

formation of scientific ideas related to the art of bell-ringing in Ukraine. The work reflects new views on the history of bells and the development of the art of bell-ringing, the importance of local norms of bell-ringing in religious rites and their public functions. It reviews the buildings in which these musical instruments are to be installed, their condition, and describes the art of bell-ringers. The author summarizes the reflection of bells and bell-ringing in folklore, literature, visual arts, music, which testifies to a great role of bell-ringing in the moral and cultural life of the people.

Key words: bells, beats, bell-ringers, art of bell-ringing, campanological sources, music, christianity, methodology, church ritual, folk culture, literature, art.

УДК 78.481

Ірина Зінків

КОНСТРУКЦІЯ БАНДУРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

Стаття присвячена вивченню розвитку бандури київського та харківського типів в українській діаспорі. Аналізується розвиток торбаноподібної бандури А.Паплинського (С. астович-Чулівський, В.Вецал), та полтавсько-харківської бандури братів О. і П.Гончаренків (В. Вецал).

Ключові слова: бандура, київська і харківська бандури, західна і східна українська діаспора, В.Вецал, В.Гляд, брати О. і П.Гончаренки, В.Ємець, С.Ластович-Чулівський, А.Паплинський.

У міжвоєнний період у зв'язку з репресивними заходами радянського уряду проти Г.Хоткевича, його учнів та послідовників діатонічна полтавсько-харківська та чернігівсько-київська бандури опинились у країнах західної української діаспори (Польщі, Чехословаччині, Німеччині, а в повоєнний час – у США, Канаді, Австралії), куди емігрувало чимало українських бандуристів. У Польщі й Чехословаччині отримала свій подальший розвиток торбаноподібна діатонічна бандура (з двома кілковими коробками) київського майстра Антонія Карловича Паплинського (1870?–1920?). Сам Паплинський, відомий київський майстер-бандурист, виготовляв як традиційні діатонічні бандури*, так і торбаноподібні, які в 1900–1910-х роках були поширені в Україні, Росії та Кубані (в бандурних школах М.Богуславського) [12, с. 20]. З кінця 1910-х – у 1920-х роках бандури Паплинського та інших майстрів-бандуристів, які виготовляли бандури за його зразками, поширюються й за межами України, у зв'язку з вимушеною еміграцією (перед встановленням більшовицького режиму) відомих бандуристів-віртуозів та учасників організованих ними капел на території Чехословаччини, Польщі й Німеччини – В.Ємця, Г.Китастого, К.Місевича**, Ю.Сінгалевича***, М.Теліги****, З.Штокалка***** та інших бандуристів. Після смерті А. Паплинського його торбаноподібна бандура послужила взірцем для бандур інших українських майстрів, які працювали в Чехії (І.Довженка, І.Романенка, О.Дутки, П.Непокипного) і які виготовляли інструменти для капел українських та чеських бандуристів школи В.Ємця у Празі та М.Теліги в Подебрадах. На їх конструкцію орієнтувались також майстри, які працювали в Німеччині – С.Ластович-Чулівський)***** у Мюнхені та брати О. і П.Гончаренки в Інгольштадті. Генезу інструментів, виготовлених

* Одна з діатонічних бандур Паплинського (з резонаторним отвором у формі вікна) зберігається в колекції ДММТіК. Цей інструмент був нагороджений срібною медаллю на Другій кустарній виставці (Київ, 1913 р.). На діатонічній бандурі роботи Паплинського грав Олексій Обабо (Кубань, станиця Ахтанізівська) [13, с. 432, світлина].

** К. Місевич (1890–1943) виготовляв бандури за взірцем бандур А. Паплинського у Холмі, Львові та Кременці у 1925–1942 роках, на яких грав харківським способом, опанувавши його самотужки (за підручником Хоткевича). В кінці 1920-х років він мав у Галичині чимало учнів, які самостійно виготовляли бандури. Його традиції розвинув Ю. Сінгалевич.

*** Ю.Сінгалевич (1911–1947) у 1930-х роках культивував у Галичині харківський спосіб гри на діатонічній бандурі і був першим бандуристом, який здійснив записи бандурних творів на Львівському радіо («Одеон») та польській фірмі грампласту «Електросирена» (Варшава). Він заснував також приватну бандурну школу у Львові, де учні самостійно виготовляли свої інструменти.

**** Михайло Теліга – український бандурист, чоловік відомої української поетеси Олени Теліги.

***** Зіновій Штокалко (1920–1968) – уродженець Тернопільщини, учень Хоткевича.

***** Семен Ластович (1910–1987), уродженець Львівщини, учень Місевича, в якого вчився виготовляти бандури київського типу (за моделями Паплинського).

А.Паплинським на основі конструкції панської бандури (торбану), треба шукати, мабуть, у романтичному напрямі української музичної культури, що зароджувався у перші десятиліття XIX століття і отримав нове життя на початку XX ст. Згадаймо, що інтерес до української давнини, яка асоціювалась з романтизацією доби Козаччини, здавна підтримували українська й польська шляхта. Так, в Україні ще в добу раннього романтизму (в 1820-х роках) при поміщицьких садибах широко культивувалися панські бандури (на них музикували батько й син Відорти при маєтку польського магната українського походження В.-С.Ржевуського) [1, с. 306–307]. Цей напрям зазнав відродження після революційних подій 1905, і, особливо, 1917 років. Його реалізувала українська інтелігенція Слобожанщини (Г.Хоткевич, В.Ємець) і Кубані (М.Богуславський, В.Шевченко) під впливом українських національно-визвольних змагань; він був продовжений в добу Гетьманату та Директорії (1917–1919). На Кубані торбаноподібна бандура отримала значне поширення завдяки діяльності Першої та Другої кобзарських шкіл М.Богуславського (1913–1915), натхненника й мецената кобзарської справи на Кубані, який за власні кошти придбав близько десяти бандур роботи А.Паплинського для організації навчання гри на них кубанських козаків у Катеринодарі, серед яких – А.Чорний, В.Шевченко, М.Теліга, П.Бугай, М.Злобінцев (Злобінців, псевдонім Домонтович) та багато інших. Згодом, у 1910–1920-х роках кубанські майстри М.Вереса та К.Німченко почали виготовляти власні (т. зв. гетьманські) бандури за зразком конструкції торбаноподібної бандури А.Паплинського. На діатонічному інструменті роботи Паплинського віртуозно грав харківський бандурист В.Ємець (1890–1982), який у 1917–1918 роках, в часи Гетьманату організував у Києві першу українську капелу бандуристів (Кобзарський хор) за підтримки мецената українського кобзарства гетьмана П.Скоропадського. Опинившись на еміграції (Берлін, 1920), віртуоз продовжував активну концертну діяльність з діатонічною бандурою Паплинського на європейському та американському континентах (у 1920-х – 1940-х роках) [4, с. 74–75]. Його перші зарубіжні виступи пов'язані з роками навчання у Берлінській (з 1922) та Празькій консерваторіях (з 1923), а також з концертною діяльністю Другого бандурного хору, організованого ним у Празі в 1924 році, з яким він гастролював як соліст по Закарпатті, Буковині, Франції, Бельгії.

Початок відродження у XX столітті торбаноподібної бандури на Кубані (крім діяльності шкіл М.Богуславського) варто також пов'язувати з іменем кубанського козака-бандуриста В.Шевченка, автора «Школи гри на бандурі» (Москва, 1914 р.), який згодом, працюючи професором співу однієї з московських гімназій, заснував у Москві капелу бандуристів із представників української діаспори. За свідченнями сучасників, В.Шевченко грав, крім бандури, ще й на торбані (торбаноподібній бандурі – ІЗ.) [14, с. 4].

В.Ємець був не лише видатним віртуозом-бандуристом харківської школи*, але й автором декількох бандур. Його друга концертна бандура, виготовлена на основі моделей бандур А.Паплинського, мала овально-симетричну форму, гриф був оснащений двома кілковими коробками, верхня з яких зигзагом вигиналася вперед. У верхній коробці закріплено аліквотні (контрабасові) струни, у нижній – басові. Резонаторний отвір має форму 8-пелюсткової квітки (вона повторюватиметься на бандурах Ємця власної конструкції). На корпусі вміщено 35 струн (4 аліквотні, 8 басових і 23 приструнки). Нижні кінці усіх струн, перебігаючи через підструнник у формі лука, кріпляться на його нижній, дугоподібній планці.

У 1945 році бандурист-віртуоз виготовив свою першу хроматичну концертну бандуру (без механізму), оснащену 56 струнами. Її було спроектовано на основі його першої концертної бандури, виготовленої А.Паплинським. Паралельно бандурист працював над створенням репертуару для неї та удосконаленням власної техніки гри. Друга модель, виготовлена у 1948 році, мала оригінальну конструкцію двокілкової коробки і була спроектована для власних концертних виступів (зокрема, в Голлівуді у 1949 р.). За рахунок збільшення кількості струн (до 62-х) бандура мала значно більші розміри корпусу. За широким укороченим грифом у зоні нижньої кілкової коробки 14 басових струн «роздвоювалося», порівну між правою й лівою її частинами (по 7 з кожного її боку). Над правою частиною нижньої кілкової коробки була вміщена верхня – для аліквотних струн, для яких Ємець прилаштував на деці окремий підструнник. Нижні кінці аліквотних (6), басових струн (14) та приструнків (42) проходили через підставку і закріплювались у нижній частині корпусу на спеціальній металевій пластині-накладці, що з'єднувала деку зі спідняком. З 1955 року майстер-бандурист продовжував виготовляти свої хроматичні бандури, експериментуючи з їх тембровими

* На світлині 1947 року, зробленій після виступу в залі Іллінойського університету (США), зафіксовано спосіб гри Ємця на торбаноподібній бандурі власної конструкції – харківський. Спосіб тримання (з нахилом) зумовлений її конструкцією [7].

показниками, мріючи поєднати їх звучання в камерних ансамблях з арфою, скрипкою, фортепіано, а роком пізніше опублікував посібник з виробництва бандур своєї конструкції (Торонто, 1956).

У західній українській діаспорі після Другої світової війни (з 1947 р.) чимало удосконалив діатонічної полтавсько-харківської бандури зробили брати Олександр (1913–2005) та Петро (1910–2000) Гончаренки. Їх перші дві бандури було створено в Ульмі, наступні – в Інгольштадті (Німеччина) на основі поєднання особливостей київських та полтавських традиційних бандур під впливом інструментів колишніх учасників Полтавської та Київської капел Григорія Назаренка* та Йосипа Панасенка [9, с. 159]. Декілька хроматичних бандур було названо «Полтавками»**. Початково інструменти братів Гончаренків були діатонічними, мали дещо ширший діапазон (8 басів і 36 приструнків – до а3) і настроювалися за Es dur'ним звукорядом. Кілки було перенесено з верхнього шемстка на нижній (для зручності гри харківським способом). Ці інструменти були широко вживаними з кінця 1940-х до початку 1980-х років у країнах західної діаспори (Німеччині, Англії, США, Канаді).

Крім діатонічної, брати Гончаренки створили й інші варіанти полтавсько-харківської бандури – напівхроматичний (з механікою на приструнках) та суцільно-хроматичний інструменти, з механікою перемикачів як на коротких, так і довгих струнах [9, с. 159]. В кінці 1970-х років, вже в поважному віці, О. Гончаренко почав працювати над покращенням акустичних якостей інструмента, посиленням його звучання та створенням суцільно хроматизованих бандур з різними типами перемикачів, які виготовлялись за індивідуальними замовленнями. При цьому суцільно довбаний корпус інструмента О.Гончаренко зробив тоншим, зміцнюючи конструкцію системою перехресних кріплень (4) та ребер (12), розміщених у корпусі (для витримки натягу 60 струн: 8 басових і 54 мелодичних). Це дало можливість зберегти паралельне розташування деревини корпусу (з клену) й деки (з ялини) інструмента, як на традиційних бандурах (на противагу академічним київсько-чернігівським бандурам, які виготовлялися в Україні). Головка інструмента завершувалась волютом, над яким була вміщена додаткова кілкова коробка для фіксації двох аліквотних струн (за О.Гончаренком – двоповерхова головка). З п'яти моделей експериментальних бандур остання видалася найбільш досконалою. На основі власних креслень майстер написав інструкцію з її виготовлення (українською та англійською мовами), зробивши інструмент доступним широкому колу шанувальників [3, с. 6–17]. На інструментах початку 1980-х років було створено нову систему перемикачів для кожної струни, вміщену на підструннику, яка дає змогу перемикати стрій у сім тональностей (від трьох бемольних до чотирьох дієзних)***.

На хроматичних бандурах з перемикачами звукоряд перестроювався на півтону вгору і вниз за допомогою системи окремих важільців, призначених для кожної струни зосібно, розміщених у зоні нижнього шемстка. Це дозволяло виконувати не лише традиційний бандурний репертуар, заснований на так званих лебійських ладах, але й широко використовувати засоби мажоро-мінору. Діатонічні бандури конструкції братів Гончаренків використовувалися в капелі ім. Т.Шевченка (у Києві з 1941, в Німеччині – з 1944 р.) напівхроматичні – у Детройтській капелі, США (з 1949 р.).

У 1947 р. брати Гончаренки сконструювали в Інгольштадті басовий і контрабасовий типи інструментів – декілька діатонічних та напівхроматичних двогрифних (дві бандури-баси і дві контрабасові). Перший тип (басової й контрабасової) бандур мав подовжені грифи, які приблизно дорівнювали довжині корпусу. З них одна бандура-бас мала три баси і декілька приструнків. Інший тип цих бандур був оснащений двома грифами, з'єднаними навскісною планкою-поперечкою, на якій було вміщено 4 басові й 13 мелодичних струн (подібний тип ліроподібної (двогрифної) бандури створив у 1928 році в Україні О.Корнієвський). На цих ліроподібних (двогрифних) бандурах існував суцільний механізм перемикачів тональностей на приструнках, який після ремонту інструмента, за свідченням О.Гончаренка, зник. Ці бандури використовувалися в капелі з 1947 року (спочатку в Інгольштадті, згодом – у Детройтській капелі бандуристів ім. Т.Шевченка (США) серед інших

* Григорій Назаренко був учасником другої київської капели бандуристів під керівництвом Григорія Китаєвого (1922–1928).

** Серед учасників капели ім. Т.Шевченка, що опинилась в роки Другої світової війни в Німеччині, було чимало полтавських бандуристів.

*** Кожен фрагмент механізму на кожній окремій струні складається з трубчастого хомутика з нержавіючої сталі, в який вставлено фіброву втулку (для уникнення «дзижчання» струни при перестроюванні) та мідний валочок з просвердленими дірочками для перемикачів струн (по дві для тонів і півтонів на приструнках і по одній – для басових струн). Посередині валка встановлено ручечку, де позначено дієзи й бемолі (відповідно червоним і чорним кольорами). Для регулювання тиску на кожному валку встановлено гвинтик з пластиковою підкладкою. Виробництво цієї механіки розпочалось у 1982 р.

різновидів родини бандур. Бандура-контрабас* за обрисом нагадує ліроподібний інструмент. Два грифи, що викликають алюзію на стояки ліри, об'єднані спільною фігурною планкою-поперечкою, на якій кріпляться за допомогою кілків верхні кінці струн (загальна кількість – 24, з них 11 басових і 13 приструнків). На «правому» грифі розташовано 4 басові струни, оснащені окремим коротким підструнником (для басових струн, які не потрапляють в зону голосника). Решта басових струн (7) розміщена на довгому підструннику разом з приструнками. В зоні міжгрифного «отвору» (між грифами на поперечній верхній планці) розташовано три басові струни, відділені незначним проміжком від наступної групи струн. На лівому грифі кріпляться чотири басові струни, перебігаючи через зону резонаторного отвору у вигляді шестипелюсткової квітки з серцевиною [11].

Конструкція бандур братів Гончаренків стала загальноновизнаною в країнах західної української діаспори і слугувала логотипом для бандур інших майстрів – Юхима Приймака (Інгольдштадт, Німеччина – Детройт, США)**, Мирослава Дяковського (Мюнхен, Німеччина), Василя Гірича (Детройт, США), Кена Блума (США), А. Бірка (США), Павла Степового (Канада, Онтаріо)***, Василя Вецала (Грімсбі, Канада), Федора Деряжного, Павла Дяченка, Роберта Відікаса, Михайла Дімітра (Австралія).

У 1940-х–1960-х роках у Німеччині виробництво діатонічних (торбаноподібних) бандур київського типу провадив майстер-бандурист Семен Ластович (Ластович-Чулівський), який виготовляв їх за вдосконаленим зразком аналогічних бандур А. Паплинського, що користувались широким попитом як в Україні (Слобожанщина, Кубань, Галичина, Волинь), так і в західній українській діаспорі (Чехословаччина, Німеччина, Канада). На одному з його інструментів грав Зіновій Штокалко. Бандура З. Штокалка, мала 14 басів (4 контрабасові і 8 басових струн по грифу, налаштованих діатонічно), і 18–22 приструнки****. На нижньому підструннику був уміщений перемикач для півтонової зміни звучання кожної струни зокрема, що дозволяло настроювати бандуру у восьми тональностях (чотирьох мажорних та їх паралелях) [15, с. 7]. С.Ластович-Чулівський одним з перших застосував хроматичну механіку до торбаноподібної київської бандури з перемикачами на кожній струні, що уможливило гру на ній харківським способом.

В кінці 1940-х – у 1970-х роках бандури полтавсько-харківського типу за зразками бандур братів Гончаренків виготовляло чимало українських майстрів західної діаспори, які працювали в різних країнах, серед яких варто згадати бандури В.Гляда (Англія). Крім бандур з подвійною кілковою коробкою (за типом бандур А.Паплинського та С. Чулівського), які він змайстрував для бандуристів Володимира Луціва і Мирослава Постолана, майстер виготовляв два різновиди бандур харківського типу – напівхроматичні (з діатонічним строем басів) та суцільно хроматичні (обидва – з перемикачами на кожній струні), які орієнтувалися на бандури братів Гончаренків та київсько-харківську бандуру І. Скляра (1960–1964).

До початку 1980-х років стрій харківських бандур залишався переважно діатонічним. У 1980-х роках діатонічні бандури полтавсько-харківського зразка конструкції братів Гончаренків почав виготовляти канадський майстер та реставратор бандур Василь (Біл) Вецал, учень О.Гончаренка (нар. 1943 р.). Починаючи з діатонічних інструментів (21- і 34-струнних), згодом він зробив чимало удосконалень на бандурах його конструкції (рис. 107). У 1988 році майстер сконструював наскрізний хроматичний звукоряд на бандурі гончаренківського зразка, де удосконалена ним система хроматичного перемикання вміщала на кожній струні зокрема і була розташована в зоні підструнника. Вецал також є автором київської хроматичної бандури з механізмом перемикання тональностей (за типом «Львів'янки» В.Герасименка) [2; 8, с. 41–42]. Відтак, у західній українській діаспорі було впроваджено три види механізмів на інструментах полтавсько-харківського типу: 1) однорядну (для півтонового підвищення звучання струн), 2) дворядну (для підвищення й пониження висоти звучання) та 3) з механізмом та поріжком (для притискання-скорочення струн, як на гітарі) [10, с. 261–262].

В наш час експерименти з концертною бандурою активно провадяться в західній українській

* Ліроподібна бандура-контрабас (з двома грифами) братів Гончаренків, виготовлена в м. Гослар (Німеччина) і вже на американському континенті була реставрована майстрами Зайцем та В.Вецалом (Канада).

** Збереглося декілька інструментів Ю.Приймака 1950-х років, два з яких поповнили приватну колекцію В.Мішалова, серед них – 51-струнна бандура-бас (м. Детройт, США).

*** 34-струнна бандура П.Степового, виготовлена в м. Грімсбі, Онтаріо (1960) перебуває в приватній колекції В. Мішалова.

**** На таких бандурах грали, крім С.Ластовича і З.Штокалка, західноукраїнські бандуристи К.Місевич, С.Ганушевський, Б.Чайковський.

діаспорі, і здійснюються вони не без впливу творчих експериментів у сфері музичного інструментарію американських композиторів-експерименталістів ХХ століття (Г.Коуел, Л.Геррісон, Дж.Кейдж, Е.Варез та їх молодших послідовників). В останні роки все більша кількість музикантів оркестрів Північноамериканського континенту надає перевагу інструментам, виготовленим з нових матеріалів через їх витривалість, хороші темброво-акустичні показники та значно меншу вартість порівняно з інструментами, виготовленими з дерева. В умовах підвищеної чутливості дерев'яних корпусів бандур на вологість північноамериканського клімату виробництво пластикових (полімерних) корпусів струнних інструментів для симфонічних оркестрів Канади і США набуло промислового розмаху.

Виготовлення бандур з пластиковим корпусом у Канаді започаткував Василь Вецал (William Vetsal), видатний канадський майстер бандур, один з представників сучасного покоління північноамериканських бандурних майстрів (поруч з К.Блумом, А.Бірком). Учень і послідовник О.Гончаренка (Детройт, США)*, свою діяльність він розпочав із виготовлення й удосконалення торбаноподібних бандур конструкції С.Ластовича-Чулівського (на основі конструкції А.Паплинського), бандур братів Гончаренків, І.Скляра та значної кількості старосвітських і дитячих бандур.

Одним з недоліків бандури конструкції братів Гончаренків була деформація деки через застосування для її фіксації спеціальних кріплень – рипів. Вецал змінив спосіб її кріплення, взявши за основу принцип, застосований на київсько-харківській бандурі І.Скляра, а також запровадив повну хроматизацію басових струн (на ладкових бандурах-басах, які використовуються дотепер у Капелі бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США).

Механізм перемикання тональностей на бандурі Вецала дає змогу легко виконувати хроматичні звуки лівою рукою на приструнках, не заважаючи при цьому грі правою на басах. Спочатку механіка погано регулювалася через високу вологість канадського клімату, позаяк структура деревини зазнавала значних коливань (до 4 %) [10, с. 262], спричиняючи чутливість корпусу до кліматичних змін і розбалансованість висоти звучання струн. Цю проблему майстер подолав, замінивши власну механіку однією з удосконалених ним механік бандури братів Гончаренків. У «відкидному» варіанті (вираз В.Мішалова) механіки бандури братів Гончаренків кожна із струн протягалася посередині механіки під певним кутом на кобилці (7 і 13°) для уникнення можливості їх розриву, з регулюванням відстані між кобилкою й механікою [10, с. 262–263]. Згодом Вецал створив разом з В.Мішаловим підставку-поріжечок, що уможливило її регулювання й хроматизацію звукоряду.

Подальші експерименти майстра торкнулися створення нового резонаторного корпусу бандури на основі використання нових технологічних матеріалів – вуглеволокна, дюралюмінію, пластику Nomex, з яких було виготовлено декілька експериментальних бандур. Від самого початку В.Вецал сконструював доволі складний пристрій для копіювання форми коряка, що значно скоротило технологічний процес. Полімерний розчин, призначений для виготовлення нижньої частини резонаторного корпусу, суцільно з'єднаного з грифом та кілковою коробкою інструмента, заливається в наперед сконструйовану форму-бовванку багаторазового використання у вигляді прямокутної трапеції, її вистеляють тонкою полімерною плівкою, після чого шарами заливають полімерний розчин, який, загуснувши в умовах кімнатної температури, утворює нижню частину резонаторної коробки, вилиту разом з грифом і отворами для кілків. В результаті корпус інструмента нагадує традиційний дерев'яний коряк, витесаний разом із шийкою і кілковими отворами. Після старанної ручної обробки, шліфування корпусу, докладного підганяння його країв до деки, яка виготовляється окремо з тонкої деревини, наклеюється декор довкола резонаторного отвору (у вигляді зигзагоподібної лінії). Наступним етапом є острунення бандури – кріплення і налаштування струн. Довгі струни обкручуються канителлю шляхом механізованого накручування на них тонкого мідного дроту (на спеціальному устаткуванні). Короткі струни виготовляються з дроту [13].

Корпус першої пластикової бандури Вецала (67 струн, діапазоном у п'ять октав) був виготовлений з п'яти шарів вуглеволокна. Незважаючи на приемний тембр, інструмент був надто важким і великим. При виготовленні другого екземпляра Вецал використав форму корпусу бандур братів Гончаренків і застосував тришарове покриття полімерним розчином бовванки для відливання корпусу, яке для акустичних показників інструмента виявилось найбільш оптимальним. У зв'язку з використанням трубчастих упорів, виготовлених з легкоплавкого дюралюмінію, інструмент видався

* У нього стажувалося чимало українських майстрів – Р.Гриньків, А.Зярузний (Київ), Є.Пташкін (Тернопільщина).

доволі легким і отримав хороші акустичні показники. Однак дюралюмінієві рурки під дією високої температури викликали деформацію коряка. У третьому експериментальному зрізці майстер застосував чотиришаровий спідняк з вуглецевого волокна на основі дерев'яної рамної конструкції. Цей інструмент виявився найкращим за тембро-акустичними показниками і став зразком для інших інструментів, виготовлених В.Вецалом для Канадської капели бандуристів [10, с. 263].

Застосування Nomex'у для виготовлення резонаторної коробки (дека у всіх трьох екземплярах була дерев'яною), пластикових втулок для кілків (для зміцнення дерев'яних гнізд) та покриття упорів спеціальним пластиковим лаком сприяло резистентності інструмента кліматичним умовам Канади, стійкості тримання ним строю (до півроку!), значній силі звучання, загальній міцності та витривалості. В.Вецал змінив також кріплення дека (під впливом дослідів І.Скляра над київсько-харківською бандурою). Було також замінено матеріал струн, кілків та механізму перестроювання інструмента. Експерименти майстра сприяли значному скороченню технологічного процесу виготовлення пластикових бандур. Як зазначає В.Мішалов, перший дослідник пластикових бандур, інструменти Вецала є втричі легшими за аналоги, виготовлені з традиційних матеріалів, на них можна грати не лише харківським, а й київським способом [10, с. 202].

Сьогодні Вецал продовжує експерименти із застосуванням матеріалу Nomex для корпусу та інтенсивно працює (разом з К.Блумом) над удосконаленням тотального (дворядного) механізму, створеного О.Гончаренком, для хроматизації строю харківської концертної бандури.

Виготовлення пластикових бандур економічно рентабельне: канадські бандуристи впевнені, що за такими інструментами майбутнє. Першим виконавцем на бандурах В.Вецала став відомий канадський бандурист, дослідник харківської бандури В.Мішалов, який запропонував Міністерству культури України налагодити фабричне виробництво цих інструментів на Чернігівській та Львівській фабриках, однак підтримки не отримав. В Україні єдина пластикова бандура роботи В.Вецала зберігається у приватній колекції бандуриста проф. В.Єсипка (м. Київ).

1. Азарова А.І. Солоспіви / Азарова А.І., Булат Т.П. // Історія української музики : В 6 тт. / 2-ге вид. – Т. 2. XIX століття. – Київ : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – С. 306-331.
2. Вецал В. // Вікіпедія. [Електронний ресурс] / Василь Вецал: – Режим доступу : http://www.uk.wikipedia.org/wiki/Вецал_Василь
3. Гончаренко О. Виріб концертних бандур / О.Гончаренко // Бандура. – 1982. – № 1 (5). – С. 6–17.
4. Дутчак В.Г. Удосконалення бандури в контексті історичного розвитку кобзарства України та діаспори. / В.Дутчак // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. – Число 4(8). – Київ : Видавництво ІМФЕ, 2004. – С. 64–72.
5. Дутчак В.Г. Семен Ластович-Чулівський – теоретик і практик удосконалення бандури в українському зарубіжжі (до 100-річчя від дня народження митця) / В.Дутчак // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 15. – Рівне : РДГУ, 2009. – Т.1. – С. 210–219.
6. Дутчак В.Г. Збереження і розвитку регіональних традицій кобзарського інструментарію в українському зарубіжжі (кінець XX – початок XXI ст.) / В.Дутчак // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 17. – Рівне : РДГУ, 2011. – Т.1. – С.230–234.
7. Ємець В. У золоте 50-річчя на службі України. – У 2 т. – Т. I. // Василь Ємець. – Торонто : Друкарня оо. Василян, 1961. – 381 с.
8. Мішалов В. Майстри бандур – 2000 / Віктор Мішалов // Бандура. – 2000. – № 73–74. – С. 40–43.
9. Мішалов В. Практичні поради до виконання творів Гната Хоткевича на бандурі харківського типу / Віктор Мішалов // Хоткевич Г.М. Твори для харківської бандури. – Торонто; Сідней; Харків : ТО Ексклюзив, 2007. – С. 146–190.
10. Мішалов В. Думки відносно конструкції та удосконалення бандури / Віктор Мішалов // Хоткевич Г.М. Бандура та її конструкція. – Торонто; Харків : Фонд нац.-культ. ініціатив ім. Гната Хоткевича, 2010. – С. 245–265.
11. Музей бандур Віктора Мішалола. Виставка. 17–19 вересня 2000 р. [Електронний ресурс] / Музей бандур Віктора Мішалола – Режим доступу: http://www.bandura.net/Bandura_museum/index.html.
12. Нирко О. Кобзарство Кубані / Олексій Нирко // Кобзарсько-лірницькі традиції та їх сучасний розвиток: Матеріали наук. конф. [Упор. О. Різник]. – Київ : Укр. центр народної творчості, 1994. – С. 19–21.
13. Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані / Олексій Нирко. – Київ : Просвіта, 2008. – 477 с.
14. Сітенко Т. Кобзарське життя Києва початку XX ст. / Тетяна Сітенко // Інформаційно-аналітичний вісник Всеукраїнської спілки кобзарів України. – С. 4.
15. Штокалко З. Кобзарський підручник [Ред.. А.Горняткевича] / Зіновій Штокалко. – Едмонтон; Київ : Вид-во Канадського ін.-ту укр. студій, 1992. – 347 с.
16. Lepki A. Willyam Vetzal. Bandura / Adrian Lepki // DVD, 2009. – NTSC / 30 min. Canada.

Стаття посвячена изучению развития бандуры киевского и харьковского типов в украинской диаспоре. Анализируются пути развития торбановидной бандуры А.Паплинского (С.Ластович-Чуливский, бр. Гончаренко, В.Вецал) и полтавско-харьковской бандуры братьев А. и П.Гончаренко (В.Вецал).

Ключевые слова: бандура, западная и восточная украинская диаспора, В.Вецал, В.Гляд, А. и П.Гончаренко, В.Емец, С.Ластович-Чуливский., А.Паплинский

The article is dedicated to studying of the Kyiv- and Kharkiv banduras development in Ukrainian diaspora. This article analyzes the development ways of both the torban-like bandura by A.Paplynski' (S.Lastovych, Honcharenko broth., W.Vetsal) and the Poltava-Charkiv bandura by Honcharenko bros. (W.Vetsal).

Key words: bandura, Kyiv- and Kharkiv banduras, West and East Ukrainian diaspora, W.Vetsal, W.Hliad, Honcharenko bros., S.Lastovych-Chulivsky, A.Paplynsky, W.Yemets.

УДК 78.072 : 314.743

Ганна Карась

МУЗИКОЗНАВЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИРОНА ФЕДОРІВА НА ПОЛІ РЕФОРМУВАННЯ ЦЕРКОВНОГО СПІВУ В КОНТЕКСТІ ДЕКРЕТІВ ДРУГОГО ВАТИКАНСЬКОГО СОБОРУ

Стаття висвітлює музикознавчу діяльність діяча музичної культури української західної діаспори Мирона Федоріва (США). Особливий акцент зроблено на реформування церковного співу в контексті декретів Другого Ватиканського Собору. Актуальність позицій музиколога, висловлених з цього приводу у 1970-х роках, зберігається до наших днів.

Ключові слова: церковний спів, західна діаспора, музична культура, музикознавство, Другий Ватиканський Собор.

Другий Ватиканський Вселенський Собор, враховуючи сучасні потреби життя людства, закликав до взаємної толеранції конфесій, реформ і компромісу в церковних традиціях і практиках. Це знайшло відгук у практичному житті української церкви в діаспорі. Для Східних Церков (в тому числі і для Української Католицької Церкви) Собор ухвалив окремий Декрет «Конституцію для Східних Церков» [2, с. 171–186], на підставі якого 14 грудня 1966 р. в Римі була скликана конференція нашого Єпископату під проводом Верховного Архієпископа Йосифа Сліпого. На ній було обговорено ряд питань, в тому числі справу Богослужень, літургійної мови, введено вживання української розмовної мови, проведено деякі скорочення в Службі Божій, намічено реформування церковного співу. Саме з цією метою при єпархіях були створені Літургійні комісії, зокрема при Чиказькій кафедрі у США, до складу якої ввійшов музикознавець, композитор, діяч музичної культури діаспори Мирон Федорів (1907–1993) [7, с. 7]. Одним із завдань комісії було збереження традиційного самоліткового співу, щоб він «не пропадав, але жив і розвивався під різними видами: одноголосо, двоголосо чи в хорових опрацюваннях, що найвимовніше виявляло б назовні багатство й красу нашого обряду» [7, с. 8]. Важливо, що діяльність літургійної комісії з реформування українського церковного співу, яка розпочалася під керівництвом митрополита Андрея Шептицького у Львові в 1940-х рр. [4], продовжилася у діаспорі після Другого Ватиканського собору, і М.Федорів, як активний учасник цього процесу, пише про це, в яких обґрунтовує особливості українського церковного співу. Його музикознавча діяльність була спрямована на висвітлення та опрацювання питань, пов'язаних з українською культурною традицією. Історія становлення і розвитку українського церковного співу, специфіка системи музично-виразових засобів літургійної музики, проблеми сучасного стану життєздатності ритуальних наспівів і піклування за національну чистоту обрядових жанрів розглядаються в усіх теоретичних працях дослідника, актуальність яких зберігається до наших днів.

Хоч документи і результати Другого Ватиканського собору аналізуються сучасними українськими науковцями, зокрема С.Кияком [3], проте проблеми церковного співу в них не розглядаються. Маловідомою в Україні залишається постать М.Федоріва, діяльність якого була спрямована на покращення стану церковного співу в діаспорі. Відновлення в Україні з 1990-х років