

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

МИСТЕЦТВО
КУЛЬТУРА
ОСВІТА

Випуск 3

освіта Мистецтво культура
Мистецтво Мистецтво
Мистецтво культура освіта
культура Мистецтво

culture art education art culture
art education culture art

Івано-Франківськ
2019

**Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»**

**МИСТЕЦТВО
КУЛЬТУРА
ОСВІТА**

Збірник наукових праць

Випуск 3

**Івано-Франківськ
Фоліант, 2019**

УДК 7 : 008 : 37

М 65

*Друкується за ухвалою вченої ради Навчально-наукового Інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
(протокол № 3 від 20 листопада 2019 р.)*

Головний редактор

Дутчак Віолетта – доктор мистецтвознавства, професор (Івано-Франківськ, Україна)

Редакційна колегія:

Атаманенко Алла – доктор історичних наук, професор (Острого, Україна);

Бермес Ірина – доктор мистецтвознавства, професор (Дрогобич, Україна);

Гаврилишин Петро – кандидат історичних наук, доцент (Івано-Франківськ, Україна);

Грицан Анатолій – кандидат історичних наук, професор (Івано-Франківськ, Україна);

Дундяк Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент (Івано-Франківськ, Україна);

Карась Ганна – доктор мистецтвознавства, професор (Івано-Франківськ, Україна);

Козаренко Олександр – доктор мистецтвознавства, професор (Львів, Україна);

Морарі Марина – доктор педагогічних наук, професор (Бельци, Республіка Молдова);

Попович Ольга – доктор вокалістики, професор (Жешув, Республіка Польща);

Тимків Богдан – доктор філософії, професор (Івано-Франківськ, Україна);

Туміш Станіслав – доктор історичних наук, професор (Прага, Чеська Республіка).

Рецензенти:

Медведик Юрій – доктор мистецтвознавства, професор Львівського національного університету імені Івана Франка;

Круль Петро – доктор мистецтвознавства, професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

М 65 **Мистецтво. Культура. Освіта: збірник наукових праць Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Випуск 3.** Івано-Франківськ: Фоліант, 2019. 80 с.

ISBN 978-617-7496-78-5

До збірника увійшли праці науковців стосовно розвитку культури і мистецтва в Україні та українській діаспорі, питань музичного виконавства і педагогіки.

Видання адресоване фахівцям сфери культури, мистецтва, музичної педагогіки – науковцям, викладачам, студентам.

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,

Навчально-науковий Інститут мистецтв

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Статті публікуються в авторській редакції.

Редакційна колегія не завжди поділяє позицію авторів.

© Навчально-науковий Інститут мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2019.

© ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2019.

ISBN 978-617-7496-78-5

© Видавництво «Фоліант», 2019.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

**ART
CULTURE
EDUCATION**

Almanac of scientific papers

Edition 3

**Ivano-Frankivsk
Foliant, 2019**

UDC 7 : 008 : 37

M 65

Printed according to decision of Educational-Scientific Arts Institute Academic Senate of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (protocol №3 from 20th November 2019)

Editor in Chief

Dutchak Violetta – Doctor of Arts, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Редакційна колегія:

Atamanenko Alla – Doctor of Historical Sciences, professor (Ostroh, Ukraine);

Bermes Iryna – Doctor of Arts, professor (Drohobych, Ukraine);

Havrylyshyn Petro – PhD in History, docent (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Hrytsan Anatoliy – PhD in History, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Dundiak Iryna – PhD in Arts, docent (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Karas Hanna – Doctor of Arts, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Kosarenko Olexandr – Doctor of Arts, professor (Lviv, Ukraine);

Morari Marina – Doctor of Pedagogy, professor (Bălți, Moldova);

Popowicz Olga – Doctor of Arts, professor (Rzeszow, Poland);

Tymkiv Bohdan – Doctor of Philosophy, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Tumis Stanislav – Doctor of Historical Sciences, professor (Prague, Czech Republic).

Reviewers:

Medvedyk Yuriy – Doctor of Arts, professor of Lviv Ivan Franko National University;

Krul Petro – Doctor of Arts, professor of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

M 65 Art. Culture. Education: almanac of scientific papers of Educational-Scientific Arts Institute in Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Edition 3. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2019. 80 p.

ISBN 978-617-7496-78-5

Almanac contains scientists' papers regarding culture development and art in Ukraine and Ukrainian diaspora, problems of musical performance and pedagogy.

Edition is addressed to specialists in culture, art, musical pedagogy – scientists, lectors and students.

Editorial board address:

*76000, Ivano-Frankivsk, Sakharova street, 34a,
Educational-Scientific Arts Institute
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

Papers are being printed according to author's edit.
Editorial board doesn't always shares author's view.

© Educational-Scientific Arts College in Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 2019.

© Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 2019.

ISBN 978-617-7496-78-5

© "Foliant" publishing house, 2019.

МИСТЕЦТВО

УДК 78.072

Віолетта Дутчак (Україна)

ВОЛОДИМИР ЛУЦІВ (ВЕЛИКОБРИТАНІЯ) – УНІВЕРСАЛЬНИЙ ТАЛАНТ НА СЛУЖБІ УКРАЇНИ. IN MEMORIAM

У статті узагальнено напрями діяльності одного з найвидатніших митців української діаспори – Володимира Луціва (Лондон, Великобританія). Визначено вектори творчості В. Луціва, які в універсальній взаємодії були спрямовані на розвиток і популяризацію українського мистецтва за кордоном. Власна виконавська кар'єра як тенора-співака та бандуриста, мистецтвознавча діяльність як критика і журналіста, менеджерська діяльність в організації концертного життя Великобританії, меценатство у підтримці талановитої молоді рідного краю – всі ці напрями праці Володимира Луціва були спрямовані й присвячені служінню українській культурі. Стаття присвячена 90-річчю від дня народження митця та світлій пам'яті про нього (1929–2019).

Ключові слова: Володимир Луців, українська діаспора, мистецтво української діаспори, синергія творчої діяльності,

Постановка проблеми. Складовою і невід'ємною частиною загальної духовної культури українського народу постає культура і мистецтво діаспори. Вона охоплює широкі сфери діяльності організацій, освітніх, наукових та мистецьких осередків, а також мистецьку – композиторську, виконавську, педагогічну творчість окремих визначних музичних діячів. Для більшості з них пріоритетними були глибокий патріотизм, активність, пасіонарність, жертвність, широкий кругозір і професійні підходи у різних видах діяльності, що визначало їх універсалізм. Серед них – Олександр Кошиць, Василь Витвицький, Михайло Гайворнський, Павло Маценко, Андрій Гнатишин, Мирослав Антонович, Василь Ємець, Григорій Китастих, Йосип Гошуляк, Степан Максимюк, Андрій Горняткевич та багато інших. Їх багатогранна діяльність сьогодні стає об'єктом як публіцистичних, так і ґрунтовних наукових студій. Серед таких постатей вагоме місце займає Володимир Луців – співак, бандурист, мистецький критик, менеджер численних гастролей колективів українського зарубіжжя, пропагандист української культури в світі. Звернення до аналізу універсалізму творчості Володимира Луціва дозволяє виокремити синергетику діяльності митців української діаспори як один із провідних напрямів дослідження діаспоріани.

Аналіз досліджень. Основними джерелами для узагальнень в статті стали фонди В. Луціва в Музеї історії Надвірянщини [16], матеріали періодики, особистого спілкування та листування автора статті з В. Луцивим [13], а також мемуарне видання «Від Бистриці до Темзи, що було приурочене до ювілейного 70-ліття митця і ставило метою ознайомити громадськість з його життєвим і творчим шляхом, відтворити найважливіші сторінки його просвітницько-культурної діяльності [15]. Видання вміщує спогади співака, уривки деяких його статей та листування.

Пропонована стаття продовжує попередні дослідження авторки, в яких аналізуються окремі напрями діяльності митця – виконавський в контексті основних тенденцій розвитку бандурного мистецтва зарубіжжя, науково-публіцистичний, організаційний, а також епістолярій, архівні матеріали, представлені у фонді В. Луціва в Музеї історії Надвірянщини [1–6, 8–10]. Характеристику менеджерської діяльності В. Луціва та специфіку вокального виконавства в діаспорі у своєму дослідженні репрезентує Г. Карась [14]. Також до статті залучені сучасні матеріали вивчення синергії та творчого універсалізму [11, 17–18].

Мета статті – комплексний аналіз універсалізму творчої діяльності особистості з використанням системного та синергетичного принципів на прикладі різновекторної діяльності Володимира Луціва (Великобританія).

Виклад основного матеріалу. Українську національну культуру неможливо розглядати без врахування жертвовної різносторонньої діяльності представників мистецтва українського зарубіжжя. Різновекторність їх праці зумовлювала інтенсивний перебіг музики, малярства, театру, освіти тощо, сприяла збереженню традицій і популяризації здобутків національної культури. Для багатьох митців характерний творчий універсалізм, що проявився у синтезі різних видів діяльності. Серед них Володимир Луців (05.06.1929 – 07.09.2019) – уродженець Прикарпаття, м. Надвірна (теперішньої Івано-Франківської області), який значну частину життя прожив поза межами батьківщини, у Лондоні – столиці Великобританії. До останніх днів життя Володимир Луців виявляв різносторонню

творчу й організаторську діяльність.

Володимир Луців у 1944 р. потрапив у Німеччину, де відбулося його доленосне знайомство з відомим полтавським кобзарем – Григорієм Назаренком, завдяки якому він стає наймолодшим учасником Капели бандуристів імені М. Лентовича у м. Госляр, опановує бандуру і традиційний кобзарський репертуар. Велике враження на майбутнього виконавця мала виконана Г. Назаренком “Дума на смерть козака-бандуриста”, що стала для Володимира Луціва символом-молитвою всієї творчості. Саме цей період життєвого шляху мав найбільше значення у становленні і формуванні його національної свідомості та мистецьких смаків. Пізніше, впродовж всієї творчої діяльності, він постійно удосконалював свою інструментальну майстерність гри на бандурі, опановуючи нові твори.

У травні 1948 р. Луців переїжджає в Брадфорд, де вирішує розпочати професійне навчання як музикант, і брати приватно уроки у професора Гаррі Горнера (в минулому відомого співака-баритона). Саме у Брадфорді в 1950 р. була здійснена постановка “Наталки Полтавки” Івана Котляревського, в якій Володимир Луців грав роль Петра. Перші позитивні рецензії-відгуки з’явилися про молодого співака в газеті “Українець-Час” у 1949 р. У вересні 1951 року п. Володимир переїздить до Лондона, щоб продовжити навчання в консерваторії. Серед навчальних музичних закладів Лондона В. Луців обирає “Триніті коледж оф мюзік”. Луців успішно складає іспити до консерваторії, де навчався співу у Торн Бейца (баритона). Паралельно з навчанням він успішно дебютує в опері Д. Пуччіні “Богема” (Марсель), бере участь у концертах на запрошення СУБу. Окрім українських пісень, Луців активно вивчав класичний репертуар, співав солоспіви композиторів інших країн [2, с.41].

У 1952 р. за сприяння архієпископа Івана Бучка Луців їде навчатися в Італію, в “Музичну консерваторію Св. Кекелії” у Римі, до вокального класу професора Гелени Д’Амброзіо. Під час навчання відбувається переорієнтація Луціва з баритонового на теноровий діапазон, освоєння нового репертуару. За період навчання (1952–1956) В. Луців активно пропагує бандуру серед італійців, проводить концерти-лекції, робить переклади українських пісень та дум, додає до них коротке роз’яснення. У цей період завдяки сприянню Союзу Українців у Великобританії Луців зумів видати дві грамплатівки (45 об./хв). Період з 1956 р. до 1980-х рр. – основний у творчому житті В. Луціва, коли відбувається розквіт творчого таланту митця. Розпочавши свою концертну діяльність ще юнаком, п. Луців продовжував її протягом 40 років (10 років як аматор, 30 років – як професійний співак).

Оперна фахова підготовка сприяла реалізації отриманих знань, вмінь і навичок у подальших сольних виступах і на естраді, і з бандурою. Географія його виступів охоплює як країни Європи (Франція, Англія, Німеччина, Бельгія, Італія), Азії (Ізраїль), так і Америки (США, Канада) та Австралії. Усього за період своєї творчої діяльності В. Луців брав участь у понад 2000 виступів. Упродовж виконавської творчості митець співпрацював також як соліст з багатьма колективами, зокрема Великобританії – хором «Гомін», танцювальними колективами «Чупляк» та «Орлик», США – Капелою бандуристів імені Т. Шевченка, Дівочою капелою бандуристок, Голландії – Візантійським хором та ін. В репертуарі В. Луціва були представлені різні жанри й стилі, зокрема концертно-академічний: оперний, камерно-вокальний (соло й в супроводі бандури), камерно-інструментальний (бандура з камерним оркестром); естрадно-популярний: романсовий, жартівливий, шлягерний репертуар; бандурний академічний, проте з опорою на традиційний кобзарський епічний стиль виконання дум, псалмів, історичних пісень та ін.

Завдяки перемозі В. Луціва під сценічним іменем Тіно Вальді на пісенному європейському конкурсі в 1961 р. (що передувало Євробаченню) від Великобританії, вперше було підкреслено українське походження співака-лауреата. Його репертуар охоплював сольні та ансамблеві академічні зразки оперної та камерно-вокальної творчості зарубіжних та українських композиторів, естрадно-розважальні та лірично-романсові шлягери, українські народні пісні. В. Луців одним з перших зніціював спів неаполітанських пісень українською мовою, виступав на бандурі у супроводі струнного оркестру, виступивши експериментатором у багатьох виконавських напрямках.

Музично-естетичні засади виконавського стилю В. Луціва формувалися на основі традицій вокалу видатних співаків сучасності (Е. Карузо, С. Крушельницької, К. Берлгонці, М. Мінського, І. Раковського, М. Скали-Старицького, Б. Папроцького та інших), в їх орієнтації на класично-академічний стиль у поєднанні з національними музичними традиціями. Репертуар митця можна умовно поділити на дві частини – це твори для бандури (вокально-інструментальні і інструментальні) та вокальні твори у супроводі фортепіано чи оркестру (народні пісні, естрадні, оперні арії, романси, солоспіви). Музичні захоплення митця розвивались у різних напрямках, але завжди були тісно пов’язані між собою, доповнювали один одного. Під час навчання В. Луців активно вивчав оперні арії українських та зарубіжних композиторів та класичні романси. Серед його улюблених вокальних творів слід відзначити і солоспіви українських композиторів: А. Кос-Анатольського “Ой ти, дівчино”,

М.Лисенка “Гетьмани”, Д.Січинського “Із сліз моїх” та багато інших, а також популярні пісні українських композиторів 50-60-х років: П.Майбороди “Вогник”, І.Поклада “Кохана”, І.Шамо “Пісня про Київ” та інші. Цей репертуар дозволяв бандуристу сформувати свій власний виконавський стиль, заснований на “інтелігентній” манері пропаганди української музики, популяризації її кращих, професійних зразків, на протигагу несмаку, “шароварщини”, що часом побутує серед виконавців як материкової, так і діаспорної України. Аналізуючи музичні уподобання та смаки В.Луціва слід відмітити, що вони формувались також і під впливом музичних творів, які він мав можливість слухати в записах, а також під час відвідин численних концертів, на які він часто відгукувався і як музичний критик. Слухаючи видатних виконавців-співаків сучасності (Енріко Карузо, Соломію Крушельницьку, Ігоря Раковського, Михайла Скалу-Старицького та інших) В.Луців у своїх музичних уподобаннях опирався на класично-академічний стиль, який вміло поєднав з національними музичними традиціями.

Звертаючись до композицій, які В.Луців виконував у супроводі бандури, особливу увагу він надавав традиційному кобзарському репертуару – старовинним думам та історичним пісням, псалмам. Для урізноманітнення концертних програм виконував різнохарактерні українські народні пісні, робив переклади для бандури іншомовних пісень, тобто представляв у репертуарі широку жанрову палітру, що може вважатися типовою для концертуючого співака-бандуриста. Стрій і форма використовуваних ним інструментів зорієнтовані на харківсько-полтавський спосіб гри. Одна з бандур виготовлена у майстерні відомих братів Петра і Олександра Гончаренків у 1947р. Друга бандура – авторства майстра Василя Гляда з Англії, концертний інструмент харківського типу з системою індивідуальних перемикачів, з яким бандурист виступав впродовж 70-80-х років. Ці інструменти дозволяли виконувати технічно складну і насичену фактуру творів.

У виконавській діяльності В.Луціва вокальний репертуар займає вагомe місце поряд з бандурним. Завдяки вдало підбраному вокальному репертуару В.Луців мав можливість показати всі свої голосові можливості для слухацької аудиторії, а використовуючи бандуру, демонстрував володіння інструментом, що був репрезентантом національного українського мистецтва. Таке вокальне та вокально-інструментальне поєднання органічно перекликається із запровадженою з 70-80 рр. в Україні системою поділу навчання бандуристів у вокальному та інструментальному напрямках, введенням номінацій-категорій “соліст-вокаліст” та “соліст-інструменталіст” до конкурсних вимог.

Слід зазначити, що у виконуваних В.Луцівим творах переважають лірико-драматичні переживання, часто трагічні події, а веселих і жартівливих пісень у його репертуарі була невелика кількість, що проте було достатнім для побудови різнохарактерних концертних програм. У своїй творчості В.Луців часто керувався естрадно-концертними засадами, вимушений був рахуватися з бажаннями слухача чути класичну італійську музику, популярні оперні арії, народні чи сучасні пісні (це особливо стосується гастрольних виступів маестро на кораблях “Квін Елізабет” та “Квін Мері”). Проте співак завжди знаходив можливість, щоб заспівати пісні в супроводі бандури, щоб ознайомити іноземну публіку з українською музикою.

Обдарований чудовим голосом тенора та сценічним талантом виконання пісень, Володимир Луців зумів передати багатство української музики, від ліризму народної пісні до трагізму історичних дум. Підтвердженням цьому є рецензія у газеті “Українська думка” від 6 жовтня 1955 р: “Мимоволі сльози навертаються на очі, коли чуєш нашу кохану пісню “Повій, вітре, на Україну” і смієшся від душі при прекрасній передачі жартівливої пісеньки “Сіяв мужик гречку”[15].

Слід також відзначити специфіку бандурного виконавства В. Луціва, що заснована на спадкоємності традицій кобзарської школи полтавського регіону, звідки родом його вчитель – Григорій Назаренко, що позначилося у репертуарі, грі, вокальних інтонаціях, інтерпретаційних засадах, особливо дум. Бандурний репертуар В. Луціва можна класифікувати за такою схемою: думи – “На смерть козака-бандуриста”, “Буря на Чорному морі”, “Невольник” (сл. Т. Шевченка, муз. О. Голуб), “Дума про Матір-Україну” (аранж. Ф. Глушка), “Дума про Богдана Хмельницького” (аранж. Г. Китастого) та ін.; історичні пісні – “Про Байду” (обр. Г. Хоткевича), “Про Нечая” (обр. Г. Хоткевича), “Про Морозенка”, “Встає хмара з-за лиману” (сл. Т. Шевченка, муз. В. Ємця) та ін.; псалми – “Страшний суд” (з репертуару О. Вересая), “А у Господа превелика сила” та ін.; різнохарактерні українські народні пісні – “Бандуристе, орле, сизий” (сл. Т. Шевченка), “Взяв би я бандуру”, “Вечір на дворі”, “Сіяв мужик гречку”, “Ставок заснув” та ін.; інструментальні твори – авторська “Музична фантазія”, “Гавот” М. Лисенка та ін. Інтерпретація бандурних творів у В.Луціва особлива, оригінальна, тому що він ніколи не наслідував інших виконавців, а завжди, як сам наголошував, “грав від серця”, про що свідчить його сценічна поведінка, виразна чітка дикція для донесення змісту творів, контрасту характеру і т.д. У виконанні народних пісень бандурист використовував особливу фактуру супроводу, в якому не дублювалася вокальна мелодія.

Паралельно з виконавською, В. Луців проявив себе у критично-публіцистичній сфері – як оглядач музичних і художніх подій у радіо- і телепередачах, у відомих виданнях діаспори як «Українська думка» (Великобританія), «Визвольний шлях», «Український самостійник», «Свобода», «Бандура» (США) та ін. Публіцистика В. Луціва – своєрідна хроніка-антологія перебігу культурно-мистецького життя діаспори. Серед журналістського доробку Володимира Луціва понад 300 статей, передусім про хоріві колективи, танцювальні ансамблі, персоналії співаків, інструменталістів, визначні особистості, громадсько-культурні та релігійно-церковні справи і т. д. Досконале знання Володимиром Луцивим музичної культури України та зарубіжжя, незмінна зацікавленість музичним та образотворчим мистецтвом дозволили йому часто виступати на сторінках україномовної преси за кордоном провітницькими, мистецькими статтями, присвяченими яскравим здобуткам видатних представників української культури, публіцистичними роздумами. Серед тематики статей: завваги до історії іконописання, відгуки на художні експозиції; дослідження про походження кобзи-бандури; численні нотатки з українського життя – гастролей окремих виконавців і колективів, урочистостей з нагоди свят, огляд конференцій, зустрічей, фестивалів; критичні відгуки, що містять ґрунтовний аналіз не лише конкретних концертних виступів, але і загальних репертуарних тенденцій того чи іншого виду виконавства. Ряд статей Володимира Луціва носять персонологічне спрямування – про визначних особистостей, з якими він співпрацював або був близько знайомий, – про хореографа Василя Авраменка, скульптора Григорія Крука, бандуриста Петра Потапенка, художника Михайла Мороза та інших. Його публіцистика – це, свого роду, антологія реалій мистецького життя діаспори [9].

Основними рисами публіцистики В.Луціва слід визначити насичену експресивність, чітку інформативність, впливовість на читача багатством образних характеристик. Публіцистичний стиль В.Луціва ближчий до художньо-розмовного, ніж до офіційно-ділового чи наукового (хоча це не виключає об'єднання в деяких статтях наукового і публіцистичного викладу). У статтях В.Луціва знайшла відображення основна функція публіцистики – активний вплив на читача, прагнення переконати його в правильності висловлених думок, засіб агітації та формування загальної громадської думки.

Статті В.Луціва характеризуються чіткістю, послідовністю, докладністю, логічністю викладу, але паралельно й емоційністю, асоціативною образністю. Автор відкрито звертається до читача зі своїми думками, почуттями, оцінками. Саме в яскравому вираженні індивідуальної світоглядної позиції автора, відкритому авторському ставленні до описуваних фактів, відвертістю в оцінюванні, полягає привабливість статей В.Луціва для читачів.

Серед жанрів науково-публіцистичних статей Луціва вирізняються статті-дослідження («Кобза-бандура: значення в історії українського народу», «Кобзарі стають аматорами» та ін.); рецензії та відгуки-рефлексії («Українські мистецькі твори на світовому ринку», «Хор «Прометей» у Лондоні», «Дівочий хор «Веснівка», «Візантійський хор – носій української пісні», «Рефлексії з виставки Г.Крука», «Святкування 1000-ліття Хрещення Руси-України в Польщі» та багато ін.); портрети-есе («Любо Мацюк – ліричний тенор», «Незабутній маестро Василь Авраменко», «Пам'яті Григорія Крука», «Художник Михайло Мороз», «Пам'яті кобзаря Петра Потапенка» та ін.); критичні нариси («До питань нашого культурно-освітнього життя», «Проблема нашого організаційного життя», «З українського життя у В.Британії» та ін.); інтерв'ю («У советських концтаборах ми були побратимами»); доповіді («До питань української культури й народного мистецтва») [9].

З 80-тих рр. ХХ ст. домінантною стає організаційно-просвітницька діяльність В. Луціва, що охоплює координацію мистецьких подій, гастролей українських колективів діаспори у світі, в Україні, виставок образотворчого мистецтва, церковно-релігійних урочистостей в Україні та за кордоном. Завдяки ініціативам та координуванню В. Луціва були здійснені грандіозні проекти міжнародного масштабу – святкування 1000-ліття Хрещення України-Руси в багатьох країнах світу (1988), організація перших гастролей в Україні Візантійського хору з Голландії (1991), повернення на престол в Україну кардинала УГКЦ Івана Мирослава Любачівського (1991), вшанування 100-ліття Патріарха УКГЦ Йосипа Сліпого і його перепоховання в Львові (1992), відзначення 400-ліття Берестейської унії в Римі (1996) та багато інших.

У 2001 р. В. Луців до 10-ліття Незалежності України подарував своєму рідному місту Надвірній, у Музей історії Надвірнянщини, величезну колекцію мистецьких творів та особистий архів, що охоплює документи творчої спадщини співака – фоно- і відеотеку, багату книгозбірню мистецьких видань діаспори, рукописи, листи та кореспонденцію, твори образотворчого мистецтва та скульптури, графіки, а також фото і нотний архів, музичні інструменти (концертні бандури майстрів братів П. і

О. Гончаренків та В. Гляда). для розширення можливостей науковців у дослідженні мистецтва української діаспори [16].

З 2002 р. ним засновано благодійний Культурно-мистецький фонд для меценатської діяльності – матеріальної підтримки і щорічного преміювання талановитої молоді Надвірнянщини. За час існування Фондом вже відзначено понад 70 осіб у різних номінаціях [10]. За значні заслуги перед Україною його було відзначено премією ім. В. Винниченка (1993), орденом За заслуги III ступеня (2001) «за вагомий особистий внесок у піднесення міжнародного авторитету України, зміцнення співробітництва і дружніх зв'язків з історичною Батьківщиною та з нагоди 10-ї річниці незалежності України» та орденом за заслуги II ступеня (2008) «за вагомий особистий внесок у популяризацію історичних та сучасних надбань України у світі, формування її позитивного міжнародного іміджу та з нагоди Дня Соборності України».

Висновки. Таким чином, упродовж усього життя і творчості, Володимир Луців засвідчував не лише свою українську самоідентифікацію, але й різновекторне служіння українській культурі та мистецтву, живучи за кордоном. Основні етапи його творчого шляху охоплюють 1956 – початок 80-х років та з 1980-х рр. до 2019 р. Якщо у перший період творчості припала вершина активності концертно-гастрольної діяльності митця як співака та бандуриста, то пізніше відбувається переорієнтація діяльності В. Луціва з виконавської на організаційно-менеджерську – як координатора мистецьких, церковно-релігійних акцій, гастролей в Україні та за кордоном, та меценатську – як засновника благодійного фонду для підтримки молоді. Отже, всі види творчості В. Луціва перебували у синергії, щільній взаємодії, підкреслюючи україноцентричне спрямування його діяльності [10].

Література

1. Дутчак В. Бандурист світової слави Володимир Луців. *Народна творчість та етнографія*. 2002. № 4. С. 100–104.
2. Дутчак В. Бандурне мистецтво у Великобританії другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: персоналії і колективи. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Історичні науки*. Вип. 21 / відп. ред. І. Пасічник, Л. Винар : Національний університет «Острозька академія»; Українське історичне товариство. Острог : Вид-во Національного університету «Острозька академія», 2013. С. 39–45.
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ ст. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.
4. Дутчак В. Виконавська творчість Володимира Луціва в контексті бандурного мистецтва другої половини ХХ ст. *Культура і сучасність : альманах*. К.: ДАКККІМ, 2004. № 1. С. 78–84.
5. Дутчак В. Культурно-громадська і виконавська діяльність Володимира Луціва (Великобританія): ювілейні узагальнення. *Видатні постаті науки, культури і освіти України : матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конференції*, Київ, 30–31 жовтня 2008 р. К.: ДАКККІМ, 2008. С. 309–311.
6. Дутчак В. Листи до Володимира Луціва – реалії мистецтва бандуристів українського зарубіжжя. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 19–20. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2010. С. 289–296.
7. Дутчак В. Методологія досліджень бандурного мистецтва діаспори. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, 2011. Вип. 23. С. 170–175.
8. Дутчак В. Мистецтво бандуристів українського зарубіжжя. *Українознавчі студії*. 2/2000. Івано-Франківськ: Плай, 2000. С. 283–293.
9. Дутчак В. Науково-публіцистичний доробок та епістолярій Володимира Луціва в контексті досліджень мистецтва українського зарубіжжя. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 1 (29): Театр. Музика. Кіно. К. : Видавництво ІМФЕ, 2010. С. 88–94.
10. Дутчак В. Синергія творчості Володимира Луціва (Великобританія). До 90-річного ювілею митця. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 24. Т.1. Дрогобич, 2020. С. 25–29. doi: [10.24919/2308-4863.1/24.176712](https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/24.176712)
11. Дутчак В. Синергія творчої діяльності Зіновія Штокалка: традиція та інновація (до 100-річчя від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрямок мистецтвознавство. В. 32. Рівне, 2019. С. 11–19. doi: [10.35619/ucpm.vi32.244](https://doi.org/10.35619/ucpm.vi32.244)
12. Співак-бандурист Володимир Луців. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. IV. Івано-Франківськ : Плай, 2002. С. 37–46.
13. Інтерв'ю В.Дутчак з В.Луцівим. 2001–2019. Аудіозаписи. Приватний архів В. Дутчак.

14. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
15. Луців В. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи. Львів: Дивосвіт, 1999. 608 с.
16. Луців В. Архів Музею історії Надвірнянщини. Б.р.
17. Яковлев О. Синергетична модель культурного розвитку України в добу глобалізації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрямок мистецтвознавство. В. 20. Рівне, 2014. С. 192–195.

Фотододаток

Святкування 90-річного ювілею Володимира Луціва (Івано-Франківськ, 9 червня 2019 р.)



**Вітання ювіляру від чоловічого квартету «Коло»
(кервник заслужений працівник культури України Петро Чоловський)**



**Виступає квіртет
бандуристок «Гердан»
(керівник професор
Віолетта Дутчак)**



**Виступає соліст
Андрій Галавай**



**Заключні акорди
святкування –
камерний хор
«Кредо» (керівник
заслужений
працівник культури
України Жанна
Зваричук).**

ВИШУКАНИЙ КОЛОРИТ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ГРУДИНА

Фортепіанна творчість із яскравим образно-емоційним змістом визначного українського композитора Володимира Грудина сьогодні майже невідома ширшому колу музикантів. Мета статті полягає в розкритті мистецького портрету Володимира Грудина як піаніста, композитора і педагога, висвітленні історії збереження його фортепіанних композицій в Україні, поданні музично-естетичного аналізу фортепіанних циклів і окремих творів. Другу частину свого життя митець провів в умовах еміграції у США.

Збережені у фондах Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (завдяки Катерині Лисенко-Масляникової) фортепіанні твори Володимира Грудина були створені композитором до 1940 року в різних жанрах: дитяча музика, соната, фортепіанні цикли, етюди і становлять вагомий пласт у розвитку українського фортепіанного мистецтва. П'єси В. Грудина для дітей цікаві, насамперед, своєю образністю, жанровістю, зручною і вишуканою фортепіанною фактурою. Однак, незважаючи на їх спрямування (для молодшого та середнього шкільного віку), вони вимагають досить високої інструментально-технічної підготовки юних виконавців. Твори концертного плану В. Грудина вводять виконавців у світ музичних жанрів сонати, токати, етюд, парадоксу, офорта, жанрів танцювальної музики (вальс, фарандоль, бурре), та ін., розвивають технічні можливості, музичне мислення та артистичність. Автор використав багатючий арсенал виразових засобів фортепіанної гри, особливостей фактури, технічних прийомів, а «співучість музики В. Грудина», власне, і є основою її народного характеру.

Ключові слова: Володимир Грудин, фортепіанна творчість, цикли п'єс, фортепіанний педагогічний і концертний репертуар, українське зарубіжжя, музичне виховання, національна музична мова.

Постановка проблеми. Складні історично-політичні перипетії першої половини ХХ століття змушували видатних представників українського народу шукати кращої долі, вирушаючи на захід, рятуючи своє життя, вони оселялись у різних країнах світу. Така ж доля спіткала й чимало українських митців (композиторів, виконавців, художників, письменників тощо). Серед славних українських музикантів – це Зіновій Лисько, Василь Витвицький, Іван Недільський, Роман Савицький, Любка Колесса, Дарія Гординська-Каранович та інші. Усі вони прибули на еміграцію з сильними музичними традиціями. «Українська музична культура впродовж ХХ століття творилася не лише на теренах рідної землі, але і далеко за її межами... Проте, вона не може бути повноцінною без великого пласта надбань у царині музичної культури української діаспори ХХ ст. ... Тому актуальним є повернення невідомих і забутих імен митців, які утверджували українську музичну культуру в іноетнічному середовищі. Серед них вагоме місце займають композитори – вихованці Київської, Харківської, Петербурзької, Празької, Віденської консерваторій, Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові. Своєю багатогранною творчістю вони підтвердили, що контекст української музичної культури відкритий для найновіших, сучасних стилів і композиторської техніки» [13, с. 3]. Це висловлювання доктора мистецтвознавства Ганни Карась цілковито стосується і творчості українського композитора, піаніста, педагога, диригента, музикознавця Володимира Грудина (1893-1980).

Аналіз досліджень. Окремі відомості біографічного характеру, які стосуються життя творчості В. Грудина довідуємося з матеріалів українських вчених Г. Карась, М. Копиці, А. Житкевича. Концертну палітру композитора-піаніста і риси його стилю частково розкривають публікації дослідників І. Соневицького, А. Рудницького, Є. Крахно, Я. Лабки, М. Недзведзького. Втім, усі згадані автори, наголошуючи на значимості доробку В. Грудина в загальнонаціональному культурно-освітньому процесі, недостатньо звертають увагу саме на фортепіанну спадщину митця, як періоду творчості в Україні, так і за кордоном.

Мета статті полягає в розкритті мистецького портрету Володимира Грудина як піаніста, композитора і педагога, висвітленні історії збереження його фортепіанних композицій в Україні, поданні музично-естетичного аналізу фортепіанних циклів і окремих творів.

Виклад основного матеріалу. Знайомство, ще 2000 року, з двома композиціями митця Фугетою і Токатиною у збірці «Фортепіанні твори українських композиторів для молоді» [9], упорядкованій українською піаністкою, педагогом, багаторічною директоркою Українського музичного інституту Америки Таїсою Богданською, привело до переконання, що творчість цього композитора майже невідома в Україні, а його цікаві й піаністично зручні твори для молоді спонукали до пошуку спадщини композитора.

На початку 2017 року у відділі музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (спеціалізований музичний відділ у бібліотеці утворено у 1928 році, завдяки ініціативі Олександра Дзбанівського (1870-1938) – музичного публіциста, композитора, музиканта-педагога, історика музики, суспільного діяча, співака і першого завідувача відділу від 1928 року) вдалося розшукати доволі значну кількість фортепіанних композицій Володимира Грудина, які, як виявилось, дивом уціліли в 1940-х роках, після виїзду композитора за кордон. Під час праці над нотним матеріалом кандидат мистецтвознавства, завідувачка відділу музичних фондів НБУ Лариса Івченко розповіла, що ці твори В. Грудина були врятовані від знищення завдяки старшій дочці Миколи Лисенка – Катерині Лисенко (в заміжжі – Масляникова, 1880-1948). Після закінчення Музично-драматичної школи М. В. Лисенка по класу фортепіано, Катерина Лисенко очолювала її у 1912-1913 рр. Згодом вона стала однією з фундаторів нотного відділу бібліотеки АН України (тепер Національна бібліотека України ім. В. Вернадського). Її чоловіком був Віктор Масляников (1877-1944) – український живописець, графік, випускник Академії мистецтв у Кракові, автор сатиричних малюнків у журналі «Шершень».

Сміливість й розуміння потреби збереження композицій В. Грудина спонукали Катерину Лисенко-Масляникову зібрати ці видання і приблизно у 1945-46 році заховати у підвальному приміщенні бібліотеки в окремій коробці. Коли 1991 року відділ музичних фондів переїздив на вулицю Володимирську, 62, тоді й було віднайдено ці, напевно поодинокі в Україні, примірники друкованих у 1920-30-х роках фортепіанних творів В. Грудина. Серед них: Два офорти ор. 2, Соната ор. 4, Дитяча сюїта ор. 5, Два етюди ор. 7, Три парадокси ор. 9, Три інструктивні п'єси ор. 11, Бурре і Токата ор. 12, Вальс і Фарандоль ор. 19, Осінь.

Підтримка й сприяння завідувачки відділу музичних фондів Лариси Івченко, генерального директора Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського Володимира Попика і заступника генерального директора Тетяни Павлуші у 2017 році дозволили використати фортепіанні твори Володимира Грудина з метою публікації у навчальному посібнику й уведення їх до виконавського і педагогічного репертуару українських піаністів [11].

Володимир Грудин народився 8 січня 1893 року в Києві (помер 14 листопада 1980 року в Філадельфії, США). Вчився в одеській (1921; клас фортепіано К. Левенштейна, диригування – Й. Прибика) і київській консерваторіях (фортепіано у Сергія Тарновського, композиції у Рейнольда Глієра). Таким чином молодий обдарований музикант отримав фах піаніста, композитора і диригента.

Як зазначає А. Житкевич, по батьківській лінії композитор «походив із роду французьких аристократів. Його мати була піаністкою. Батько – хоч і лікар за професією, але також був закоханий у музику й достатньо добре грав на фортепіано» [12]. Уже в ранньому віці хлопчик виявив яскраві музичні здібності, годинами міг слухати мамину гру не рухаючись, «а інколи й сам, бувало, підходив до фортепіано та підбирав надумані мелодії». Навчатися музики він почав лише в дев'ятирічному віці, від п'ятнадцяти років почав писати музику, зокрема твори для фортепіано. Вчителями талановитого юнака у музичній школі були А. Химиченко та Е. Риб, а закінчивши її, молодий музикант вступив до Київської консерваторії.

Навчаючись композиції у Р. Глієра, В. Грудин був одним зі студентів київського класу композиції відомого педагога, серед яких: О. Кошиць, О. Карцев, Б. Лятошинський і Л. Ревуцький, В. Дукельський і, звісно, Ю. Скрябін, син О. Скрябіна. Як зазначає доктор мистецтвознавства М. Копиця: «...Р. Глієр особистим прикладом вчив жити, мислити, працювати, навіть говорити. Несхильний до багатослів'я, він намагався у бесідах з учнями бути добрим, мудрим, ніколи нікого не засуджувати... Як справжній майстер, він не тільки підтримував своїм авторитетом молоді таланти, а й допомагав їм знайти свій шлях у мистецтві... Р. Глієр тільки вимагав від своїх вихованців не втрачати безпосередності власних висловлювань, а особливо – усе життя підносити професійний рівень» [15]. Подібні засади намагався втілювати у своїй творчій та педагогічній діяльності й Володимир Грудин.

Був викладачем музично-теоретичних дисциплін в Одесі, а з другої половини 1920-их років – доцентом київської консерваторії (теоретичні предмети), водночас працював диригентом оперних театрів Києва й Одеси. До 1941 року був членом Спілки композиторів України.

На початку творчої діяльності В. Грудин захоплювався імпресіонізмом та символізмом. Великий вплив на композитора мала творчість французьких імпресіоністів К. Дебюссі, М. Равеля, музика О. Скрябіна, а згодом – композиторів французької «шістки» (Л. Дюрея, Д. Мійо, А. Онеггера, Ж. Оріка, Ф. Пуленка, Ж. Тайфера). Кінець 1920-х рр. позначений впливом на творчість композитора російської школи, угруповання «могучої кучки», П. Чайковського. Звертався В. Грудин і до народної пісні, збагачуючи мелодику своїх творів близькими до них інтонаціями чи застосовуючи метод цитування народних зразків, що особливо відчутно у вокально-інструментальних та фортепіанних творах цього періоду.

Весною 1943 року В. Грудин вирушив на Захід, виступаючи зі сольними концертами у Львові, Празі, Брно та Парижі [12]. Від 1949 року на еміграції у США В. Грудин викладав музичні предмети в Українському музичному інституті Америки (Філадельфія) [22]. Згодом жив у Нью-Йорку, де працював вчителем при Українському Музичному Інституті, багато концертував, доволі часто писав рецензії та відгуки на концертні програми, виступи українських виконавців (піаністів, співаків, хорових колективів) у часописі «Свобода». Твори композитора видавалися американським видавництвом в Нью-Йорку. Фортепіанні композиції часто виконуються в Америці, Канаді й Європі: у Відні, Мюнхені, Лондоні і Парижі. Як зазначив Я. Лабка, у Парижі в Національній Вищій Консерваторії ці твори були прийняті до вивчення в класах фортепіано [18, с. 7].

Об'ємний фортепіанний доробок митця складають різножанрові твори: Концерт № 1 ор. 13; Концерт № 2 ор. 38; Концерт № 3 ор. 56; Соната ор. 4; Сюїта ор. 69; Шість прелюдій ор. 10; Дванадцять прелюдій, ор. 62; Прелюдія і Токата ор. 28; Дванадцять етюдів ор. 5; Два етюди ор. 7; Бурлеска ор. 12 №1; Токата ор. 12 № 2 поеми, сюїти, вальси [13, с. 187]. Про фортепіанну творчість композитора М. Недзвецький писав: «Творча мова Грудина зближена до імпресіоністичного романтизму. Ключові елементи це ясність структури, форми, логічність розвитку теми, єдність інтонації. Гармонійна тканина доволі складна, побудова акордів часом за квартовими інтервалами» [20, с. 2].

У творчому доробку Грудина: балет «Алла у дзеркалі» (за казкою Л. Керрола); для баритона з хором і оркестром – поема «Сон» (за Т. Шевченком); Симфонія, ор. 16, 2 сюїти для оркестру («Українська» і «Білоруська»), струнний квартет, ор. 8, два фортепіанних тріо, ор. 18 і ор. 56; для скрипки Соната, ор. 46, Екзотична поема, ор. 37, Каприз-танок, ор. 40, Ноктюрн, ор. 48, Весняна поема, ор. 57, Осіння поема, ор. 58 й ін.; для віолончелі – Соната, ор. 35; чимало солоспівів: 2 японські Сюїти, цикл: «Листи до поета», «Чому не смієшся, «Ой, діброво темний гаю», «Ти не прийшла», «Серенада Дон Кіхота», «Сон», «Озеро спить», «В альбом» й ін.; обробки народних пісень: «Рута-м'ята», «Верховина», «Гей, волошин сіно косить», «Ой на горі калина» й ін.

Як зазначав А. Рудницький: «Музична мова Грудина, особливо в інструментальних творах, мало має «народного» характеру; вона умірковано модерна, тяжить до імпресіоністичного романтизму... Його твори визначаються гладкою фактурою, дбайливо написані так з інструментальної, як і з вокальної сторони й наглядно свідчать про технічну вмільість цього поважного композитора» [21, с. 213-214].

Як відомий піаніст і педагог В. Грудин працював над створенням педагогічного репертуару для юних піаністів. У 1934 році вийшли друком *Три інструктивні п'єси ор. 11* [8] із позначкою автора «помірної трудности». Загалом інструктивні твори належать до музичних п'єс, призначених для вдосконалення технічних навичок гри на інструменті. Про три п'єси В. Грудина можна стверджувати, що вони завершені за формою і розраховані на розвиток певних видів техніки, а також прийомів звуковидобування. Композиції не мають окремих назв, проте наділені яскравими образами. Перша п'єса спокійного наспівного характеру (*Placido e semplice*), близька до народних інструментальних (скрипкових, сопілкових) зразків з багатим використанням мелізмів (форшлагів, мордентів, групетто), витонченим динамічним нюансуванням, агогічними відхиленнями. Національно-колористичні музичні фарби, пов'язані з творчим переосмисленням українського фольклору, майстерно поєднуються у цій п'єсі зі зручною піаністичною фактурою.

Друга п'єса – швидкого життєствердного, скерцозного характеру покликана для розвитку як біглості в гамоподібних зворотах, так і вирівняному за звуком виконанню подвійних нот у метричній точності і пульсуючій тридольності. Завершальна третя композиція циклу віртуозного плану й вимагає співучого і випуклого проведення теми то у басовому регістрі, то у партії правої руки. У той час акомпанемент побудований на коротких мелодичних побудовах у швидкому темпі. Метрична точність

звучання фігурацій, вимагає роботи над технічною чіткістю виконання, а також над емоційним і насиченим проведенням теми твору.

«Дитяча сюїта» В. Грудина вийшла друком спершу в 1930 році [6], а згодом, у 2006 році, була перевидана у збірці «Українська фортепіанна музика. Педагогічний репертуар для дітей та юнацтва» [10].

Сюїта складається з шести різножанрових мініатюр. Вже сама назва циклу спонукає до паралелей зі старовинними клавірними сюїтами з чергуванням протилежних за характером танцювальних частин, серед яких зустрічаємо і наспівну арію і величавий марш. У «Дитячій сюїті» В. Грудина жодна з частин також не має конкретної програмної назви, а тільки порядковий номер, проте яскраво виражені ознаки окремих старовинних танців викликають певні зіставлення: I ч. – жвавий, моторний гавот, II – нагадує витончений менует, III номер – запальна тарантела, IV – наспівна арія, мелодія якої нагадує ліричні українські народні пісні, V частина – граційний вальс, а VI номер – за ремаркою автора музики *Tempo li marcia* – переможний карбований марш. Для полегшення вивчення композицій і подолання труднощів, автор ретельно проставляє педалізацію, частково аплікатуру, темпові, агогічні й штрихові ремарки, а також у кінці кожного твору розписує його форму, наприклад, як у IV частині – «Форма п'єси тричастинна а) поширений період, б) речення (середня частина), а) реприза, в) завершення». «Дитяча сюїта» В. Грудина привертає своєю щирістю, зрозумілістю і близькістю образної канви творів, лаконічністю, піаністичною зручністю й сприятиме формуванню професійних навиків виконання різнохарактерних творів, тонкого відчуття відмінностей в інтонуванні мелодії, що зумовлені ладо-гармонічним і поліфонічним забарвленням, виховання темпо-ритмічної гнучкості й різних способів звуковидобування, які впливають з художнього змісту творів.

Серед фортепіанних композицій В. Грудина, призначених для комплексного розвитку художніх і піаністичних якостей молодих виконавців, доволі значну роль займають два *Етюд ор. 7*, з присвятою Олені Грудиній.

Уперше вони були опубліковані окремими виданнями 1930 року [5] у серії «Український педагогічний репертуар» під редакцією комісії в складі професорів Муздрамінституту ім. М. Лисенка (Музично-драматична школа, заснована Миколою Лисенком у Києві 1904 року, з консерваторським планом навчання, яка в 1918 році була перетворена на Державний Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка – О. Н.) Г. Беклемішева, В. Золотарьова та Л. Ревуцького для студентів-піаністів 4 і 5 ступеня навчання. Кожному з цих художніх Етюдів ор. 7 притаманна колоритна і ефектна образність, поєднання різних видів техніки (гами, арпеджіо, подвійні ноти, акорди, октави тощо) і вони радше призначені для виконання на концертній естраді.

В основі романтизованого Етюд ор. 7 № 1 лежить чудова мелодія, яка майже завжди звучить у середньому регістрі й обплетена гнучкою лінією в партії лівої руки в низькому регістрі інструменту, а права рука разом з проведенням теми *sempre marcato* обіймає ще й супровідну акордово-інтервальну лінію у верхньому регістрі, що вимагає пластичної координації піаністичних рухів у складних фактурних прийомах одночасно в партіях обох рук. Етюд ор. 7 № 2 грайливого настрою у швидкому темпі вимагає від виконавця біглості і свободи пальцевих рухів, динамічної гнучкості (чимало раптових перепадів динаміки у швидкісних побудовах), метричної точності.

Привертає увагу цікавий цикл В. Грудина *Два офорти ор. 2*, присвячений другові композитора В. Дашковському. Загалом офорт (з французької, дослівно – міцна вода) – це різновид гравюри на метали, котрий дозволяє отримувати відтиски з друкарських форм, які попередньо оброблені кислотами. У музиці офорт це відбиток переживання, емоції, настрою, почуття... Такими є і два офорти В. Грудина. Перший (*Declamando e con passione*) звучить наче пристрасний вияв приятельських почуттів автора музики до свого друга. Двочастинна будова твору дає змогу для розгортання двох тем – наповненої, октавної життєствердної у першій частині і кодї та ліричної ніжної мелодії у середньому розділі твору. Яскраві багатозвучні кульмінації звучать урочисто і зворушливо, інколи з нотками драматизму. Другий офорт – витончений рухливий вальс з різкими перепадами динаміки, частими агогічними змінами. Для обидвох п'єс притаманні часті ладо-гармонічні зміни, що вимагає від виконавців гнучкого і чутливого використання педалі і відчуття зміни гармонічного забарвлення мелодичної лінії її випуклого проведення і змістового наповнення.

Цикл *Три парадокси ор. 9* з присвятою Р. Д. Херсонській містить три п'єси – Прелюдію, Вальс і *Marche Redoublee* (швидкий марш). Парадоксом (від грец. незвичайний, неймовірний, дивний) у музиці називають вишукані, дивовижні твори чи фрагменти, які відрізняються від традиційного звучання. У циклі В. Грудина мініатюрна Прелюдія урочистого характеру сприймається як самостійна вступна бурхлива частина до подальших п'єс циклу. Парадоксальність рухливого Вальсу (*comme si une valse* – майже як вальс) полягає у його розмірі 6/8, хоча у XIX – на початку XX ст. існували різні форми

вальсів, деякі з розміром 2/4, 6/8 і 5/4. Останній такт твору написаний у розмірі 9/8. Оригінальною є і гармонічна канва твору з секундовим і кварто-квінтовым забарвленням, а раптові зміни динамічного плану додають ще більшої химерності. *Marche Redoublee* – твір, який становить кульмінацію циклу і за вказівкою автора (*fermamente assai e con moto*) – звучить впевнено, масивно, а завдяки постійному застосуванню пунктирного ритму у першій і третій частинах поперемінно у партіях двох рук в інтервальному викладі (кварти, квінти, сексти, септими) – отримує нетипове звучання. Середня частина у супровідній лінії лівої руки має тріольний виклад, а мелодія викладена октавами. Реприза нагадує перший розділ, проте завдяки насиченості фактури октавно-акордовими сполуками звучить ще наповненіше.

До циклу *Дві п'єси для фортепіано* оп. 12 увійшли Бурре (*Bourree*) і Токата (*In modo di toccata*) [7]. Композиція В. Грудина яскраво відтворює риси старовинного танцю: короткі мелодичні звороти, строго виписана поліфонізована фактура, поєднання штриха *legato* і *non legato*, усі засоби скеровані на відтворення характеру і рухів рук (то піднімання їх вгору, то опускання вниз) першоджерела. Навіть початкова ремарка композитора *celeramente non troppo e con molto precisione* (не надто швидко, але дуже точно, виразно) визначає риси твору, проте часте вживання хроматики, альтерованих гармонічних співзвуччя вносять подих нової епохи і особистісного трактування старовинного танцю композитором.

Токата В. Грудина – віртуозна п'єса, написана у швидкому темпі звуками короткої тривалості (шістнадцятими) на *non legato* вільної імпровізаційної форми. Для п'єси властивий рівномірний ритмічний рух із застосуванням перехрещення рук і ударної акордової техніки, безупинний рух швидких пасажів, стрибків і октавно-акордових побудов. Вперше цикл був опублікований у 1928 році [3].

Цикл *Дві п'єси* оп. 19, до якого увійшли Вальс і Фарандоль, були опубліковані в 1929 році [4]. Композиції продовжують низку циклів («Дитяча сюїта», «Дві п'єси для фортепіано» оп. 12), поєднаних спорідненими рисами зі старовинними клавірними сюїтами з чергуванням протилежних за характером танцювальних частин, проте введенням танців, які не входили до таких старовинних циклів, як наприклад, тарантела, вальс, фарандоль. Доволі помірному темпу Вальс (*non allegro*) тут поєднується зі швидким Фарандолем.

Першій частині Вальсу притаманне поєднання двох контрастних музичних образів – повільного вальсу і значно швидшої танцювальної побудови. Тема вальсу випукла, мелодійна, у моторнішому епізоді з'являється поліритмія і на тлі тридольного вальсового пульсу звучить дводольна мелодична лінія у середньому регістрі фортепіано. Трипланова фактура з еластичним «ресорним» видобуванням басових звуків на сильних долях допомагає виконувати мелодичну лінію без напруження. Середня частина – розробкового плану, в якій відчутно мотиви обох тем. Реприза побудована на початковій повільній вальсовій темі. У своєму розвитку кожна частина приводить до кульмінаційного злету, проте вершинними все ж є кульмінації першої і третьої частин. Невеличка п'ятитактова кода поєднує в собі, закладені два характери теми твору: три такти проводять основну спокійну тему, а наступні два (*Allegro subito*) – початковий висхідний мотив теми й творять яскраве, енергійне, повнозвучне і стрімке завершення вальсу.

Яскравий, віртуозний Фарандоль В. Грудина у розмірі 12/8 чітко відтворює риси французького народного танцю: швидкий темп (*Vivace*) зазнає змін впродовж твору (*accelerando*, *ritu mosso*, *allargando*), безупинний тріольний рух, різкі раптові динамічні зміни, педальне і безпедальне звучання фортепіано передають характер першоджерела з відчуттям безконечності низки танцюючих пар і вирізняється витонченістю і грайливістю.

Ще одна самостійна (поза циклами) п'єса, зі збережених у музичних фондах Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, носить назву «*Осінь*» і за виданням 1925 року [2] була присвячена Анні Михайлівні Отроновській. Згодом, після переїзду до США, композитор, вважаючи напевно цей твір втраченим, написав іншу фортепіанну п'єсу з тією ж назвою, і дедикував її для Дарії Гординської-Каранович – української піаністки, педагога та довголітнього президента Українського музичного інституту Америки, яка часто виконувала фортепіанні твори В. Грудина [19, с. 6], а композитор присвятив виконавиці чимало схвальних відгуків і рецензій на її сольні програми.

Початкові два такти композиції-замальовки з приглушеними арпеджованими співзвуччями у басовому регістрі фортепіано дуже точно передають тишу осені, відчуття скутості, заціпеніння природи. На ці гармонічні переливи у партії правої руки накладається тема твору – наспівна, плинна, задумлива. Згодом тема зазнає тембрових забарвлень – проводиться почергово то у верхньому, то в середньому («віолончельному»), то в нижньому регістрі інструменту в супроводі тріольних фігураційних чи тремолоючих інтервально-акордових тріольних побудов. Густа педалізація,

мелодизація фактури, вживання політональності сприяє безупинному диханню музичної тканини п'єси у плетиві самостійних співаючих голосів. Друга частина звучить більш напружено, динамічніше і насичено в гармонічному плані (чимало альтерацій, відхилень). Поступово напруга спадає, рух затихає, наче заспокоюючись на завершальних двотактових акордових арпеджованих побудовах, подібних до вступу.

Соната для фортепіано В. Грудина вийшла друком у 1924 році [1]. Це одночастинний твір. Однією з драматургічних рис одночастинної сонати, що сформувались у творчості Ф. Ліста, стала дія у сонатному *allegro* принципів інших музичних форм. Загалом розвиток драматургії Сонати ор. 4 В. Грудина базується на досягненнях Ф. Ліста, але модифікується відповідно до іншого типу образності. Специфічними ознаками одночастинної сонати, в якій зберігаються основні драматургічні принципи лістівської героїко-драматичної сонати (тяжіння до суміщення функцій, виокремлення партій у самостійні розділи, дія принципів інших форм), є їхня лаконічність, камерність, тенденція до класичної сонатної форми, психологізація образів. Саме такі ознаки і свідчать, що героїко-драматичний лістівський тип перетворюється у В. Грудина на лірико-драматичний.

Соната ор. 4 демонструє світ відверто патетичних образів. Схвильований драматизм тем сонати, що мають філософську спрямованість, розкрито з психологічною глибиною. Водночас у ній можна віднайти і тенденції продовження класико-романтичної традиції, що походять з творчості Л. Бетговена, Р. Шумана, П. Чайковського.

Соната ор. 4 В. Грудина – її ладо-гармонічний, мелодичний, фактурний віртуозний план мають романтично-імпресіоністичне забарвлення. Їй притаманна ясність структури, логічність розвитку тем. Це чудовий приклад одночастинного твору сонатної форми в українському музичному мистецтві першої половини ХХ ст., а введення сонати до концертного піаністичного репертуару та навчальних програм сприятиме її популяризації та вихованню молодих піаністів-віртуозів.

Висновки. Збережені у фондах Національної бібліотеки України імені В. Вернадського фортепіанні твори Володимира Грудина були створені композитором до 1940 року в різних жанрах: дитяча музика, соната, фортепіанні цикли, етюди і становлять вагомий пласт у розвитку українського фортепіанного мистецтва. Як влучно зазначив піаніст і педагог з Нью-Йорку Євген Крахно: «...музика В. Грудина завжди співає: співають, його вокальні мелодії, співають його інструментальні твори. Співучість музики В. Грудина, – це одна з найкращих сторін його творчості» [17, с. 3]. П'єси В. Грудина для дітей цікаві, насамперед, своєю образністю, жанровістю, зручною і вишуканою фортепіанною фактурою, однак, вимагають досить високої інструментально-технічної підготовки юних виконавців. Твори концертного плану В. Грудина вводять виконавців у світ музичних жанрів сонати, токати, етюд, парадоксу, жанрів танцювальної музики (вальс, фарандоль, бурре), та ін., розвивають технічні можливості, музичне мислення та артистичність. Автор використав багатющий арсенал виразових засобів фортепіанної гри, особливостей фактури, технічних прийомів, а «співучість музики В. Грудина», власне і є основою її народного характеру. Проживаючи згодом в умовах еміграції, В. Грудин продовжував працювати у сфері написання чималої кількості нових творів різних жанрів, а також як виконавець, музиколог і педагог.

Загалом, українська діаспора у ХХ ст. стала фактором відродження та плекання національних традицій у житті українства поза межами його історичної батьківщини, утвердження засобами мистецтва українських громад у країнах проживання. Тож сьогодні вкрай важливо досліджувати і розкривати шляхи і способи, якими талановиті українці, які силою долі й історичних подій змушені були покинути рідну землю, зуміли свій хист, силу волі, любов до мистецтва, прагнення до вершин майстерності зосередити, не розгубити в умовах еміграції, й працюючи на ниві виховання молоді, у виконавській, композиторській і музикознавчій сферах принести славу українському народові.

Література

1. Грудин В. Соната для фортепіано ор. 4. Москва : Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1924. 17 с.
2. Грудин В. Осень : для фортепиано. Москва : Музыкальный сектор Госиздата, 1925. 6 с.
3. Грудин В. Три парадокса : для фортепиано: Ор. 9. Москва : Музсектор Госиздата; Москва-Вена-Лейпциг : Универсальное издательство, 1928. 14 с.
4. Грудин В. Две пьесы: для фортепиано: Ор. 19. Москва: Музсектор Госиздата; Москва; Вена; Лейпциг: Универсальное издательство, 1929. 10 с.
5. Грудин В. Етюд: ор. 7, № 1: для фортепіано. Харків: Державне видавництво України, 1930. 8 с.; Грудин В. Етюд [Ноти]: ор. 7, № 2: для фортепіано. Харків : Державне видавництво України, 1930. 8 с.

6. Грудин В. Дитяча сюїта: Ор. 5: для фортепіано. Харків : Державне видавництво України, 1930. 10 с.
7. Грудин В. Дві п'єси для фортепіано: ор. 12. К. : Київське музичне підприємство, 1930. 12 с.
8. Грудин В. Три інструктивні п'єси: ор. 11: для фортепіано. Харків-Київ : ДВОУ «Мистецтво», 1934. 6 с.
9. Грудин В. Фугетта, Токкатіна. *Фортепіанні твори українських композиторів для молоді* / ред. Таїса Богданська. Частина друга. Тернопіль : АСТОН, 2000. С. 21-22; 26-28.
10. Грудин В. Дитяча сюїта. *Українська фортепіанна музика. Педагогічний репертуар для дітей та юнацтва* : Навчальний посібник. Ч. II / Упор.: Т. Завадська, О. Козачук. К. : Музична Україна, 2006. С. 68-84.
11. Грудин В. Фортепіанні твори : навчальний посібник / Ред.-упор. О. Німилович. Дрогобич : Посвіт, 2019. – 78 с.
12. Житкевич А. До 125-річчя уродин композитора Володимира Грудина. *Міст*. 2018. 16 квітня.
13. Карась Г. Українські композитори західної діаспори. *Композитори української діаспори: Бібліографічний покажчик* / Укладач В. Хімейчук. Івано-Франківськ, 2007. С. 3.
14. Композитори української діаспори. Бібліографічний покажчик / Укладач: В. Хімейчук. – Івано-Франківськ, 2007. – С. 187.
15. Копися М. Діяльність Р. М. Глієра в Києві: джерелознавчий аспект URL: http://chasopysnmau.com.ua/chasopys/11_NBUV/docs/19_Koruytsya.pdf (дата звернення 16.08.2018)
16. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади: Кн. 2. Едмонтон-Торонто, 1998. С. 54, 55.
17. Крахно Є. Концерт композитора Володимира Грудина в Нью Йорку. *Свобода*. 1964. Ч. 78. С. 3.
18. Лабка Я. Концерт творів композитора-піаніста Володимира Грудина. *Свобода*. 1971. Ч. 17. С. 7.
19. Музичний салют Україні. *Свобода*. 1978. Ч. 132. С. 6.
20. Недзведзький М. В. В. Грудин і його творчість. *Вісті* (Сан Пауло, Мінн., США). 1968. Ч. 2 (25). С. 2.
21. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. С. 213-214.
22. Соневицький І. Авторський концерт В. Грудина. *Свобода*. 1958. 14 лютого. С. 3.

Oleksandra Nimylovych (Ukraine)

THE EXQUISITE FLAVOR OF VOLODYMYR HRUDYN'S PIANO ART

Piano creativity with vivid and emotional content of the prominent Ukrainian composer Volodymyr Hrudyn almost unknown circle of musicians. The second part of his life, the artist spent in terms of emigration in the United States. The objective of the paper is to outline and comprehensively relay the creative portrait of Volodymyr Hrudyn as a piano player, composer, and educator; to recount the story of preservation of his piano compositions in Ukraine; and to provide a musical and aesthetic analysis of piano cycles and separate works. The second part of his life, the artist spent in terms of emigration in the United States.

The piano works that have survived and are in storage in the archives of the Vernadskyi National Library of Ukraine (courtesy of Kateryna Lysenko-Maslianykova) had been created by Volodymyr Hrudyn prior to the year 1940 and fall into various genre categories: children music, sonata, piano cycles, études constitute a substantial contribution to the development of Ukrainian piano art. Music pieces for children created by Volodymyr Hrudyn are of particular interest, primarily owing to their richness in images, miscellany of genres, convenience and exquisiteness of their pianoforte texture. However, these works demand that the young performers possess a rather advanced level of instrumental and technical training in their handling of musical instruments. Concert works by Volodymyr Hrudyn usher performers into the world of such musical genres as sonata, toccata, étude, paradox, etching, as well as genres of dance music, to develop technical skills, musical way of thinking, and artistry. The author has used the rich toolkit of means of expression in pianoforte performance, particularities of texture, exquisite technique whereas the "singing nature of Volodymyr Hrudyn's music" is actually the foundation for its popular character.

Key words: *Volodymyr Hrudyn, piano work, cycles, piano repertoire, Ukrainian abroad, music education, national musical language.*

ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ДІВОЧОГО АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТОК (ДЕТРОЙТ, США) В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЗА МЕЖАМИ УКРАЇНИ

У статті висвітлюється історія становлення та функціонування першого в західній діаспорі жіночого бандурного колективу, а саме Дівочого ансамблю бандуристок при Осередку Спілки Української Молоді Америки імені П. Орлика в Детройті (США), в контексті утвердження жіночого ансамблевого виконавства на бандурі за кордоном. Зазначається, що активна подвизницька діяльність Дівочого ансамблю бандуристок сприяла популяризації бандури як інструмента високої мистецької спроможності за кордоном, утвердженню академічного виконавства бандуристів діаспори та вихованню молодого покоління виконавців.

Ключові слова: Дівочий ансамбль бандуристок, Петро Потапенко, бандурне мистецтво, ансамбль, жінка, бандура, жіноче бандурне виконавство за рубежом.

Постановка проблеми. Кобзарське мистецтво, яке є невід'ємною та вагомою складовою українського культурного простору та має історію, що налічує декілька століть (кобзарська традиція починає свій відлік від XV–XVI ст.) до XX ст. вирізнялося суто індивідуальним виконавським характером. Колективна бандурна творчість бере свій початок від 1902 року, коли на XII Археологічному з'їзді, який проходив у Харкові, основоположник новітнього кобзарства Гнат Хоткевич, відкрив новий – ансамблевий напрям виконавства у бандурному мистецтві, котрий згодом став вагомою частиною музичної культури України та відіграв важливу роль у популяризації українського національного мистецтва. Прикладом першого такого колективу було тріо з Харкова у складі П. Дривченка, І. Кучугури-Кучеренка та П. Гащенко. Зазначимо, що за традицією чоловіки та колективи у їх складі були домінуючими на початку XX ст. Саме у «20-30-х рр. XX ст. спостерігаємо масове поширення та створення великої кількості ансамблів бандуристів чоловічого складу» [10, с. 9].

Варто зауважити, що однією з важливих тенденцій, які також сформувалися впродовж XX ст., стало зосередження бандури в жіночих руках, адже до цього часу кобзарство було виключно прерогативою чоловіків, що відповідало стереотипним уявленням про призначення статей. Професіоналізація та академізація кобзарського мистецтва XX ст., вихід бандури на професійну сцену та міжнародний рівень популяризації нашого національного інструменту – фактори, що також сприяли подальшому і остаточному процесу «ожіночнення» бандури. Згадані чинники привели не лише до кількісної переваги жінок-виконавиць, а й до створення спершу мішаних, а згодом однорідних жіночих колективів, а відтак до збільшення та оновлення бандурного репертуару. Дослідження фемінізації кобзарського мистецтва [1, с. 23] було б не повним без аналізу діяльності бандуристок та жіночих колективів української діаспори, які долучилися до становлення та розвитку кобзарства як складової культурної спадщини нашого народу.

Показовою в цьому контексті є творчо-виконавська діяльність Дівочого ансамблю бандуристок при Осередку Спілки Української Молоді Америки імені П. Орлика (Детройт, США), який здійснив вагомий внесок в збереження та популяризацію національної культури за межами України.

Аналіз досліджень. Проблемами та вивченням ансамблевого виду виконавства на бандурі, його традиціями та тенденціями розвитку у своїх дослідженнях займалися Л. Воріна – жіночі та дитячі капели бандуристок, В. Дутчак – становлення та функціонування бандурних колективів за кордоном, Н. Морозевич – проблеми моноансамблю в контексті вокально-інструментальної співогри на бандурі, Л. Мандзюк – ансамблево-виконавська творчість бандуриста, Л. Пасічник – ансамблеве мистецтво України XX ст., О. Бобечко – камерні та великі ансамблеві форми жіночого бандурного виконавства. Частково висвітленням історичного аспекту організації ансамблів бандуристів займаються у своїх розвідках Б. Жеплинський, В. Мішалов, К. Черемський, Ю. Лошков, М. Шевченко та ін.

Мета статті полягає у висвітленні історії становлення та функціонування, а також розгляді особливостей творчої та концертної діяльності Дівочого ансамблю бандуристок (Детройт, США) в контексті утвердження жіночого ансамблевого виконавства на бандурі за кордоном.

Виклад основного матеріалу. На початку XX ст. на зміну автентичному приходив концертне, академічне виконавство, започатковане М. Лисенком, який відкрив клас бандури у своїй школі, та Г. Хоткевичем (відкриття кафедри народних інструментів 1924-го та класу бандури 1926-го року у Харківському музично-драматичному інституті).

Друга половина ХХ ст. відзначилася якісно новим етапом у розвитку кобзарського мистецтва. Зміни торкнулися різних його сфер: була створена розгалужена система освіти – введення класів бандури у всі ланки системи музичної освіти України, відбувся процес «ожіночнення» бандури, велася інтенсивна робота з реконструкції та вдосконалення бандури – створення нових зразків хроматизованої бандури та впровадження їх у промислове виробництво, створення навчально-педагогічного репертуару, формування нових педагогічних кадрів, солістів та колективів бандуристів, а також відкриття численних конкурсів та фестивалів, наукових досліджень у цій галузі. Всі ці чинники безумовно сприяли підвищенню професійного рівня як окремих виконавців на бандурі, так і ансамблів малих форм, а також капел бандуристів.

Зауважимо, що згідно кобзарських правил, кобзарство в Україні до певного часу було виключно прерогативою чоловіків. Проте, вже на початку ХХ ст. в Україні були відомі імена жінок-бандуристок, які поступово входили до кобзарського середовища. «Новою формою в розвитку кобзарського мистецтва в радянський час треба вважати появу жінки-бандуристки та ансамбль жіночого, а також мішаного складу. Якщо на протязі всієї історії кобзарської справи виконавцями були виключно чоловіки... в кінці 20-их і на початку 30-их років на концертній естраді з'являються перші жінки-бандуристки, як солістки, і перші ансамблі бандуристів з участю жіночих голосів» [11, с. 11] – зазначив В. Уманець.

Дослідження історії становлення та розвитку жіночого бандурного виконавства за рубіжем свідчить про те, що започаткування бандурної справи в зарубіжжі теж пов'язане з чоловічими іменами, а саме Василя Шевченка, Василя Ємця, Михайла Теліги, Григорія Китастого («... якому судилося стати фундатором ансамблевого кобзарського руху за межами України» [7, с. 472]), Миколи Чорного-Досінчука, Леоніда Гайдамаки та ін. За кордоном, як і в Україні, в довоєнний період відомі лише поодинокі імена жінок-бандуристок і лише з другої половини ХХ ст. більш інтенсивно починається процес «ожіночування» бандури. Завдяки різноманітним формам освітніх інституцій та популяризації бандури за кордоном поступово з'явилося багато прихильників та послідовників кобзарської справи, серед яких все частіше почали зустрічатися жіночі імена.

На жаль, інформація про перших жінок-бандуристок діаспори вкрай обмежена та розпорошена. В школі товариства «Кобзар» (Москва, 1913 р.) під керівництвом Василя Шевченка опановували бандуру поряд з хлопцями і дівчата. З історичних джерел нам відомо про існування кобзарських шкіл В. Ємця у Празі, в Подебрадах (Чехія), а також у Франції [6, с. 130]. В Подебрадах серед учнів педагога була бандуристка Харитя Кононенко, а на одній зі світлин школи гри на бандурі В. Ємця в Празі, яка датується 1923 роком, між учнями-чоловіками ми бачимо з бандурами також і жінок – одну козачку з Кубані та двох чешок [6, с. 75]. На фотографії другої капели бандуристів (перша була створена у 1918 році. – О. Б.), яка була організована В. Ємцем 1924 року також у Празі, біля керівника колективу споглядаємо жінку-бандуристку – чешку, яка була студенткою медицини та грала першу партію в ансамблі [6, с. 79], проте імена та прізвища цих жінок невідомі. Однак, незаперечним є той факт, що вони були одними з перших (якщо не першими) із бандуристок за кордоном.

Про те, що жінки-бандуристки за кордоном відчували на собі менший вплив кобзарських традицій стосовно жінок, аніж українки на початку ХХ ст., свідчить і наступний факт. Так, в червні 1981 року, в Бріттоні (штат Мічіган) члени Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка на чолі з Г. Китастиком, проводячи табір інструкторів, відтворили давній кобзарський ритуал «вінчання з бандурою», який вперше на американському континенті був відновлений в Канаді на таборі культурного заглиблення «Село-79». Серед інструкторів, які взяли участь у цьому давньому кобзарському обряді, були: Ліда Чорна (випускниця Школи кобзарського мистецтва), Марко Фаріон, Ігор Махлай, Тарас Махлай та інші [8, с. 57]. Це, мабуть, вперше жінці-бандуристки було дозволено взяти участь в такому священному для кобзарів ритуалі, який від початку свого існування, спираючись на давні кобзарські традиції, категорично заперечував таку можливість.

Широкому розповсюдженню бандури за рубіжем сприяла робота провідних педагогів-бандуристів та їх учнів (серед яких вже в другій половині ХХ ст. було чимало жіночих прізвищ), які вели активну творчу та просвітницьку діяльність не лише за місцем проживання, але й в інших осередках української діаспори – Південній Америці, Європі, Австралії, поповнюючи кобзарські лави новими шанувальниками.

В українській діаспорі здавна культивували традиції бандурного ансамблевого виконавства (початку першої хвилі еміграції українців кінця ХІХ – поч. ХХ ст.). Наслідком цього стала поява за рубіжем перших капел бандуристів (Капела бандуристів ім. Тараса Шевченка з Детройту, чоловічий ансамбль бандуристів «Гомін» з Нью-Джерсі, колективи при осередках Організації Демократичної

молоді та ін.). В. Дутчак зауважує, що «за кордоном активно впроваджується в життя і започаткована Хоткевичем форма ансамблевого музикування, що стає переважаючою в середовищі емігрантів» [4, с. 154].

У США та Канаді з другої половини 50-х років ХХ ст. починають виникати ансамблі бандуристів з кіл українських емігрантів, що прибули сюди у повоєнні роки. Саме жінки-бандуристки очолювали більшість таких колективів. Ансамбль бандуристів ім. Гната Хоткевича при організації ОДУМ в місті Торонто (1966) був першим молодіжним ансамблем бандуристів у Канаді. При організації був також дівочий хор, що налічував 35 осіб. Організатором і керівником колективів була Валентина Родак, багаторічний керівник кобзарських таборів ОДУМу.

Ансамблі бандуристів створювались переважно при організаціях, школах або церквах, які часто ставали джерелом кобзарських кадрів. Значне місце у репертуарі ансамблів займали народні, історичні та жартівливі пісні, маршові і танцювальні мелодії. Бандуристи поповнювали репертуар новими оригінальними творами, збагачуючи виконавську практику імпровізацією.

Важливу роль у збереженні етнічних звичаїв і традицій серед українських емігрантів Аргентини та Бразилії відіграли православні та греко-католицькі священики. Саме при храмах переважно організовувались українські спільноти, школи та гуртки кобзарського мистецтва, мішані та однорідні ансамблі бандуристів. Перші згадки про бандуру в Бразилії сягають 1920-х років. Познайомив українську спільноту з інструментом Валентин Куц, політичний емігрант часів Першої світової війни, журналіст, кооператор. Він учителював у колоніях. Навчав емігрантів з України, граючи на примітивній бандурі, яка була зроблена в стилі інструмента кобзаря Ткаченка. За короткий час у бразильських містах Куритиба та Прудентополь бандурне мистецтво зробило значний поступ та здобуло визнання.

У 1987–1988 роках у Бразилії Юліаном Китастиком були започатковані двотижневі курси гри на бандурі, а вже від 1995 року в Куритибі сформувалася школа кобзарського мистецтва під керівництвом Єлизавети Кривий, про що свідчить фото з журналу «Бандура» [13, с. 53].

Першу спробу започаткування ансамблю бандуристів в Австралії зробив Григорій Бажул (учень Г. Хоткевича) 1952 року. Пропагуванням кобзарського мистецтва в австралійських містах Аделаїди та Мельбурні, внаслідок чого саме там, після Сіднею, з'являються молодіжні кобзарські гуртки, займався Віктор Мішалов (учасник ансамблю бандуристів ім. Г. Хоткевича), який вдосконалював свою виконавську майстерність в Києві, навчаючись гри на бандурі у професора Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині Академія – О. Б.) Сергія Баштана. Від 1976 року він розпочинає викладання в школі гри на бандурі, яке за його відсутності продовжила сестра Роксоляна Мішалова. Серед активних популяризаторів бандурного мистецтва на далекому континенті була й бандуристка Лариса Ковальчук-Буряк (Сідней), яка народилась 1968 року у місті Хоростків на Тернопільщині у родині художників. Здобула вищу освіту у Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського (клас професора Сергія Баштана). Бандуристка стала лауреатом Республіканського конкурсу бандуристів (1988) та учасницею міжнародного фестивалю «All the World's Violins» (Брюссель, 1993). Її репертуар наповнили українські народні пісні, вокально-інструментальні та інструментальні композиції українських композиторів, а також світових класиків.

1984 року в німецькому місті Мюнхені заходами Фондації Українського Вільного Університету та завдяки наполегливим старанням професора Петра Гоя відбувся перший університетський акредитований Курс кобзарського мистецтва, який провели досвідчені бандуристки, випускниці Нью-Йоркської Школи кобзарського мистецтва Л. Чорна та Н. Гончаренко [9, с. 33]. Серед жінок-бандуристок були викладачі курсів Оксана Родак, Алла Куцевич та Христина Фаріон.

У Польщі жінки-бандуристки, а відтак мішані та жіночі колективи, з'явилися після заснування Петром Лахтюком наприкінці 60-х років ансамблів бандуристів в містах Тщєбятів та Щєцін, а єдина на той час фахова бандуристка, випускниця Київської Консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині Академія – О. Б.) Анна Хранюк у 1977 році створила дитячий гурток бандуристів в першій польсько-українській школі ім. Т. Шевченка у Варшаві. Продовжуючи свою нелегку роботу на польській кобзарській ниві, бандуристка влітку 1979 року працювала на курсі для інструкторів Українського Суспільно-Культурного Товариства (далі УСКТ – О. Б.), де навчала гри на бандурі, робила записи для української передачі на рязівському радіо та вела заняття гуртка бандуристів при українській початковій школі в Білому Борі (до 1980 року) [12, с. 53].

Від 1978 року під протекторатом УСКТ з ініціативи бандуристки Ольги Попович, яка спершу стала опікуном, а пізніше музичним керівником, створився вокально-інструментальний ансамбль «Бандура». Їх перший виступ відбувся на заключному концерті курсу інструкторів УСКТ в Перемишлі. Ансамбль складався спершу з шести дівчат, а його керівником був Володимир Пайташ. Після його

від'їзду з Перемишля музичне керівництво гуртком перебрала Анна Савицька-Хранюк з Варшави, а після неї – Ольга Попович [12, с. 57].

1983 року у Гданську Левко Савицький створив ансамбль бандуристів «Відгомін», який під керівництвом Олександри Гбур проіснував до 1993 року. Колективи «Бандура» і «Відгомін» кілька разів брали участь у Курсах гри на бандурі при Українському Вільному університеті в Мюнхені (1986, 1990), де вдосконалювали майстерність у фахівців зі США та Канади. Важливим випробуванням для бандуристів цих колективів став запис довгограючої платівки «Бандура – ехо степів України», що відбувся 25-26 квітня 1986 року в Краківській філармонії під керівництвом А. Савицької-Хранюк.

У 90-х роках ХХ ст. започаткували свою діяльність нові ансамблі бандуристів. Капела «Молода Бандура», що з'явилась у Перемишлі, протягом 1990-1992 років виступала в Польщі та в Україні, під керівництвом Романи Золотник. Від 1994 року в Кентжині, з ініціативи Олександри Гбур діяла молодіжна капела, яка брала участь в багатьох концертах та загально-польських імпрезах. Наступного року виникла Молодіжна Капела Бандуристів «Перемишль», яка з великою активністю концертувала до 2003 року під керівництвом Наталії Якимець. Ще одним відомим у Перемишлі колективом став ансамбль «Веселі Бандурки» під керівництвом Марти Корецької.

Значимо, що мішані або однорідні жіночі ансамблі та капели бандуристок стали надзвичайно популярними та затребуваними за кордоном. Вони часто організовувались різними громадськими організаціями. Яскравим прикладом є виникнення 1956 року першого жіночого бандурного колективу, а саме Дівочого ансамблю бандуристок при Осередку Спільки Української Молоді Америки імені П. Орлика в Детройті (США). Варто відзначити, що культурно-мистецька діяльність згаданого Осередку спершу була спрямована на збереження української ідентичності, зокрема звичаїв та традицій. Згодом вона трансформувалася в два напрямки, які представляли театральне та музичне мистецтво. Саме музичний період діяльності Осередку репрезентував ансамбль бандуристок. Його фундатором і керівником впродовж більш як тридцяти років був довголітній працівник заснованої 1918 року Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка Петро Потапенко (1914–1998). Митець 1941 року увійшов до складу відродженої під орудою Г. Китастого капели, якій судилося стати основоположницею ансамблевого кобзарського руху за межами України. Деякий період П. Потапенко також був керівником згаданого колективу. «Завдяки діяльності «Капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка» та її окремих членів ансамблеве та сольне кобзарське мистецтво набуло за океаном масового характеру» [2, с. 199] – зауважила мистецтвознавець О. Ваврик.

У роботі з Дівочим ансамблем бандуристок П. Потапенку значно допоміг його довоєнний досвід, добутий у праці з жіночим ансамблем бандуристок на батьківщині, у Вінниці. Також митець, великою мірою, орієнтувався на роботу яку проводив Г. Китастий в якості керівника Капели бандуристів ім. Тараса Шевченка, а саме він «...на репетиціях аналізував кожен виступ і відпрацьовував моменти зовнішньої передачі характеру та змісту пісень, бо це, на його думку, було найголовнішим критерієм успіху. Тому, перше, що впадало у вічі під час виступу бандуристів, була передача емоційного змісту твору, чітка організованість та зіграність колективу» [2, с. 195].

У місцевій пресі неодноразово звучали слова, які відзначали подвижницьку роль діяльності П. Потапенка та очолюваного ним ансамблю бандуристок в напрямі збереження та популяризації української культури за межами України: «Маєстро Потапенко не чекає похвал, не хоче і не любить. Він сам живе для України, і Капеля бандуристок існує, грає і співає для українського народу, а не для самозадоволення» [3, с. 9].

У колективі, який працював під керівництвом П. Потапенка в Детройті, протягом кількох десятиліть (капела функціонувала до 1982 року) змінилося багато виконавиць. На замовлення Осередку, ще на етапі створення ансамблю, майстром Ю. Приймаком були виготовлені для учасниць спеціальні зручніші інструменти. Для репертуару П. Потапенко підбирав нові, маловідомі твори, які особисто аранжував, збагачуючи фактурне звучання колективу поступово, із зростанням майстерності бандуристок. Основу репертуару Дівочого ансамблю бандуристок склали обробки й аранжування різножанрових українських народних пісень та мелодій здійснених П. Потапенком: «Рано-раненько», «Колискова», «Ой не рости, кропе», «Дрібен дощик іде», «Ой вийду я на вулицю», «Перепілочка» та ін. Також колектив виконував пісні до слів Т. Шевченка, Лесі Українки, авторські композиції Р. Купчинського, Г. Китастого та інші твори професійної музики, а саме: «Родимий краю» В. Матюка до слів С. Мидловського, «Віють прапори» В. Витвицького до слів Г. Чупринки, «Згода – воля, згода – щастя» М. Вериківського до слів О. Самійленка та ін. Однак, характерною рисою виступів капели стали літературно-музичні композиції. З метою зробити виступи виразнішими та доступнішими для місцевої публіки, поряд з вокально-інструментальними творами в програмах концертів звучали вірші та прозові тексти видатних українських митців, зокрема Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, С.

етлюри, Є. Маланюка, Є. Плужника, О. Колесси, В. Пачовського, О. Олеся, Л. Полтави, Б. Лепкого, Я. Славутича. Завдяки цьому кожний виступ ансамблю «сприймався не лише як звичайна концертна акція, а й як помітне явище в національному житті, пройняте ностальгією та палкою любов'ю до рідної землі» [3, с. 9]. Зауважимо, що 1993 року П. Потапенко підготував та видав збірку «Під срібний дзвін бандур», до якої увійшло багато творів, виконуваних чоловічою Капелою бандуристів ім. Тараса Шевченка й Дівочим ансамблем бандуристок з Детройта.

Мистецтво бандуристок виявилось вельми своєрідним, особливо на тлі такої потужної співацької корпорації, як чоловіча Капела бандуристів ім. Тараса Шевченка. Дівочий ансамбль приваблював камерністю, здатністю заглибитись у потаємні куточки душі, емоційною витонченістю, самотньою «музичною акварельністю», – як зазначив доктор мистецтвознавства М. Гордійчук [3, с. 9].

Бандуристки виступали не лише у Детройті. Вони побували з концертами в кількох містах Північної Америки й сусідньої Канади (загалом дали 59 самостійних концертів та 82 виступи у збірних концертних програмах), несучи радість українцям, котрі так стужилися за рідною піснею і мовою. Знаковим для творчої біографії колективу став виступ 1964 року у Вашингтоні з нагоди відкриття пам'ятника Т. Шевченкові. Творча праця колективу на культурно-мистецькій ниві була гідно пошанована не лише в українському емігрантському середовищі. Так, на урочистостях присвячених 20-тій річниці заснування, Дівочий ансамбль бандуристок привітали президент США Дж. Форд, губернатор штату Мічиган В. Г. Міллікен, а також Патріарх Йосиф Сліпий з Риму [7, с. 473].

Важливий слід на ниві популяризації старовинного українського музичного інструмента та національно-культурних надбань залишив Дівочий ансамбль бандуристок, записавши впродовж 1950-1970-х років ряд тематичних довгограйних платівок, серед яких «Мій рідний краю», «Лети, наша пісне», «Нагадай, бандуро, співами», «Українські колядки та щедрівки». Вагомість згаданої події підтверджують слова професора В. Дутчак, яка зауважила, що «в умовах зарубіжжя, коли українські митці не мали достатньої можливості (фінансової і часової) для професійної концертної чи гастрольної діяльності, звукозапис часом перетворювався на єдиний спосіб спілкування зі слухачем, певною мірою навіть на домінуючу форму українського музичного життя в інонаціональному середовищі, сприяв популяризації саме національної музичної культури» [5, с. 291].

Варто зауважити, що серед провідних солісток Дівочого ансамблю бандуристок були В. Биковець, Г. Кравченко, М. Брездель, Л. Савченко, О. Денисенко. Помічниками диригента були Г. Миронюк, О. Гвоздь, Я. Олійник. Посаду голови колективу довгі роки обіймала Л. Казанівська-Врублевська, адміністративними справами займалися Є. Ренета й Д. Труш. Всі ці учасники вписали свою неповторну та незабутню сторінку в історію колективу, який вирізнявся високим професіоналізмом та притаманними саме жіночому виконавству камерністю й підвищеною емоційністю на противагу імпровізаційності та епічній манері виконання, що переважали у чоловіків. Ліричні та теплі барви, якими артистки наповнювали виконувані твори надовго залишалися в пам'яті публіки, а ті ностальгічні ноти, які звучали в неповторних жіночих голосах представниць української діаспори зачаровували та приваблювали щоразу більшу аудиторію.

Висновки. Підсумовуючи, варто відзначити що становлення, розвиток та популяризація ансамблевого (як і сольного) бандурного виконавства української діаспори нерозривно пов'язані з жіночими іменами. Активна подвижницька діяльність Дівочого ансамблю бандуристок з Детройта під керівництвом П. Потапенка сприяла популяризації бандури як інструмента високої мистецької спроможності за кордоном, утвердженню академічного виконавства бандуристів діаспори та вихованню молодого покоління виконавців, завдяки якому за кордоном активно розвивалося та продовжує утверджуватися бандурне мистецтво як невід'ємний елемент духовного життя української діаспори.

Література

1. Бобечко О. Кобзарське мистецтво – жіночий аспект. Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 21 / [ред.-упоряд. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2009. С. 22–31.
2. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль: Збруч, 2006. 221 с.
3. Гордійчук М. Бандура діаспори. Вступна стаття. Під срібний дзвін бандур: нотне видання / [упоряд. П. Потапенко]. К. : Музична Україна, 1993. С. 6–9.
4. Дутчак В. Музична і науково-методична спадщина Гната Хоткевича в українському зарубіжжі. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2008. Вип. XII–XIII. С.151–156.

5. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.+ 72 іл.
6. Ємець В. У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандуристів. Торонто, 1961. 341 с.
7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Монографія [текст]. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
8. Лещук Д. Курс інструкторів гри на бандурі. Бандура. 1989. № 27–28. С. 57.
9. Мазур Л. Перший європейський кобзарський курс. Бандура. 1984. № 9–10. С. 30–34.
10. Пасічняк Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект: Автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Львів, 2007. 16 с.
11. Уманець В. Відродження Державної капели бандуристів України Бандура. 1997. № 59–60. С. 4–11.
12. Хранюк А. Польща. Варшава. Бандура. 1984. № 7–8. С. 53–59.
13. Школа кобзарського мистецтва Куритиба (Бразилія). Бандура. 1995. № 53–54. С. 51–53.

Oksana Bobechko

CREATIVE WORK AND PERFORMANCE ACTIVITY OF THE GIRLS' BANDURA ENSEMBLE (DETROIT, USA) IN THE CONTEXT OF PRESERVATION AND POPULARIZATION OF THE UKRAINIAN CULTURE ABROAD

The article reveals the history of development and functioning of the first collective of female bandura players in the western Ukrainian diaspora, namely the Girls' Bandura Ensemble at the P. Orlyk Branch of the Ukrainian American Youth Association in Detroit (USA), in the context of development of women's bandura ensemble performance abroad. It is noted that the Girls' Bandura Ensemble's commitment and activity contributed to the popularization of the bandura as an instrument of high artistic capacity abroad, the development of academic performance of bandura players in the diaspora and the education of the young generation of performers

Keywords: *Girls' Bandura Ensemble, Petro Potapenko, bandura, bandura art, ensemble, woman, women's ensemble performers.*

СПЕЦИФІКА АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

У статті розглядається зародження і розвиток ансамблевого мистецтва бандуристів за межами України. Висвітлюються специфічні особливості, які стосуються ансамблевої творчості представників діаспори: інструментарій, репертуар, звукозаписи, стрій. Проаналізовано ансамблеві форми бандуристів (великі та малі), які функціонують в середовищі української діаспори.

Ключові слова: українська діаспора, ансамблеве мистецтво бандуристів, репертуар, інструментарій, ансамблева форма, капели бандуристів, ансамблі бандуристів.

Постановка проблеми. Ансамблева творчість – це передусім співзвучність, злагодженість у виконанні певних колективів, інструментів, виконавців тощо. Бандурне мистецтво є «візитною карткою» України, яке розвивається не лише в Україні, а й за її межами. Причиною розвитку бандури поза Батьківщиною стали соціально-політичні та культурні передумови.

Бандурне мистецтво діаспори, з однієї сторони, мало більш сприятливі умови для розвитку упродовж ХХ ст.: не було утисків щодо репертуару, побутування бандури і т.д. Це давало можливість зберегти традиційні жанри – думи, духовні твори, пісні патріотичні, обрядові пісні зимового циклу. З іншого, розвиток бандурного мистецтва в умовах інокультурного побутування мав певні організаційні, освітні та методичні проблеми. Для їх вирішення були створені осередки бандуристів. а у їх межах – колективні форми. Ансамблева творчість бандуристів сприяла гуртуванню українців на теренах інших держав. Тобто, крім мистецької, вона виконувала ще й культурно-просвітницьку функцію. Це добре простежується у діяльності великих колективів бандуристів – Капели імені Т. Шевченка, Канадської капели бандуристів, численних ансамблів в країнах Європи, Північної та Південної Америки.

В ансамблевому бандурному мистецтві України та діаспори вирізняється ряд спільних та відмінних рис. Бандуристи української діаспори упродовж ХХ ст. представляли як професійні, так і аматорські колективи. Більшість з них мала музичну освіту, яку отримали за кордоном чи в Україні. Таким чином, митці діаспори продовжували українські традиції гри, навчання, репертуару. Проте, в діаспорі спостерігаються і свої власні, часто новаторські підходи, визначення яких становить незаперечний інтерес для сучасного виконавського музикознавства.

Аналіз досліджень. Питання бандурного мистецтва діаспори досліджують такі науковці, як О. Бобечко, С. Вишневська, В. Дутчак, Г. Карась, Л. Мандзюк, В. Мішалов, Н. Морозевич, І. Мокрогуз, Х. Скрипка та ін. Ряд статей про бандуристів діаспори написано музикознавцями П. Маценком, В. Витвицьким [3, с. 464]. До проголошення незалежності України, відомості про бандуристів діаспори були здебільшого недоступні. Лише певна інформація передавалася приватно (листи, ноти, аудіозаписи) [1, с. 18].

Бандурна творчість і виконавство становлять важливу складову мистецтва української діаспори ХХ - початку ХХІ ст. Важливими у бандурному мистецтві є фонди зарубіжних і українських архівів [1, с. 19].

Улас Самчук присвятив бандурному мистецтву діаспори книгу-дослідження «Живі струни». Ідея створення книги виникла з нагоди святкування 50-річчя Капели бандуристів імені Т. Шевченка [1, с. 26]. Він пише також про становлення ансамблевої форми гри на бандурі, а саме про створення Київської (1918) і Полтавської (1923) капел, а також про об'єднання їх в Зразкову капелу (1935). Автор концентрує увагу на ситуаціях функціонування колективів, які були пов'язані із суспільно-політичною атмосферою в країні того часу, що вплинули на місце і роль бандурних ансамблів у музичному концертному житті України [1, с. 28].

У своїй монографії Ганна Карась робить типологію навчальних осередків бандуристів, а також пише про тісну співпрацю колективів і громадських організацій у різних країнах поселення українців [1, с. 34]. Типологічна класифікація освітніх кобзарських інституцій діаспори: різноманітні школи та студії гри на бандурі; літні кобзарські табори та курси; класи гри на бандурі при музичних закладах; студії при університетах; семінари; комісії [2]. Ансамблі бандуристів діаспори тісно співпрацюють з хоровими колективами зарубіжжя. Наприклад, у ювілейному збірнику хору «Дніпро» є інформація про взаємозв'язок з колективами бандуристів [1, с. 38].

© Кубік О., 2019.

Щоб краще проаналізувати інструментарій бандуристів України, потрібно дослідити не лише зразки бандур, які були створені в діаспорі протягом ХХ ст., а й порівняти їх з схожими інструментами в Україні. Специфіка бандурної творчості української діаспори виявляється у її єдності з теренним функціонуванням кобзарства. Створення інформаційних сторінок в Інтернеті бандуристами діаспори дало поштовх до формування такої же продукції в Україні і дало можливість для обміну інформацією [1, с. 45].

Мета статті: розглянути побутування бандури в діаспорі, а виокремити специфічні особливості ансамблевого мистецтва бандуристів діаспори у порівнянні з аналогічними процесами материкової України.

Виклад основного матеріалу. Для представників бандурного напряму діаспори характерна традиційність. Кобзарська традиція має давнє коріння, мало переважно усний характер. Для передачі традиції потрібні носії, хранителі. У ХХ ст. відбуваються зміни, які певною мірою змінюють традиції: писемна форма передачі мистецького досвіду; удосконалений хроматичний інструментарій (але форма інструмента, прийоми гри зберігаються); розмежування форми і жанрів гри та співу бандуристів на сольні, ансамблеві, оркестрові; розширення вокально-тембрової сторони виконавства – за рахунок доповнення жіночим тембром, а також поява однорідних чоловічих, жіночих, дитячих ансамблів і мішаних зразків [1, с. 62].

Традиції та новаторство бандурного мистецтва України засвоїлися і в середовищі української діаспори. Всі інновації бандурної творчості були перенесені і в діаспорне середовище. До них слід віднести: сольний чоловічий спів, зрячість, удосконалений стрій, первісні ансамблеві форми, новий репертуар. Віддаленість від України зумовила певну консервацію традиції [1, с. 62].

Важливим моментом у розвитку бандурного мистецтва стала його академізація. До академізації слід віднести: появу нотної репертуарної літератури, створення навчальних закладів, уніфікований інструментарій, концертно-виконавську практику на професійному рівні. Концертно-виконавський стиль бандуристів пройшов певний етап: від історичних подій, зрячості бандуристів до активізації виконавства в сольній та ансамблевій формах. На думку М. Імханицького, саме активізація колективних форм виконавства (ансамблів) стала прискорювачем академізації, виробництва інструментів.

Гнат Хоткевич запропонував, щоб на концерті XII Археологічного з'їзду виступили ансамблі: дует бандуриста і лірника, тріо бандуристів, капела бандуристів. Це стало новаторством у бандурному виконавстві [1, с. 68]. Ансамблеве бандурне виконавство, що започатковане Г. Хоткевичем, активно розвивалося за межами України впродовж ХХ ст. Ансамблевий напрям за кордоном не лише закріпився, а й став домінуючим [3, с. 472]. Популяризацією бандури за океаном займалися Андрій Кість, Василь Ємець, Михайло Теліга та ін. Андрій Кість став першим бандуристом, який представив бандуру жителям Канади та США. Значний внесок зробив і Василь Ємець, який емігрував до Чехословаччини, потім до Берліна, пізніше до Америки. Саме він є організатором першої в історії капели бандуристів, на світовому рівні представляє бандуру, веде педагогічну діяльність у кобзарській школі (Кубань). Ця школа була створена з метою популяризації бандури серед кубансько-чорноморського козацтва, ренесансу її як військового інструмента. Микола Богуславський за власні кошти придбав для школи бандури в київського майстра А. Паплинського. Інструменти склалися з двадцяти двох струн та мали діатонічний звукоряд. Учні цієї школи за короткий час опанували гру на інструменті та виконували ансамблевий репертуар середньої складності. Кобзарська школа на Кубані є першим в історії бандурного виконавства закладом мистецької освіти за кордоном [1, с. 79].

Емігрувавши до Чехословаччини, В. Ємець організовує ансамбль, до складу якого входило близько п'ятдесяти чоловік, які були представниками різних соціальних верств. Популяризація бандури зростає. Відбуваються концерти. Українська кобзарська капела на концерті у Празі під керівництвом В. Ємця виконала твори: «Нема в світі правди» – кант; «Кину кужіль на полицю» – нар. пісня; «Ой, Морозе, Морозенку» – іст. пісня; «Гопак» – нар. танець. Виконані твори свідчать про пропаганду української музичної пісні у світі, а також про звернення до кобзарського репертуару [1, с. 89].

Значне місце в історії бандурного мистецтва займає М. Теліга, який збагатив репертуар бандуристів, сам був учасником капели, солістом-бандуристом. Композиції М. Теліги з часом були упорядковані в окреме видання [1, с. 89]. До збірника входили вокально-інструментальні та інструментальні твори. М. Теліга проводить і просвітницьку діяльність, а саме публікує статтю «Шляхом бандури», в якій описує історію інструмента і специфіку гри на ньому (польсько-український Бюлетень 1934 р.). Загалом періодичні видання за кордоном займають чільне місце в історії бандурного мистецтва. Адже, коли в Україні була переслідувана кобзарська інтелігенція з боку влади та була жорстка заборона на їх творчість, то саме діяльність періодичних видань діаспори могла видати те, що

в Україні було заборонено. В архівах української діаспори є значна кількість документації, нотного матеріалу, яка була вивезена з України з метою збереження.

Інструментарій бандуристів діаспори теж має свої особливості. Одним із відомих майстрів є Костя Місевич. Живучи в Перемишлі, він відкриває власну майстерню і виготовляє інструменти. с. Під час німецької окупації Галичини К. Місевич, С. Ганушевський вступили до лав УПА. В умовах окупації концертну діяльність проводить капела бандуристів імені Т. Шевченка, керівник Г. Назаренко. Завданням капели стає поширення репертуару національного змісту на окупованих територіях [1, с. 106]. До репертуару входять твори: «Не пора, не пора», «Ще не вмерла Україна», що й в період сьогодення є актуальними як на материковій Україні так і в діаспорі.

Розвиток бандурного мистецтва в середовищі діаспори впродовж ХХ ст. відбувався неоднаково. Це зумовлено часово-хронологічними, економічними, культурними, політичними чинниками розвитку різних країн, де були бандурні осередки. Основними з таких є: Німеччина, Італія, Великобританія, США, Канада, Аргентина, Бразилія, Австралія, Куба. Бандурне виконавство на територіях цих держав мало кращі можливості для реалізації [1, с. 108].

У Німеччині представником ансамблевого мистецтва стала Капела бандуристів імені Т. Шевченка (відроджена 1941р. у Києві). До капели входило більше 40 виконавців, поновлювався репертуар. Завдяки Петру та Олександрю Гончаренкам вирішилося питання з інструментами. Вони виготовляли інструменти харківського типу – «Полтавки» [1, с. 112].

Капела бандуристів імені М. Леонтовича налічувала понад 20 бандуристів. Особливістю було те, що з ними концертували академічні виконавці [1, с. 113]. Значний вклад у розвиток бандурного мистецтва діаспори зробив Семен Ластович-Чулівський – практик виготовлення бандур, активний учасник бандурних ансамблів та Капели бандуристів імені Т. Шевченка. Відомі праці: «Кобза-Бандура», «Збірник українських народних пісень і мелодій для бандури: репертуар пісень і мелодій для голосу і бандури з полегшеним способом самонавчання».

У Великобританії розгорнув свою діяльність квартет «Кобзарське Братство». Репертуар квартету складала патріотичні пісні, повстанські, козацькі, канти, укр. нар. пісні. Також є записані два альбоми, до складу якого увійшли колядки, шедрівки, історичні пісні. У Польщі популяризує бандуру ансамбль «Бандура» (керівник О. Попович). Колектив дав концерти в Україні, США, Канаді, записав аудіодиск «Бандура – луна степів України», «З далекого краю». Саме О. Попович подала ідею створення Міжнародного фестивалю «Дні бандурової музики», де можуть проявити себе учасники як сольного так і ансамблевого (великі та малі форми) виконання [1, с. 104].

З ім'ям В. Ємця пов'язане виникнення ансамблів бандуристів і в Канаді. Репертуар ансамблів становили народні, історичні та жартівливі композиції. Бандуристи створювали нові композиції та оригінальні твори, а також були спроби імпровізації [1, с. 142]. Часто ансамблі бандуристів діаспори співпрацювали з хоровими колективами. Наприклад, чоловічий ансамбль імені О. Вересая (13 бандуристів і 12 хористів). Ансамбль «Кобзарі» тісно співпрацював з чоловічим хором «Гомін». Тенденція поєднання бандурних колективів з хоровими спостерігається і в Україні.

Яскравим колективом діаспори є Капела бандуристів Канади (Торонто). У її складі понад 40 виконавців – хористів та бандуристів. Капела продовжує традиції ансамблевого українського бандурного мистецтва. Репертуар складають твори: епічного змісту, колядки, авторські твори, псалми, канти та ін. Керівником колективу є Віктор Мішалов, який активно збагачує бандурний репертуар, робить переклади, обробки, а також поширює інформацію про бандуру в мережі Інтернет. Він розробив веб-сайт «Віртуальний музей бандури», у якому відомості про бандуристів, ансамблеві колективи, типи інструментів та ін. [1, с. 150]. Капела бандуристів Канади продовжує сформовані у ХХ ст. ансамблеві засади бандурного мистецтва: чоловіче виконавство, удосконалений інструментарій (київського та харківського типів), концертних виконавських форм, тяглості культурних традицій материкової та діаспорної України, репертуарних пріоритетів. Веде просвітницько-виховну та патріотичну діяльність [1, с. 152].

Дитяча капела «Золоті струни» (керівник В. Зелінська) – представник бандурного мистецтва діаспори. В доробку капели три компакт-диски та відеофільм. Цікавим є факт організації літніх таборів у суботній школі імені Л. Українки, де працює В. Зелінська [1, с. 154]. Приватну школу гри на бандурі організував в діаспорному середовищі В. Мота. Був створений ансамбль (8-10 учасників), що тісно співпрацював з монреальським мішаним хором «Боян» [1, с. 154]. Інструмент В. Мота – київського типу без системи перемикування тональностей. Плідно працює на теренах Канади і Рута Явна – учасниця тріо бандуристок «Зимова троянда». Вона записала компакт-диск «Пісні до Місяця» -- колискові пісні народів світу. Канадський майстер В. Вецал працює над удосконаленням концертної харківської бандури [1, с. 156].

У повоєнні роки в США прибула значна кількість емігрантів серед них були і професійні бандуристи. З Німеччини емігрувала Капела бандуристів імені Т. Шевченка. Діяльність капели мала об'єднавчий характер та розвиток музичного мистецтва в еміграції на професійному рівні [1, с. 159]. Капела бандуристів пропагує бандурне мистецтво на радіо, телебаченні, через аудіозаписи. Дбає про вдосконалення інструментів, проводить навчально-методичну діяльність. Капела перевидала всі випуски Підручника гри на бандурі Г. Хоткевича, а також чималу кількість нотних репертуарних збірок. капела сприяє вихованню нових виконавців [1, с. 161]. В Детройті, Г. Назаренком був організований дитячий ансамбль «Проліски». Жіночий бандурний колектив у США представляє Дівоча капела бандуристок при Осередку СУМА (Спілка української молоді Америки) ім. Пилипа Орлика. Капела випустила кілька платівок. Інструментарій для капели виготовляє Ю. Приймак. Андрій Бірко виготовляє діатонічні та хроматичні бандури київського і харківського типів, дитячі бандури різних розмірів [1, с. 218]. Репертуар бандуристів діаспори крім вокально-інструментального та інструментального напрямку, поповнюється джазовими творами і модерною музикою. Бандурне виконавство виявляється у академічній, джазовій, народно-побутовій формах [1, с. 274].

Ансамблева виконавська модель має свої виконавські форми – жіноче тріо, чоловічі квартети, однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі) і мішані капели [1, с. 281]. Аналіз звукозаписів дає можливість чітко визначити форму і жанр виконавства (ансамблеве – дуети, тріо, квартети, капели). Серед форм ансамблевих звукозаписів домінуючими є однорідні вокально-інструментальні колективи (дитячі, чоловічі, жіночі), рідше – мішані, в інструментальних формах – переважають ансамблі за участю бандури.

Висновки. Отже, ансамблеве мистецтво бандуристів зарубіжжя є невід'ємною складовою української музичної культури. Метою ансамблевих колективів було збереження традицій української музичної культури, пропаганди її у світовому просторі. Процеси академізації мали значний вплив на становлення професійності бандуристів не лише України, а й діаспори. Велику роль у популяризації бандури у світі відіграли видатні митці бандурного мистецтва: В. Ємець, М. Теліга, Г. Китастий, Г. Назаренко, С. Ганушевський, С. Ластович-Чулівський, В. Мішалов, В. Зелінська та ін.; видатні майстри бандур: Петро та Олександр Гончаренки, В. Вещал, А. Паплинський, Л. Гайдамака та ін.

Таким чином, для бандурного мистецтва діаспори притаманними є: сольна та ансамблева (однорідна, мішана) форми виконання; діатонічний та хроматичний інструментарій; інструментальний та вокально-інструментальний жанр; автентичний репертуар та академічний, а також твори поп-музики; автентичний, традиційний, професійний, академічний та авангардний стилі виконання [1, с. 292]. Поява численних колективів в діаспорі свідчить про те, що ансамблевий вид виконавства залишається важливою складовою функціонування бандурного мистецтва.

Література

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с. + 68 іл.
2. Карась Г. Діяльність освітніх інституцій кобзарського мистецтва в діаспорі: джерелознавчий аспект. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. В. 15-16. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2009. С. 58.
3. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
4. Попович О. Молодіжна капела бандуристів Перемишль. *Наше Слово*. 1998. Ч. 39. С. 5.

Olha Kubik (Ukraine)

SPECIFIC FEATURES OF THE ENSEMBLE ART OF THE UKRAINIAN DIASPORA BANDURISTS

The article deals with the emergence and development of the ensemble art of bandurists outside Ukraine. The specific features related to the ensemble art of the diaspora representatives are highlighted, in particular instruments, repertoire, sound recordings, pitch. The functioning of large and small forms of bandura ensembles in the Ukrainian diaspora is analyzed.

Key words: *Ukrainian diaspora, ensemble art of bandurists, repertoire, instruments, ensemble form, bandurist choirs, bandurist ensembles.*

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТРІО «ЖАЙВІР» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

Стаття висвітлює творчу біографію бандурного тріо «Жайвір» (Івано-Франківськ–Лондон). Розглянуто етапи становлення ансамблю, формування репертуару. Акцентовано увагу на концертних поїздках і просвітницькій діяльності колективу. За період свого функціонування тріо бандуристів «Жайвір» нагороджено численними дипломами та відзнаками. Доведено, що ансамбль займає чільне місце в контексті розвитку ансамблевого бандурного виконавства України та Великобританії.

Ключеві слова: бандура, тріо бандуристів, пісні, репертуар, виконавство.

Постановка проблеми. У рядки «Оди до пісні» («Пісне! Велична, рідна пісне! В тобі є все...») Роман Купчинський вклав весь зміст величі та значення нашої української пісні, яка від віків залишалася дзеркалом душі країни та народу. Усі покоління виспівували свою віру, надію і любов, свою славу, свій біль та прагнення саме у пісні.

Український народ, як ніякий другий у світі наділений особливими талантами, а співучістю в першу чергу. І не важно де б не жили українці, на батьківщині чи далеко за її межами, в душі завжди зберігається нетлінні духовні цінності, які часто виливаються у звуках пісні. І слава всім тим, яких доля закинула у далекі світи, хто свято береже ці духовні цінності, щоб зберегти тяглість поколінь, нашу національну гордість і свідомість. До таких без вагання можна зачислити родинне тріо бандуристів «Жайвір» у складі Христини Скрипки, Наталії і Тараса Степаняків, яке засноване в Івано-Франківську 1991 року, і яке продовжує свою діяльність до сьогодні, але вже на теренах Великобританії, в Лондоні.

Аналіз досліджень. Авторка статті тісно співпрацювала із з активним діячем і пропагандистом української культури Володимиром Луцівим (Великобританія). Матеріалами дослідження слугували матеріали книг, журналів, газетної періодики.

Про тріо бандуристів «Жайвір» узагальнена інформація подана у монографіях і дисертаціях В.Г. Дутчак [3, 4], Г.В. Карась [8], Х.В. Скрипки [11], а концертним виступам колективу присвячені окремі публікації М. Досінчука-Чорного у журналі «Бандура» (США) [1, 2], часописах Великобританії «The Glory of Gease» [6], «Diplomat» [7] та ін. Наукове узагальнення творчого шляху колективу потребує систематизації та виокремлення в контексті розвитку ансамблевого виконавства бандуристів України та діаспори складають новизну дослідження.

Метою статті постає детальний аналіз творчого становлення мішаного тріо бандуристів «Жайвір» та їх мистецьких здобутків крізь призму розвитку бандурного мистецтва України та діаспори.

Виклад основного матеріалу. Основою розвитку бандурного мистецтва є активна творча діяльність бандурних колективів. У Івано-Франківській області ансамблеве музикування бандуристів розвивалося паралельно до розвитку освітніх бандурних процесів. З відкриттям класів бандури утворюються і ансамблеві колективи. Вони діяли при музичних школах, при музичному училищі імені Дениса Січинського, при Інституті мистецтв Прикарпатського Національного університету ім. В. Стефаника. З кінця 60-тих рр. ХХ ст. значною популярністю користувалися відомі колективи – народна самодіяльна капела бандуристів (сьогодні Муніципальна капела бандуристів м. Івано-Франківська), тріо «Срібний передзвін», а також родинні ансамблі: тріо бандуристок родини Вівчаренків, родини Дудюків, родини Сокальських та ін. [4].

Ідея створення родинного тріо бандуристів під назвою «Жайвір» виникла після одруження Тараса і Наталії Степаняк в 1991 р. До колективу увійшли Христина Шевченко-Скрипка, Тарас і Наталія Степаняки.

Христина Шевченко-Скрипка нар. 1974 р. (м. Івано-Франківськ). Закінчила СШ №17, ДМШ №2 ім. В. Барвінського по класу фортепіано, музичне училище ім. Д. Січинського по класу диригування (1989–1993 рр.), отримала кваліфікації диригента хору, викладача хорових дисциплін, учителя музики. Навиків гри на бандурі паралельно набувала у Шевченко М.О. Х. Скрипка закінчила Інститут мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника за спеціальністю «музична педагогіка і виховання» (2012) та аспірантуру за спеціальністю «теорія та історія культури». Здобула науковий ступінь кандидата мистецтвознавства (2016 р.). Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Дутчак В. Г.

Наталія Винявська-Степаняк нар. 29 квітня 1971 р. (м. Івано-Франківськ). Закінчила СШ № 2, ДМШ № 2 ім. В. Барвінського класу фортепіано, музично-педагогічний факультет Прикарпатського університету ім. В. Стефаника (1988-1993 рр.). Бандуру як додатковий інструмент вивчала у класі

Дутчак В. Г. Отримала кваліфікацію диригента хору, учителя музики. Працювала інспектором міського відділу культури, була учасницею міської капели бандуристів.

© Шевченко М., 2019.

Тарас Степаняк нар. 16 січня 1968 р. (м. Івано-Франківськ). Закінчив СШ №15, ДМШ № 2 ім. В. Барвінського по класу фортепіано і бандури (викл. Носків О.В.), музичне училище ім. Д. Січинського по класу диригування (1989), Рівненський інститут культури (1995) по класу бандури (викл. З.А. Сингаївська), отримав кваліфікації диригента оркестру народних струментів і викладача класу бандури. Працював (1994–1999рр. – викладач бандури в ДМШ №2 та зарахований на посаду артиста-інструменталіста фольк-синтез групи «Галичина»(обл. філармонія).

З 1989року почав працювати на посаді Керівника Капели Бандуристів при ЦНД №1.

Молодий ансамбль бандуристів «Жайвір» розпочав свій творчий шлях як колектив Центрального Народного дому №1 м. Івано-Франківська (1991 р.). Розпочались репетиції, пошуки репертуару, оскільки склад колективу був нетиповим – мішаним (сопрано, меццо-сопрано і тенор). Тріо «Жайвір» розпочали свою роботу з вивчення народно-пісенного репертуару: «Бабусю-голубко»; «Василиха» (старовинна гуцульська пісня); «Мав я раз дівчиноньку»; «Діду з бородою»; «Скрипка би не грала» та ін.

Учасники багато працювали на тембральним і динамічним ансамблем, точністю композиторського оригіналу, артистичністю ансамблевого виконання. Вже перші виступи колективу перед глядачами Центрального Народного дому були вдалим. Чистота інтонації, яскрава інтерпретація творів, сценічність вразили публіку. Тріо брало участь у різноматематичних святкових концертах, вшануваннях Т.Г. Шевченка, І.Я.Франка, до Дня Незалежності України та інших урочистостях.

Відомий журналіст і дослідник Микола Досінчук-Чорний – головний редактор журналу «Бандура» (США) – перебуваючи в Івано-Франківську, зустрічався бандурними колективами міста. Без жодного перебільшення, він залишився задоволений розвитком бандурного мистецтва Прикарпаття. В той час, коли Микола Досінчук-Чорний приїжджав у місто, було широковідоме і користувалось симпатією у глядачів тріо бандуристок «Срібний передзвін» у складі Ольги Носків, Ярослави Стасів та автора цих рядків. Пісні у їх виконанні звучали не лише на Україні, але й далеко поза її межами. Найвищою нагородою була «Золота медаль» на фестивалі Придунайських земель, який проходив в Югославії /м. Новий Сад 1980р. Цей колектив був лауреатом фестивалів в Чехословаччині, Шотландії, Ірландії /острів Мен/. А у 1988 році одержав грамоту Президії Верховної Ради України. 19 лютого 1992 року М.Досінчук друкує у газеті «Свобода» /Нью-Йорк/ статтю «Під срібний передзвін бандури» про творчу діяльність колективу.

Особливо М. Досінчук-Чорний був захоплений мистецтвом народної аматорської капели бандуристів Народного дому міста. Капелі він присвятив працю «Капела бандуристів в Івано-Франківську» (Журнал «Бандура»,– липень-жовтень 1994 р.), де розповів про історію заснування колективу, його перших керівників. «Такого широкого попису бандуристів я досі не зустрічав. Вони мають колосальний потенціал. Їхніми виступами під керівництвом Марти Шевченко, я був тотально зачарований»[1, с. 49–51], – писав у статті М. Досінчук. Добре слово він сказав також про сімейне тріо бандуристів «Жайвір» у складі Оксани Шнайдер, Наталії Степаняк та Христини Скрипки, давши їхнім виступам високу оцінку.

«...Тріо брало участь на фестивалях у Запоріжжі, Чернігові та обласних концертах. Вже 3 роки «Жайвір» працює у готелю «Роксоляна» фірми AUSCO-PRUT, куди прибувають гості-емігранти з Америки, Канади та Німеччини. Тріо користується авторитетом та високою професійною майстерністю, як у Франківську, так і за кордоном.

Дівчата виконують українські народні пісні, твори сучасних композиторів та пісні української класики» [2, с. 61].

Наступні концерти також мали успіх, а паралельно йшли репетиції. Так почалася справжня творча діяльність цього колективу.

Перша концертна поїздка по Україні «Жайвір» разом з чоловічим хором «Червона Калина» під орудою Володимира Зваруна відбулася в 1994 році по Запоріжжі, Чернігові. Програму вела Христина Стебельська. Тріо брало участь у творчих вечорах композитора Володимира Домшинського, поета Степана Пушика. Одною з головних подій став приїзд Патріарха Київської і всієї Руси–України Кир. Володимира, де тріо бандуристів вітало його піснями (12 грудня 1993р. с. Підпечари).

Колектив «Жайвір» представляв своє мистецтво на храмовому святкуванні у смт. Печеніжин Коломийського р-ну з церковним хором Українського Православного Собору Святої Покрови та Владикою Андрієм (90-ті рр.).

Упродовж 1993–1994 рр. колективом були зроблені перші звукозаписи у м. Коломия на студії колективу «Дзвони». Запис проводив В. Кузнецов. Згодом було знято відеозапис у парку ім. Т.Г.Шевченка Івано-Франківським обласним телебачення «Галичина».

В окремі періоди у колективі на заміні також брала участь бандуристка Оксана Шнайдер – випусниця класу бандури у музичному училищі ім. Д. Січинського. Варто зазначити, що тріо «Жайвір» Центрального Народного дому №1, за ініціативи його директора Галини Бай, вітало перших гостей з-за кордону (Німеччини та Великобританії) в Івано-Франківському аеропорту (1994 р.).

У січні 1994 р. колектив «Жайвір» організував вертеп-коляду під назвою «Різдвяна ніч» і представив його колективу та адміністрації готелю фірми AUSCO-PRUT «Роксолана». Це слугувало подальшій співпраці музичного колективу й туристичного комплексу у презентації України для іноземців. У цьому закладі бандуристи «Жайвір» репрезентували бандурне мистецтво гостям з Канади, Америки, Австралії та Європейських країн (у 1994–1996 рр.) [2, с. 61].

З листопада 1996 року тріо призупинило свою діяльність в Україні, у зв'язку зі зміною місця тимчасового проживання. Проте, у Великобританії колектив вирішив відновити свою творчу діяльність. Опинившись в туманному Альбїоні, в інтернаціональному місті Лондоні, члени тріо співали в церковному хорі при Катедрі Української Греко-Католицької церкви, а пізніше як концертний колектив української громади Великобританії. Свої перші концерти тріо «Жайвір» представляло з церковним хором «Промінь надії» Катебри УГКЦ «Скитальча родина» м. Лондон; в Українському Клубі на Голанд парк; на вшануваннях Т.Г.Шевченка, В.Шухевича; Дня Незалежності України та різних урочистостях.

Тріо бандуристів також брало участь у фестивалі «Словянський Базар» для жителів будинку перестарілих оселі Спілки українців Британії «Тарасівка». Також вітали в Лондоні духовних осіб з Ватикану духовними творами Д.Січинського «Да ісполнятся» та «Буде ім'я Господне».

Ось що пише Марія Турів в одній із газет Українська Думка» про колектив «Жайвір»: «І якраз в березні цього року доля звела мене з прекрасними співцями. Заходами активного гурту найновіших емігрантів з України, при Українській Католицькій Катедрі в Лондоні, 15 березня 2009 року було влаштовано врочисті відзначення 195-роковин від дня народження Тараса Шевченка... Своїм виступом на святі Т. Шевченка тріо «Жайвір» не лише збагатило програму – виконавці перенесли всіх присутніх на канівські кручі, до могили, що заховала найбільший скарб України. Рідні звуки бандури та високопрофесійний спів наповнили зал, зворушили до сліз не одного і залишились незабутнім спогадом. А слід ще додати, що до виступу тріо долучився наймолодший співак – Богданчик Скрипка, який вміло проспівав «Тече вода із-за гаю...» засвідчуючи тим самим вічність шевченкового слова та його живучість у всіх поколіннях і часах. В умовах чужини збереження рідної мови, культури та духовності дається великими зусиллями лише сильним і духовно-одиницям, які своєю наполегливою працею бережуть ці нетлінні скарби, без яких немислиме повноцінне життя людини. До таких без сумніву можна зачислити тріо «Жайвір», яке у великому Лондоні є самотнім».

Бажаємо вам дорогі п. Христино, п. Наталіє та п. Тарасе успіхів, натхнення та творчих злетів і радіемо, що ви є серед нас. Хай надовго лунає ваша прекрасна пісня по світах, щоб свідчити шевченкову правду, що – «... Наша дума, наша слава, не вмере, не загине.»¹.

Виконували: «Садок вишневий» сл. Т. Шевченка, «Учіться брати мої» сл. Т. Шевченка, муз. Г. Давидовського [11]. Від 2002 р. щороку на Різдво бандурне тріо брало участь у концертах-колядах. Найпопулярніші твори цієї тематики – традиційні колядки «По всьому світу», «Возвеселімся», «Свята ніч», «Небо ясні зірки вкрили», авторські різдвяні твори («У Вифліємі» муз. і сл. Віктора Павлика).

На Паску 2003р. в Лондоні в Євангелівській церкві співали «Христос Воскрес»(а капела), «Слици»(Усі ми), «Многая літа» Кардиналові Лючіано з Риму.

Тріо «Жайвір» брало також участь у фестивалі Celebrate Ponders And festival (2003, вересень, Лондон), де співали: «Freedom» (спірічуелс), «Рушники» сл. Богдана Радиша, муз. Євгена Боднаренка.

На той час репертуар складав уже понад 30 пісень. Своїм виконанням колектив зачаровував слухачів, їх запрошували на різні імпрези і тим самим став популярним. Своє українське бандурне мистецтво представляли на родинних святах і весіллях – Кравченків – емігрантів з Литви (2004); на грузинському у Бербичяшвілі (2005); англійській вечірці. Домінуючий репертуар – українські пісні у супроводі бандур: «Порізала-м пальчик» укр. нар. пісня, «Ой за лісочком» укр. нар. пісня, «Рушники наче лебеді» сл. Богдана Радиша, муз. Євгена Боднаренка, «Чорнобривці», сл. Миколи Сингаївського, муз. Володимира Верменича і т. д.

¹ Марія Турів – директор української школи м. Чезонт (організатор української школи, організатор концертних заходів від української громади Лондона СУБ (Христина Скрипка. Архівні документи).

2006 р. англійська громада запросила тріо взяти участь у зведеному концерті з англійцями, який відбувся в Finchley Methodist Church м. Лондон. Співали: з репертуару Бітлс «Yesterday» сл і муз. Джон Леннон, сл. і муз. Т. Степеняка «Схиляюсь перед Тобою, мій Господе» переклад на англійську мову для англійців (Kneeling down my Lord ...), «Сіла птаха» сл. Ю. Рибчинського, муз. І. Поклада.

Тріо бандуристів «Жайвір» взяли участь у духовно-релігійному вечорі церкви Finchley Methodist Church м. Лондон, липень, 2007р., Service of Farewell for the Revd. Священнику і його дружині David Read and Mrs. Brenda Dunstone співали «Многая літа», а також пісні «Осінь блукає в садах» та «Дай руку мій друже єдиний» В. Домшинського, «Сіла птаха» сл. Ю. Рибчинського, муз. І. Поклада, які до сліз вразили присутніх.

2009 р. у травні колектив взяв участь у фестивалі Паска Ctсс церква Kensington Temple's [6, с. 23]. Співали «Христос Воскрес»», «Чорнобривці» сл. Миколи Сингаївського, муз. Володимира Верменича, «Сусідка» укр. нар. пісня. Інтернаціональний фестиваль брали участь англійці, африканці, литовці, гана, цигани, хори, діти та ін. Журнал «The Glory of Geace» с 23, iss ie 5 vol 11.

Тріо «Жайвір» мали велику честь виступати на святковій вечері в честь Lord Mayor of London – голови депутатів Лондону. Були запрошені Лорди і мерія Лондона, де тріо презентувало Україну, так як походження ювіляра – дідусь з бабцею походили з України. Вечір проходив Drapers'hal, London 25 березня 2005 р. Навіть сам мер Лондону та його дружина написали подяку за прекрасні пісні та музику через організатора цього вечора master of the Company David Addis. Співали: «Чорнобривці» сл. М. Сингаївського муз. В. Верменича, «Осінь блукає в садах» муз. В. Домшинського, «Порізала м пальчик», «Садок вишневий» на сл. Шевченка укр. нар. пісні «Ой, чорна я си чорна», «Сусідка». Тут була розповідь про бандуру: її проходження, коротка про бандуру (Наталія Степаняк). До кожної пісні прокоментований короткий зміст (Христина Скрипка).

Травень 2009 р. – відбулася виставка Т.Г. Шевченка в Університеті УКУ з піснями на слова Великого Кобзаря у виконанні тріо «Жайвір» – Verse in Vision an exhibition of prints by Taras Shevchenko.

Наступний виступ відбувся 12 травня 2009 року, де тріо «Жайвір» мало нагоду презентувати Україну в українському посольстві з нагоди підтримки українського католицького університету (Львів) Українською Асоціацією у Великій Британії, українсько-британським клубом та Британсько-українською організацією. Організатором цього заходу була Marie-Aude Tardivo. Доповідь директора університету, виступ посла України у В. Британії. Тріо «Жайвір» виконав більшу частину свого репертуару (12 українських пісень різного характеру).

У жовтні 2009 року проходив святковий концерт до Дня Незалежності України в Посольстві, де тріо «Жайвір» з великим успіхом презентували своє бандурне мистецтво, виконуючи українські пісні. 10 вересня 2009 року тріо «Жайвір» взяли участь в організації та святкуванні 18-річчя Незалежності України в посольстві Лондона. Подяка: «Від імені Посольства України у Великобританії висловлюю подяку тріо бандуристів «Жайвір» у складі Наталії і Тараса Степаняків та Христини Скрипки за організацію та забезпечення мистецьких програм з нагоди святкування 17 та 18-ої річчя Незалежності України в Лондоні, а також презентації Українського Католицького Університету в Лондоні.

«Ваша участь у прийняттях, організованих посольством України, стала чималим внеском у популяризацію української культури на теренах Великобританії. Ваш виступ викликав великий інтерес з боку дипломатичного корпусу, акредитованого у Великобританії, про що засвідчила публікація у журналі «Diplomat», – це слова з подяки Другого секретаря Посольства України у Великобританії Орісі Гундер [7].

Благодійна акція 16 листопада 2009 р. Українська Медична Асоціація УКУ провела конференцію, на якій були присутні представники з України. Головна тема конференції: запрошувати українських спеціалістів на стажування. Був даний концерт на якому також звучали пісні «Жайвора».

20 грудня 2009 року у приміщенні Finchley Methodist Church, з нагоди Різдва Христового тріо «Жайвір» приймало участь в коляді (Civic Carol Service), де були запрошені The Mayor of Barnet Councillor Coleman, Mayoress Mrs. Gladys Coleman, Deputy Mayor, Deputy Mayorss, Chief Executive of Barnet Council. Різдвяне дійство проводив отець Michael Giles. Тут тріо виконувало українську щедрівку «Небо ясні зірки вкрили», англійську коляду «Calypso Carol» разом з англійським церковним хором, де Тарас Степаняк зробив аранжування цього твору для таких інструментів: бандури– наталія Степаняк та Христина Скрипка, бас-гітара Тарас Степаняк, ударні – Дзвіна Степаняк, соло-гітара – Всеволод Мазньов. А на завершення, учні викладачів по класу фортепіано Тарас Наталія Сепаняк та Христина Скрипки виконали пісню «Подяку Богові», чим зворушили, та змінили думку про емігрантів

ую громаду. Вкінці персонально мер міста Councillor Coleman особисто висловив свою подяку і виявив бажання зробити пам'ятну фотографію з учасниками.

Основною роботою тріо «Жайвір» є навчання дітей гри на фортепіано та бандурі в музичній школі, де навчаються діти різних національностей: поляки, литовці, латиші, японці, іранці, індійці, африканці, араби, італійці, афганці, євреї, росіяни та українці. Як висновок праці з учнями члени тріо «Жайвір» проводять щорічно підсумковий звіт, де на високопрофесійному рівні учні показують свою майстерність перед батьками та запрошеною аудиторією як соло, ансамблі та хорове виконання. Ведучими цих виступів учні Марі-Анна Скрипка та Дзвіна Степаняк. В цьому році цей звіт провели 13 грудня 2009р., що підтверджуються фотографіями, записами відеозаписами.

Український Католицький Університет проводив 19 June 2015 року Charity Dinner and Silent Auction in support of the Ukrainian Catholic University

Бандуристи «Жайвір» неодноразово брали участь у міжнародному Гала-концерті для англійської публіки в Українській Католицькій Церкві, організатором яких була Алла Сіренко. У цих фестивалях брали участь представники країн: Англія, Португалія, Польща, Італія, Ірландія, Швеція. Прикладом є «Вечір музики і поезії» 2017 р., що проходив в Українській Катедрі [10].

15-ліття колектив церковного хору «Промінь Надії» Української Катедрі святкував з участю тріо бандуристів Христини Скрипки, Наталії і Тараса Степаняк. Також тріо бандуристів «Жайвір» були двічі запрошені на радіопередачі BBC Лондона (російське та українське мовлення – пряма трансляція). Про творчість та концертну діяльність було інтерв'ю, а також виконували українські пісні під супровід бандур [12].

Крім публікацій про бандурне тріо «Жайвір», їхню концертну діяльність, професійність виконання є опубліковані світлини у газетах «Українська Думка», у журналі «Родина» [5, с. 19, 39], у Буклеті УКУ Парламент [9, с. 11], у Журналі «Бандура» [2, с. 61] та ін. За час багаторічної роботи колектив бандуристів «Жайвір» плідно працював, надзвичайно збагативши свій репертуар і професійність виконання (див. Додаток)

Інтерес до історії музично-просвітницького руху у Великобританії має постійну тенденцію до зростання. Позитивний досвід у цьому напрямку демонструють наукові розробки, присвячені аналізу творчості та просвітницької діяльності тих, хто розбудував українську музичну історію на теренах Великобританії в умовах впливу різних державних та національних ідеологій. Слід відзначити необхідність більш предметного вивчення української музичної культури Великобританії, що зумовлюється наявністю чисельної кількості яскравих постатей та колективів, якими вона представлена, особливо у ХХ столітті.

Література

1. Досінчук-Чорний М. Капела бандуристів в Івано-Франківську. Музично-літературний журнал «Бандура». Нью-Йорк, США 1994. Липень–жовтень. С.49–51.
2. Досінчук-Чорний М. Тріо бандуристок «Жайвір». Музично-літературний журнал «Бандура». Нью-Йорк, США 1997. Січень–квітень. С.61.
3. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 132–133.
4. Дутчак В., Жовнірович С., Шевченко М. «Дзвеніть могутньо, святі бандури...» До 40-річчя муніципальної капели бандуристів м. Івано-Франківська. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2009. 146 с. + 40 с. фото.
5. Журнал «Родина». «АРТ СТУДІЯ ДРУКУ». Київ, березень 2017. 64 с.
6. Журнал «The Glory of Gease». Міжнародний Фестиваль Паска Ctlcc церква Kensington Temrle's. 2009, p. 23, issue 5, vol 11.
7. Журнал «Diplomat». ПОДЯКА «Від імені Посольства України у Великобританії».
8. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ: Типовіт, 2012. 1164 с.
9. Парламент-Буклет. Благодійна вечеря і аукціон в підтримку Українського католицького університету. УКУ, 2015 р. С.11.
10. Сіренко Алла. Вечір музики і поезії. 2017 р.
11. Скрипка Х.В. Культурно-мистецькі аспекти діяльності української діаспори Великобританії (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): дисертація на здоб. наук.ступ. канд. мист., спеціальність 26.00.01 «теорія і історія культури». Івано-Франківськ: ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2016. 290 с.

12. ВВС. Українська передача: Тріо «Жайвір». Коротке інтерв'ю, «Рушники» сл. Б. Радиша, муз Є. Боднарєнка, «Свята ніч» муз Шумана.

Додаток

Репертуар тріо бандуристів «Жайвір»

Шевченкіана

Садок вишневий – сл. Т. Шевченка;
Учітєся брати мої – сл. Т. Шевченка, муз. Г. Давидовського;
Думи мої – сл. Т. Шевченка, муз Є. Козака;
Заповіт – сл. Т. Шевченка, муз. К. Стеценка;
Реве та стогне Дніпр широкий – сл. Т. Шевченка, муз. В. Косенка;
Зацвіла в долині червона калина – сл. Т. Шевченка, муз. А. Філіпенка;
У перетику ходила – сл. Т. Шевченка, муз. народна;
Лілея сл. – Т. Шевченка, муз. народна, аранж. М. Шевченко.

Авторські й народні пісні

Бабусю-голубко – записана;
Василиха – старовинна гуцульська пісня;
Мав я раз дівчиноньку чепурненьку – українська народна;
Діду з бородою – українська народна;
Скрипка би не грала – українська народна;
Лелеченьки – сл. Д. Павличка, муз. О. Білаша;
Рушники – сл. Б. Радиша, муз. Євг. Боднарєнка;
Іду з гори Лисої на Чубату – сл. С. Пушика, муз. З. Слободян;
Дай руку, мій друже єдиний – сл. і муз. В. Доминського;
Мова наша мова – сл. Ю. Рибчинського, муз. Н. Степаняк;
Калиновий дощ – сл. Б. Радиша, муз. Є. Боднарєнка;
Ой кувала зозуленька – муз. Є. Боднарєнка;
Добрий вечір, сусідонько – українська народна;
Осінь блукає в садах – невідомого автора;
Летів пташок понад воду – українська народна;
Тиха вода – закарпатська народна пісня;
На Чорнобіль журавлі летіли – сл. Д. Павличка, муз. О. Білаша;
Порізала-м пальчик – українська народна;
Карпатська чічка – муз. Б. Юрківа;
Човен хитається – українська народна;
Залітай, залітай – обр. С. Людкевича;
Сіла птаха – сл. Ю. Рибчинського, муз. І. Поклада;
Ой за лісочком сонечко встало – українська народна;
Білопері лебеді – сл. Р. Юзві, муз. З. Слободян;
Сива зозуленька, не літай раненько – українська народна;
Там під Львівським замком – повстанська пісня;
Ішов козак потайком – українська народна;
Часничок – сл. Б. Радиша, муз. З. Слободян, аранж. М. Шевченко;
Ой чорна я си чорна – українська народна;
На спомин – повстанська пісня;
Чорнобривці – сл. М. Сингаївського, муз. В. Верменича;
Пливе Кача по Тисині – закарпатський реквієм.

Колядки та духовні пісні

По всьому світу стала новина;
Возвеселімся;
Свята ніч – муз. Р. Шумана;
Небо ясні зірки вкрили – щедрівка;
Щедрик – обр. М. Леонтовича;

*У Вифліємі Син Божий народився – сл. і муз. Я. Павлика (сучасна коляда);
Прилетіли Янголята;
Господь – Пастер мій – псалом – автори муз і аранж. Т. і Н. Степаняк;
Христос Воскрес.*

Англомовний репертуар

*Yesterday – з репертуару Beatles;
Father God – обр. Н. Степаняк;
Calypso Carol – різдвяна традиційна англійська коляда;
I worship you Almighty God;
Baruch Haba B'Shem Adona.*

Marta Shevchenko (Ukraine)

**CREATIVE ACTIVITY OF TRIO «ZAYVIR»
IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF ENSEMBLE BANDURA PERFORMANCE**

The article highlights the creative biography of the bandura trio «Zhayvir» (Ivano-Frankivsk city and London). The stages of the ensemble's development, the richness of the repertoire are considered. Attention is focused on concert tours.

It is noted that the texture and technical capabilities of bandura, its timbre enables to perform the most diverse genres and styles of songs of different epochs and countries. This form has a positive effect on the professional development, while developing the skills of both vocal and instrumental ensemble

During its period of operation, the trio of bandura players «Zhayvir» was awarded with numerous awards and presents. It is proved that the ensemble occupies a prominent position in the context of the development of ensemble bandura performance of the Carpathian region and London.

Key words: bandura, trio, song, repertoire, performance.

Фотододаток

Тріо «Жайвір» (Лондон, Великобританія)





ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ АКОРДЕОННО-БАЯННОГО МИСТЕЦТВА НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ

У дослідженні основну увагу зосереджено на еволюції українського і польського оригінального акордеонно-баянного репертуару та інструментарію. Проведено порівняльну характеристику розвитку акордеонно-баянного мистецтва в цілому. Простежено за становленням акордеонно-баянних шкіл в Україні та Польщі.

Ключові слова: акордеонно-баянне мистецтво, українські та польські композитор, оригінальний репертуар, інструментарії, акордеонно-баянні школи.

Постановка проблеми. Розвиток культури акордеонного мистецтва Польщі бере свій початок з 20-х років ХХ ст. Його формування відбувалося на зразках як національних музичних жанрів (обереки і куяв'яки), так і музичного побуту країн Європи (вальси, польки, фокстроти, танго, популярні салонні п'єси) [4]. Аранжувальниками цієї музики для акордеона були, як правило, самі виконавці, зокрема Й.Бялецький, Е.Госк, Т.Козловський, К.Олежинський, А.Ровінський, П.Рибарський, Т.Сталінгер, Й.Стец, В.Суховський, С.Тжечак та найпопулярніший з них Т. Веселовський [5, с.7].

Проте передумови формування професійної музики для акордеона (баяна) в Україні свій еволюційний шлях окреслює від звичайної однорядної гармонії до сучасного концертного інструменту. За останні десятиріччя свого розвитку акордеон збагатився великим за обсягом та різноманітністю репертуаром, який складається насамперед з численної кількості оригінальних творів – від мініатюр до великих концертних форм, від п'єс фольклорного й естрадно-джазового напрямку до авангардних творів, а також транскрипціями, обробками, перекладеннями.

Аналіз досліджень. Стан наукової проблематики стосовно досліджень польської музики для акордеона-баяна висвітлюється через загальний огляд та перелік основних публікацій. Якщо вітчизняна наукова-дослідна сфера в галузі баянного мистецтва охоплює, у більшості, коло проблем, пов'язаних з теорією та історією вітчизняного виконавства, а також з педагогікою, проте питання дослідження еволюції оригінального репертуару, інструментарію є актуальним з точки зору пояснення закономірностей сприйняття творів музичного мистецтва українських та польських композиторів другої половини ХХ ст.

Мета статті – порівняльна характеристика розвитку української та польської акордеонної музики в контексті мистецьких взаємин, основних напрямів професійного вдосконалення акордеонного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Розповсюдження гармоніки на теренах України відбувалося в середині ХІХ століття і було тісно пов'язане з народною музикою, насамперед, у побутовому музикуванні українського села. Як зазначає у своїх музикознавчих розвідках А.Шашевський, гармоніка мала виключно аматорське призначення і обслуговувала побутові музично-розважальні події та входила до складу різних форм трієстих музик. Міське музично-культурне середовище більше сприяло розвитку писемної традиції мистецтва гармоністів. В результаті, наслідком цього стала поява перших шкіл та самовчителів. Більшість цих самовчителів видавано і поширено на території Росії. Таким чином, можна зазначити, що оригінальний репертуар для гармоніки на шляху своєї еволюції, від зародження й до 10-х років ХХ століття, поділяється на два періоди, які у свою чергу також відображають й еволюційний процес інструментарію та виконавського мистецтва [6, с.21-22].

1910-ті роки знаменуються розвитком гармоніко-баянного мистецтва України, а також поширенням перших баянів і поступовим впровадженням їх у виконавську практику. Це, перш за все, розширило художньо-виконавські можливості інструменту, з'явилися готово-вибірні моделі баянів, активізувалася діяльність нових талановитих музикантів, сольного й ансамблевого виконавства.

Стосовно виконавського мистецтва 20-30-х років ХІХ століття в Україні, то воно вирізняється суттєвим підвищенням професійності, однак створення оригінальної музики не знаходить ще свого відображення на належному рівні.

Слід зазначити, що оновлення конструктивно-виконавських можливостей баяна відбувалося у співпраці майстрів з провідними педагогами та діячами виконавського мистецтва. М.М.Геліс, як основоположник гри на народних інструментах, вніс низку пропозицій, що сприяли суттєвому підвищенню виконавських можливостей інструментів того часу.

Становлення київської академічної школи сприяло професіоналізації баянного виконавства в перші повоєнні десятиліття. У 50-ті роки відкриваються відділи народних інструментів у багатьох музичних училищах та кафедри народних інструментів практично у всіх консерваторіях: Одеській (1949), Харківській та Львівській (1951). Ця ситуація суттєво вплинула на розвиток баянного виконавства особливо в регіонах. Творцями професійної оригінальної баянної літератури цього часу вважаються такі композитори як: Володимир Підгорний, Віктор Дікусаров, Костянтин Мясков, а також баяніст, майстер обробок народних пісень і танців Микола Різоль [6, с.14-17].

Паралельно зі становленням баянних шкіл в Україні після другої світової війни спостерігається піднесення польського професійного акордеонного мистецтва у різних сферах матеріально-технічного забезпечення, творчості і виконавства, а саме: розширення виробництва інструментів; відкриття класів акордеона в музичних школах (1946); створення оркестрів і ансамблів акордеоністів (1956) [4, с. 36]. У той час великою популярністю користувалися естрадні мініатюри В.Безана, К.Туревича, Й.Оржеховського, які на думку М.Імханицького «близькі за стилем до акордеонних мініатюр Р.Вюртнера або А.Фоссена»[3, с.229].

Основою академічної освіти акордеоністів Польщі стало введення суттєвих змін в систему освіти. Одним з перших кроків на цьому шляху було створення у 1933 році Б.Бухальським першого навчального посібника для акордеона. З 1946 року введено викладання гри на акордеоні в музичних школах, а пізніше і в музичних училищах та педагогічних факультетах консерваторій. У цьому ж році виник перший у Польщі акордеонний оркестр під керівництвом С.Галаса (м. Краків).

Становлення сольного й ансамблевого академічного мистецтва гри на акордеоні пов'язане з відкриттям у 1959 році класу акордеона у Варшавській вищій музичній школі за ініціативою видатного польського музиканта-акордеоніста і педагога Влодзімежа Леха Пухновського (1932). Під його керівництвом створено професійну акордеонну школу, важливою ознакою якої є виховання педагогічних кадрів, підготовлених для багатьох вищих музичних шкіл Польщі. Його випускники працюють у Катовіце, Кракові, Вроцлаві, Познані, Гданську та інших містах країни. У 1964 році клас акордеона відкривається у Варшавській музичній академії ім. Ф.Шопена. Першим завідувачем кафедри акордеона стає В.Л.Пухновський, доктор філософії і музики, професор, заслужений діяч культури Польщі [1].

Поруч з акордеонним виконавством відбувається активний розвиток високозмістовного акордеонного репертуару. В 1952-1953рр. видавництво «Чительнік» опублікувало три зошити педагогічних творів під редакцією Станіслава Галаса. Їх створенню сприяла тісна співпраця польських музикантів з талановитими композиторами. Так, за ініціативою акордеоніста Станіслава Ядовського відомий польський композитор Чеслав Грудзінський пише Сонату для акордеона соло. Крім нього музику для акордеона створювали Здіслав Новацькій, Анджей Хундзяк, Тадеуш Натансон, Анджей Добровольський, Зігмунт Краузе, Рафал Августін, які наближували акордеон до рівня професійного інструмента камерно-інструментальної та симфонічної музики.

Суттєве піднесення виконавського мистецтва акордеоністів Польщі спостерігається у 60-х роках ХХ ст. Цей період знаменується домінуванням таких традиційних форм як: сонатини, сюїти, прелюдії, які призначені для готового баяну-акордеону. Винятком є Адажіо із циклу «Три твори» Броніслава Казіміра Пшибильського, в якому запропоновано дві версії лівої руки: на готовий бас та на готово-вибірний (1963). Цей композитор є одним із перших корифеїв, які започатковували оригінальний акордеонно-баянний репертуар на теренах Польщі. В ці ж роки під керівництвом В.Л.Пухновського створюється квінтет акордеоністів, до складу якого увійшли його випускники Е.Юрек, А.Зелінській, В.Дубенецькій. Характерними виконавськими рисами квінтету є висока музична культура, уміле використання тембрів інструментів в залежності від ідейно-художнього змісту творів різних епох і стилів, відчуття міри динамічних нюансів, фразування, вибудовування архітектонічної форми. Завдяки цьому колективу в Польщі виникають ансамблі іншого типу – мішані. Одним із таких ансамблів є Варшавський дует акордеоністів (випускників В.Л.Пухновського) у складі Е.Лукашевича, В.Штрombeка і Х.Рутковського (ударні інструменти). У репертуарі колективу – перекладення класичної музики, сучасна література, спеціально написана професійними польськими композиторами. Отже, завдяки появі професійних колективів і солістів інструменталістів, які стимулювали до творчих пошуків композиторів-професіоналів, відбувається процес професіоналізації акордеонного виконавства.

70-ті роки відзначені появою перших акордеонних творів Богдана Довлаша і Кшиштофа Ольчака, які поєднували навчання на акордеоні з професійним заняттям композицією. Музику цих авторів включають до концертних програм виконавці різних країн та учасники престижних міжнародних фестивалів і конкурсів. Крім названих, великий внесок у розвиток репертуару здійснили

відомі польські виконавці Збігнев Козлік, Януш Дуліан, Анджей Хоца, Єжі Черневіч, Єжі Мадравський та ін. З метою створення акордеонного репертуару вони ініціювали творчість композиторів-симфоністів, зокрема Збігнева Вішневського, Войцеха Новака, Едварда Богуславського, Станіслава Моріто, Яцека Рабінського, перу яких належить велика кількість нових сольних і ансамблевих творів [5, с.8-11].

Загальну характеристику акордеонної школи Польщі необхідно доповнити ґрунтовнішим представленням окремих імен, творчість яких складає основу сучасного польського репертуару. Однією із найпомітніших фігур є Броніслав Казімір Пшибильський (1941) – професор Вищої Школи музики в Лодзі. Його твори удостоєні багатьох нагород і звучать на престижних фестивалях сучасної музики, таких як «Варшавська осінь», «Музична весна» в Познані, «Нова музика Польщі» у Вроцлаві, а також у різних країнах Європи, Азії, США, Південної Америки. Саме Б.К.Пшибильському належить створення творів великої форми – «Фолія», «Весняна соната», «Класичний концерт» для акордеона з оркестром, «А.В.Соната», «Чотири спогади про літо», «Зустріч» для акордеонного оркестру, Варіації на тему Станіслава Монюшки «Пряля», Польський концерт для акордеона з оркестром у 3-х частинах та ін. Композитор також створив велику кількість різноманітних ансамблевих творів, написаних для знаменитого Варшавського квінтету акордеоністів під керівництвом В.Л.Пухновського. Серед них – «Варіаційна концертна п'єса», «Концертне скерцо», «Аллегро», «Астероїди», «Модальні» та «Бімодальні» п'єси і т.д. В його інших творах акордеонний тембр поєднується з різними інструментами камерного ансамблю. В тому переліку також: «Метаморфози» для акордеона і струнного квартету, Тріо для акордеона, скрипки і віолончелі, «Нічна музика» для акордеона, флейти і гітари, «Три концертні п'єси» для двох акордеонів і ударних, Скерцо для акордеона і флейти. В алеаторичному стилі письма виділяються п'єси «Гра для двох» та «Подвійна гра», створені для двох акордеонів. У цих творах переважають споглядальні, статичні образи, викладені у вишукано-прозорій звучності.

Великою зацікавленістю серед акордеоністів Польщі і зарубіжжя користується музика Богдана Довлаша (1949). Професійну освіту акордеоніста, музикознавця і композитора Б.Довлаш отримав у Вищій школі музики ім. Ф.Ліста у Веймарі (Німеччина). Протягом багатьох років брав участь в різних польських акордеонних ансамблях, гастролював містами Європи, є лауреатом міжнародних конкурсів композиторів, працює на посаді ректора Музичної академії в Лодзі.

Творчість Б.Довлаша різноманітна в жанрі ансамблевої музики. Ним створена сюїта «Чотири ритми у фольклорному стилі» для акордеонного квінтету, п'єси «Паліндром», «Співаючі риби» для двох акордеонів та ін. Серед відомих сольних творів – сюїта «Музичні діалоги» у трьох частинах, п'єса «Постскрипtum», «Концертіно». У його забавно-граціозній першій частині *Allegro* переважають інтонації польської народної танцювальної музики, нескладна фактура акомпанементу. Наступне *Andante* – мініатюрний варіаційний цикл, побудований на варіюванні принадної ліричної теми, де також проявляються інтонації національного фольклору. Вони відчутні і в жвавій фінальній частині – *Vivo*.

Помітним явищем польської музики стала творчість Анджея Кшановського (1951 – 1990), який за коротке життя ввійшов в історію розвитку не лише національного мистецтва Польщі, але й всього сучасного акордеонного репертуару. Йому притаманна активна діяльність у різних жанрах музичного мистецтва, проте центральна роль творчості належить акордеону. Для цього інструмента композитором створені: Соната №1, Канони, Три медитації, Чотири багателі, «Зимові враження», Адажіо, Капріччіо, «Весняні враження», Прелюдія і каприс, низка інших композицій для Варшавського квінтету акордеоністів (Хорал, «Алкагран», Три п'єси), акордеонних ансамблів (Ноктюрн, «Сентиментальний пейзаж» для дуету, Токата для тріо, «Музика для 11 акордеонів» та різноманітних камерно-інструментальних складів за участю акордеона («Спогад», «Рельєв VII»). А.Кшановський вводив акордеон і в твори інших великих жанрів – у Першу симфонію для оркестру, «Радіопрोगрами III, IV, V» та ін.

Великою популярністю серед виконавців багатьох країн користується творчість Кшиштофа Ольчака (1956). Його перші зрілі роботи з'являються у 70-х роках ХХ ст. Це – Танець, п'єса «Дощик», «Літня» і «Зимова» сюїти, Прелюдія і fuga, Рондіно, Сонатина № 2. Для ансамблевої акордеонної музики К.Ольчак створив «Урочисту сумну постлюдію» (для тріо акордеонів). Композитор використовує акордеон у творах різного камерно-інструментального складу, таких як Тріо зі скрипкою і гітарою, «Інтервали» для двох акордеонів і органа, Концерто-гроссо для акордеона у супроводі чотирьох флейт, трьох кларнетів, бас-кларнета, трьох фаготів, контрфагота, п'яти валторн, п'яти тромбонів, бас-тромбона, труби і ударних. Ним також написана «Кантата» для двох акордеонів з оркестром та Концерт для акордеона з оркестром. Найвідомішим твором для акордеона соло є

«Фантасмагорія, яка породжує уявний образ ірреального космічного простору. П'єса опублікована різними європейськими видавництвами.

Одним із найвідоміших сучасних польських композиторів, чий твори виконуються в країнах Європи, Азії і Америки – Богдан Преч (1960 – 1996). Участь молодого музиканта у складі різних камерно-інструментальних, джазових та рок-ансамблях суттєво вплинула на його творчість. Саме звідси в композиціях Б.Преча велике місце займають запальні, гострі синкоповані ритми естрадно-джазової музики. Серед визначних творів Б.Преча – дві сонати, три сюїти для дітей, п'єса «Злиття» для баяна і флейти, «Тріфтонг» для баяна із симфонічним оркестром. Велику популярність отримала «Польська фантазія», удостоєна першої премії на V Міжнародному конкурсі музики для баяна і акордеона в Анконі (Італія). Серед інших помітних творів – Соната № 2, «Преамбула і токато» (присвячення Ф.Ліпсу) [3].

Паралельно з розвитком акордеонно-баянного виконавства й репертуару Польщі, в Україні в 50-60-х роках з'являється нова плеяда провідних професійних композиторів – Віктор Власов, Георгій Шендєрьов, Володимир Подгорний, Віктор Дікусаров, Іван Яшкевич. До речі, твори цих композиторів також входили до репертуару польських педагогів і виконавців. В працях А.Сташевського зазначено, що І.Яшкевич є «творцем жанру концертно-віртуозної транскрипції в українській баянній літературі. Національна та інтернаціональна основа, осучасненість фольклору завдяки збагаченню гармонії та значної імпровізації, обіграності, поєднання демократичності музичної мови з високохудожністю, яскраво виражена у творчості Г.Шендєрьова [6].

За загальною стилістикою переважна більшість творів 1950-70-х років відбиває романтичні риси і тому цей період розвитку вітчизняної баянної літератури класифікують як «романтичний». Друга половина 70-х років характеризується суттєвими змінами всієї системи жанрово-стилістичних складових, а саме музичної мови: значної дисонантної напруженості, як інтонаційної (мелодичної), так і вертикальної гармонійної; колористичності (фонізму) гармонії та збагачення акордики; політональних та поліфункціональних прийомів; різноманітності ритмічної та метричної організації; поліфонізації та поліпластовості, насиченості фактури. Композиторська творчість так званої «нової хвилі», яка розпочала свою діяльність у 1970-х – 80-і роки ХХ ст., характеризується виходом баянної музики на новий рівень академічних інструментальних жанрів рівень – це В.Зубицький, В.Рунчак, А.Гайденко, І.Шамо, Ю.Іщенко, В.Бібік Ю.Шамо, А.Білошицький, а також В.Власов.

Творчість останнього користується величезною популярністю і не припиняється до сьогодні, є найбільш репертуарною серед виконавців. Його новаційне значення в розвитку акордеонно-баянної літератури полягає: у розширенні жанрово-стильових кордонів, звукових та шумових засобів виразності сучасного інструмента та в розробці нових фактурних прийомів з особливостей побудови клавітур та зручності виконання. Він започаткував нові музичні напрями такий як: джазовий («Вісім джазових п'єс»), естрадно-джазовий («Російська балада»), естрадно-фольклорний («Свято на Молдаванці»), портрет стилізація («Посмішка Брамса»), п'єса перфоманс «Телефонна розмова», поліжанровий (сюїта-симфонія, соната-експромт). Музична мова збагачена новітніми прийомами: стукоти по різних частинах корпусу та міху акордеона, використання віддушника повітря, шелести по клавіатурі та регістровому механізмі, глісандо та кластери, різнопультівне вібрато [7].

Чільне місце серед музикантів займає композиторсько-виконавська діяльність В.Зубицького. Про його творчість з впевненістю можна сказати, що вона сприяла розвитку виконавського мистецтва акордеоністів-баяністів і розширила художньо-виконавські можливості інструмента завдяки використанню різноманітних ефектів і модернізації музичної мови. Акордеонно-баянна творчість композитора тісно переплітається із симфонічною. В.Зубицькому вдалося перенести кращі традиції українського симфонізму в акордеонно-баянну сферу. А.Сташевський у своїх наукових розвідках, прирівнює значимість та внесок у розвиток літератури для акордеона-баяна В.Зубицького з Владиславом Золотарьовим та Анатолієм Кусяковим.

Друга половина 80-х років ХХ ст. – до сьогодні відноситься до авангардного періоду. В цьому напрямку працюють такі композитори як: В.Рунчак, О.Щетинський, К.Цепколенко, С.Пілютіков, Л.Самодяєва, Ю.Гомельська та ін.

Висновки. Таким чином, еволюція української і польської музики для акордеона (баяна) спостерігається за декількома паралелями: в польських музикантів – це, по-перше, інтенсивний вплив фольклору (мазурка, полонез), по-друге, активна взаємодія сучасної професійної камерно-інструментальної музики (нові технологічні прийоми композиції: додекафонія, алеаторика, електронна музика тощо при збереженні високих традицій світової класики). З іншої сторони, акордеон розглядається польськими композиторами як камерний концертний інструмент, який займає рівноправне місце серед інших класичних інструментів.

В Україні еволюція акордеонно-баянного репертуару відбувається відповідно до процесу вдосконалення інструментарію. Як, наприклад, формування оригінального репертуару для гармоніки (20-30-ті рр. ХХ ст.) спостерігається за такими принципами: побутування інструменту у двох соціокультурних середовищах: сільський (фольклорна музична практика) та міський побут (жанри побутової музики міста). Переломним моментом був період започаткування професійної освіти баяністів (творчість М.Різоля у 40-ві рр. ХХ ст.). Процес становлення професійної літератури для баяна відноситься до 1950-1970 рр. і ознаменований як період романтизму (загально-музична стильова ознака). 70-80-ті рр. і до сьогодні – це процес виходу вітчизняної літератури для акордеона (баяна) на рівень кращих зразків музики академічного камерно-інструментального жанру. Варто зазначити, що саме цей період зумовлений певними новаціями, а саме: розповсюдження і закріплення на концертній естраді багатотембрового готово-вибірною акордеона (баяна); залучення до акордеонно-баянної музики композиторів-небаяністів (І.Шамо, Г.Ляшенко, М.Сільванський, В.Бібік, О.Щетинський, Ю.Іщенко та ін.); отримання професійної композиторської освіти баяністами-виконавцями; вплив на професійне акордеонно-баянне мистецтво камерно-інструментальної та симфонічної музики.

Отже, твори композиторів Польщі і України міцно завоюють суттєві позиції в програмах виконавців багатьох країн світу, про що свідчить їх значний внесок до скарбниці сучасного акордеонно-баянного репертуару. Завдяки цьому суттєво розширюються міжнародні мистецькі взаємини польсько-українських музикантів зі своїми колегами в Європі та країнами СНД на рівні проведення фестивалів і конкурсів, гастрольних концертів відомих виконавців і колективів, обміну репертуару, організації наукових конференцій, практичних семінарів (так званих курсів музичної інтерпретації) та майстер-класів. У підсумку відзначимо, що акордеонно-баянна школа Польщі і України розкрила нові художні можливості сучасного акордеона (баяна) і спрямувала цей вид мистецтва у професійне русло світового розвитку.

Література

1. Бычков В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы, в 2-х кн. Аккордеонная музыка Европы / В. Бычков. Учебное пособие. – Челябинск, 1997. – 290 с.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) / М.А.Давидов. Підручник. – К., НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2005. – 420 с.
3. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для аккордеона и баяна / М.И.Имханицкий. Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. – Москва, 2004. – 376 с.
4. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна / А.М.Мирек – Москва, 1967. – 195 с.
5. Rosinska E. Panorama polskiej twórczości akordeonowej / Rosinska E. – Akademia muzyczna im.F.Chopina. – Warszawa, 2003. – 178 s.
6. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна / А.Я.Сташевський. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти. – Луганськ: Поліграфресурс. 2006. – 199 с.
7. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона / М.В.Черепанин, М.В. Булда. Монографія. – Івано-Франківськ: Видавництво «Лілея НВ», 2008. – 276 с.

Maryna Bulda (Ukraine)

PECULIARITIES OF ACCORDION-BAYAN ART FUNCTIONING ON THE TERRITORY OF UKRAINE AND POLAND

The study focuses on the evolution of Ukrainian and Polish original accordion-bayan repertoire and instrumentation. A comparative characteristic of the development of accordion and bayan art as a whole is made. The formation of accordion-bayan schools in Ukraine and Poland was monitored.

Keywords: *accordion and bayan art, Ukrainian and Polish composers, original repertoire, instrumentation, accordion and bayan schools.*

ВИСТАВА «СОЛОДКА» ПОЛЬСЬКИХ МИТЦІВ (ЗА М. МАТІОС) У КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНИХ ПОШУКІВ ТЕАТРУ ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО

У статті проаналізована постановка вистави «Солодка» режисерки Малгожати Пашкер-Войцешонек і акторки Марти Погребни (за мотивами роману «Солодка Даруся» української письменниці Марії Матіос) у контексті теоретичних пошуків експериментального театру Єжи Гротовського. Розглядається процес створення вистави, вибір літературного першоджерела, особливості сценографії і музичного оформлення. Особливу увагу в статті присвячено акторові в театральній системі Єжи Гротовського. Аналізуються теоретичні засади «убогого театру» та їх практичне застосування у виставі польських митців.

Ключові слова: Єжи Гротовський, «убогий театр», моновистава, актор.

Постановка проблеми. У другій половині ХХ століття в країнах Європи – Німеччині, Франції, Англії, Чехії, Польщі – активуються новаторські пошуки і експерименти в театральному мистецтві. Поступово науковці, театрознавці почали шукати теоретичні обґрунтування цим процесам, знаходити нові методи та підходи. За допомогою досягнень і розробок міждисциплінарних наук, таких як семіотика, психологія, фізіологія, антропологія та ін., дослідники вивчали широке коло проблем. Наприклад: інтерпретація текстів драматичних творів, проблема знаку у театрі, роль слухача, процеси комунікації, техніка актора та багато інших.

Яскравим теоретиком і практиком театру, який здобув визнання у світі є польський режисер, педагог, експериментатор, реформатор театру ХХ століття Єжи Гротовський (пол. Jerzy Grotowski; 1933 – 1999). Його творчість є актуальною, цікавою і викликає дискусії і сьогодні, а теоретичні пошуки знаходять своє застосування у сучасному театральному мистецтві. Прикладом цього, на думку авторки статті, є вистава «Солодка» режисерки Малгожати Пашкер-Войцешонек (Małgorzata Paszkier-Wojcieszonек) і акторки Марти Погребни (Marta Pohrebny).

Окремо варто зазначити, що літературним першоджерелом вистави є роман української письменниці, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка Марії Матіос.

Аналіз досліджень. Творчість Єжи Гротовського становить об'єкт дослідження науковців цілого світу. Перші дослідження з'явилися у 70-ті роки ХХ століття в Польщі і Європі – роботи Шидловського Р., Гродзницького А., Осінського З., Тьомкіної Р. Велика кількість досліджень опублікована англійською і італійською мовами.

Театральна система Єжи Гротовського розглядається в окремих статтях російських науковців Бартошевич А., Базанов В., Якімович Т. та інші. Однак, ця література загалом носить ознайомчий характер. В книзі «Гротовський Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику» подані тексти самого митця в перекладі з польської мови [4]. Проблемі актора в театральній системі Єжи Гротовського присвячено дисертаційне дослідження Степанової П. М. [9] та її книга «Театр баз кулис» [8]. В україномовних наукових дослідженнях представлено зібрання текстів митця – «Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер.» [3].

Дослідження, в яких аналізуються сучасні театральні вистави у контексті теоретичних пошуків театру Єжи Гротовського, на сьогодні відсутні, що й актуалізує новизну статті.

Метою статті постає аналіз вистави «Солодка» польських митців з позицій експериментального театру Єжи Гротовського. З метою дослідження пов'язані наступні завдання: прослідкувати характерні особливості вистави, знайти спільні або відмінні риси з теоретичними засадами «убогого театру» митця; дослідити процес створення вистави: вибір літературного першоджерела; сценографію вистави та музичне оформлення.

Виклад основного матеріалу. В рамках фестивалю PORTO FRANKO 2018 року (м. Івано-Франківськ, Україна) була презентована вистава «Солодка» польських митців: режисерки Малгожати Пашкер-Войцешонек і акторки Марти Погребни. «Солодка» за жанром – це моновистава за мотивами роману Марії Матіос.

Вибір літературного першоджерела Є. Гротовський називав «зустріччю» і кожен режисер шукав таку зустріч, яка б відповідала його природі. На його думку текст мав бути «повідомленням» і концентрувати в собі людський досвід.

Митець виділяв два типи ставлення до літератури, помилкові на його думку. Перший – ілюстрація тексту, коли актор інтерпретує його, і другий – ігнорування тексту, коли при змінах і переробках текст фактично руйнується. Є. Гротовський підкреслював, що для нього важливі не слова, а те що з ними роблять, «що надає життя мертвим словам тексту, що перетворює їх в “Слово”»² [5]

Така «зустріч» Малгожати Пашкер-Войцешонек з книгою «Солодка Даруся» Марії Матіос відбулася на Вроцлавському фестивалі «Angelus». Переклад першоджерела польською мовою здійснила Анна Корзенювська-Бігун (Anny Korzeniowskiej-Bihun). Режисерка шукала для реалізації на сцені «доброї літератури, яка б захоплювала, вражала, перевертала свідомість» [2]. Разом з акторкою вони найдовше працювали над сценарієм, і зупинились на історії жінки, в якій глядач міг би впізнати себе або своїх рідних, зануритись у спогади, у історію. Оминувши окремі сюжетні лінії роману, а відповідно і героїв (Матронки і Михайла, Івана Цвичка), нівелювавши політичну складову, вони прагнули створити впізнаний архетип жінки. Таким чином акторка не просто інсценізує текст, а є митцем, що «пробуджує до життя» літературу. І далі, на думку Гротовського, актор має «вступити в протистояння з текстом, в боротьбу з ним, зіставитися з його змістом, виходячи з нашого сьогоденного досвіду, і потім дати власну відповідь»³ [6].

Вистава «Солодка» польських митців є прикладом експериментального театру. Цей напрям прослідковується як у формі спектаклю – моновистава – так і в сценографії, музичному оформленні, і в загальному настрої вистави. Моновистава – один з найважливіх жанрів театрального мистецтва, коли вся увага глядача прикута до одного актора на сцені, і він мусить втримати зв'язок з глядачем від початку до кінця вистави.

Як відомо, актор в театральній системі Є. Гротовського є головним елементом, без якого не може існувати театр. Актор – це ідеальна людина, здатна розвивати в собі не тільки фізичні здібності, але здатності духовні, людина, що використовує біологічні імпульси, які приводять до саморозкриття і акту трансгресії⁴. Актор – Performer – людина дії, що в процесі творення відкривається сама для себе і для глядача.

Відкидаючи в театрі все зайве, наносне, що відволікає увагу, Єжи Гротовський приходив до поняття «убогого театру», який концентрується тільки на людській дії і на стосунках між акторами і глядачами. Наприклад, відмовившись від поділу на сцену і глядацьку залу, з'являється можливість різних форм взаємозв'язку між глядачами і акторами. Спрощення світлових ефектів, актор, використовуючи статичне освітлення, може створювати враження наче він сам випромінює світло, або застосовувати гру тіней. Відмова від гриму надала можливість побачити перевтілення актора на очах глядачів. «Творення актором різних масок за допомогою м'язів обличчя та внутрішніх імпульсів вводить глядача в особливий театральний стан транссубстанціації, тоді як маска, створена гримом, є тільки своєрідним трюком» [3, с. 18].

Є. Гротовський з'ясував, що, тільки не використовуючи у виставі фонограми або оркестрового супроводу, можна створити музичні звуки за допомогою людських голосів, різних звуків, наприклад, ударів предмету об предмет, або підлогу, інтонацій, мелодійної мови тощо.

Трансплюючи деякі засади «убогого театру» Є. Гротовського спробуємо проаналізувати виставу «Солодка» польських митців. Просторова організація спектаклю – глядацькі крісла знаходяться безпосередньо на сцені, за кілька метрів від актриси – дає можливість побачити кожен рух, відчутти кожен подих, кожную емоцію героїні, занурює публіку в дію, яка відбувається. Також цьому сприяє і вирішення освітлення сцени (у виставі відсутні світлові ефекти, світло статичне). На початку спектаклю акторка немов би виринає з темноти, створюючи ефект виявлення себе, і, таким чином, зразу концентрує увагу глядача. Даруся грає на дриббі, поступово прискорюючи темп, немов прискорюються удари серця, а потім тиша і тільки чути схвильоване дихання. Завдяки таким засобам зразу стає зрозумілий емоційний стан героїні, хоча вона ще не вимовила ні слова. Таким чином знаковості набуває не слово, а дія.

² Переклав з польської мови на російську Куліков П. з видання Grotowski. Teksty zebrane. Warszawa, 2012. Переклад на українську мову автора.

³ Цитата з інтерв'ю Маргарет Кройден, опублікованого в газеті «The Village Voice» 1969 році. Переклав з польської мови на російську Куліков П. з видання Grotowski. Teksty zebrane. Warszawa, 2012. Переклад на українську мову автора.

⁴ Термін «трансгресія» використовувався польським ученим Ю. Козелецьким для визначення прагнення особистості до подолання встановлених меж, усталених норм і правил. Козелецкий Ю. Человек многомерный (психологические эссе). Киев: Лыбидь, 1991. 228 с.

Знаковості набуває і єдина декорація на сцені – насип з землі. Земля як знак-символ, виражає різноманітний зміст, набуває полісемії (багатозначності слова). Його значення можна зрозуміти з контексту дії, яка відбувається на сцені. Наприклад, земля в значенні ґрунту, запах якого глядачі можуть відчутти, або земля в значенні живого персонажу, з яким Даруся розмовляє, або земля – Батьківщина, рідний край, чи земля як захисниця, коли головна героїня посипає собі нею голову, земля як могила, де Даруся шукає своїх рідних.

На користь факту, що земля є своєрідним елементом декорації, свідчить і те, що польські митці возять її з собою з міста в місто, тобто вони привозять частину землі з минулої вистави і домішують частину свіжої (загалом 100 літрів). Відповідно земля змінюється, «живе» разом із Дарусею та глядачами.

Цікавим і оригінальним є музичне оформлення вистави. Воно відповідає загальній концепції спектаклю, яку зазначила сама Малгожата Пашкер-Войцешонек у розмові з авторкою статті: «Ми дуже ошадно робили спектакль, обмежено в сценографії і в музиці. Шукали ми разом з Мартою різної музики, але такої, щоб в заданому напрямку була. Ми хотіли, щоб музика допомогла створити атмосферу спектакля» [1].

Не дивлячись на такий мінімалістський підхід до музики у виставі (всього чотири номери), вони не обмежилися тільки записаною фонограмою. Музика представлена живою грою головної героїні на музичному інструменті – дрибмі, а також співом акторки. Коли Даруся згадує свою маму – Матронку, вона співає лемківську пісню «Ой, верше мій верше». Здавалось би, акторка виконує її без вокальної постановки голосу, «просто як може» і звучить тільки два куплети пісні, але створюється така емоційна кульмінація, концентрація почуттів такої глибини, що глядач розуміє, відчуває і співпереживає внутрішньому стану головної героїні.

Власне, і музична фонограма не є прямим цитуванням українського фольклору, польські митці хотіли досягнути співзвучності, ефекту впізнання. У виставі використано два музичні записи. Перший звучить, коли мова йде про Івана. Спочатку у фортепіано повторюється мотив з висхідним тетраордом, на який поступово «накладається» дримба в поєднанні зі звуками живої природи і співом пташок. Через постійне повторювання мотиву, яке нагадує чимось шарманку, виникає відчуття приреченості, незворотності дії. В другому запису, режисерка використала стилізацію під гуцульську весільну пісню, в якій можна почути чи то буковинські, чи то молдавські, чи то єврейські мотиви. Отже, концентроване використання музики у виставі справляє потужне емоційне враження. Допомагає глядачу відчутти емоції і зануритись у дію.

Важливу роль у виставі відіграють і немозичні звуки: дихання, паузи, стукіт каблуків по сцені, шурхіт землі, і таке інше. Акторка за допомогою голосу і різних звуків створює поліфонічну партитуру вистави. Різкі зіставлення крику і спокійної декламації на ріано, поступові кульмінації, які нарощує стукіт каблуків по сцені, і різка тиша. Все це створює звукову перспективу, об'ємний простір.

Дивлячись виставу, цікаво спостерігати за тим як змінюється, перевтілюється акторка. Вона і Даруся, і автор, який розповідає історію, і Дідушенко, і Емгебіст. Відповідно змінюється голос, постава, рухи, навіть дихання. Таким чином, можна провести аналогію з думкою Є. Гротовського, який зазначав, що тіло яке є потоком живих імпульсів створює реакції тіла. А з реакцій тіла народжується голос, з голосу – мова. Якщо це відбувається, то актор не грає, не інтерпретує, він є відкритим і чесним стосовно самого себе і глядача.

Висновки. Проаналізувавши виставу «Солодка» режисерки Малгожати Пашкер-Войцешонек і акторки Марти Погребни за мотивами роману «Солодка Даруся» української письменниці Марії Матіос, приходиш до висновків, що свідомо чи несвідомо, але польські митці створили виставу, яка є близькою за концепцією до експериментального театру Єжи Гротовського. Актор – це людина, яка через акт саморозкриття сягає глибинних рівнів пізнання себе самого. В процесі творення актор дає можливість і глядачеві поринути разом з ним до праджерела, і через досвід сьогодення відкрити для себе нову власну свідомість. Іншими словами, актор-митець слугує «містком», за висловом Єжи Гротовського, між минулим і сьогоденням. Таким чином, вище згадана вистава, з однієї сторони, відображає сучасні тенденції розвитку театрального мистецтва, а з іншої, є продуктом польської традиції.

Звернення польських митців до української сучасної літератури підтверджує той факт, що наше національне мистецтво в цілому є частиною світової спільноти, виявляє інтерес багатьох театральних митців.

Література

1. Босак І. Приватний архів.
2. Гарматюк В. «Ма..!» *Дзеркало тижня*. 2018. Вип. 24-25, 23 червня-6 липня. URL: <https://dt.ua/ART/ma-281339.html>
3. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Переклад з польської. Серія «Мистецтво театру». Львів: Літопис, 1999. 185 с.
4. Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. Перев. с польск., составл. вступит. ст. и примеч. Н. З. Башинджагян. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с. URL: http://www.teatr-lib.ru/Library/Grotowski/poor_th/
5. Куликов П. Театр – это встреча. URL: <https://syg.ma/@pietr-kulikov/tieatr-eto-vstriecha>
6. Куликов П. Ежи Гротовский. «Я сказал прошлому: Да» URL: <https://syg.ma/@pietr-kulikov/ia-skazal-proshlomu-da-intierviu-s-grotovskim>
7. Олійник Л. Ежи Гротовський : з глибин. Teatre (театральний портал) URL: <http://teatre.com.ua/portrait/ezhyrotovskij-zglybyn/>
8. Степанова П. М. Театр без кулис: Театральные опыты Ежи Гротовского. СПб.: Санкт-Петербург: Гиперион, 2008. 175 с. URL: https://teatr-lib.ru/Library/Stepanova_P_M/grotowski/#_384409824
9. Степанова П. М. Проблема актера в театральной системе Ежи Гротовского (1959-1969). Автореф. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2006. 168 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/problema-aktera-v-teatralnoi-sisteme-ezhi-grotovskogo-1959-1969#ixzz5bb0TpXSd>
10. Шевченко Н. Психофізичний акторський тренінг як енергетичний процес // Художня культура. Актуальні проблеми. 2005. Вип. 2. С. 193-201. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2005_2_18
11. Уварова Т. Сучасні процеси в театральному мистецтві. Аркадія: культурологічний та мистецтвознавчий журнал. Одеса, 2008. Вип. 3 (21). URL: <http://liber.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4611/1/8-10pdf>
12. Dyjas N. Teatr? Dla nas jest niezwykłym spotkaniem z drugim człowiekiem//Gazeta Lubuskax Plus. 2018, 9 listopada. URL: <https://plus.gazetalubuska.pl/teatr-dla-nas-jest-niezwyklym-spotkaniem-z-drugim-czlowiekiem/ar/13651584>
13. Dyjas N. Winiarka, która kocha grać na scenie. *Gazeta Lubuskax Plus*. 2017, 25 marzec. URL: <https://plus.gazetalubuska.pl/winiarka-ktora-kocha-grac-na-scenie/ar/11918803>
14. Krzak K. Marta Pohrebny i jej «Słodka» w Domu Spokojnej Książki// kulturalnetoiowo.blogspot.com. 2018, 16 lipiec. URL: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/261826,druk.html>.

Iryna Bosak (Ukraine)

PERFORMANS «SWEET» THE POLISH ARTISTS (BY M. MATIOS) IN THE CONTEXT OF THEORETICAL SEARCHES OF THE THEATER JERZY GROTOWSKI

The article analyzes the production of the play «Sweet» by theater director Małgorzata Paszkier-Wojcieszonek and actress Marta Pohrebny (based on the text «Sweet Darusia» by Ukrainian writer Maria Matios) in the context of theoretical searches for Jerzy Grotowski's experimental theater. The process of creating a play, the choice of literary source, features of set design and musical design are considered. Particular attention is paid to the actor in the theatrical system of Jerzy Grotowski. The theoretical foundations of the «poor theater» and their practical application in the performance of Polish artists are analyzed.

Keywords: Jerzy Grotowski, “Poor Theater”, monodrama, actor.

ВИКОНАВЦІ ВЕРДІВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ СЕРЕД МИТЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

У статті розглядається мистецька діяльність оперних співаків української діаспори щодо створення художніх сценічних образів та виконання ролей у операх Дж. Верді. В оглядовому дослідженні висвітлюється мистецька співацька вердіана таких відомих виконавців як Іра Маланюк, Пол (Павло) Плішка, Павла Гунька, Андрій Шкурган, Вікторія Лук'янець, Модест Менцинський та інших співаків ХХ-ХХІ століть. Досліджено також які саме з оперних ролей італійського композитора були в репертуарі найбільш знаних співаків української діаспори.

Ключові слова: опера, театр, вокал, оперне мистецтво, вердівський репертуар, музичне мистецтво української діаспори, оперні співаки української діаспори

Постановка проблеми. Оперна творчість Дж. Верді вважається кульмінацією розвитку італійського оперного мистецтва та належить до найвизначніших досягнень людської культури. Твори композитора займають особливе місце в історії оперної музики, адже він трансформував жанр опери, наблизивши її до драми. Вокальним лініям партій притаманна мелодичність, тонкий ліризм та драматична напруженість. Як і будь-який популярний та затребуваний оперний репертуар, музика Дж. Верді зазнала за майже півтора століття численних виконавських інтерпретацій та осмислень. Через виконання цієї музики пройшли плеяди видатних співаків та музикантів, сформувались і закріпились виконавські традиції. Вокальну музику Дж. Верді також можна розглядати і як тест майстерності та зрілості оперного співака, мірилом його виконавського рівня. Свій внесок у розвиток і мистецьке функціонування вердівської музики зробили і численні представники українського вокального мистецтва, як на Батьківщині, так і у різних кутках світу. Зважаючи на роль вердівського репертуару в світовій музичній культурі, перед нами постає питання участі провідних митців української діаспори у виконавстві та інтерпретації цих пластів музики. Особливу актуальність таке питання має в світлі тих обставин, що переважно творчість співаків діаспори розглядається через призму впливу на українське національне музичне мистецтво. При цьому їх внесок у скарбницю світового оперно-вокального мистецтва залишається мало висвітленим або розглянутим в лаконічному енциклопедичному вигляді. Тому зрозумілою є потреба в більш детальних дослідженнях цієї сторони творчості артистів діаспори. І це стосується не лише вердівського репертуару, але й загалом великого пласту надбань світової великої опери.

Мета статті полягає в розкритті проблематики виконання вердівського оперного репертуару найбільш значимими співаками української діаспори ХХ-ХІХ століть, зокрема визначення партій-ролей у операх Дж. Верді, втілених ними на сценах оперних театрів світу.

Огляд досліджень і публікацій. Серед досліджень, присвячених творчій діяльності оперних співаків української діаспори слід виділити масштабну монографію С. Павлишин[9], присвячену життю та творчості Іри Маланюк. Систематичну роботу в питанні вивчення творчості вокалістів діаспори спостерігаємо в серії статей І. Кліш [6;7;8] та А. Житникевича[1;2;3]. Творчості співаків діаспори присвячені дослідження М. Жишкович[4], Г. Карась[5], А. Тулянцева[12] та інших. Варто також зауважити, що низка питань, пов'язаних з детальними розкриттям оперної творчості багатьох співаків діаспори, зокрема щодо репертуару Дж. Верді, потребують свого вивчення.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи життя і творчість видатних вокалістів із середовища української діаспори, частіше акцентують увагу на різних аспектах кар'єри, біографії та на вкладі у розвиток українського національного музичного мистецтва. При цьому оперна кар'єра часто відходить на другий план, або взагалі опиняється за рамками дослідження. Втім, питання виконання ролей в операх, що належать до кращих зразків світового музичного театру, теж має велике значення при вивченні творчості співаків діаспори. По-перше, це відразу є свідченням високого професійного рівня цих виконавців, адже вердівський репертуар відзначається великою вокальною-технічною та виконавською складністю. По-друге, це показує наскільки затребуваними були вони в реаліях західного світу, де обійтися винятково українським музичним мистецтвом для виконавця надзвичайно складно, якщо не неможливо.

Для цілей дослідження увагу здебільшого зосереджено на найбільш знаних співаках із середовища діаспори ХХ-ХХІ століть. Для зручності розгляду виконавці згруповані за типами голосів починаючи з сопрано.

Марія Сокіл-Рудницька (1902–1999) народилась у м. Жеребець Запорізької області, навчалась у дніпропетровській консерваторії, в різні роки була солісткою Харківського, Київського та Львівського оперних театрів. В 30-ті роки емігрувала з чоловіком А. Рудницьким на американський континент. Знялась у фільмі «Запорожець за Дунаєм» у ролі Одарки. Щодо вердівського репертуару, то, на жаль, достовірно відомо про виконання М. Сокіл лише партії Дездемони з опери «Отелло»[6].

Також лише однією вердівською партією Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата» є відзначений репертуар сопрано Ірени Туркевич-Мартинець (1889-1983)[3].

Чи не найбільш знаною співачкою-представницею української діаспори є мецо-сопрано Іра Маланюк (1919-2009). В репертуарі співачки такі партії з опер Дж. Верді як Амнеріс («Аїда»), Ульріка («Бал-маскарад»), Еболі («Дон Карлос»), Леді Макбет («Макбет»), Магдалена («Ріголетто»), Преціозілла («Сила Доли»), Флора («Травіата»), Азучена («Трубадур»), Мег і Куїклі з «Фальстафа» [9, с.179].

Про її Амнеріс критики писали як про «... картинно прекрасну, величну, якої шляхетний вираз обличчя нічого не втратив зі своєї гармонії в найгострішому суперництві з Аїдою» [9, с.119]. Про інтерпретації ролі Леді Макбет пишуть, що голос співачки бездоганний як щодо вокалу, так «і у представленні безоглядного цинізму, крізь який поволи пробиваються жахи божевілля» [9, с.88].

Крики одноголосно відзначають достоїнства голосу співачки, такі як сила і тембр, рівність звучання в різних регістрах. Універсальність І. Маланюк видається неймовірною, адже поряд з ролями опер Верді вона виступала не лише в белькантовому репертуарі, але і в старовинній музиці та численних партіях Р. Вагнера. Такого роду універсальність нечасто можна зустріти протягом усієї історії вокального мистецтва.

Менш відомою ніж Іра Маланюк є для українська мецо-сопрано Євгенія Зарицька (1910-1979), що довший час проживала в Франції, часто виступала в Італії, зокрема знаменитому театрі Ла Скала. У вердівському репертуарному доробку співачки ролі Амнеріс з «Аїди» та «Азучени» з «Трубадура» [10].

Варто також згадати ще одну мецо-сопрано української діаспори – Іванку Мигаль (1937-1983). Майбутня співачка народилась на Львівщині, в 1944 з батьками опинилась в Німеччині, а в 1947 – в Канаді. В 1967 році Іванка Мигаль вступає в студію Нью-Йоркської Метрополітен-опера, де їй призначають стипендію. Як зазначається в статті І. Кліш, в 1970 році на відкритті чергового сезону в Метрополітен-опера у виставі опери Дж. Верді «Ернані» партію Джованні виконувала Іванка Мигаль. Також у репертуарі співачки значиться партія Магдалени з опери Дж.Верді «Ріголетто» [7].

В рамках даного дослідження неможливо оминати увагою двох тенорів з числа представників діаспори – Михайла Голинського та Модеста Менцинського. Видатний український співак, соліст шведської королівської опери у Стокгольмі Модест Менцинський (1875–1935) є, мабуть найзначнішим співаком-тенором серед вокалістів діаспори. Попри те, що улюбленими для М. Менцинського були партії з опер Р. Вагнера (чому в значній мірі сприяв драматичний характер і сила голосу співака), він виконав і ряд тенорових ролей з вердівського репертуару, таких як Манріко з «Трубадура», Радамес з «Аїди» та Отелло з однойменної опери[8]. Прикметно, що відповідно до традицій тої епохи партії з вказаних опер італійського композитора співак виконував шведською мовою.

Михайло Голинський (1890-1973) відомий мистецькому загалу своїм мемуарним доробком – книгою «Спогади». В репертуарі тенора дві драматичні партії з вердівських опер – Радамес та Дон Карлос («Аїда», «Дон Карлос» Дж. Верді) [4].

Ще один знаменитий тенор серед представників діаспори – Мирослав Григорович Скала-Старицький(1909-1969), відомий за псевдонімом Міро Скаля – прожив багато років у Франції, у свій час співав разом з Ірою Маланюк. У вердівському амплуа артист виступав у ролях Герцога («Ріголетто» Дж. Верді) та Альфреда («Травіата» Дж. Верді) [11].

Леонід Скірко (1939-2012) народився в м. Лозова на Харківщині. Коли йому виповнилося чотири роки, його батьки переїхали в Галичину. Після закінчення війни разом із батьками перебував у таборі переміщених осіб поблизу Аусбургу (Німеччина). В 1955-му році оселився в Гамільтоні. Співу навчався приватно в диригента Казимира Олишкевича та колишнього соліста Київської опери Григорія Шведченка. В 1966 році його було прийнято до Канадської оперної компанії в Торонто, де співак дебютував у партії Банко в опері «Макбет» Дж. Верді. Л. Скірко також виступав у опері «Ріголетто» в невеликій партії графа Чепрано. [2]

Бас-баритон Андрій Добрянський (1930-2012) достатньо маловідомий на Україні, втім успішний на Заході оперний співак. Підлітком він потрапив до табору переселених осіб Гайденау У Німеччині. У 1949 приїхав до США, вивчав хімію, згодом зацікавився музикою та вивчав спів у Нью-Йорку. А. Добрянський неодноразово виступав на сцені Метрополітен опера, його партнером по сцені в числі

інших була Рената Тебальді. У вердівському репертуарі співака відзначають партії Мелітона («Сила долі» Дж. Верді) та Філіпа («Дон Карлос» Дж. Верді) [1].

Серед найвідоміших оперних співаків української діаспори сьогодення слід відзначити Павла Гуньку(1959). Артист відомий в Україні в першу чергу завдяки проекту «Українська мистецька пісня». З оперною творчістю співака український слухач знайомий меншою мірою. Згідно інформації з сайту мистецької агенції, в репертуарі П. Гуньки шість партій з опер Дж. Верді – Філіп з «Дон Карлоса», Яго з «Отелло», Макбет, Фальстаф та Сімон Бокканегра з однойменних опер, Амонасро з «Аїди» [16].

Велике значення для популяризації українського класичного музичного мистецтва мала творча діяльність Йосипа Гошуляка (1922-2015). Згідно з А. Тулянцевим, у вердівському репертуарі співак створив образи Банко з опери «Макбет», Фараона Єгипту з «Аїди», Людовіко з «Отелло»[12].

Чи не найуспішнішу кар'єру серед український співаків-басів за кордоном мав Пол(Павло) Плішка (1941). Хоча співак відомий численними ролями другого плану (так званим «компрімаріо»), багато в його репертуарі й великих партій, таких як Філіп з «Дон Карлоса» чи Захарія з «Набукко». Співак був затребуваний багатьма театрами світу, зокрема нью-йоркським Метрополітен-опера. П. Плішка співав в цьому театрі протягом 46 років і прийняв участь в 1642-ох оперних спектаклях, що робить його десятим в списку артистів оперної трупи Мет, котрі найчастіше виступали в театрі, починаючи із заснування в 1882 році.

Окрім вищезгаданих партій, в репертуарі співака басові ролі з таких опер Дж. Верді як «Ернані», «Луїза Міллер», «Сімон Бокканегра», «Аїда», «Сицилійська вечірня» та «Сила долі». В 1992-1993 роках на відзначення 25-літнього ювілею своєї співпраці з оперною компанією Мет, П. Плішка вперше виконав партію Фальстафа у однойменній опері Дж. Верді [14]. Багато корисної для даного дослідження інформації міститься на сайті співака в розділі «біографія». Там по роках висвітлено назви партій та опер, в яких був задіяний П. Плішка, часто разом з інформацією про театри, диригентів та агенції що мали до цих проектів відношення. Також варто згадати, що запис реквієму Дж. Верді Роберта Шоу з симфонічним оркестром Атланти, де П. Плішка виконав басову партію, виграв премію Греммі 1988 року за кращий класичний альбом. [15]

Ведучи мову про сучасних співаків-представників української діаспори зазначмо, що дослідниця Г. Карась в першу чергу виділяє імена Вікторії Лук'янець(1966) та А. Шкурмана(1961), котрих в рамках даного дослідження варто не оминати увагою. Як виконавиця ролей опер Дж. Верді В. Лук'янець відома за партіями Віолетти та Джільда («Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді). При цьому варто зауважити, що відомий італійський режисер Франко Дзефіреллі відзначив серед «трьох великих Травіат» імена Марії Каллас, Терези Стратас та Вікторії Лук'янець. [5]

Відомий український баритон, лауреат Шевченківської премії Андрій Шкурман, котрий проживає в Польщі, може по праву вважатись вердівським виконавцем. Співак створив на різних сценах світу художні образи таких персонажів як Амонасро («Аїда»), Ренато («Бал-маскарад»), Жорж Жермон («Травіата»), Граф ді Луна («Трубадур»), Родріго ді Поза («Дон Карлос»), Набукко («Набукко»), Карл V («Ернані»), Ріголетто («Ріголетто»), Форд («Фальстаф»). Також слід зазначити що на конкурсі в Італійському місті Буссето співак отримав титул «Кращий вердівський голос».

Висновки. Очевидно, що переліченими вище співаками список видатних оперних вокалістів діаспори не вичерпується. Однак, ведучи мову про інтерпретацію вердівського репертуару, мусимо констатувати, що найкрупнішими його виконавцями з числа діаспори є найбільш відомі та успішні оперні співаки. Значне місце ролі з опер Дж. Верді займали в репертуарі співаків Іри Маланюк, Павла Плішки, Павла Гуньки та Андрія Шкурмана. Незважаючи на це, ніхто з них, мабуть, не є вузькоспеціалізованим типом вердівського співака (скажімо яким у свій час вважався італієць Карло Бергонці). Загалом для більшості розглянутих виконавців характерним був оперний універсалізм тієї чи іншої міри. І ролі опер Дж. Верді займають, зазвичай, лише невелику частину їхнього творчого доробку. Також варто ще раз зауважити, що оперна кар'єра і репертуар багатьох з даних співаків значно менш досліджені, аніж їх діяльність щодо розвитку українського національно мистецтва в діаспорі. Не применшуючи необхідності даного вектору досліджень, мусимо зауважити про наявність потреби більш широкого висвітлення мистецької діяльності багатьох з вищевказаних співаків щодо виконання кращих зразків світової класики. В рамках даного дослідження розглянуто здебільшого мистецька вердіана співаків. Окрім поглиблення цього вектора досліджень, можна запропонувати і інший – диригентсько-режисерський, адже ці професії також мають безпосереднє відношення до творення оперного спектаклю.

Література

1. Житкевич А. Видатний український співак Андрій Добрянський URL: <http://meest-online.com/culture/vydatnyj-ukrajinskyj-spivak-andrij-dobryanskyj/>
2. Житкевич А. Карась із Гамільтону: про оперного співака Леоніда Скірка. URL: <http://meest-online.com/culture/karas-iz-hamiltonu-pro-opernoho-spivaka-leonida-skirka/>
3. Житкевич А. Елегія життя. URL: <http://meest-online.com/culture/elehiya-zhyttya/>
4. Жишкович М. А. Михайло Голинський на сцені харківської опери (до питання творчих контактів). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. № 1. С. 70–74.
5. Карась Г. В. Українські співаки зарубіжжя у міжкультурній комунікації в сучасній Європі крізь призму ідентичності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2009. Вип. 15(1). С. 110–116.
6. Кліш І. Марія Сокіл: творчий портрет у реаліях часу. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2015. № 6. С. 136–141.
7. Кліш І. Мистецька діяльність української оперної та камерної співачки Іванки Мигаль (Канада). *Молодь і ринок*. 2018. № 7. С. 112–116. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2018_7_22.
8. Кліш І. Модест Менцинський – співак світової слави [Електронний ресурс] / І. Кліш // Молодь і ринок. - 2011. - № 8. - С. 100-104. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_8_2510.
9. Павлишин, Стефанія. Історія однієї кар'єри. 2-ге вид., допов. Л.: Ліга-Прес, 2012. 189 с. : іл. 500 прим.
10. Серкіз Я. Ярослав Співачка світової слави. Прикордоння. № 6 (65). Червень 2015. С. 7.
11. Сто років від дня народження Мирослава Скали-Старицького – оперного та камерного співака URL: http://library.te.ua/library_content/calendar/kalendar09/06_3.html
12. Тулянцева А. А. Йосип Гошуляк: громадянин, співак, публіцист. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2013. № 3. С. 140–143.
13. Maria Sokil (Rudnytsky) (1902–1999) Obituary in The Ukrainian Weekly, February 7, 1999, No. 6. URL: <https://web.archive.org/web/20061219025056/http://www.ukrweekly.com/Archive/1999/069917.shtml>
14. Paul Plishka: Biography URL: <http://www.georgemartynuk.com/paul-plishka/biography.html>
15. Paul Plishka (Bass). URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Plishka-Paul.htm>
16. Pavlo Hunka Baritone. Biography URL: <https://www.artistsman.com/en/artists/pavlo-hunka/>

Andrii Halavai (Ukraine)

THE PERFORMERS OF THE VERDI REPERTOIRE AMONG THE ARTISTS OF THE UKRAINIAN DIASPORA

Creative activity of the Ukrainian diaspora opera singers in relation to the creation of artistic stage images and performing of the roles in G. Verdi's operas is regarded in the article. In the overview research the creative singers' verdiana of such well-known performers as Ira Malaniuk, Paul (Pavlo) Plishka, Pavlo Hunka, Andrii Shkurgan, Viktoria Lukianets, Modest Mentsynsky and other singers of XX-XXI centuries is illuminated. It is also explored which of the operatic roles of the Italian composer were in the repertoire of the most well-known singers of the Ukrainian diaspora.

Key words: *opera, theatre, vocal, the art of opera, the Verdi repertoire, musical art of the Ukrainian diaspora, opera singers of the Ukrainian diaspora*

КУЛЬТУРА

УДК 78 : 78.071 : 78.072

Елена Гупалова (Республика Молдова)

ВКЛАД УКРАИНСКИХ МУЗЫКАНТОВ В РАЗВИТИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО МАСТЕРСТВА, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКИ В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

В данной статье исследуется период основания молдавской композиторской школы и эволюция исполнительского мастерства и музыкальной педагогики в Республике Молдова с 50-х годов XX века по настоящее время.

Автор знакомит нас с известными личностями с мировым именем, которые родились и прошли период своего профессионального становления на Украине (Одесса, Киев), а затем переехали в Молдавию, продолжая свою творческую деятельность (композиторскую, исполнительскую, педагогическую) в Кишинёве (Молдгосконсерватория – ныне АМТИИ, Молдавская национальная филармония им. С.Лункевича, школа-интернат им. Е.Коки, детские музыкальные школы и др.).

Среди украинских деятелей искусства, которые внесли существенный вклад в развитие музыкальной культуры Республики Молдова выделяются: Леонид Гуров – один из основателей молдавской композиторской школы, пианисты – Виктор Левинзон, Людмила Ваверко, Виталий Сечкин, музыковед – Зиновий Столяр, дирижёры – Жорж Косинский, Михаил Сечкин.

Особый акцент автор ставит на известных музыкантах, которые до сих пор участвуют в создании культурного творческого моста между двумя странами, проводя совместные концерты Одессы и Кишинёва (творческие вечера молдавского композитора Олега Негруцы), а также работают в известных музыкальных заведениях – Одесский Украинский театр и Молдавская национальная филармония им. С.Лункевича («золотой саксофон» Одессы, дирижёр – Игорь Знатоков).

Ключевые слова: исполнительское мастерство, музыкальная педагогика, украинские деятели искусства, Республика Молдова, молдавская композиторская школа. пианисты, музыковеды, дирижёры.

Развитие и эволюция профессионального музыкального искусства с середины XX века по настоящее время в Республике Молдова шли по нескольким взаимодополняющим направлениям. С одной стороны, происходило становление национальной композиторской школы, с другой – наблюдалось улучшение качества подготовки будущих педагогических кадров в профессиональных республиканских музыкальных учебных заведениях края.

Большое значение для периода основания молдавской композиторской школы и совершенствования исполнительского мастерства и музыкальной педагогики в Республике Молдова имеют известные личности с мировым именем, которые родились и прошли период своего профессионального становления на Украине (Одесса, Киев), а затем переехали в Молдавию, продолжая свою творческую деятельность (композиторскую, исполнительскую, педагогическую) в Кишинёве (Молдгосконсерватория – ныне Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств – АМТИИ, Молдавская национальная филармония им.С.Лункевича, школа-интернат им.Е.Коки, детские музыкальные школы и др.).

Среди украинских деятелей искусства, которые внесли существенный вклад в развитие музыкальной культуры Республики Молдова выделяются: Леонид Гуров – один из основателей молдавской композиторской школы, пианисты – Виктор Левинзон, Людмила Ваверко, Виталий Сечкин, музыковед – Зиновий Столяр, дирижёры – Жорж Косинский, Михаил Сечкин и др.

Леонид Гуров в 1932 году окончил Одесскую консерваторию по классу композиции Н.Н. Вилинского, затем преподавал в ней до 1941, занимал пост секретаря Одесского областного отделения Союза композиторов Украины (1934–1940 гг.), где председателем был его учитель Н.Вилинский. который одним из первых украинских музыкантов заинтересовался молдавским музыкальным фольклором (ему принадлежат три симфонические молдавские сюиты на темы народных песен и танцев, а также кантата *Молдова*. Отсюда понятной становится приверженность Л.Гурова к классическим формам и большой интерес к украинскому и молдавскому национальному фольклору).

Реализация творческого потенциала Леонида Гурова произошла в тесной связи со становлением и развитием современной молдавской музыкальной культуры. В 1945 году, приехав в освобождённый Кишинёв, он основал и возглавил кафедру теории музыки и композиции в Молдавской государственной консерватории. Его ученики представляют целую композиторскую школу Республики Молдова (С.Лобель, В.Загорский, А.Стырча, С.Лунгул, З.Ткач, В.Ротару, Д.Федов, А.Муляр, В.Сырохватов, П.Ривилис и др.). На протяжении многих лет он руководил Союзом композиторов Молдавии (1948–1956), а также являлся ректором Кишинёвской консерватории (1960–1964). Народный артист Молдавской ССР (1985), лауреат Государственной премии Молдавской ССР (1986).

«Фортепианный тандем» ведущих профессоров АМГИИ – Виктор Левинзон и Людмила Ваверко, – составляют представители не только одной пианистической школы, но и воспитанники одного преподавателя. Обоим довелось обучаться в одесской школе им.П.Столярского у одного и того же педагога – профессора Б.Рейнвальд, воспитавшей великих исполнителей с мировыми именами, таких как Э.Гилельс, М.Гринберг и др. Их общим педагогом стала также профессор Консерватории им.»А.Неждановой» М.Старкова – наставница таких именитых мастеров как Я.Зак, Л.Гинзбург и мн. др.

Виктор Левинзон начал свою педагогическую и исполнительскую деятельность в столице Молдавии в 1954 году. За сорок с лишним лет работы в Консерватории им.»Г.Музическу»⁵ он воспитал ряд талантливых музыкантов. Среди его воспитанников - профессор АМГИИ Ю.Махович, лауреат международного конкурса им. М.Чюрлёниса М.Шрамко, доцент АМГИИ А.Варданян, преподаватели В.Простакова и Т.Цыра, в разное время возглавлявшие кафедру специального фортепиано в музыкальном колледже им.Шт.Няги, выпускники Магистратуры АМГИИ О.Кошель, Л.Смирнова и др.

Людмила Ваверко – один из самых авторитетных педагогов Республики Молдова, который внес огромный вклад не только в становление и развитие отечественной фортепианной школы, но и в создание традиций национального исполнительства, на основе которых выросло не одно поколение молдавских пианистов. За более чем полувековую исполнительскую и педагогическую деятельность в Кишинёвской консерватории, начало которой приходится на 1955 год, ей также удалось воспитать несколько поколений талантливых пианистов.⁶

Людмила Ваверко окончила Одесскую консерваторию (1950) по классу фортепиано. Преподавала в Ворошиловградском (Луганском) музыкальном училище, затем работала концертмейстером в Одесской консерватории. В 1955 году вместе с мужем – известным молдавским музыковедом Зиновием Столяром – поселилась в Кишинёве, работая вначале концертмейстером, затем преподавателем в Молдавской государственной консерватории. С 1993-2002 гг. профессор Л.Ваверко заведовала кафедрой специального фортепиано Кишинёвской Академией Музыки, Театра и Изобразительных Искусств (АМГИИ). На протяжении всего творческого пути она являлась активным пропагандистом как западноевропейского, так и отечественного фортепианного искусства. В качестве исполнителя и педагога-наставника она неоднократно осуществляла премьеры работ молдавских авторов, способствуя тем самым продвижению современного композиторского творчества в крае и за его пределами.

Помимо концертных апробаций сочинений композиторов Республики Молдова, Л.Ваверко помогла осуществить издания многих пьес местных авторов, выступив в качестве составителя и музыкального редактора. Нередко она принимала самое непосредственное участие в процессе фортепианной коррекции и графического оформления сочинения, консультируя композиторов по вопросам пианизма: совместный поиск оптимальных решений в области фактуры, динамики, аппликатуры и т. д., а также авторских указаний относительно характера исполнения значительно повышал качество нотного текста.

Немаловажным является и педагогический аспект популяризации Людмилой Ваверко фортепианного творчества композиторов Республики Молдова. Исполненные ею и изданные, во

⁵ В настоящее время В.Левинзон проживает в Германии.

⁶ Среди них – Олег Майзенберг - профессор Музыкального университета в Вене, профессор АМГИИ А.Лапикус, доктор искусствоведения Р.Бырлиба, профессор С.Вартанов (Саратовская консерватория), доцент Т.Стахи (Тамбовский пединститут), Ю.Губайдуллина (окончила аспирантуру при Московской консерватории им. П.И.Чайковского) и М.Ирман (окончила музыкальный ВУЗ в Голландии), Е.Дыгай (лауреат международного конкурса им. Д.Липатти). Многие из её учеников совершенствуют своё образование, а также работают за границей: М.Стрезева, О.Кодес, А.Гуленко – в США, М.Чиботарь – в Канаде, С.Филиогло – в Германии.

многим благодаря её непосредственному участию, произведения, она внедряла в качестве дидактического материала на занятиях со студентами своего класса.

Зиновий Столяр (1924-2014) – молдавский музыковед, музыкальный критик и публицист. Заслуженный деятель искусств Молдавской ССР (1982). В 1950 году окончил теоретико-композиторский факультет Одесской консерватории по классу С.Орфеева, одновременно в 1947-1950 годах преподавал в музыкальных школах Одессы. В 1950-1953 годах работал в музыкальном училище в Ворошиловграде (ныне – Луганске).

В 1954 году поселился в Кишинёве, где работал преподавателем в Средней специальной музыкальной школе имени Е.Коки (1954-1982) и в Молдавской консерватории (1959-1973). С 1973-1977 гг. – ответственный секретарь, с 1977-1984 гг. – заместитель председателя правления и с 1984 года – редактор Союза композиторов Молдавии. На протяжении многих лет был постоянным музыкальным критиком газеты «Молодёжь Молдавии». Автор многочисленных статей и научных работ по общей теории музыки, истории композиторского искусства Молдавии, концертных и театральных рецензий, а также более 30 монографий и учебных пособий по этим вопросам.

Виталий Сечкин (1927-1988) композитор, пианист и педагог. После окончания Харьковской консерватории по классу фортепиано профессора Н.Ландесман (1947) и по композиции у М.Тица (1950) он совершенствовался до 1954 года как пианист в аспирантуре Московской консерватории под руководством Я.Зака. В этот период В.Сечкин стал победителем музыкального конкурса Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Берлине (1951), а завершив учебу, начал преподавать в Киевской консерватории и был одним из ведущих профессоров (с 1976 по 1984 гг.) данного крупнейшего музыкального учебного заведения Украины. С 1960 г. – заслуженный артист Украинской ССР.

В 1984 году Министерством Культуры МССР Виталий Сечкин был приглашён в Кишинев. С первых дней своего пребывания на посту заведующего кафедрой специального фортепиано в Молдавской консерватории им.Г.Музическу в Кишиневе (1984–1988) он направил своё внимание на активизацию концертно-исполнительской деятельности преподавателей и учащихся. В этот период более частыми стали взаимные обмены творческими делегациями с другими консерваториями, а также участие студентов в кафедральных и межреспубликанских конкурсах. Результаты его усилий не заставили себя долго ждать: в 1986 году на Межреспубликанском конкурсе пианистов им. М.Чюрлениса его ученица Инна Хатипова заняла Первое место.

Разносторонняя деятельность талантливого, широко известного музыканта Виталия Сечкина – пианиста, композитора, педагога и музыкального деятеля способствовала росту международного авторитета и значительному обогащению музыкальной культуры как Украины, так и Молдовы. Пройдя отличную школу, будучи, музыкантом высокой культуры, В.Сечкин располагал обширным репертуаром, в котором были представлены произведения И.С.Баха, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Листа, Ф.Шопена, Э.Грига, А.Скрябина, С.Рахманинова, С.Прокофьева, Д.Шостаковича. Особо следует подчеркнуть постоянный интерес пианиста к образцам современной украинской музыки (произведения Л.Ревуцкого, В.Косенко, А.Штогаренко, Д.Клебанова, И.Шамо и др.). В концертах Виталия Сечкина публика также знакомилась и с сочинениями самого пианиста; среди них – *Сонаты, Вариации, Прелюдии, «Думка»,* сюита *«Музыкальные картинки Чехословакии»,* а также камерные ансамбли с участием фортепиано.

Жорж Косинский окончил в 1958 году Одесское музыкальное училище и в 1963 году – Одесскую государственную консерваторию имени А.В. Неждановой (класс профессора В.Луговенко). С 1957 года он руководил хором Одесского государственного университета имени И.Мечникова. В 1963-1965 гг. – хором Запорожского музыкально-педагогического факультета.

С 1965 по 1967 год – преподаватель Одесской государственной консерватории имени А.В. Неждановой по классу хорового дирижирования. С 1966 года – старший преподаватель, заведующий отделом хорового дирижирования и руководитель хора музыкально-педагогического факультета Одесского государственного педагогического института (ОГПИ) имени «К.Д. Ушинского». Хор ОГПИ принимал участие во Всесоюзных конкурсах, многих смотрах («Студенческая весна» и др.), фестивалях, на которых получал звания лауреата 1-й премии, выезжал на гастроли в Москву, Минск, Ригу, Киев.

С 1971 года Ж.Косинский – и.о. доцента, а с 1983 года – доцент Одесской государственной консерватории имени А.В. Неждановой по классу хорового дирижирования, хорового класса и сольфеджио.

По приглашению Министерства Культуры МССР в 1984 году Ж.Косинский переехал в Кишинёв, возглавив кафедру хорового дирижирования и став руководителем хора Молдавской государственной

консерватории имени Г.Музическу. В 1991 году он получил звание профессора и заслуженного артиста Молдовы.

С 1997 года и по настоящее время Ж.Косинский проживает в Одессе, являясь профессором кафедры хорового дирижирования ОГМА имени А.В. Неждановой и руководителем хора института искусств Южноукраинского национального педагогического университета имени К.Д. Ушинского.

Дирижёр, пианист и педагог **Михаил Сечкин**, младший брат Виталия Сечкина, окончил Харьковскую консерваторию по классу фортепиано. Талантливого выпускника оставили в консерватории ассистентом на кафедре фортепиано, в классе сразу трех профессоров. Появилась возможность изучить разные пианистические школы. А через некоторое время открылся дирижерский факультет, Михаил, конечно же, захотел поступить туда. Год спустя решил ехать в Киев, к профессору Михаилу Камерштейну, у которого консультировался еще перед поступлением на дирижерский факультет. В аспирантуре Михаил Васильевич учился у выдающегося дирижера Степана Турчака. Потом была работа в Запорожской филармонии, где М.Сечкин стал вторым дирижером симфонического оркестра. Этот коллектив считался довольно сильным, и с ним удалось исполнить много сложных произведений.

После двух лет в Запорожье Сечкин по рекомендации своего учителя Турчака был приглашен в Донецкий оперный театр. Там за дирижерским пультом Михаил Васильевич простоял десять лет, репертуар за эти годы составил 75 названий.

В Кишинев Михаил Сечкин переехал в 1988 г. по приглашению ректора Молдавской консерватории Константина Руснака. Ему поручили оперный класс и студенческий симфонический оркестр. А через несколько месяцев пригласили дирижировать и в Театр оперы и балета. Первой оперой был «Евгений Онегин». Так Михаил Васильевич параллельно стал заниматься и преподаванием, и дирижированием, два года возглавляя оркестр молдавского театра оперы и балета.

За тридцать лет в Кишиневе М.Сечкин работал со всеми существующими здесь оркестрами – Гостелерадио, Национальной филармонии, Камерным оркестром Органного зала, оркестрами музыкальных лицеев имени Рахманинова и Порумбеску. Сейчас он дирижирует оркестром Национального музыкального колледжа имени «Шт.Няги» (ныне – Образцовый центр художественного образования им.Шт.Няги).

Олег Негруца окончил Одесское музыкальное училище по классу скрипки у преподавателя Павла Меламед в 1960 г. По классу композиции в Кишинёвском государственном институте искусств им. Г.Музическу Олег Петрович первый год занимался под руководством В.Сырохватова. После его уезда из Молдовы он продолжил своё обучение у С.Лобеля, успешно окончив курс композиции в 1967 г. в классе маститого композитора, в творческом портфеле которого к этому времени было собрано большое количество как фортепианных, так и симфонических произведений.

Отсчет своей творческой деятельности О.Негруца ведет с 1967 года, когда он вышел из стен Вуза и занялся преподаванием и композиторской деятельностью. Вплоть до сегодняшних дней (более 50 лет) он является преподавателем класса импровизации и композиции, а также теоретических дисциплин в кишинёвской школе искусств им. А.Стырчи (Кишинёв). Здесь же все эти годы проходила апробация всех его новых сочинений для педагогической и конкурсной практики.

С 1970 года он является членом Союза композиторов и музыковедов Молдовы. В данный период времени он – автор оркестровых сюит, фантазий, огромного количества парафразов для различных инструментов и симфонического оркестра. Его перу принадлежит более 20 концертов для различных инструментов с оркестром, около 200 песен, романсов, хоровых и камерных произведений, входящих в репертуар музыкальных школ, колледжей (лицеев) и Вузов.

Большую часть своих инструментальных произведений О.Негруца сочинил по заказу преподавателей детских музыкальных школ, лицеев и Учебно-методического кабинета при Министерстве культуры Республики Молдова (70-90-е годы прошлого века), фортепианную секцию которого возглавляла И.Столяр. За всю свою многолетнюю творческую деятельность композитор существенно пополнил отечественный дидактический и концертный пианистический репертуар для детей и юношества. Сюда можно отнести его Детскую сюиту, написанную в 1977 году.

Большинство оригинальных сочинений композитора содержат значительные технические и художественные трудности. Многие из них адресованы студентам музыкальных колледжей (лицеев) и консерваторий (ныне АМТИИ). Некоторые из его произведений часто звучат в концертных программах и на республиканских конкурсах (*Концертная хора, Романс, Экспромты* и др.). Их концертная апробация проходит чаще всего на экзаменах в музыкальных школах и лицеях, на детских и юношеских конкурсах, на концертных презентациях новых фортепианных сборников композиторов Республики Молдова.

18 декабря 2012 года состоялся авторский концерт композитора, в Большом зале Одесской филармонии. Весь вечер Олег Петрович провел у рояля, а рядом с ним на сцене выступал Камерный оркестр филармонии под руководством Игоря Шаврука. Для Андрея Цуканова (тромбон) композитор приготовил непростое задание – исполнить Элегию для тромбона и струнного оркестра, посвященную отцу Олега Петровича, многие годы служившему тромбонистом оркестра Одесского оперного театра.

На сцене прозвучали песни композитора: на слова Ю.Павлова «Где тебя найти?», «Любовь, ведь это ты была!», «Зови надежду», на слова Ю.Семёнова «Всегда к тебе, Молдова!» в исполнении солистов: народной артистки Украины – Ольги Оганезовой, заслуженного артиста Украины – Сергея Афанасьева, лауреата национальных и международных конкурсов Павла Смирнова.

Данный концерт также украсило участие одесских племянников композитора – лауреатов международных конкурсов Евгения Зарубаева, который исполнил *Фантазию для флейты с оркестром* Олега Негруцы и Игоря Знатокова, в исполнении которого прозвучали *Два Концерта* - для саксофона и кларнета с оркестром, а также *Вариации на тему 24-го каприза Паганини*.

Лауреат Национальных и Международных конкурсов **Игорь Знатоков**, которого называют «золотым саксофоном» Одессы, окончил специальную музыкальную школу-интернат им. П.Столярского по классу кларнета в 1987 году, затем совершенствовал своё музыкальное мастерство в магистратуре Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой (ОНМА) на кафедре оперно-симфонического дирижирования. Работал главным дирижёром Одесского цирка, с 2014 г. преподавателем в ОНМА, выступал в качестве солиста (кларнет, саксофон) и дирижёра симфонического оркестра в Одесской филармонии. С 2015 года он приглашён на работу в качестве дирижёра симфонического оркестра в Национальную филармонию им. С.Лункевича Республики Молдова, продолжая свою дирижёрскую карьеру в Одесском Украинском театре.

Литература

1. ГУПАЛОВА, Е. *Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова*: диссертация на соиск. уч. ст. доктора искусствоведения. Кишинёв, 2008.
2. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987. 270 с.
3. КЛЕТНИЧ, Е. *Очерки о Советских молдавских композиторах*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1984. 194 с.
4. ЛЕВИНЗОН, В., ШРАМКО, М. *В.В.Сечкин: пианист, педагог, композитор // Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*: сб. науч. тр. – Кишинёв: Штиинца, 1991. С. 58-67.
5. ПОЖАР, С. *К таинствам пианизма: Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко*. Кишинев: Центральная Типография, 1999. 216 с.
6. СТОЛЯР, З. *Дорогами творчества: Избранные статьи о молдавских композиторах. Вторая половина XX в.* Кишинёв: Primex-Com, 2004. 87 с.
7. BUZILĂ S. *Interpreți din Moldova: Lexicon enciclopedic (1460 – 1960)*. Chișinău: Editura ARC, 1996. 477 p.
8. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. ISBN 978-9975-60-047-7.
9. *Compozitori și muzicologi din Moldova: Lexicon biobibliogr. = Композиторы и музыковеды Молдовы: Биобиблиогр. справ.* Alcăt. G. Ceaicovschi-Mereșanu. Chișinău: Universitas, 1992. Disponibil pe Internet: <<http://www.cnaa.md/thesis/7827/>>
10. GUPALOVA, E. *Lucrările pianistice ale compozitorului O.Negruța în repertoriul concertistic și pedagogic al Republicii Moldova*. În: *Educația artistică în contextul mediului social-cultural al sec. XXI-lea: Materialele conferinței științifico-practice internaționale*, Bălți, 7-8 noiembrie 2013. Chișinău: Șagius-Grafic, 2014. pp. 148-153. ISBN 978-9975-4227-3-4.
11. GUPALOVA, E. *Repertoriul pianistic autohton în Republica Moldova*: autoref. al tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2008.
12. GUPALOVA, E. *Особенности трактовки произведений композиторов Республики Молдова в классе педагога Л.Ваверко*. În: *Людмила Ваверко и её ученики: Статьи, документы, воспоминания*. Alcăt. și red. șt. T.Berezovicova, AMTAP, Chișinău: Pontos: Tipogr. Print-Caro, 2017. pp. 255-262. ISBN 978-9975-51-898-7 (0,35 с.а.)
13. GUPALOVA, E. *Профессор Людмила Ваверко – редактор-составитель сборников фортепианных миниатюр композиторов Республики Молдова*. În: *Artă și educație artistică Nr.1(4)*, red. șef I. Gagim. Bălți: U.S.B. „A. Russo”, 2007. p. 77-83. ISSN 1857-0445.
14. <http://allpianists.ru/sechkin.html>

15. <http://moldovanews.md/30052018/lenta-novostej/173847.htm>
16. http://odma.edu.ua/rus/structure/faculties/vocal_and_choral_faculty/choral_conducting/kosinsky
17. <http://www.maschiach.de/content/view/905/>
18. <http://www.wikiwand.com/ru>
19. <https://dem-2011.livejournal.com/248252.html>
20. <https://ru.wikipedia.org/wiki>
21. <https://slovar.wikireading.ru/1289675>
22. <https://vk.com/i.znatokov>
23. <https://wiki2.org/ru>

Elena Gupalova (Republica Moldova)

THE CONTRIBUTION OF UKRAINIAN MUSICIANS TO THE DEVELOPMENT OF COMPOSER'S SKILL, PERFORMANCE AND PEDAGOGY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

This article explores the founding period of the Moldavian composer school and the evolution of performing skills and musical pedagogy in the Republic of Moldova from the 1950s to the present.

The author introduces us to the famous personalities of world renown who were born and went through the period of their professional development in Ukraine (Odessa, Kiev), and then moved to Moldova, continuing their creative activities (composing, performing, teaching) in Chisinau (Moldgoskonservservatory – now AMTII, Moldovan National Philharmonic named after S.Lunkevich, Boarding school named after E.Koki, Children's Music schools, etc.).

Among the Ukrainian artists who have made a significant contribution to the development of musical culture of the Republic of Moldova are: Leonid Gurov – one of the founders of the Moldovan Composers' School, pianists – Victor Levinzon, Lyudmila Vaverko, Vitaly Sechkin, musicologist – Zinovy Stolyar, conductors - Georges Kosinsky, Mihail Sechkin

The author puts a particular emphasis on the famous musicians, who are still involved in the creation of a cultural bridge between the two countries, holding joint concerts of Odessa and Chisinau (recitals of the Moldovan composer Oleg Negruta), and also work in well-known musical institutions – Odessa Ukrainian Theater and the Moldovan National Philharmonic. S. Lunkevich («Golden Saxophone» of Odessa, conductor – Igor Znatokov).

Key words: *performing skills, musical pedagogy, Ukrainian artists, Republic of Moldova, Moldovan Composers' School, pianists, musicologists, conductors.*

ГРАНІ МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ ЯРОСЛАВА БАРНИЧА

У статті проаналізовано мистецьку спадщину відомого українського композитора, диригента, педагога, скрипаля й музично-громадського діяча Ярослава Барнича (1896-1967), зокрема його оперету «Гуцулка Ксеня». Адже він своєю творчістю вписав яскраву сторінку не тільки до історії музичної культури Покуття, але й всієї України та її діаспори загалом. У науковій публікації подається інформація про першу постановку оперети «Гуцулка Ксеня» Володимиром Блавацьким у Делятині, а також після тривалої заборони Федором Стригуном у Львові, Олександром Драганом у Хмельницьку, Ростиславом Держипільським у Івано-Франківську, інтерпретацію монографії про митця у двох документальних фільмах Василем Нагірним з Коломиї, створення на основі музики і лібрето «Гуцулки Ксені» Ярослава Барнича повнометражного фільму-мюзіклу Оленою Дем'яненко і Дмитром Томашпольським.

Ключові слова: Ярослав Барнич, композитор, диригент, музично-громадський діяч, мистецька спадщина, постановка театрального твору, оперета «Гуцулка Ксеня».

Постановка проблеми. Мистецька постать Ярослава Барнича (1896–1967) вражає своєю неординарністю і глибиною, адже він був не тільки видатним композитором та педагогом, а й талановитим диригентом і музично-громадським діячем. На сьогодні його життя і творчість ще недостатньо вивчені й маловідомі широкому загалу. Оскільки більшість його композицій було знищено, а окремі, такі як пісня-танго «Гуцулка Ксеня», привласнені іншим автором. До історії української музичної культури він увійшов, передусім, як автор славнозвісних оперет «Дівча з Маслосоюзу», «Шаріка», «Пригода в Черчі», «Гуцулка Ксеня», популярних пісень-танго «Чи тямиш?», «Ох, соловію», «Ще раз!..», «Львів», «В Стрийському парку», «Гуцулка Ксеня» та ін.

Аналіз дослідження. Творчий доробок Ярослава Барнича, який зайняв вагоме місце в еволюції українського музичного мистецтва, вдалося частково дослідити завдяки окремим науковцям, музикознавцям й краєзнавцям. Відомості про композитора подані в працях Осипа Гайського [2], Ганни Карась [3], Петра Медведика [7], Степана Пушика [11], Валер'яна Ревуцького [12], Степана Стельмащука [13; 14], Людомира Філоненка [15; 16], Ореста Яцківа [19; 20], епістолярних зразках [4; 5] та ін.

Метою статті є вивчення й аналіз мистецького шляху Ярослава Барнича, а також ознайомлення читачів з маловідомими документальними й рідкісними джерельними матеріалами, що стосуються постановки оперети «Гуцулка Ксеня».

Виклад основного матеріалу. У 1938 році Я. Барничем було написано оперету на 3 дії «Гуцулка Ксеня» (лібрето і музика автора, тексти до пісень написав професор гімназії з Коломиї Д. Николишин, лейтмотивом тут використано однойменну пісню-танго). Події відбуваються в 1936 році (І дія – в оселі «Говерля» у Ворохті, 2 дія – в Яремчі під залізничним акведуком, 3 дія – в готелі «Гостиниця» у Львові).

Поставлена оперета в 1939 році (Делятин) театром ім. Івана Котляревського під керівництвом Володимира Блавацького. Цікаво, що прем'єра оперети мала відбутися в Косові, але як свідчить В. Блавацький у своїх спогадах, польський староста не дозволив ставити її, бо «... гуцули це польське /?!/ плем'я і їх невільно показувати на підмостках українського театру» [12, с. 163].

Не допомогли навіть такі факти, що «Гуцулка Ксеня» пройшла цензуру й Володимир Блавацький сам просив у сприянні постановки її у відомого польського режисера, директора Варшавського «Народного театру» п. Зельверовича, який відпочивав у цей час на курорті в Косові.

Позитивно оцінили оперету провідні музиканти і критики, такі як В. Барвінський, Н. Нижанківський, О. Боднарівч, А. Рудницький та ін. Вони вважали Ярослава Барнича за першого українського композитора, який «сюжети й музику до оперет брав із нашого життя, вбираючи їх у європейські рамки» [1, с. 489–490]. Окремі ж з критиків назвали Ярослава Барнича українським Легаром.

На жаль, з приходом радянської влади у 1939 році всі оперети Я. Барнича були заборонені, зокрема славна «Гуцулка Ксеня», адже була пронизана патріотично-національними ідеями, дотепним і гострим гумором.

Під час війни клавир, партитуру й лібрето оперети було втрачено і відтворено лише в США самим Я. Барничем. Так, у 1950-1956 роках в містах Канади і США з успіхом йшли поновлені оперети композитора «Шаріка» і «Гуцулка Ксеня». Остання – понад десять разів. Згодом було створено фільм «Гуцулка Ксеня» (лібрето і музика автора) і показано в усіх українських осередках Північної Америки й Канади (прем'єра фільму відбулася 22 січня 1956 року).

У 1944 році, як і значна кількість талановитої мистецької інтелігенції Західної України, композитор був змушений покинути батьківщину і виїхати за кордон: спочатку до Німеччини (1944–1949), а пізніше до США, де жив і працював у Філадельфії (1949). Потім – переїжджає до Лорейну, а згодом до Клівленду (штат Огайо). У 1952 році в Нью-Йорку організовується Український Музичний Інститут, а в одній із філій – у містах Клівленді і Лорейні працює Я. Барнич, де викладає гру на скрипці та теоретичні предмети.

На початку 1950-тих років він створив хори «Гомін» та «Український Народний хор ООЧСУ», які згодом об'єднав й назвав Український хор імені Тараса Шевченка (Клівленд, США). Впродовж 15-ти років (1951–1966) Ярослав Барнич працював художнім керівником та диригентом цього неординарного колективу й провів з ним понад 100 великих імпрез (концертних виступів та сценічних постановок). На думку музикознавця Антіна Рудницького, це був один з кращих колективів у США. А 8 липня 1961 року професор Я. Барнич виїжджає до Канади підготувати хор до виступу на відкритті пам'ятника Тарасу Шевченкові у Вінніпезі. Триста співаків і 80 музикантів Вінніпегського симфонічного оркестру дають такий успішний концерт, що міська управа присуджує Я. Барничеві звання Почесного Громадянина Міста [16].

А в СРСР на творчу спадщину Я. Барнича наклали табу й годі було сподіватися на постановку й виконання його оперет. І лише в середині 90-х років, коли Україна виборола незалежність, донька композитора п. Ірина Барнич-Дубас змогла передати лібрето і клавирі оперет «Шаріка» і «Гуцулка Ксеня» на Батьківщину Ярослава Барнича. Згодом народний артист України, Лауреат Державної премії ім. Тараса Шевченка Федір Стригун поставив на сцені Львівського драматичного театру ім. Марії Заньковецької оперету «Шаріка», прем'єра якої досить вдало відбулася 25 листопада 1995 року у Львові. Це надихнуло колектив й 26 липня 1997 року, з великим успіхом, було поставлено знамениту «Гуцулку Ксеню», яка і донині «йде на аншлазі» і, поряд з шедеврами світового мистецтва «Мадам Боварі», «Марусею Чурай», «Медесю», «Наталкою Полтавкою», «Ромео і Джульєтою» та іншими, займає гідне й постійне місце в репертуарній афіші заньківчан.

Краєзнавець з Коломиї Василь Нагірний створив два документальні фільми на основі монографії про композитора у 2004 і 2011 роках [16].

Вивчення життя та творчості митця продовжується. Віднайдено нові музичні твори, які чекають на своє редагування й публікацію, реставруються раритетні світлини й документи, виявлені в архівах і приватних колекціях (листи, написані рукою маестро, а також понад десять афіш періоду окупації у Львові (1941–1944) під час роботи його в оперному театрі), у концертних і театральних залах звучать його твори.

У Снятині 2011 року за ініціативи композитора, поета й музично-просвітницького діяча Петра Коржа було створено Асоціацію митців Покуття імені Ярослава Барнича.

У 2016 році відбулося відзначення 120-річчя від дня народження композитора, автора численних хорових і симфонічних полотен, дитячих п'єс для фортепіано, відомих шлягерів й знаменитої пісні-танго «Гуцулка Ксеня». Так, 30 вересня 2016 року гідно вшанували митця в селі Балинцях, де відбувся молебень й святочні урочистості біля пропам'ятної таблиці, відкритої ще у 1996 році. Наступного дня, 1 жовтня 2016 року, в Івано-Франківську народний артист України Ростислав Держипільський із своєю талановитою театральною трупкою розпочав новий сезон оперетою «Шаріка», яка була інтерпретована оригінально й по-новому. А у Львові 8 жовтня 2016 року народний артист України Федір Стригун презентував 99 театральний сезон Львівського Національного Академічного музично-драматичного театру імені Марії Заньковецької знаменитою оперетою «Гуцулка Ксеня». 2 жовтня 2016 року у Снятині відбулась урочиста академія й святковий концерт, присвячені ювілею Ярослава Барнича.

У 2017 році ми відзначили 50-річчя від дня пам'яті композитора. Так, у Дрогобичі 4 квітня був презентований навчально-методичний посібник «Ярослав Барнич. Вибрані твори» (упор. Людомир Філоненко), до якого ввійшло 27 творів (відзначимо, що на нинішній день видруковано 37 композицій митця, а віднайдено вже понад 70).

16 липня 2017 року в Ужгороді режисером Василем Марюхничем було поставлено оперету «Шаріка», нагадаємо, що Ярослав Барнич 1925–1926 року досить продуктивно працював у цьому місті в театрі товариства «Просвіта».

За 25 років ренесансу творчої спадщини Ярослава Барнича було названо вулиці у Коломиї, Івано-Франківську і Балинцях, де згодом буде побудовано пам'ятник митцеві, а вулиця і сільський будинок культури вже носить його ім'я, завдяки місцевій владі і Василю Міщенку.

21 травня 2017 року у селі Джурові Снятинського району було освячено пропам'ятну таблицю й відкрито школу мистецтв імені Ярослава Барнича стараннями Петра Коржа, Григорія Дутчука та ін. На нинішній день знамениті оперети композитора «Гуцулка Ксеня» і «Шаріка» з успіхом були поставлені у Львові, Луцьку, Тернополі, Дрогобичі, Лондоні, Варшаві, Філадельфії, Чикаго та інших містах світу.

17 вересня 2017 року оперета «Гуцулка Ксеня» помандрувала за річку Збруч, адже молодий і талановитий митець Олександр Драган, земляк Ярослава Барнича, поставив цей шедевр у Хмельницькій обласній філармонії, де він є директором і художнім керівником.

Додамо, що Олександр Драган народився 3 травня 1981 року на Батьківщині Ярослава Барнича біля Коломиї. Навчався в музично-педагогічному училищі в Коломиї. Закінчив два факультети Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, а саме диригентсько-хоровий та оперно-симфонічний, а згодом аспірантуру. Захистив кандидатську дисертацію, присвячену творчості видатного українського музиканта, диригента Ярослава Воцака (науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор Любов Кияновська).

Від 2008 року Олександр Драган є художнім керівником і головним диригентом камерного оркестру Хмельницької обласної філармонії, а з 2009 року працює директором цього закладу.

Хмельничани насолодилися оригінальною постановкою оперети завдяки київській режисерці Богдані Латчук, симфонічному оркестру філармонії, хору і балету «Козаки Поділля», а також цілому сузір'ю блискучих солістів філармонії. Зокрема, роль Ксені зіграла лауреат міжнародних конкурсів Ольга Абакумова, бізнесмена з Нью-Йорку Майкла Деделюка змалював Степан Дробіт, молодого Яра – Андрій Юрченко, запальну Мері – Марина Кришната, сміливого Семена – Олексій Блащук, простої й ніжної Марічки – Катерина Дробіт.

Окремо добре слово хочемо сказати на адресу хору і балету Академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» (художній керівник народний артист України Микола Балема), які з великим естетичним смаком доповнювали динамізм усіх сцен – чи це витончений делікатний вальс, запальна, але не вульгарна коломийка, або ж енергійний аркан.

Можемо наголосити, що режисеру-постановнику Богдані Латчук й диригенту-постановнику Олександру Драгану вдалося зі смаком підібрати акторів-співаків. «Ярослав Барнич – мій земляк, оскільки я народжений в тому ж селі де й він. У студентські роки, під час навчання у Львові, ми завжди з задоволенням відвідували цю оперету в театрі імені Марії Заньковецької, але там вона поставлена як драматична вистава. А мене зацікавив музичний матеріал. Я мав щастя познайомитися з Людомиром Філоненком – дослідником творчості Ярослава Барнича, доктором філософії, завідувачем кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Він надав мені чимало цікавих матеріалів і про композитора, і про оперету, а також про її виконання у різні роки. І ми зрозуміли, що твір потребує переродження і нового дихання. Ми, разом з колегами й друзями з Хмельницької філармонії зробили редакцію рукопису партитури Ярослава Барнича, яку нам подарував пан Людомир через спадкоємців композитора з Америки. Власне оперета буде виконуватися у тій же ж версії, в тому варіанті, який здійснив сам автор», – наголосив у своєму інтерв'ю Олександр Драган.

Термін партитура (від італійського *partitura*, тобто розподіл, від латинського *partio* – ділити, розподіляти) – це нотний запис багатоголосного музичного твору (інструментального, хорового або ж вокально-інструментального), в якому для партії кожного інструмента або голосу відведений окремий нотостан, а партії, як правило, в певному порядку знаходяться одна під одною. З часом, у зв'язку з розвитком композиторської техніки, види партитур змінилися. Якщо ми говоримо про партитуру оперети «Гуцулка Ксеня» Ярослава Барнича, виписану Олександром Драганом, то можемо наголосити, що це не перша спроба. Адже у 1996 році Володимир ЛЬОРЧАК створив партитуру згаданого твору для оркестру Львівського національного музично-драматичного театру імені Марії Заньковецької.

Отже, 79 концертний сезон Хмельницької обласної філармонії відкрили масштабною прем'єрою Барничівського шедевр і подоляни змогли оглянути й прослухати оперету «Гуцулку Ксеню». Відзначимо, що головний диригент й постановник Олександр Драган досить майстерно написав партитуру, скрупульозно дотримуючись авторського тексту. Важливим моментом стало й те, що він залишив у ній цимбали, які своїм своєрідним колоритом й тембральним багатством створювали досить оригінальне звучання (адже нині, як правило, такі інструменти сучасні диригенти заміняють

електричним фортепіано). На нашу думку, це один з найкращих варіантів прочитання авторського нотного тексту.

Колоритна музика з елементами коломийок, легкий сюжет і веселі діалоги вперше ожили на хмельницькій сцені. Оперета «Гуцулка Ксеня» написана у 1938 році за мотивами однойменної пісні. Як видно з партитури, Олександр Драган досить вправно і зі смаком в згаданій опереті використовує флейти, гобої, кларнети, валторни, труби, тромбони, ударні й клавішні інструменти, цимбали, рояль, скрипки, альти, віолончелі й контрабаси, адже музика Я. Барнича надзвичайно цікава і вдало поєднує міські мотиви й жанри музикування, які того часу були популярні у Львові, Станиславові чи у Європі з народним фольклором. Особливо вдало Ярослав Барнич використовує гуцульський, покутський фольклор, багато жанрових танцювальних мотивів, цікавою є його оркестровка, інтерпретація і в цілому музичний матеріал.

Одночасно Олександр Драган наголошує, що «його колектив виконує оркестрову версію Ярослава Барнича не аранжовану для складу музично-драматичних театрів, і грає повноцінну музику, яку написав композитор. До сьогодні оперета ставилася в театрах, де переважно всі ролі виконують талановиті драматичні актори і вся увага звернена на колізії розвитку сюжету та акторську гру, а музичний матеріал, за нашими спостереженнями, відійшов на другий план. У нас, якби там не було, основні ролі інтерпретують професійні співаки: Степан Дробіт (Майкл Деделюк), Ольга Абакумова (Гуцулка Ксеня), Віктор Гаврилюк (Іван Синиця) – випускники консерваторій, професійні вокалісти, тому я впевнений, що музичний матеріал буде поданий на найвищому рівні. Так же ж майстерно наші виконавці підходять до драматичних сцен та акторської гри, можливо, десь бракує знань чи навиків, але їхнє бажання це компенсує і режисер (Богдана Латчук), цікаво і натхненно працюючи з акторами, вдало надає їм можливість повноцінно розкриватися. Вважаю, що результат того вартий» [15, с. 178].

Можемо констатувати, що слова Олександра Драгана і його побратимів були підтверджені чудовою музикою Ярослава Барнича, талановитою грою акторів й запальними танцями гурту «Козаки Поділля». Прем'єрна постановка «Гуцулки Ксені» на хмельницькій сцені стала тріумфальною. А 7 червня у Тульчині на території Палацу Потоцьких проходив Grand Operafest Tulchyn, дійство, на яке чекали меломани Вінничини цілий рік. Поряд з шедеврами світового мистецтва «Самсон і Даліла» Каміля Сен-Санса, «Тоска» Джакомо Пуччіні, «Лакме» Лео Деліба, «Казки Гофмана» Жака Оффенбаха, «Сільська честь» П'єтро Масканьї, «Богема» Джакомо Пуччіні, прем'єрою «Рай і Пері» Роберта Шумана, прозвучала оперета Ярослава Барнича «Гуцулка Ксеня» у постановці Олександра Драгана й зірвала найбільше оплесків і овацій.

Додамо, що 29 і 30 грудня 2018 року з великим успіхом оперета «Гуцулка Ксеня» була поставлена в Івано-Франківську народним артистом України Ростиславом Держипільським. Згодом, 14 червня 2019 року, вже в статусі лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, маєстро представив оперету на Першому міжнародному форумі Східної і Центральної Європи «Via Carpatia» у Верховині просто неба. Ця мистецька акція була присвячена дню театру.

Висновки. Відзначимо, що важливою подією 2019 року, на нашу думку, став показ повнометражного фільму-мюзиклу «Гуцулка Ксеня» на основі музики і лібрето Ярослава Барнича, створений талановитими українськими кінематографістами Оленою Дем'яненко і Дмитром Томашпольським.

Демонстрація фільму триває з 7 березня 2019 року як в Україні, так і за її межами. На кінофестивалі «Atami Film Festival», який проходив в японському курортному містечку Атамі, «місцевому Голлівуді», з 28 червня до 1 липня 2019 року, він отримав Гран-прі. Варто наголосити, що тут було представлено 1200 фільмів зі всього світу.

Тим часом твори композитора все частіше звучать з концертної естради і це ще раз переконує нас в тому, що Ярослав Барнич, як основоположник сучасної української оперети й автор надзвичайно популярних пісень-танго, займає чільне місце в еволюції національного музичного мистецтва.

Література

1. Барнич Я. З автобіографії. *Визвольний шлях* (Лондон), 1975. Кн. 4. С. 488–490.
2. Гайський О. Ярослав Барнич : життя та творчий шлях. *Вісті* (США), 1966. Ч. 3.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
4. Лист Надії та Софії Вергановських з Коломиї до Людомира Філоненка у Дрогобич від 25 серпня 1999 року. Приватний архів автора статті.

5. Лист Олени Вергановської з Коломиї до Людомира Філоненка у Дрогобич від 14 жовтня 1992 року. Приватний архів автора статті.
6. Лисяк О. 50 років за диригентським пультом. *Гомін України* (США). 1966. 13 серпня.
7. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника): Барнич Ярослав. *Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії*. Ред.: О. Купчинський, Ю. Ясиновський. Львів, 1993. С. 555.
8. Пам'ятник композиторові. *Крилаті* (Бельгія). 1970. № 12. С. 19.
9. Пісні та романси українських радянських поетів (1917–1957). Київ: Радянський письменник, 1960. 412 с.
10. Протокол засідання Президиума Союза советских композиторов Украины от 24 мая 1956 года. Державний Архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 661. опис 1. Лист 118.
11. Пушик С. Про авторів пісень «Червоні маки» і «Гуцулка Ксеня». *Галичина*. 1995. Ч. 106–114.
12. Ревуцький В. В орбіті світового театру. Київ-Харків-Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1995. 245 с.
13. Стельмашук С. Гуцулка Ксеня. Львів : Самвидав, 2007. 27 с.
14. Стельмашук С. Спогади про Євгена Козака. *Неділя*. 1994. Ч. 21.
15. Філоненко Л. «Гуцулка Ксеня» за Збручем. *Дзвін*. 2019. № 4. С. 177–182.
16. Філоненко Л. Ярослав Барнич: науково-популярний нарис про життя та творчість. Дрогобич: Відродження, 1999. 152 с.
17. Ярослав Барнич. Вибрані твори. Упор. Л. Філоненко. Дрогобич : Коло, 2004. 95 с.
18. Ярослав Барнич. Вибрані твори. Упор. Л. Філоненко. Дрогобич : Посвіт, 2016. 140 с.
19. Яцків О. Вшанування 100-річного ювілею Я. Барнича. *Гуцулія* (США). 1997/1998. Ч. 4-1. С. 2-5.
20. Яцків О. Гуцулка Ксеня завше з нами. *Просвіта*. 1997. 1 лютого.
21. City of Cleveland Honoring Late Yaroslav Barnych. *Svoboda*. 1967. June 6.
22. Clevelanders to Honor Ukrainian Composer. *Svoboda*. 1966. April 16.

Lyudomyr Filonenko, Nadiya Filonenko-Barnych (Ukraine)

PECULIARITIES OF THE ARTISTIC HERITAGE OF YAROSLAV BARNYCH

The article deals with the artistic heritage of the famous Ukrainian composer, conductor, teacher, violinist and music-public figure Yaroslav Barnych (1896-1967), as well as his operetta «Hutsulka Ksenia». His creative work is an important part not only in the history of Pokuttia's musical culture, but in Ukraine and its Diaspora as a whole. The scientific publication provides information on the first staging of the operetta «Hutsulka Ksenia» by Volodymyr Blavatsky in Deliatyn, as well as after a long ban by Fedir Stryhun in Lviv, by Oleksandr Drahan in Khmelnytsk, by Rostyslav Derzhypilsky in Ivano-Frankivsk; the interpretation of a monograph on the composer by V. Nahirny from Kolomyia in two documentaries and making of full-length movie-musical by Olena Dem'ianenko and Dmytro Tomashpolsky, based on music and libretto «Hutsulka Ksenia» by Yaroslav Barnych.

Key words: *Yaroslav Barnych, composer, conductor, musical and public figure, artistic heritage, staging of a theatrical work, operetta «Hutsulka Ksenia».*

СИНЕРГЕТИЧНІ ВИМІРИ ДУХОВНОЇ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ГНАТИШИНА

У статті пропонується новий погляд на духовну музику українського композитора Андрія Гнатишина, що жив та творив у діаспорі. Здійснено аналіз духовної спадщини композитора крізь призму синергетичних принципів, які стають щораз актуальнішими у сучасному науковому просторі. Міждисциплінарні пошуки дозволяють віднайти зв'язки між мистецтвом і природничими дисциплінами та сформуванню універсальні закони їхнього функціонування. Розвідка пропонує частково вирішити ці завдання на конкретному досить значному за обсягом матеріалі, що належить одному композитору з можливістю подальшого розширення досліджень в обраному напрямку.

Ключові слова: А. Гнатишин, духовна творчість, синергетика, типи самоорганізації, універсальність, біфуркація.

Постановка проблеми. Розгляд композиторської творчості, як самоорганізованої системи, що підлягає загальним законам синергетики досить новий і актуальний для науки підхід, що майже не представлений у працях музикознавців. Таким чином, розробка цієї проблеми у дослідженнях творчої спадщини окремих композиторів, аналіз та накопичення отриманих знань дозволить сформуванню загальні принципи, притаманні для цього виду інтелектуальної діяльності людини, покладаючись не тільки на натхнення, просвітлення чи інші часто досить суб'єктивні явища, а на конкретні, доведені, основоположні для всіх наук закони.

Незважаючи на те, що синергетика, як наука виникла порівняно недавно, а саме у другій половині ХХ століття, уявлення про світ, як внутрішньо конфліктне, гармонійне ціле, виведення загального зв'язку природи та всіх її елементів було висловлено ще давніми греками. Саме в період античності віднайшли спосіб математичного вираження пропорцій, вивели закономірності симетрії, що стали основоположними для розвитку науки. Давні прагнення вчених написати теорію «Всього» ґрунтувались на відчутті єдності світу, що виходило, зокрема, від їхнього міфологічного світосприйняття. Їхнє втілення стало можливим після створення загальної теорії відносності та завдяки різним відкриттям фізиків, що фундаментальні сили природи можна об'єднати [4, с. 145]. Поступово, вивчаючи різні системи, що складаються із багатьох підсистем (атомів, молекул, клітин, нейронів, механічних елементів, органів, світу органіки) вчені дійшли висновку, що їхнє виникнення є результатом складної самоорганізації. Це призвело до появи нової дисципліни, що отримала назву **синергетика**. Перша складова самого терміну «син» → означає симбіоз, об'єднання, синтез, співзвучність, отже, синергетика вказує на узгоджену дію різних енергетичних потоків, впливів [5, с. 24].

Як наука про самоорганізацію різних динамічних систем, синергетика досить міцно вкоренилася у дослідженнях перш за все природничого, економічного, екологічного та соціально-політичного спрямування. Однак, закономірності самоорганізації є універсальними, тобто не залежать від конкретної системи, тому їх «можна розглядати як теорію виникнення нових якостей на макроскопічному рівні, а при належній інтерпретації її результатів ми можемо розглядати виникнення сенсу як виникнення нової якості системи, або, інакше кажучи, як самопородження сенсу» [6, с. 277]. Отож, синергетичні парадигми від дисипативних структур до принципів біфуркації, фрактальних структур, флуктуацій, динамічного хаосу та стохастичності можна легко застосовувати і до сфери мистецтва.

Аналіз досліджень показав, що застосування синергетичних принципів у мистецтвознавстві є досить обмеженим та знаходиться на початковому етапі. Однак, будучи одним із найперспективніших і найактуальніших шляхів розвитку людського пізнання, синергетика не могла врешті не привернути увагу провідних дослідників мистецтва, які щораз активніше намагаються застосовувати її підходи, поняття, концепції та моделі для виявлення міждисциплінарних зв'язків. Так, О. Козаренко використав системно-синергетичний принцип, описуючи музично-теоретичні підходи Я. Якуб'яка до проблематики мелодії, вивів синергетичну природу культури через взаємодію еросу й етосу. А. Свідзінський у праці «Синергетична концепція культури» пропонує ідею про культуру, як феномен самоорганізації ноосфери.

Найбільш повно явища синергії у мистецтві описує дослідник Р. Браже. Так, орнамент він окреслює як довшену симетрію та символізм єдності безкінечностей, як вияв пануючої в світі гармонії, а біфуркаційні принципи науковець пояснює через перебудову фігур гравюри «Ящірка» М. Ешера по кольору та по формі; фрактальні структури він виводить з організації відповідних зображень в їх злагодженому русі в напрямку від краю до центру малюнку. Принципи самоорганізації Р. Браже також пояснює і на прикладі музики, а саме контрапункту з потрійної фуґи *d moll* Й. С. Баха, де «легко побачити як з допомогою дзеркальних відображень і трансляцій композитор поєднує контрастні теми в єдиний музичний візерунок» [2, с. 45]. Важливою думкою Р. Браже є «можливість моделювання процесів мислення, в тому числі й у духовній сфері», тому синергетичному опису цілком доступна і духовна складова культури. Дослідник також зазначає, що сам процес мислення є синергетичним, так як він відбувається при узгодженій участі декількох підсистем мозку [2, с. 151]. Оскільки людина є соціальною істотою, її свідомість не може не зазнавати впливу колективу, а, отже, містить у собі складені в суспільстві стійкі образи –» архетипи, які митець творчо трансформує, таким чином впливаючи, якщо не на сучасників, то на майбутні покоління.

Синергетичні підходи в мистецтві допоможуть розкрити і осмислити закономірності і зв'язки у ноосфері, встановити аналогії між процесами та явищами, які на перший погляд не мають нічого спільного. Тому **метою статті** є показ загальних принципів дії синергії на конкретному музичному матеріалі, а саме духовній музиці Андрія Гнатишина, що дозволить по-новому поглянути на нього не через абстрактно-суб'єктивні визначення, а крізь призму природничих дисциплін. Зрештою, ще за часів античності музика належала до точних наук і прирівнювалася до математики, астрономії, фізики, медицини. Саме у цей період були закладені основи акустики, створена розгалужена музична теорія. У середньовіччі музика була однією із семи вільних наук, що входила до так званого квадривіуму поруч із арифметикою, геометрією та астрономією. Тому, як бачимо, сприйняття цього виду мистецтва не було якимось ефемерним та запоектизованим, а покладалося на конкретні закони, які й визначали естетичну вартість тієї чи іншої композиції.

Андрій Гнатишин (1906–1995) є однією із ключових постатей української музичної культури ХХ століття в діаспорі. Проживаючи із 1931 року в Австрії, він брав безпосередню участь у збереженні, продукуванні та поширенні української музики не тільки серед етнічних українців, а й поміж іноземців. Серед його творів дві опери «Олена» за однойменним оповіданням М.Шашкевича та «Бабусина пригода» за казкою О. Олесея, композиції для симфонічного оркестру, інструментальні твори, камерна музика, солоспіви кантати, хори на слова Т. Шевченка, І. Франка, О. Олесея, обробки низки народних пісень. Однак, найбільшу і найвагомішу частку його творчого спадку становлять духовні композиції.

Звернення Гнатишина саме до цього пласту музичної культури має глибоке підґрунтя. Зрештою, саме українська земля має більш ніж тисячолітню історію зародження і розвитку духовної музики, напрацьовані традиції Київського розспіву, визнані у світі хорові концерти Березовського, Бортнянського і Веделя, «перші два з яких опановували нову композиторську техніку безпосередньо на Заході, а третій був вихованцем Київської академії й найближче стояв до українського пісенного стилю» [7, с. 365]. Музикознавець О. Козаренко у своїй доповіді на «Second International Conference on Orthodox Church Music» згадує Гнатишина як одного із композиторів, що використовував давні одноголосні співи, які апелюють до «1000-літньої традиції». Ще перебуваючи в Україні А. Гнатишин вивчав філософію у Теологічній академії у Львові та паралельно штудіював музику в музичному інституті ім. Лисенка, де його наставниками були такі видатні педагоги як Б. Кудрик, С. Людкевич, Н. Нижанківський, Г. Левицька та Г. П'ясецька. Наприкінці 20-х – початку 30-х років ХХ століття А. Гнатишин керував церковними хорами у селах поблизу Львова.

Отримавши стипендію на навчання від митрополита Андрея Шептицького, котрий, до речі, «всі свої особисті гроші вкладав у тисячі філантропічних проектів на підтримку талановитої молоді» [8, с. 159], Андрій Гнатишин переїжджає у Відень, де також зосереджується на керівництві хором при церкві святої Варвари, яка є головним осередком українських віруючих греко-католиків. Композитор керував хором майже 60 років (з перервами), а також komponував літургійну музику. Отже, звернення до духовної творчості було результатом не тільки світоглядних засад самого митця, а й чисто практичною потребою в репертуарі, що була пов'язана із його службою.

М. Антонович називав Гнатишина «надзвичайно активним композитором у галузі літургійної музики, який був значно зорієнтований на музичні традиції Західної України, хоча було помітне зближення до Київських традицій» [9, с. 9]. Ці пасажі є помітні завдяки коротким приміткам у партитурі. Часто знаходимо назву «Київський розспів». Характерними ознаками цих розспівів є оформлення мелодії шляхом паралельного терцієвого руху в двох верхніх голосах і розмежований амбітус, відмова від інтервальних стрибків, більш комплексної поліфонії, зрозуміла форма і повільний,

урочистий темп [9, с. 65]. Загалом, для композиторського стилю Гнатишина характерним є злиття духовних співів, елементів народної музики і стильових принципів хорової музики західної моделі. Прояви такого явища знаходимо в астрофізиці, про так звані взаємодіючі галактики. Це абсолютно незалежні галактики, які, при обставинах близькості одна від одної, починають взаємозв'язок з подальшим симбіозом та новоутвореннями. Якщо галактики зіштовхнулись, то це не випадковість, а потреба взаємодії для новоутворення. Так і в стилі написання Гнатишина: багатотемпові масиви народного культурного надбання утворюють «міжгалактичні» мости з духовними співами та хоровою музикою, створюючи неповторні творіння зі спільним корінним інформативним ядром.

Б. Ямінський розділяє літургійну творчість Гнатишина на хорові обробки традиційних українських мелодій і на оригінальні твори композитора. З них написано п'ять літургій українською мовою і сім церковно-слов'янською. Окрім того, з-під пера митця вийшли вечірня, великодні заутрення, численні релігійні пісні, два молебні – до святого Володимира Великого, Пресвятої Богородиці і Христа Чоловіколюбця, обробки українських, чеських та польських коляд у чотирьох зошитах.

Варто зазначити, що як і на фізичне тіло можуть одночасно діяти кілька різновекторних сил, так і в музичній композиції часто взаємодіють декілька принципів самоорганізації, які можуть заперечувати або доповнювати одне одного. Їхня кількість і направленість залежать від масштабу самого твору (логічно, що невеличку композицію легше організувати в часі і просторі). Та все ж, у більшості випадків переважає один принцип.

Для кращого розуміння і наочності духовну спадщину А. Гнатишина ми будемо розглядати поділивши її на композиції, які мають безпосереднє відношення до богослужіння (як от Служба Божа, Вечірня, Молебен) та твори без прив'язки до обряду, які можуть виконуватися ситуативно і мають релігійний зміст. Зауважимо, що в основі всіх релігійних композицій Гнатишина лежать одні і ті ж принципи, однак їхнє застосування може дещо відрізнятись. Всі вони, без винятку, написані виключно для хорового виконання без участі музичних інструментів.

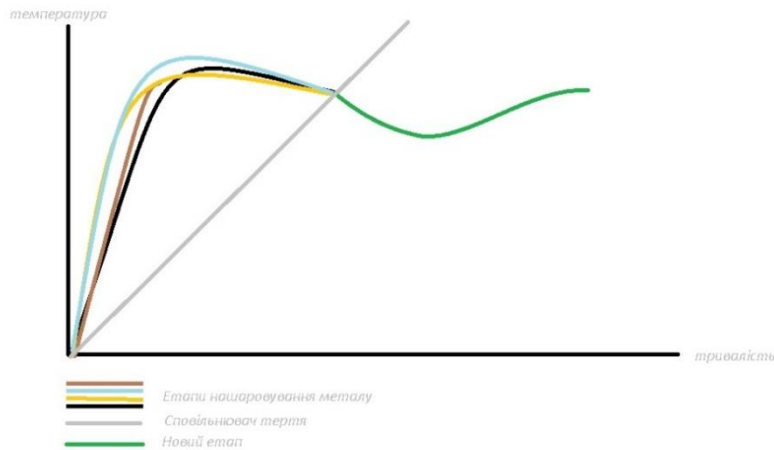
Спочатку розглянемо релігійні пісні. Гнатишин використовував як вже широко відомі церковні наспіви, мелодії з Богогласника, різного роду збірників, так і писав власні мелодії до текстів (однак їхня кількість значно менша). Для більшості з них характерна проста і чиста гармонія, нескладні мелодичні ходи, опора на старокіївські церковні наспіви. Оскільки композитор у цих творах не обмежений обрядодіяннями та канонами, у них є більша свобода побудови і відповідно більша кількість синергетичних принципів, які організовують структуру окремого пісенспіву.

Одним з найчастіше вживаних став біфуркаційний процес, який проявляється у двох формах. Перша з них характеризується різкою зміною типу викладу із поліфонізованого на акордовий і навпаки. Такий тип спостерігаємо у пісенспівах «На хресній дорозі», «Страдальна мати», «Пісня до святого Василя Великого» та інших, де вона служить перш за все структурним чинником, окреслюючи межі частин форми (найчастіше дво- або тричастинної). Часто такі фактурні переходи із хоральної фактури на поліфонічну пов'язані із явищем ентропії, розсіюванням хорових тембрів. Висока ентропія пов'язана зі станом, що з великою імовірністю походить з випадкових процесів. Низька ентропія означає таку організацію речовин, складових, яка малоімовірна. Високий рівень організації за визначенням є таким станом, що не виникає із природних випадкових процесів [6, с. 145]. По суті, в музичній практиці ентропія завжди зростає, а передача чи то перехід одних звукових потоків до інших є підвищенням ентропії. Однак варто зазначити, що дане явище може виступати і самостійним чинником, що утворюється на фоні різкого розрідження густої акордової фактури за рахунок виведення на перший план соло в одному голосі та *mormorando* у трьох інших («Кант заступниці»). Друга форма біфуркації пов'язана із чергуванням сольних епізодів та *tutti* («Прийдіте воспоєм»), що досить широко розповсюджена у всій духовній творчості А. Гнатишина.

Своєрідне нашарування голосів один на одного є одним з улюблених прийомів митця, який він застосовує навіть у композиціях із гомофонно-гармонічною структурою. Тут слід зазначити аналогію в металофізиці: під час взаємодії інструменту з твердим тілом відбувається так звана деформація під впливом температур та швидкостей. Цей процес є сам по собі короткотривалим і має два розгляди: перший, коли ми говоримо про нашарування і ущільнення на інструменті-тоді це допомагає в обробці більш піддатливих матеріалів; другий-деформаційні процеси, внаслідок яких відбувається короткотривале нашарування породи до моменту переходу в новий етап обробки або ж припинення цього процесу шляхом вводу сповільнюючих нашарування внаслідок тертя рідин. Саме це є проявом ідентичності з прийомом Гнатишина: наступна ламінарна течія нівелює попереднє нашарування голосів. Найчастіше поліфонічне нашарування із подальшим переходом до акордики спостерігаємо у вступі «Під хрест твій стаю», «Чути крики і гомін». Таке явище зазвичай короткотривале і служить

переходом до основної частини, що, мабуть, і відрізняє його від вищеописаного принципу. Зустрічаються і згущення темброво-фактурних чинників за рахунок почергового введення хороших голосів, спочатку жіночих, потім чоловічих і навпаки («Люди мої», «На вавилонських ріках»). Варто відзначити також майстерність автора у економному використанні тембрів, їх частому чергуванні та поділі.

Менш поширене, але досить цікаве застосування флюктуаційних елементів. Вони мають різні форми вияву. Першими є підголосково-поліфонічні вкраплення («Претерпілий за нас страсти», «Пісня



святому Кирилу і Методію»), які Гнатишин ніби врізає у акордову тканину, але робить настільки незначними, що вони не змінюють загальну структуру композиції, не мають подальшого розвитку. Сюди ж належать і спорадичні соло, що виникають буквально на кілька тактів і знову розчиняються у хорі («Уже декрет підписує Пилат»). Їхня функція – підкреслення окремого змісту слів, часто використовуються у кульмінаційних відрізках структури. Останніми флюктуаційними елементами є коротенькі розспіви у одному з голосів при загальному аскетичному акордовому викладі. Вони також носять несистемний характер, що є основною їх ознакою, адже, як відомо, терміном флюктуація позначають випадкове відхилення якоїсь величини.

Ще один прийом, який впливає із опори на принципи народного багатоголосся (терцієвий паралелізм, октавне дублювання у нижніх голосах) є ламінарний рух. Він може використовуватися в якості основного принципу побудови композиції або ж органічно входити у її структуру як короткочасний елемент розвитку. Переважно для досить коротких піснеспівів, наприклад, тропарів, кондаків («Спаси від небезпеки») діапазон мелодії не перевищує кварта і характеризується багаторазовим повторенням та поверненням до одного і того ж звуку або акорду без вказівки розміру. Ламінарний рух часто поєднується із біфуркаційністю для поглиблення ефекту контрасту при різкій зміні поліфонічної фактури на гомофонно-гармонічну.

Прийом повторення слів окремими голосами нагадує фізичне явище під назвою «луна», яке широко застосовується у фізиці, зокрема в понятті механічних хвиль. Луна – це сприйняття звукової хвилі, відбитої від перешкод, окремо від звукової хвилі джерела звуку. Якщо перешкода, яка відбиває звук, ближча за 17 м, то хвилі зливаються (протяжний звук) і виникає явище реверберації. Цей процес полягає у суперпозиції різних ехосигналів від одного джерела звуку. Ефект реверберації можна спостерігати в закритих приміщеннях після вимкнення джерела звуку. Художньо-естетичне враження, що створюється реверберацією, залежить від контексту звукового твору і визначається у вищих відділах головного мозку. Штучно створювана реверберація в певних межах сприяє поліпшенню якості звучання, створюючи відчуття приємного «резонансу» приміщення. Гнатишин досить широко застосовує його у композиторській практиці у різних місцях форми, за винятком завершальних побудов. Інколи композитор досягає такого ефекту через виокремлення соло, яке повторює останні фрази із тексту хору. Такий прийом він застосовує у кондаці «Заступнице християн», поєднуючи одну малорозвинену мелодично і ритмічно хорова фразу, для якої звуком-атрактором виступає g^1 , із досить розлогим соло. Отже, у цьому коротенькому творі може бути проведена аналогія з бімодальними станами однієї системи. Окрім вищеописаних прийомів Гнатишин широко застосовує різночасові накладання одного і того ж тексту (в нечастих випадках дещо видозміненого) в окремих голосах, що також кореспондує із акустичним явищем «луни».

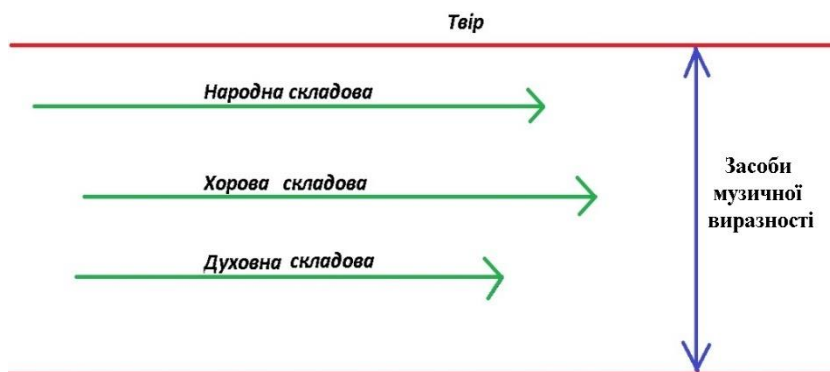
У значно меншій мірі, але все таки присутня трансляція, що проявляється у авторських творах композитора, а не обробках. Одним із найяскравіших прикладів є піснеспів «На Святоюрській горі» присвячений пам'яті митрополита Андрея Шептицького. Написаний у куплетній формі, він зовсім не здається простою піснею, адже майстерно поєднує в собі декілька формотворчих чинників.

Автор використовує проникнення інциптів мелодії дифузного типу у всі голоси поліфонізованої фактури, що нагадує фугато. У цьому випадку принцип трансляції полягає в обміні темами (а їх у хорі дві) між сопрано та басом. Перше проведення відбувається почергово, наступне – у стретному викладі. В цій композиції присутні також вже згадувані вище явища ентропії та біфуркаційності, застосовані у фінальному третьому куплеті. Таким чином Гнатишин узагальнює весь зміст хору, логічно завершуючи його.

Щодо принципів, закладених в основу композицій безпосередньо пов'язаних із богослужінням, то їхня концентрація є дещо меншою, хоча й майже повністю перегукується із попередніми. Це пов'язано, як вже зазначалося, із церковними канонами та функцією музики в обряді, яка не повинна відволікати від змісту, а підтримувати і доповнювати його, створювати відповідну атмосферу самозаглиблення.

Для композицій характерні часті чергування гомофонно-гармонічних, поліфонічних, а також рецитованих співів. Цей розподіл проходить у відрізках, розділених подвійною рисою. Велика частина гомофонно-гармонічних та рецитованих співів побудована на принципі ламінарного руху, про що вказує і ритмічна організація, яка є досить простою, рівною, і відсутність модуляцій у далекі тональності та хроматичних просувань вперед.

Аналогія такого явища передусім знаходиться у понятті фізики, де під процесами ламінарного руху згадується паралельний та впорядкований рух складових певного середовища відносно течії (такту/ритму). Так і в творах митця ми можемо побачити поєднання кількох різних напрямів, зв'язаних одним ритмом, а їх існування є паралельним. В свою ж чергу, як і у фізичній площині, в музичному творі можна теж вивести формулу цього явища зокрема поняття критичної точки переходу. Йдеться про переосмислення формули рівняння Нав'є-Стокса для визначення числа Рейнольдса, при набутті критичності якого відбувається перехід зі стану ламінарного у вихровий:



$$Re = \rho v l / \mu,$$

де ρ – розмірність,

μ – коефіцієнт ритму,

v – характерна швидкість твору,

l – характерна тривалість.

Зміна тональності, найчастіше у перший ступінь спорідненості, відбувається у кінці побудови для переходу в наступний піснеспів. Це створює ефект плавного перетікання. Хоча трапляються і різкі переходи, як, наприклад, у останній молитві із молебню до святого Володимира, що розпочинається із співставлення соль та сі бемоль мажору.

Біфуркаційний процес у літургіях пов'язаний не стільки із зміною поліфонічного типу викладу на акордовий (який обмежено застосовується у таких творах), скільки із чергуванням *solo* і *tutti*, яке і скріплює форму богослужіння. Воно забезпечує логічний розвиток і завершення всієї композиції.

Флуктуаційні елементи застосовуються частіше, ніж у релігійних піснях, але це явище можна пов'язати із самим масштабом літургії. Вони вносять новизну звучання, що важливо, не впливаючи на його структуру. Так само, як у релігійних піснях, застосовуються різного роду нашарування, чергування голосів, доспівування фраз, про що вже зазначалося. Фугатний виклад окремих частин все ж не дає змоги говорити про принцип трансляції, як один з провідних у літургійній творчості Гнатишина. Він скоріше є доповненням до біфуркаційного процесу і підкорений йому.

На всьому шляху еволюції мистецтва методологічні завдання, пов'язані з пошуком способів раціональної побудови і зображення форм, розробкою систем пропорціонування, поповненням арсеналу формотворчих засобів, неминуче приводили творчу думку до необхідності освоєння законів геометрії. Стрижневим напрямом класичної теорії і методології формотворення, у руслі якого зосереджується геометрична проблематика, стало вчення про пропорції [1, с. 76]. Важливе значення в сучасній теорії систем, в синергетиці як теорії самоорганізації, виникненні нових якостей, загалом еволюції відіграють коди золотого перетину, які описали ще в часи античності. Єдність, принцип гармонії встановлюється у відповідних структурах не довільно, а в строгій пропорції математичних законів. Без перебільшення можна сказати, що ідея золотого перетину є «червоною ниткою» теорії пропорцій. Саме вона стала однією з фундаментальних закономірностей естетики. Природність відчуття прекрасного у духовній творчості Гнатишина підтверджується й математичними розрахунками, адже у більшості вищеперелічених творів співвідношення суми тактів цілої композиції і їх кількості до кульмінації дорівнює співвідношенню тактів до кульмінації і після неї (тобто більшого до меншого). Золотий перетин вважається співвідношенням, що найбільш відповідає естетичному сприйняттю зображення. Він є і в архітектурі, і в музиці, в математиці, поезії, економіці, в будові рослин, в пропорціях людського тіла і тіл тварин, в спіралі равліка, в макро- і мікросвіті, у Всесвіті і так до нескінченності. Прояв золотого перетину в творчості Гнатишина перегукується зі творіннями голландського художника-графіка Ешера, адже саме аналогія в їх творчості призводить нас до роздумів щодо математичної довершеності. Сам Ешер казав стосовно своїх творів: «Хоч я абсолютно далекий від математики, я набагато ближчий до неї, на відміну від моїх колег художників». І справді, що творчість голландського митця, що творчість Гнатишина характеризуються віртуозною технікою поєднання логічних зв'язків та просторових парадоксів. Саме в творах Гнатишина ми споглядаємо довершену збалансованість і водночас парадоксальність поєднань звукових механізмів, яка дозволяє нам спостерігати досконалість.

Отже, зважаючи на закони синергетики, духовна спадщина Андрія Гнатишина постає перед нами цілісною системою із своїми принципами організації та розвитку. До них належать найбільш вживані біфуркаційний процес, ламінарний рух, флуктуаційні елементи, золотий перетин, нашарування і чергування голосів, в меншій мірі трансляція та звуки-атрактори. Все це забезпечує протікання та підсилення інтеграційних процесів у структурі творів. А сам тип композиції впливає на їх концентрованість та послідовність використання.

Наостанок варто зауважити, що для повного осягнення синергетичних вимірів у творчості А. Гнатишина потрібне подальше дослідження й інших жанрів, в яких писав композитор. І лише після опрацювання цієї проблеми перед нами постане цілісний портрет митця.

Література

1. Боднар А. Золотий переріз і неевклідова геометрія в науці та мистецтві. «Українські технології», Львів, 2005.
2. Браже Р. Синергетика и творчество. «УлГУ», Ульяновськ, 2002.
3. Калинина Н. Терминологический словарь по синергетике. Бишкек, 2015.
4. Кайку М. Гіперпростір. Вид.2, «Літопис», Львів, 2019.
5. Свідзінський А. Синергетична концепція культури. Луцьк, 2008.
6. Хакен Г. Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах. «Мир», Москва, 1985.
7. Ясіновський Я. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів, 2011.
8. Arjakovsky A. Conversation with Lubomyr Cardinal Huzar. Lviv, 2007.

9. Kleinhofer J. Die Musik der ukrainisch-griechisch-katholischen Kirche unter besonderer Berücksichtigung des Komponisten und Chorleiters Andrij Hnatyshyn. Wien, 2011.

Khrystyna Ryabinets (Ukraine)

SYNERGETIC DIMENSIONS OF A. HNATYSHYN'S SPIRITUAL WORKS

The article offers a new perspective on the spiritual music of Ukrainian composer Andriy Hnatyshyn, who lived and worked in diaspora. His works are analyzed through the prism of synergistic principles, which are becoming more and more relevant to modern scholarly space. Interdisciplinary exploration helps to find links between the arts and natural sciences as well as to form universal laws of their functioning. The study proposes to solve some aspects of these problems analyzing the significant amount of the specific material, belonging to one composer. There is a possibility for further research in the chosen direction.

Keywords: *A. Hnatyshyn, spiritual works, synergetics, types of self-organization, universality, bifurcation.*

ОСВІТА

УДК 781.68; 786.2

Уляна Молчко (Україна)

«КОЛЯДКИ І ШЕДРІВКИ ДЛЯ ФОРТЕП'ЯНУ» В ОПРАЦЮВАННІ МАРТИ КРАВЦІВ-БАРАБАШ: ДО ПИТАННЯ ЗБАГАЧЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

У статті здійснено музично-естетичний і методичний аналіз нотного альбому «Колядки і щедрівки для фортеп'яну» в опрацюванні піаністки, педагога, культурно-освітнього діяча з Канади – Марти Кравців-Барабаш. Проникаючи в музичну мову мініатюр митця, доведено, що вони ґрунтуються на поліфонічних засадах української народної музики, традиціях західноєвропейського романтизму. Проаналізовано фортеп'яну фактуру, штрихову палітру, динамічні нюанси, темпові особливості, на основі чого автор визначає педагогічну цінність фортеп'янних опрацювань «Колядок і щедрівок для фортеп'яну» Марти Кравців-Барабаш та необхідність їх уведення до навчальних програм.

Ключові слова: Марта Кравців-Барабаш, українське зарубіжжя, колядки і щедрівки, фортеп'янний репертуар.

Постановка проблеми. На сьогоднішній час наша епоха визначається як інформаційно-мережеве суспільство, в якому відбувається «трансформація цінностей, перехід їх на новий рівень свого існування»[5, с. 145]. Дуже важливим для сучасної педагогіки є не тратити духовну складову цих цінностей. Тому і надалі є актуальним виховання світогляду молоді на мистецьких творах, у яких відображені одвічні істини. До них належить українська народна музика. Українські митці, розуміючи застосування нашого мелосу як дидактичного матеріалу, котрий є найдоступнішим для дитячого сприйняття, використовують фольклорні взірці у фортеп'янних п'єсах та перекладах.

Колядки і щедрівки завжди відзначалися своєю великою популярністю в українських родинах, де формуються духовні цінності та естетичні уподобання дітей. Вже з початку ХХ століття наші композитори створюють низку збірок опрацювань коляд-щедрівок для фортеп'яно. Це Денис Січинський, Василь Барвінський, Богдан Вахнянин, Ігор Мельник, Ярослав Ярославенко, Ігор Соневицький, Роман Савицький, Юрій Олійник, Остап Бобикевич, Василь Безкоровайний, Осип Залеський. До жанру інструментальних опрацювань календарно-обрядових пісень зимового циклу для молоді звернулася відома педагог Марта Кравців-Барабаш, нотний альбом «Колядок і щедрівок для фортеп'яну» якої вийшов друком у 1975 році в Торонто[4]. Але, на жаль, цей збірник є мало дослідженим і не часто використовується в навчальному процесі.

Аналіз останніх досліджень. Творчо-виконавська, педагогічна, культурно-освітня діяльність визначної української піаністки, педагога, громадського діяча Марти Кравців-Барабаш була об'єктом досліджень українських науковців: Г. Карась [2], Н. Кашкадамової [3], У. Молчко[6]; на цю тему також написано низку статей авторами: І. Новосядлою [8; 9], Л. Обух [10], З. Юзюк [12], У. Молчко [7], Д. Білієнком [1], які висвітлюють її педагогічні збірники «Моя Україна» та «Колядки і щедрівки для фортеп'яну» в контексті національноспрямованого українського фортеп'янного репертуару.

Мета статті – здійснити музично-естетичний і методичний аналіз збірки «Колядки і щедрівки для фортеп'яну» в опрацюванні Марти Кравців-Барабаш задля визначення її дидактичної вартості. **Завдання дослідження** – прослідкувати використання календарно-обрядових пісень зимового циклу та романтичної стилістики в фортеп'янних композиціях; визначити педагогічну цінність нотного альбому «Колядки і щедрівки для фортеп'яну» в опрацюванні Марти Кравців-Барабаш та необхідність його введення до навчальних програм.

Виклад основного матеріалу. Марта Кравців-Барабаш (1917–2002) належить до фундаторів української культури і освіти в Канаді. Вона здобула ґрунтовну музичну освіту спочатку в Стрийській філії Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка, а згодом переїжджає навчатися до Львова. Її першим викладачем з фортеп'яно була Софія Окуневська, пізніше Марта Кравців переходить в клас визначної піаністки Галини Левицької, у якої навчалася як у Стрию, так і у Львові. Вже з перших поступів молода піаністка робить значні успіхи, про що свідчать численні рецензії В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Нижанківської, І. Шмериковської-Приймової на її виступи [6, с. 111].

Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка у Львові М. Кравців закінчує з дипломом педагога і концертного виконавця. Дирекція цього навчального закладу рекомендує їй продовжити навчання у Відні. Вона удосконалюється у Віденській музичній академії музики у професора Гендвіга Андрашві, а потім у Берлінській вищій музичній школі [7, с. 42].

З приходом радянської влади М. Кравців-Барабаш емігрує за кордон і з 1950 року в Торонто розпочинає активну педагогічно-виконавську діяльність. Вона працює в Українському музичному Інституті ім. М. Лисенка, в Народному драматичному театрі Г. Манька-Ярошевича, в театрі «Заграда» та в студії народного танцю О. Гердан-Заклинської, балетній школі Анни Заварихин, мистецькому товаристві «Козуб», стає членом Канадського музично-професійного товариства, разом з студентами бере участь у Канадському музичному фестивалі Ківаніс [3, с. 275], засновує товариство «Український Музичний Фестиваль», а також Міжнародний Конкурс ім. С. Людкевича. З 1968 року очолює Асоціацію діячів української культури, засновує український музичний архів, упорядковує 11-й том З. Лиська «Українські народні мелодії». «Серед піаністів, які виступали акомпаніаторами в українських концертах, – як зазначає Ганна Карась, – були: у США – Таїсія Богданська, Калина Чічка-Андрієнко, Меланія Байлова, в Канаді – Марта Кравців-Барабаш» [2, с. 445]. Вона співпрацювала з співаками М. Голинським, В. Тисяком, І. Туркевичем, Й. Гошуляком, С. Федчук, І. Мигаль, М. Латишком, Р. Садовою.

Піаністкою були видані та упорядковані два альбоми «Твори українських композиторів для фортепіано», «Співаночки для дітей», «Колядки і щедрівки для фортепіану», «Українські народні пісні», «Церковні наспіви», «Українська церковна музика», «Пісні для дітей дошкільного віку», збірники «Моя Україно», «Христя грає на фортепіані», «Концертно для двох фортепіано» та інші [11].

Її дописи зустрічаються на сторінках часописів «Гомін України», «Шлях перемоги», «Національна трибуна», «Екран», а наукові статті публікувалися в збірнику НТШ [11].

У 1986 році за вагомий внесок у справі збереження та розвитку української музики в Канаді Комітет Українців Канади нагородив Шевченківською медаллю Марту Кравців-Барабаш [2, с. 148].

Нотний альбом «Колядки і щедрівки для фортепіану» М. Кравців-Барабаш є вартісним продовженням опрацювань для фортепіано українського мелосу. Цикл вміщує 35 п'єс: для *соло фортепіано* – «Бог Предвічний», «Во Вифлеємі», «Вселенная веселися», «Дивная новина», «Витай Ісусе», «По всьому світу», «Днесь поюще», «Бог ся рождає», «Радуйтеся», «Небо і земля», «Дивная новина», «Возвеселімся», «Нині Адаме», «Нова радість стала», «Нова радість», «Добрий вечір тобі», «В галицькій землі», «Павочка ходить», «Щедрий вечір», «В полі, полі», «Ой, ти пташечку», «Ой, зайшли, зайшли», «Пресвята Марія», «В Вифлеємі», «Щедрий вечір», «Весело співайте», «Ой, сивая та і зозуленька»; для *фортепіанного дуету* – «На небі зірка», «Добрий вечір», «Нова радість», «Бог Предвічний», «Вселенная веселися», «Бог ся рождає», «Христос родився», «Нова радість».

Пропонуючи юним піаністам фортепіанні варіанти колядок і щедрівок, М. Кравців-Барабаш ставить перед собою мету – впровадження їх у широке концертне і родинне виконавське середовище, що дасть можливість виховати патріотичні почуття любові до рідної культури. Привертають увагу п'єси цього збірника своїм лаконічним викладом. У зазначених фольклорних опрацюваннях для солістів мисткиня дотримується особливостей структурної будови народної пісні (заспів-приспів), доповнюючи її віршованим текстом. Власне це поглиблює практичну сторону застосування перекладів – спів під власний супровід.

Мініатюри збірника відзначаються різноплановими піаністичними завданнями, що свідчить про їх дидактичну спрямованість. Найперше привертають увагу зручні, різноманітні фактурні виклади. Фактура п'єси «Бог Предвічний» насичена альтерованими ходами скритої поліфонії, що поглиблює величавий характер коляди. Художньо оригінально представлено супровід «Во Вифлеємі». Пісенна основа мелодії проходить інтервалами терції, яка доповнюється остинатними побудовами, котрі звучать на тлі половинних вартостей. Ця трипланова фактура додає інструментальному викладу оркестровості звучання. Тематичний матеріал коляди «Вселенная веселися» збагачений довготривалими підголосками та карбованими ломаними октавами в партії лівої руки, що змінюються гамоподібними ходами. Все це підкреслює радісний характер п'єси. «Дивная новина» відзначається веденням мелодії інтервалом сексти на тлі бурдонних квінт. Співставлення тональностей *Sis dur*(приспів) з *Cis dur*(заспів) вказує на глибоку народнопісенну опору композиції і створює відчуття світлої піднесеності. Лаконічне опрацювання коляди «Витай, Ісусе» здійснюється М. Кравців-Барабаш шляхом ведення мелодії інтервалом децими, який викладений між обома руками. Мініатюра «По всьому світу» привертає увагу своєю просторовістю, бо в ній представлено широке розташування тематичного матеріалу в далеких регістрах.

Святковий настрій твору *«Днесь поюче»* передає тональність В-dur, ведення тематичного матеріалу подвійними нотами, ходи рівними четвертними вартостями. Життєрадісний характер *«Бог ся рождає»* відтворює акордовий виклад мелодії, гамоподібні поспівки, які в процесі музичного розвитку альтеруються. В опрацюванні коляди *«Радуйтеся»* автор застосовує проведення величного мотиву в різних регістрах, підкреслюючи його як виразовими знаками tenuto, так і різноманітними фактурними підголосками. Зображення урочистої небесної події в композиції *«Небо і земля»* здійснюється М. Кравців-Барабаш шляхом застосування терцового голосоведення та ритмічно витриманого супроводу. Власне ці музичні елементи сприяють стриманому та величному характеру поетичного слова. Мініатюра *«Дивная новина»* відзначається простим і прозорим фортепіанним викладом. Одноголосний мелодичний мотив звучить спочатку в низькому регістрі, а згодом переходить у вищий. Ходи ломаними інтервалами в супроводі злегка підтримують основний тематичний матеріал, що робить його доступним у виконанні. Розмір 3/4 надає коляді *«Возвеселімся»* ознак танцювальності, яка підсилюється характерним супроводом.

П'єса *«Нині Адаме»* відзначається остинатністю музичного викладу фортепіанного супроводу. Ці ритмоформули восьмими вартостями автор уводить, щоб підкреслити піднесений характер колядки. Вузкий за діапазоном тематичний матеріал акомпанементу відповідає позиційній техніці, тому є зручним для виконання учнів. Популярна колядка *«Нова радість стала»* відзначається простотою інструментальної фактури. Пульсуючий, репетиційний супровід передає тремтливе очікування чудесного народження Сина Божого. М. Кравців-Барабаш у збірнику подає ще один варіант коляди *«Нова радість стала»*. Розмір 3/4, тональність F-dur, ведення мелодії інтервалами терції, бурдонні квінти, що оздоблені форшлагами, підкреслюють ліричний настрій цієї колядки.

Автор у щедрівці *«Добрий вечір тобі»* впроваджує пісенний тематизм, виписаний в партіях обох рук. Він проходить в акордовій лінії партії лівої руки, уривки її звучать в партії правої руки. Акордово-октавна фактура надає творові оркестровості. П'єса *«В галицькій землі»* відзначається лаконізмом. Тридольний метр, світлий відтінок G-dur-у, повнозвучні співзвуччя у фортепіанній фактурі надають щедрівці радісний настрій. Щедрівкою *«Павочка ходить»* М. Кравців-Барабаш має на меті ввести в широкий простір цю різдвяну пісню. Привертають увагу чергування секундових інтонацій в акомпанементі, який вияскравлює тужливий характер одноголосної мелодичної лінії. *«Щедрий вечір»* оздоблений мисткинею підголосками, що проходять на тлі витриманих басів. Тематизм п'єси *«В полі, полі»* підсилюється поліфонізацією супроводу. Восьмитактова мініатюра *«Ой, ти пташечку»* вражає своєю простотою викладу. У творі *«Ой, зайшли, зайшли»* М. Кравців-Барабаш застосовує зображальні елементи (трельні послідовності у високому регістрі), які надають коляді містичності. Мелодичну основу *«Пресвятої Марії»* автор надає виконанню лівою рукою в «теплому» середньому регістрі, яка доповнюється світлими, прозорими співзвуччями. *«В Вифлеємі»* музична тканина партій обох рук насичена розвинутими мелодичними поспівками, які вимагають їх індивідуального прослуховування та проведення.

Восьмитактова п'єса *«Весело співайте»* вражає лаконізмом та прозорістю інструментальної фактури. Мелодичний виклад подано автором подвійними звуками, тому, задля якісного синхронного виконання, його можна розділити між обох рук. Привертає увагу твір *«Ой, сивая та і зозуленька»*, музична тканина якого насичена різноманітними підголосками. Тематичний матеріал М. Кравців-Барабаш проводить в різних регістрах, чим активізує тембральне мислення в учнів.

Завершують нотний альбом композиції для фортепіанного ансамблю. Для дуетних п'єс також властиве фактурне багатство, яке доповнює мелодичну основу колядок і щедрівок. Ми зустрічаємо токатний рух (*«На небі зірка»*, *«Добрий вечір»*), поліфонічне плетиво (*«Нова радість»*), насичені оркестрові співзвуччя (*«Бог Предвічний»*), мелодизовані фігурації (*«Вселенная веселися»*, *«Бог ся рождає»*, *«Христос родився»*, *«Нова радість»*).

Висновки. Збірник *«Коляди і щедрівки для фортепіану»* в упорядкуванні Марти Кравців-Барабаш сприяє збагаченню педагогічного репертуару, який базується на українській народній музиці. Для цих п'єс характерним є нескладний мелодичний виклад, доступні різнопланові фактури, лаконічні музичні форми, чітко виписані темпи, динамічні відтінки, все це свідчать про дидактичну спрямованість нотного альбому. Виданий у 1975 році нотний збірник *«Коляди і щедрівки для фортепіану»* в упорядкуванні Марти Кравців-Барабаш вже давно став раритетним виданням. Власне тому дуже важливо є перевидати його в Україні задля широкого впровадження в культурно-освітній простір.

Література

1. Білієнко Д. Використання гуцульського фольклору у розвитку гуцульського фольклору у розвитку творчої активності учнів дитячих музичних шкіл (на матеріалі фортепіанних збірок композиторів діаспори) *Гірська школа українських Карпат*, 2013. № 10. С. 135–138.
2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Кашкдамова Н. Марта Кравців вибрала активну життєву позицію. *Фортеп'янке мистецтво у Львові*. Тернопіль: СМП «АСТОН», 2001. С. 272–276.
4. Коляди і щедрівки для фортепіану / опрацювання М. Кравців-Барабаш. Торонто: Український музичний фестиваль, 1975. 34 с.
5. Кравченко Т. Становлення цінностей сучасної людини в добу інформаційно-мережевого суспільства. *Філософія науки: традиції та інновації*. 2014. № 2 (10). С. 141–151.
6. Молчко У. Концертна діяльність Марти Кравців-Барабаш (львівський період). *Українознавство*. 2013. №1(46). С. 110–113.
7. Молчко У. Марта Кравців-Барабаш та її фортепіанний альбом «Моя Україна». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль-Київ, 2005. № 3 (15). С. 40–47.
8. Новосядла І. Українські авторські обробки колядок і щедрівок у фортепіанному педагогічному репертуарі. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2013. Вип. 24–25. С. 32–337.
9. Новосядла І. Фортепіанний репертуар для дітей у творчості композиторів українського зарубіжжя : національно-виховний та дидактично-пізнавальний аспект. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. XV–XVI. С. 115–124.
10. Обух Л. Специфіка дитячого педагогічного репертуару в українському зарубіжжі (нотні збірники та посібники для інструментального виконання). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2015. Вип. 13. С. 130–138.
11. Стех Я. До 100-річчя від дня народження Марти Кравців-Барабаш. URL: <http://meest-online.com/history/figure/do-100-richchya-vid-dnya-narodzhennya-marty-kravtsiv-barabash> (дата звернення 29. 11. 2019).
12. Юзюк З. Фортепіанні твори композиторів української діаспори у педагогічному репертуарі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка та НМАУ. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2009. № 1 (20). С. 111–118.

МЕДІАРЕСУРСИ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ Й ДІАСПОРИ

У статті проаналізовано українську та закордонну музичну періодику, що висвітлює питання бандурного мистецтва України та діаспори. Досліджено історію та перспективи розвитку друкованих періодичних видань, які є вагомими у вивченні життя і діяльності бандуристів, містять значний матеріал про виконавців, майстрів, педагогів України та зарубіжжя, про ансамблеві колективи, їх історію.

Ключові слова: бандурне мистецтво, виконавство, кобзарство, музичний журнал, періодика.

Постановка проблеми. Засоби масової інформації – важливий пласт сучасного функціонування політичного, економічного, соціального життя суспільства. В ХХ ст. їх роль зросла й для сфери трансляції культурної спадщини – анонси, афіші, рефлексії, рецензії та ін. «Інформуючи про події й процеси, що відбувається у культурно-мистецькій царині, медіа створюють поштовх для розвитку культури, стають своєрідним майданчиком для суспільного обговорення цієї проблематики, розвивають інтелектуальний простір, світоглядні орієнтації та культурні запити аудиторії» [4].

Розвиток друкованих та віртуальних ЗМІ зумовив появу і використання поняття медіа-культури. Це поняття охоплює «суспільний феномен виробництва та споживання медіа-продукції, який передбачає взаємодію, комунікацію між цими двома умовними соціальними групами» [21]. Як результат діяльності в галузі медіа-виробництва стає медіа-продукція (медіа-інформація та медіа-мистецтво – медіа-тексти), а також матеріальні носії (газети, журнали, фотоплівки, кінострічки, диски...), медіа-засоби (технічне забезпечення), медіа-технології для донесення результатів до споживача.

Сучасні дослідження свідчать про те, що «до сьогодні багато ЗМІ традиційно відсували культурну тематику на останню шпальту в газеті чи останній сюжет у новинах. Багато вартих суспільної уваги подій мистецько-культурного життя залишаються поза увагою суспільства, тому що в пріоритетах ЗМІ є висвітлення іншої інформації» [4]. Зауважимо, що це переважно політична та соціально-економічна тематика. Натомість сфера культури і мистецтва залишається на маргінесі представлення в медіа.

Що стосується бандурного мистецтва сьогодні, воно, поряд із закріпленням в звукозаписах (аудіо та відео), нотографічних матеріалах композиторів та виконавців України та діаспори (видання); дисертаціях та монографіях українських науковців, пропагується і медіа ресурсами – радіо, телебаченням (програми, афіші, проспекти концертних турне солістів-виконавців та бандурних колективів (аматорських і професійних); науковою періодикою – статтями в журналах, газетах, що присвячені колективам бандуристів, персоналіям, матеріалами всеукраїнських науково-семінарів, конференцій, а також записами концертів, конкурсів і фестивалів, які поширюються на музичних каналах, в соціальних мережах, популяризуються в соціальних фахових групах [7, с. 5].

Аналіз досліджень. Музична періодика діаспори стала предметом зацікавлення багатьох українських науковців. Так, аналіз популярних періодичних видань та дослідження вміщених на їх сторінках різних аспектів здійснили В. Дутчак [6; 8], Г. Карась [11], Л. Обух [16], Н. Савчук (Федорняк) [19] та ін. За оцінкою дослідників, українська еміграційна преса «взяла на себе роль вчителя, порадирика, інформатора, організатора, формувача, опікуна-консерватора, вартівника й захисника української душі», вона стала «засобом перетворення етносу в свідому націю» [9, с. 32]. Преса діаспори забезпечувала комунікацію між українцями діаспори, сприяла інформуванню громадськості про поточні проблеми українського політичного, культурного, господарського і наукового життя.

Мета статті полягає у представленні основних тенденцій розвитку бандурного мистецтва України та діаспори в сучасних засобах масової інформації та Інтернет-мережі.

Виклад основного матеріалу. Спеціалізованих друкованих ЗМІ про культуру й мистецтво в Україні, на жаль, небагато. Сьогодні на медіа-ринку у досліджуваній тематиці переважають видання журнального типу, а також наукові спеціалізовані часописи. Серед популярних музичних видань які видавалися в Україні з питань музичної культури слід відзначити журнал «Музика», заснований 1923 р. у Києві як друкований орган Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича. Журнал присвячений не лише академічному мистецтву, але й ґрунтовному аналізу сучасної культури, подаючи панораму актуальних проблем музичного мистецтва. У ньому, зокрема, публікуються біографії композиторів, інтерв'ю з відомими музикантами, інформація про зарубіжні гастролі українських

колективів, міжнародні конкурси виконавців, найкращі українські навчальні заклади, вистави вітчизняних музичних театрів, фестивалі сучасного мистецтва. Журнал «Музика» довгі роки утримував статус єдиного в Україні державного науково-популярного часопису із питань музичної культури [18]. Сьогодні активно функціонує й інтернет-журнал «Музика», де публікується огляд актуальних подій українського музичного мистецтва.

Важливу роль у збереженні української музичної культури відігравала періодична еміграційна преса. Найбільш численною поза межами України є преса в США, яка відіграє одну з ключових ролей у житті українських емігрантів та завдяки якій світова громадськість має змогу пізнати історію та культуру українського народу [19]. Важливим джерелознавчим підґрунтям для узагальнення мистецьких процесів, у т.ч. бандурних, в середовищі української діаспори є періодика. До цих видань можна віднести журнал «Тризуб» заснований С.Петлюрою (Париж, Франція 1925–1940). На сторінках «Тризуба» знайшли відображення відомості про концерти, вистави, ювілейні святкові вечори в Празі, Варшаві, Парижі, містах Америки, де брали участь відомі бандуристи [6, с. 39; 8].

Починаючи з другій пол. ХХ ст. у США видавався журнал музичного та мистецького життя «Вісті», який у 1961–1966 рр. у Твін Сіті (Міннесота) видавав хор «Дніпро» та журнал «Нові дні»; журнал «Овид», який у 1957–1975 рр. видавав М. Денисюк у Чикаго. Серед різноматематичних видань у різні періоди знаходимо ті, у яких систематично подавалася музично-освітня інформація: національно-громадські («The Ukrainian Weekly», 1920–1939 рр.), дитячі («Веселка», 1951–1990 рр.), мистецькі («Українські радіо вісті», 1940–1950 рр.; «Музичні вісті» та «Інформаційний листок приятелів Капели бандуристів», 1951–1990 рр.), жіночі («Наше життя», 1940–1950 рр.), шкільні («Рідна школа», 1914–1920, 1951–1990 рр.), де виходили статті, присвячені українській музичній культурі і освіті [18].

Найдовше – у 1961–1992 рр. – виходив український ілюстрований журнал для молоді і старших «Екран», що друкувався у видавництві «Екран» в Чикаго (США), містив матеріали, що виховували національну свідомість. Засновником і редактором видання протягом всього часу був А Антонович [1]. Особлива увага у виданні приділена музичній критиці, статтям та розвідкам. Найбільше з них присвячені хоровому, вокальному мистецтву; музичній освіті; окремим інструментам (бандурі) або бандурному мистецтву; діяльності громадських організацій, які розвивали музичну культуру; музичному театру; походженню музичних творів. Особлива увага зверталася на діяльність молодіжних мистецьких колективів та акції за їх участю, на успіхи окремих молодих виконавців у музичних конкурсах та фестивалях [19].

Отримання інформації про культуру у популярних масових ЗМІ відбувається без додаткових зусиль. У кожному з них також відводиться спеціальна сторінка для висвітлення культурного життя. Проте видання такого гатунку здебільшого акцентують свою увагу не на елітарній, а більше на масовій культурі. Серед жанрів переважають інформаційні матеріали: інтерв'ю, репортажі чи замітки. Аналітичні прогнози в цих виданнях практично відсутні: культуру розглядають винятково як модну нішу, найпопулярніші та найнестандартніші події якої слід висвітлювати [13, с. 77].

Сьогодні бандурне мистецтво України та української діаспори (інтерв'ю з митцями, анонси й інформація про гастролі виконавців, колективи, школи, окремих виконавців) висвітлюється також на сторінках українських та зарубіжних часописів: «День», «Експрес», «Музика», «Народна творчість та етнографія», «Свобода», «Ukrainian Weekly», «Час і події» тощо [16].

Значну роль в популяризації кобзарства в діаспорі відіграли газета «Свобода», «Ukrainian Weekly» (з 1933), які пропонувала читачам значну кількість статей присвячених бандурному мистецтву. Серед основних жанрів статей цих видань – короткі інформації, нариси про бандуру і відомих бандуристів, анонси, анотації, критичні рецензії, замітки стосовно концертних виступів, звукозаписів урочистих імпрез. На шпальтах газет «Свобода», «Ukrainian Weekly» актуалізувалися й питання бандурного репертуару. Особливого значення у публікаціях надається збереженню думового епосу. В останнє десятиліття значна частина публікацій має більш інформаційний зміст – про концерти колективів, солістів, видання нотних збірників, звукозаписів, навчальну діяльність гри на бандурі.

Окремі аспекти історії та виконавського мистецтва бандуристів України та діаспори завжди були пріоритетними для періодики навчальних центрів кобзарства зарубіжжя. Це видання «Бандурист» (Австралія), «Кобзарський листок» [6, с. 40].

Ведучи мову про видання для бандуристів, варто визнати, що в Україні не видавалося і не видається жодної газети або журналу, присвячених цій вузькій тематиці. Єдиним спеціалізованим друкованим виданням для бандуристів залишається музично-літературний журнал-квартильник «Бандура» («Bandura»), що функціонував у Нью-Йорку з 1981 по 2002 рік щоквартально на приватні пожертви. Видання, що виходило українською та англійською мовою, порушувало актуальні проблеми розвитку кобзарського й бандурного мистецтва, а також відігравало важливу роль в освітніх процесах,

адже не лише містило різноманітні інформативні матеріали про навчання гри на бандурі, але й публікувало курси гри на бандурі, раритетні матеріали і статті, що існували в рукописах (зокрема Г. Хоткевича, Г. Ткаченка, С. Ластовича-Чулівського, В. Мішалова), теоретичні і практичні узагальнення «Кобзарського підручника» З. Штокалка, які здійснила В. Дутчак, рецензії А. Горняткевича, статті З. Штокалка [5].

Видання публікувало статті про історію, традиції і розвиток бандури, цікаві практичні поради, новини, питання відновлення старовинних традицій старої цехової структури, зафіксованих на сторінках «цехового» журналу. Містило ноти й фотоматеріали. «Бандура» стала літописом мистецького життя українського зарубіжжя. До редакційної колеї в різні часи входили О. Герасименко-Олійник (гол. ред. з 2001 року), М. Чорний-Досінчук (гол. ред. з початку заснування), представники України Р. Гриньків, В. Дутчак, В. Єсіпок, Б. Жеплинський, О. Козій, Л. Матіяшек, представники США І. Андреадіс, Т. Булат, С. Досінчук-Чорна, І. Махлай, І. Соневицький, Д. Гординська-Каранович, Р. Савицький (молодший), представники Канади А. Горняткевич, М. Дяковський, В. Мішалов, Ю. Олійник, В. Родак, представник Бразилії І. Вовк, а також Б. Пачовський (оформлення), О. Венгерчук (адміністратор). Журнал безкоштовно надсилався до Північної й Південної Америки, європейських країн, України. У «Бандурі» опубліковано велику кількість статей митців і науковців з України, зокрема М. Гордійчука, О. Правдюка, Б. Фільц, Л. Ярославич, О. Кушнірук, О. Герасименко, В. Дутчак та ін. [19].

В останні роки Україна переживає сплеск суспільного інтересу до культури, і, як результат, відбуваються зрушення у висвітленні культурної тематики, набувають популярності Інтернет-портали [14]. Для багатьох науковців-дослідників важливим стає не тільки наявність інформації, яка може забезпечитися науковою літературою, а й швидкістю її отримання.

Як стверджує В. Дутчак, «Інтернет-сторінки мають важливе значення і в дослідженнях багатьох сторін бандурного виконавства в його жанрово-видовому розмаїтті: сольного, ансамблевого, оркестрового; в аналізі етапів становлення та динаміки репертуару окремих виконавців чи колективів, їх гастрольних подорожей тощо» [6, с. 43]. Більшість таких сторінок – англійською мовою, що є універсальною у спілкуванні між окремими дослідниками з цілого світу.

З 90-х років ХХ ст. формуються основні Інтернет сторінки про мистецьку діяльність бандуристів України та зарубіжжя – колективів, шкіл, окремих виконавців де міститься інформація про виконавців-кобзарів, інструментарій, аудіо-продукцію, гастролі, репертуар. Серед найвідоміших колективів української діаспори – Капела бандуристів імені Тараса Шевченка (Детройт, США). Вони розробили сторінку (UBC – Ukrainian Bandurist Chorus), що охоплює значний історичний відтінок розвитку кобзарства в Україні та за кордоном [26]. Веб-сайт містить широку інформацію про діяльність мистецьких навчальних таборів; діяльність освітньої комісії колективу, яка займається виданням необхідної літератури; ансамблі й школи бандуристів діаспори; біографії диригентів та виконавців капели на різних етапах її функціонування; творчі замальовки про відомих кобзарів та бандуристів (О.Вересая, Г.Хоткевича, В.Ємця та ін.). Крім того тут подані типи сучасних бандур та їх конструкції, строю якості струн, необхідні креслення та фото. Загалом сайт Капели бандуристів вражає своєю насиченістю і, водночас, «живим» словом, постійним оновленням відомостей про життя колективу [6, с. 44].

10 жовтня 2017 р. в Києві відбулася прем'єра документальної стрічки «Хоробра сімнадцятка» («MUSIC OF SURVIVAL») яка розповідає про джерела давньої музичної традиції української бандури та історію Української капели бандуристів. Автор фільму Орест Сушко – учасник Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка, американський та канадський кінорежисер, звукорежисер, кінопродюсер «Хоробра сімнадцятка» – це трагічна і тріумфальна історія сімнадцяти учасників з початкового складу гурту, які були насильно вивезені до німецьких таборів примусової праці у 1942 році та пройшли через пекло Другої Світової війни [17]. А в 1949 році перетнули океан назустріч північноамериканській свободі. Прем'єра фільму відбулася в Торонто під час Міжнародного кінофестивалю у 2014 році [25].

Одним з активних пропагандистів бандури, зокрема її популяризації на Інтернет сторінках, є виконавець і дослідник кобзарства Віктор Мішалов (Канада). Він розробив і впровадив значного періоду підтримував веб-сайт «Віртуальний музей бандури», що містив значний матеріал про бандуристів (виконавців, майстрів, педагогів) України та зарубіжжя, про ансамблеві колективи, їх історію, довідкові документи про стрій різних типів інструментів, їх технічні та художні можливості [6, с. 44].

Багато відомостей про кобзарів-бандуристів України та зарубіжжя міститься на веб-порталі «Брама» (в підкаталозі «Мистецтво та культура»). Це відомості про солістів-виконавців та колективи

бандуристів. Крім того багато інформації можна отримати на сторінках віртуальної енциклопедії Вікіпедія (Wikipedia), зокрема про виконавців минулого і сучасності [6, с. 44].

Українське інтернет-видання, в якому значне місце належить культурі, у т.ч. й бандурному мистецтву, є «Українська правда». Матеріали виходять в розділі «УП. Життя». Донедавна тема культури була представлена в окремому проекті «УП. Культура». Через певні причини його закрили, й тепер розділ культури наповнюється не окремим штатом журналістів, а редакцією «УП. Життя». Пріоритетними інформаційними приводами є прем'єри фільмів, конкурси, форуми, відкриття виставок, презентація книг, кадрові питання у сфері культури, нові ідеї та проекти тощо. Часто на сайті з'являються матеріали, пов'язані з творчістю сучасних митців і їх мистецтвом [4].

В останні роки важливою для дослідників бандурного мистецтва зарубіжжя джерелознавчою базою виступає веб-сайт «Діаспоріана» – своєрідна on-line бібліотека [24], де представлені численні наукові, енциклопедичні, літературні, мистецькі джерела, а також періодика і ноти [7, с. 45].

Більшість Інтернет-сторінок містять гіперпосилання на подібні за змістом сторінки, дотичні до дослідженої проблематики. Для бандуристів і дослідників кобзарства корисну інформацію містять також сторінка Фундації Кітастих (Kytasty Foundation – Continuing the work of Hryhory Kytasty and Viktor Kytasty), офіційна сторінка Канадської капели бандуристів (Canadian Bandurist Kapela), особові сторінки бандуристів у соціальних мережах та ін.

Як зазначає В.Дутчак, серед корисних посилань для бандуристів: <http://bandura.net/BanduraRecording.html> Yevshan; [BanduraRecordings Umka.com.ua](http://BanduraRecordings.Umka.com.ua) – BanduraRecordings Ukrainian Gift Shop; Bandura Museum (Toronto- V.Mishalow); PRINTED MUSIC FOR BANDURA (нові надруковані видання для бандури); Information about Bandura Ensembles around the world; Bandura Virtual Museum (V. Mishalow); Kobzari i Lirnyky by Natalia Kononenko; Experimental Bandura Trio – J.Kytasty; Ukrainian Sextet with Bandura – Sacramento; Bandura Festival in Toronto – 2000; Ukrainian Folk Instruments by V.Mishalov та багато інших [6, с.45].

Отже, всесвітня мережа Інтернет стає невід'ємною складовою сучасної комунікації, і варто констатувати, що у «глобальному павутинні» українських сайтів, присвячених культурній тематиці, більше, ніж друкованих ЗМІ. Спостерігаємо «справжні», професійні культурологічні й мистецькі інтернет-видання, хоч і деякі з них потребують якіснішого підходу до популяризації контенту [22, с. 21]. Найповніше культурна тематика в Інтернеті представлена на сторінках спеціалізованих електронних видань. Концепція таких видань приваблює аудиторію, публікації написані просто, легко, доступно і цікаво. Такі матеріали про музику, кіно та інші сфери мистецтва відкривають нових героїв, відстежують і формують тренди. В інтернет-просторі таких платформ чимало [14].

Як приклад популяризації кобзарського мистецтва на радіо належить радіо «Культура» – це одна з хвиль суспільного мовлення – Національної суспільної телерадіокомпанії України, що транслюється на ультракоротких та FM-хвилях. Канал духовного відродження складається з інформаційно-аналітичних, публіцистичних, культурно-мистецьких, науково-просвітницьких, розважальних і музичних програм, які висвітлюють події культури і розраховані на найширші кола слухачів. Слухачі Радіо «Культура» можуть також почути найсвіжішу інформацію про новини сучасного українського і світового кіномистецтва, ознайомитися з репертуаром та прем'єрами провідних театрів столиці й інших міст України, а також дізнатися про фестивалі і концертне життя країни. Щодня в ефірі – радіовистави з фондів УР або прем'єри радіовистав, підготовлені редакцією радіотеатру, а також інтерактивні передачі за участю акторів і театрознавців про проблеми і здобутки сучасного театру. Надзвичайно широко представлена на каналі музична палітра: тут і духовна музика, і «вічна класика», і симфонічна музика, і популярна пісня [20].

Протягом декількох років на радіо каналу «Культура» і в ефірі Першого каналу Українського радіо щосуботи виходила передача «Кобзарський майдан», яку вів журналіст Юрій Боровик. 2017 року в межах передачі було започатковано радіофестиваль-конкурс «Кобзарський майдан». Взяли участь у ньому виконавці з України та світової української спільноти США, Канади, Аргентини, Бразилії, Австралії, європейських країн. Метою радіоконкурсу стала підтримка молодих виконавців на академічній бандурі та на традиційних інструментах (кобзі, лірі, старосвітській бандурі, торбані) з України та української діаспори. Переможців конкурсу визначило міжнародне журі, у складі якого фахівці бандурного (кобзарського) мистецтва, а записи увійшли до фондових записів.

Одним з активних пропагандистів бандурного мистецтва на радіо «Культура» сьогодні є відомий бандурист Ярослав Джусь, ведучий програми «Bandura Style» (композитор, аранжувальник, художній керівник гурту «Шпильясті кобзарі», член Національної спілки кобзарів України ініціатор проекту розвитку бренду бандури в Україні «Bandura Style» автор збірки «12 інструментальних творів для бандури»). Він щотижня запрошує до студії радіо сучасних музикантів, які працюють із народними

інструментами та експериментують з їхнім звучанням. Сучасний саунд для сопілки, бандури та інших нібито традиційних музичних інструментів [23].

Висновки. Отже, можна дійти висновку, що значну роль у популяризації кобзарства відіграли упродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: українська музична періодика діаспори, яка представлена журналами, газетними виданнями; а також інтернет-сторінками. Сьогодні широкі можливості пропонують інформаційно-комунікаційні технології, зокрема, наявність соціальних професійних груп в Інтернеті, комунікація в них між учасниками України та інших держав. У той же час єдиним зразком спеціалізованого видання залишається лише архів журналу «Бандура», окремі статті у фахових наукових виданнях чи періодиці, що звісно недостатньо для висвітлення сучасного стану та розвитку бандурного мистецтва. Можна припустити, що друковане спеціалізоване видання для бандуристів сьогодні може існувати лише на умовах державного фінансування або ж на кошти меценатів, благодійних фондів тощо. Перспективною при цьому може стати електронний журнал для бандуристів, що забезпечить потреби читачів наукової, освітньої та культурної сфери.

Література

1. Антонович А. З життя Школи українознавства Учительської Громади в Чикаго. *Екран (Чикаго)*. 1972. Ч. 61/62. С. 14–15.
2. Васьківський Ю., Палійчук А. Особливості розвитку сучасного українського ринку преси (2008 – 2011). *Вісник Львів. ун-ту. Серія журналістика*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2011. Вип. 34, ч. 2. С. 223–229.
3. Галузь преси в Україні: нові можливості і старі загрози. *Матеріали круглого столу видавців періодичної преси УАВПП «Проблеми галузі преси в Україні 2005»*. К., УАВПП, 3 лют. 2005 р. URL: http://www.uapp.net/industry/analytics/review/article_40.html (дата доступу 04.10.2016).
4. Гарматій О., Кісіль С. Тема культури в українських ЗМІ: основні тенденції подання. URL: http://ena.lp.edu.ua/bitstream/ntb/44525/2/2018n896_Harmatiy_O-Theme_of_culture_in_ukrainian_18-25.pdf.
5. Дутчак В. «Кобзарський підручник» Зіновія Штокалка. *Бандура (Нью-Йорк)*. 2000. № 71/72. С. 21–23.
6. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
7. Дутчак В. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність : зб. наук. пр.* Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л.І. Горіна. Рівне: Волин. обереги, 2017. С. 5–13.
8. Дутчак В. Тижневик «Тризуб» у відображенні буття бандурного мистецтва українського зарубіжжя періоду міжвоєнного десятиріччя ХХ ст. *Прикарпат. вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ: Плай, 2009. Ч. 2 (6). С. 278–287.
9. Животко А. Історія української преси: з передмовою К. Костева. Мюнхен: Укр. технічно-господарський ін.-т, 1989-1990. 334 с.
10. Животко А. Преса української еміграції та інші органи на чужині. К. : Наша культура і наука, 1999. 368 с.
11. Карась Г. В. Хронограф музичного життя українського зарубіжжя на сторінках часопису «Екран» (США): джерелознавчий аспект. *Культура і сучасність*. Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. 2010. № 1. С. 159-165.
12. Кузнецова Т. Транслявання національної культури сучасними ЗМІ: основні тенденції та перспективи. URL: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/natural/vdpu/Soc_komun/2008_1/12.html.
13. Мар'їна Л. Журналістика і культура: динаміка взаємодії. Львів: ПАІС, 2013. 164 с.
14. Мокрушина Д. Культура у ЗМІ, ЗМІ в культурі (деякі міркування про дезорієнтацію у культурному українському просторі). *Медіакритика*. URL: <http://www.mediakrytyka.info/ohlyady-analytyka/kultura-u-zmi-zmi-v-kulturi-deyaki-mirkuvannya-pro-dezoriyentatsiyu-u-kulturnomu-ukra>.
15. Нариси з музичної соціології: [навч. посіб. для вищих і середніх спец. муз. закладів] Колектив авторів: Кияновська Л. О., Пилатюк О. Б., Скорик А. Я., Ластовецька-Соланська З. М. Львів: «Сполом», 2011. 146 с.
16. Обух Л. В. Типологія освітніх інституцій кобзарського мистецтва українського зарубіжжя (за матеріалами журналу «Бандура»). *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка : музикознавчі студії* [Ред.-упор. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич : Посвіт, 2009. Вип. 21. С. 49–58.

17. Показ фільму Ореста Сушка «Хоробра сімнадцятка». URL: <https://krytyka.com/ua/news/events/pokaz-filmu-oresta-sushka-khorobra-simnadtsyatka>
18. Потієнко С.В. Становлення спеціалізованих періодичних друкованих видань та еволюція української музичної періодики для бандуристів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Мистецтвознавство. 2016. Вип. 22. С. 174–182.
19. Савчук Н. Бандурне мистецтво на сторінках газети «Екран» (США). *Тарас Шевченко і кобзарство: II міжнар. наук.-прак. конф. (у рамках IV міжнар. конгресу світового українства), 23–24 серпня 2013 р.* Львів: Вид-во Львів. політехніки, 2013. С. 134–138.
20. Словінська І. Радіо культура. URL: http://www.nrcu.gov.ua/3channel_about
21. Череповська Н. Про експериментальну модель програми спеціального медіа-освітнього курсу «Медіа-культура». URL: http://leader.ciit.zp.ua/files/menu_r2/media/prog_media1.doc
22. Чи є мистецтву місце в ЗМІ. *Телекритика*. URL: <https://detector.media/infospace/article/39956/2008-08-11-chi-e-mistetstvu-mistse-u-zmi/>
23. Ярослав Джусь на радіо «Культура». URL: <http://www.ukr.radio/prog-presenter.html?id=354>
24. Diasporiana. URL: diasporiana.org.ua
25. Music of Survival. The Story of the Ukrainian Bandurist Chorus. URL: <http://musicofsurvival.com> (Дата звернення: 3.12.2017. Назва з екрану).
26. UBC – Ukrainian Bandurist Chorus URL: <http://bandura.org/>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Амброзяк Іванна* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)
- Бобечко Оксана* – кандидат мистецтвознавства, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)
- Босак Ірина* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)
- Булда Марина* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)
- Галавай Андрій* – аспірант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)
- Гупалова Єлена* – доктор мистецтвознавства, доцент Бельцького державного університету імені Алеко Руссо (м. Бельци, Республіка Молдова)
- Дутчак Віолетта* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)
- Кубік Ольга* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)
- Молчко Уляна* – доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)
- Німилович Олександра* – доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)
- Рябінець Христина* – магістр прикладної лінгвістики, бакалавр музичного мистецтва, магістрантка ЛНУ ім. І. Франка (м. Львів, Україна)
- Філоненко Людомир* – доктор філософії, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич, Україна)
- Філоненко-Барнич Надія* – викладач-методист Дрогобицької дитячої музичної школи № 1 (Дрогобич, Україна) (м. Дрогобич, Україна)
- Шевченко Марта* – доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», заслужений працівник культури України (м. Івано-Франківськ, Україна)

INFORMATION IS ABOUT AUTHORS

Ambrozyak Ivanna – postgraduate student, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Bobechko Oksana – PhD in Arts, Associate professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Drohobych, Ukraine)

Bosak Iryna – postgraduate student, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Bulda Maryna – PhD in Arts, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Halavay Andriy – postgraduate student, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Gupalova Elena – Doctor in the Study of the Arts, Associate professor, State University «Alecu Russo» (Bălți, Republica Moldova)

Dutchak Violetta – Doctor of Arts, professor, Head of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Kubik Olga – postgraduate student, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Molchko Uliana – Associate Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Drohobych, Ukraine)

Nimylovyh Oleksandra – Associate Professor, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Drohobych, Ukraine)

Ryabinets Khrystyna – master in applied linguistics, bachelor in musical art, master of the faculty of culture and arts Ivan Franko National University (Lviv, Ukraine)

Filonenko Lyudomyr – Doctor of Sciences (Philosophy), Head of the Music Studies and Piano Playing Department, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Drohobych, Ukraine)

Filonenko-Barnych Nadiya – Teacher- Methodist of Drohobych Children's Musical School No 1 (Drohobych, Ukraine)

Shevchenko Marta – Associate Professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

ЗМІСТ

МИСТЕЦТВО

<i>Дутчак В.</i> ВОЛОДИМИР ЛУЦІВ (ВЕЛИКОБРИТАНІЯ) – УНІВЕРСАЛЬНИЙ ТАЛАНТ НА СЛУЖБІ УКРАЇНИ. IN MEMORIAM.....	5
<i>Німилович О.</i> ВИШУКАНИЙ КОЛОРИТ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ГРУДИНА	12
<i>Бобечко О.</i> ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ДІВОЧОГО АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТОК (ДЕТРОЙТ, США) В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЗА МЕЖАМИ УКРАЇНИ.....	18
<i>Кубік О.</i> СПЕЦИФІКА АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....	24
<i>Шевченко М.</i> ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТРІО «ЖАЙВІР» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА.....	28
<i>Булда М.</i> ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ АКОРДЕОННО-БАЯННОГО МИСТЕЦТВА НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ ТА ПОЛЬЩІ.....	36
<i>Босак І.</i> ВИСТАВА «СОЛОДКА» ПОЛЬСЬКИХ МИТЦІВ (ЗА М. МАТІОС) У КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНИХ ПОШУКІВ ТЕАТРУ ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО.....	41
<i>Галавай А.</i> ВИКОНАВЦІ ВЕРДІЇВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ СЕРЕД МИТЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....	45

КУЛЬТУРА

<i>Гупалова Є.</i> ВНЕСОК УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ У РОЗВИТОК КОМПОЗИТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ, ВИКОНАВСТВА І ПЕДАГОГІКИ В РЕСПУБЛІЦІ МОЛДОВА.....	49
<i>Філоненко Л., Філоненко-Барнич Н.</i> ГРАНІ МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ ЯРОСЛАВА БАРНИЧА.....	55
<i>Рябінець Х.</i> СИНЕРГЕТИЧНІ ВИМІРИ ДУХОВНОЇ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ГНАТИШИНА.....	60

ОСВІТА

<i>Молчко У.</i> «КОЛЯДКИ І ЩЕДРІВКИ ДЛЯ ФОРТЕПІЯНУ» В ОПРАЦЮВАННІ МАРТИ КРАВЦІВ-БАРАБАШ: ДО ПИТАННЯ ЗБАГАЧЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ.....	67
<i>Амброзяк І.</i> МЕДІАРЕСУРСИ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ Й ДІАСПОРИ.....	71
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	77
ЗМІСТ	79

CONTENT

ART

<i>Dutchak V.</i> VOLODYMYR LUTSIV (UK) - UNIVERSAL TALENT IN THE SERVICE OF UKRAINE. IN MEMORY	5
<i>Nimylovych O.</i> THE EXQUISITE FLAVOR OF VOLODYMYR HRUDYN'S PIANO ART...	12
<i>Bobechko O.</i> CREATIVE WORK AND PERFORMANCE ACTIVITY OF THE GIRLS'BANDURA ENSEMBLE (DETROIT, USA) IN THE CONTEXT OF PRESERVATION AND POPULARIZATION OF THE UKRAINIAN CULTURE ABROAD.....	18
<i>Kubik O.</i> SPECIFICITY OF THE ENSEMBLE ART OF BANDURISTS OF THE UKRAINIAN DIASPORA	24
<i>Shevchenko M.</i> CREATIVE ACTIVITY OF TRIO «ZAYVIR» IN THE CONTEXT OF DEVELOPMENT OF ENSEMBLE BANDURA PERFORMANCE.....	28
<i>Bulda M.</i> PECULIARITIES OF ACCORDION-BAYAN ART FUNCTIONING ON THE TERRITORY OF UKRAINE AND POLAND.....	36
<i>Bosak I.</i> PERFORMANS «SWEET» THE POLISH ARTISTS (BY M. MATIOS) IN THE CONTEXT OF THEORETICAL SEARCHES OF THE THEATER JERZY GROTOWSKI.....	41
<i>Halavai A.</i> THE PERFORMERS OF THE VERDI REPERTOIRE AMONG THE ARTISTS OF THE UKRAINIAN DIASPORA.....	45

CULTURE

<i>Gupalova E.</i> THE CONTRIBUTION OF UKRAINIAN MUSICIANS TO THE DEVELOPMENT OF COMPOSER'S SKILL, PERFORMANCE AND PEDAGOGY IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA	49
<i>Filinenko L., Filonenko-Barnych N.</i> PECULIARITIES OF THE ARTISTIC HERITAGE OF YAROSLAV BARNYCH.....	55
<i>Ryabinets Kh.</i> SYNERGETIC DIMENSIONS OF ANDRIY HNATYSHYN'S SPIRITUAL WORKS.....	60

EDUCATION

<i>Molchlo U.</i> «CAROLS AND NEW YEAR SONGS FOR PIANO» STUDIED BY MARTA KRAVTSIV-BARABASH: THE QUESTION OF PEDAGOGICAL REPERTOIRE ENRICHMENT.....	67
<i>Ambrozyak I.</i> MEDIA RESOURCES AS A SOURCE OF RESEARCH OF THE BANDURA ART OF UKRAINE AND THE DIASPORA.....	71

INFORMATION IS ABOUT AUTHORS	77
------------------------------------	----

CONTENT.....	79
--------------	----

..

Наукове видання

МИСТЕЦТВО. КУЛЬТУРА. ОСВІТА
Збірник наукових праць Навчально-наукового Інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя
Стефаника»
Випуск 3

ART. CULTURE. EDUCATION
Almanac of scientific papers of Educational-Scientific Arts Institute
in Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Edition 3

Статті публікуються в авторській редакції

Підготовка до друку – *Віолетта ДУТЧАК*
Дизайн обкладинки – *Ірина ДУНДЯК*

Підп. до друку 20.12. 2019 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк. арк. 8,5

Виготовлювач – друкарня «Фоліант»
(ПП Віконська О.В.), м. Івано-Франківськ,
Вул. Старозамкова, 2, тел./факс
(0342) 50-21-65; (багатоканальний)
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ №24

освіта Мистецтво культура
Мистецтво Мистецтво
Мистецтво культура освіта
культура Мистецтво

culture art education art culture
art education culture art