлений формальними ознаками викладу цимбального тематизму. В основі Рапсодії №2 Б.Котюка лежать одразу три танцювальні теми, які представляють багату жанрову палітру по-новаторськи осмисленої народно-святкової образності. У ході розвиткових видозмін на різних етапах твору, кожна із цих трьох танцювальних тем переосмислюється автором. Загальний характер Рапсодії №2 – це феєричний образ запального дійства. Розвиток тематизму творить драматургію цілого на основі принципів варіаційності та рондальності. Рапсодія №2 Богдана Котюка є наступним етапом після Рапсодії №1 у формуванні неповторного фонізму, що характерний лише для звучання цимбалів. Багатство і різноманітність технічних прийомів і неповторних колористичних знахідок, яскрава ладо-гармонічна та метро-ритмічна організація національно-загостреного тематизму, який водночас корелюється з надбаннями світової класики, дозволяє зробити висновок: саме в Рапсодіях Богдана Котюка українська музика здобула показовий зразок чистоти жанру Української рапсодії для цимбалів.

Таким чином, шлях становлення жанру Української рапсодії для цимбалів – це процес, який має вже низку результатів, а водночас – і перспективу дальшого росту й збагачення цікавими та переконливими художньо-мистецькими знахідками. Аналізуючи становлення рапсодійності у музиці, можна прослідкувати як крок за кроком вона здобувала нові терени для свого художнього прояву, а доробок українських композиторів саме у прояві чистоти цього жанру, безперечно, можна вважати вагомим, проте, з розкриттям перспективи відкриття нових можливостей для творців Української рапсодії для цимбалів у майбутньому.

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм. Львів, «Афіша», 2008. 224 с.
2. Баран Т. Інструменталізм Богдана Котюка у світлі тріади композитор – виконавець – слухач. *Студії мистецтвознавчі.* К., 2005. Число 6 (10): Театр. Музика. Кіно. С. 27–32.
3. Гладков Е. Школа игры на цимбалах. Минск: Беларусь, 1983. 128 с.
4. Грица С. Мелос української народної епіки. К.: Наук. думка, 1979. 248 с.
5. Котюк Б. Музиканти весільних капел космацької традиції. *Матеріали 2 Конференції дослідників народної музики Червоно руських земель*. Львів, 1991.
6. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. Київ, «Музична Україна», 1973, 151 с.
7. Мельничук С. Концертні твори для цимбалів. Науково-методичний посібник. Рівне: РДГУ, 2007. 160 с.
8. Незовибатько О. Українські цимбали. К.: Муз. Україна, 1976. 56 с.
9. Харнонкурт Н. Музика, як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.
10. Хлистун Л.П. Рапсодії Ф.Ліста і Д.Гершвіна та їх значення в світовій музиці. *Актуальні питання мистецької педагогіки,* випуск 1, 2011. С. 127–132.
11. «Цимбаліст Тарас Баран». Збірка творів для цимбалів з коментарями Тараса Барана. Львів, «Видавництво Кобзар», 2001. 114 с.
12. Einstein A. Muzyka w epoce romantyzmu, Kraków, PWM 1983.

REFERENCES

1. Baran T. (2008). Tsymbaly ta muzychnyi profesionalizm. Lviv, «Afisha». 224 s. [in Ukrainian].
2. Baran T. (2005). Instrumentalizm Bohdana Kotiuka u svitli triady kompozytor – vykonavets – slukhach. Studii mystetstvoznavchi. K., Chyslo 6 (10): Teatr. Muzyka. Kino. S. 27–32. [in Ukrainian].
3. Hladkov E. (1983). Shkola igry na tsymbalakh. Mynsk: Belarus. 128 s. [in Russian].
4. Hrytsa S. (1979). Melos ukrainskoi narodnoi epiky. K.: Nauk. dumka. 248 s. [in Ukrainian].
5. Kotiuk B. (1991). Muzykanty vesilnykh kapel kosmatskoi tradytsii. Materialy 2 Konferentsii doslidnykiv narodnoi muzyky Chervono ruskykh zemel. Lviv. [in Ukrainian].
6. Kurkovskyi H. (1973). Mykola Vitaliiovych Lysenko – pianist-vykonavets. Kyiv, «Muzychna Ukraina». 151 s. [in Ukrainian].

7. Melnychuk S. (2007)/ Kontsertni tvory dlia tsymbaliv. Naukovo-metodychnyi posibnyk. Rivne: RDHU. 160 s. [in Ukrainian].
8. Nezovybatko O. (1976). Ukrainski tsymbaly. K.: Muz. Ukraina. 56 s. [in Ukrainian].
9. Kharnonkurt N. (2002). Muzyka, yak mova zvukiv. Sumy: Sobor. 184 s. [in Ukrainian].
10. Khlystun L.P. (2011). Rapsodii F.Lista i D.Hershvina ta yikh znachennia v svitovii muzytsi. Aktualni pytannia mystetskoi pedahohiky, vypusk 1. S. 127–132. [in Ukrainian].
11. «Tsymbalist Taras Baran». (2001). Zbirka tvoriv dlia tsymbaliv z komentariamy Tarasa Barana. Lviv, «Vydavnytstvo Kobzar». 114 s. [in Ukrainian].
12. Einstein A. (1983) Muzyka w epoce romantyzmu, Kraków, PWM 1983. [in Polish].

В статье рассматривается особый жанр и форма музыкального высказывания, основанная на фольклорном синкретизме, вдохновленных фантазиях на народные темы и мотивы, а в теоретическом определении получил название «Украинская рапсодия». Данное исследование состоит в изучении процесса зарождения и формирования самого термина «рапсодия», а также его адаптацию к музыкальному творчеству, в знакомстве с поэтапным развитием композиторской и исполнительской практики, установлении определенного содержательного и выразительных нагрузок, которие присуще именно «Украинской рапсодии» и сфера практического использование цимбал системы «Шунда» в разных регионах Украины, а также произведения для цимбал отдельных композиторов, представляющих эти регионы. Важной целью в рабочем, научном, исследовательском процессе было проследить именно через призму исполнительской и композиторской творчеств отдельных этапов развития Украинской рапсодии как самостоятельного жанра, раскрытие тех художественных основ и артистических достижений, на которых сформировался жанр «Украинская рапсодия», а также - выявление характеристик, признаков, региональных различий в трактовке рапсодии, как художественного жанра и формы музыкального выражения. Проведенное исследование деятельности украинских композиторов и их произведений для цимбал раскрывают перспективу открытия новых возможностей создателей Украинской рапсодии для этого инструмента в будущем.

Ключевые слова: *цимбальное исполнительство, искусство, музыковедение, инструментализм, рапсодия, жанр, композитор, творчество.*

Is article examines a particular genre and form of musical expression, which is based on folklore syncretism, inspired by fantasies of folk themes and motifs, and called "Ukrainian Rhapsody" in theoretical definition. Cymbals, as the epitome of improvisation and variance of expression, have become one of the most convincing expressions of freedom of the Gypsy style of music, the closest and most characteristic of rhapsody in music.

This research consists in tracing the process of origin and formation of the term "rhapsody", as well as its adaptation to musical creativity, in acquaintance with the gradual development of composing and performing practice, establishing a specific content and expressive load, which is inherented in "Ukrainian Rape" and the use of Shunda cymbals in different regions of Ukraine, as well as works for cymbals by individual composers representing these regions.

An important goal in the work, scientific, research process was to trace precisely through the prism of the performing and composing creativity the separate stages of the development of Ukrainian Rhapsody as an independent genre, the disclosure of those artistic foundations and artistic achievements, on which the genre "Ukrainian Rhapsody" was formed, as well as characteristics - signs, regional differences in the interpretation of rhapsody as a genre of art and a form of musical expression. The study of the activity of Ukrainian composers and their works for cymbals, the path of becoming a genre of Ukrainian Rhapsody opens us a process that has a number of results, and at the same time - the prospect of further growth and enrichment with interesting and convincing artistic inventions. Analyzing the formation of rapsy in music, it is possible to follow step by step the new terrains for its artistic manifestation, how it was established both in combination with other types and in the purity of its genre. And the achievements of Ukrainian composers can undoubtedly be considered significant, however, with the revelation prospects of opening new opportunities for the creators of the Ukrainian Rhapsody for cymbals in the future.

Key words: *cymbal performance, art, musicology, instrumentalism, rhapsody, genre, composer, creativity.*