

Розділ 2.

МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ

УДК 78.071.1(477)(092):782.8

DOI 10.34064/khnum2-34.05

Жданько Андрій Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра історії української та зарубіжної музики
e-mail:alconostart@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5551-6942

Олійник Світлана Олегівна

Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Т. Шевченка,
асистент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання
e-mail:svitlanaoliinyk19@gmail.com
ORCID iD: 0009-0002-4946-4204

**Топос Гуцульщини в опереті Ярослава Барнича
«Гуцулка Ксеня»**

Ярослав Барнич (1896–1967), ім'я якого протягом тривалого часу було викреслене з історії вітчизняної музики, – яскрава постать в українській музичній культурі середини ХХ століття, талановитий композитор, якого називали «українським Лєгаром», чудовий педагог, обдарований диригент та активний громадсько-суспільний діяч-просвітник. Серед жанрової палітри творів митця яскраво виділяється жанр оперети. Попри те, що композитор створив усього чотири зразка цього жанру, Я. Барнич зумів здійснити його революційні зміни та здобути статус «творця модерної української оперети». Найвідомішою та найяскравішою серед музично-сценічних композицій митця й надалі залишається «Гуцулка Ксеня», яка вповні виражає головні риси оновленого жанру. Сьогодні ця оперета з величезним успіхом виконується у багатьох містах України та за її межами, а музично-сценічна спадщина композитора становить неабиякий інтерес для сучасних музикознавців-дослідників. Стаття має на меті виявити ознаки втілення традиційної гуцульської музичної культури в опереті Я. Барнича «Гуцулка Ксеня». Інноваційність цієї розвідки полягає у залученні до поля вітчизняних музикознавчих досліджень творчості

Я. Барнича шляхом вперше здійсненого комплексного музичного аналізу названої оперети: з простеженням на її прикладі засобів модернізації цього жанру в українській музиці; визначенням соціокультурних та автобіографічних маркерів і виявленням специфіки використання у творі елементів гуцульської фольклорної музичної традиції. Підсумовано, що «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича презентує жанр модерної української оперети (який суттєво наближений до неовіденської оперети), містить певні автобіографічні та соціокультурні маркери (що дозволяють осягнути ідею твору), демонструє зв'язок музичного матеріалу із традиціями гуцульської музичної культури.

Ключові слова: *модерна українська оперета; жанр; автобіографічні риси; музично-сценічні маркери; Гуцульщина; гуцульська музична традиція, комплексний аналіз.*

Постановка проблеми.

Ярослав Барнич (1896–1967) – яскрава постать у західноукраїнській музичній культурі середини ХХ століття, один з перших композиторів у жанрі пісні-танго, автор славнозвісної «Гуцулки Ксені», відомий як творець сучасної української оперети, «український Легар». Митець розпочинав свою різновекторну творчу діяльність на теренах сучасних Івано-Франківщини, Закарпаття та Львівщини, а згодом продовжив працювати вже в еміграції. Я. Барнич був дуже багатогранною особистістю: талановитий композитор, чудовий педагог, обдарований диригент і активний громадсько-суспільний діяч-просвітник. Митець завжди мав чітку національно скеровану позицію, пропагував рідну музичну культуру як в Україні, так і за її межами, прагнучи до збереження національної свідомості емігрантів. На жаль, ім'я Я. Барнича після його вимушеної еміграції в 1944 році тривалий час замовчувалося, а його творчість у радянський період була під забороною. Лише після здобуття Україною незалежності музикознавці активно почали вивчати особистість композитора, відшукувати та пропагувати його твори. Зараз музика Я. Барнича активно стверджується в українській музичній культурі, відбувається відродження та популяризація його забутих композицій, зокрема пісень-танго та чотирьох оперет.

Опереті у творчості композитора належить особливе місце. Я. Барнич прагнув до вдосконалення та збагачення цього жанру й доклав багато зусиль для осучаснення тогочасної української оперети, завдяки чому набув слави «творця модерної української оперети». Важливими, з-поміж інших, ознаками оновленого опереткового жанру є, за думкою Я. Барнича, висвітлення актуальної дійсності та опора на національний музичний матеріал (Філоненко, 1999: 75–82). Цими рисами наділена найяскравіша, найпопулярніша, найбільш репертуарна оперета композитора – «Гуцулка Ксеня». Після свого створення у 1938 році, оперета в Україні виконувалась, на жаль, лише декілька разів. Проте після еміграції композитора за кордон поновлена версія «Гуцулки Ксені» з величезним успіхом проходила в містах Канади та США. А в 1956 році оперету було офільмовано, кінострічка мала велику популярність серед українських емігрантів.

Зараз – у період активного вивчення постаті композитора та відродження його творчої спадщини – «Гуцулка Ксеня» поставлена з величезним успіхом у багатьох містах України (Львів, Луцьк, Тернопіль, Дрогобич, Івано-Франківськ, Хмельницький) та за її межами (Лондон, Варшава, Філадельфія, Чикаго). До того ж, типова навчальна програма з дисципліни «Музична література» 2022 року для середнього (базового) рівня початкової професійної освіти з музичного мистецтва вказує на доцільність ознайомлення учнів з оперетою «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича в контексті вивчення синтетичних жанрів. Проте, слід зауважити, що лібрето й партитура оперети були видані нещодавно – у 2019 році, і, крім авторів цієї наукової розвідки, до аналізу твору загалом не вдавались сучасні музикознавці-дослідники. Отже, зважаючи на теперішні успішні постановки та майбутній репертуарний потенціал «Гуцулки Ксені», а також з огляду на навчально-педагогічну необхідність, вважаємо за доцільне здійснити комплексний аналіз цієї оперети; розглянути на її прикладі ознаки модернізації жанру, трансформованого Я. Барничем, та відображення в опереті тогочасної соціокультурної ситуації гуцульського краю; окреслити національний вимір музично-драматичного синтезу у цьому творі.

Останні дослідження та публікації за темою. Оскільки постать Ярослава Барнича увійшла в музикознавчий дослідницький простір лише після здобуття Україною незалежності, наразі існує незначна кількість наукових праць, що висвітлюють особистість митця та аналізують його композиторський доробок. Серед дослідників, що розробляють цю проблематику, назвемо Л. Філоненка (Філоненко, 1999, 2009, 2017), який працює над вивченням життя і творчості Я. Барнича у цілому і популяризацією його творів; Л. Турчак (Турчак, 2019, 2020) та О. Яцківа (Яцків, 2002), у працях яких здебільшого розглядається пісенна і хорова творчість композитора; Л. Буру (1961), що фокусує увагу на диригентсько-хоровій діяльності митця в еміграції. Проте, як згадувалося раніше, комплексний аналіз лібрето і партитури оперети Я. Барнича «Гуцулка Ксеня» досі не був здійснений музикознавцями.

Отже, ця **стаття є першою спробою** комплексного аналізу твору; її **мета** – виявлення ознак втілення в опереті Я. Барнича традиційної гуцульської музичної культури.

Методологія дослідження. Залучені такі дослідницькі методи, як *архівно-бібліографічний*, покликаний узагальнити інформацію щодо наявних праць про творчість композитора; *компаративний*, спрямований на виявлення рис жанрової моделі, на яку орієнтовано «Гуцулку Ксеню», а також її зв'язків із традиційною гуцульською музичною культурою; *семантичний* – для з'ясування змістово-філософського та автобіографічного смислу використання в опереті лейттеми та лейттембру, ремінісцентного принципу та інтонаційних зв'язків, застосування композитором народних інструментів Гуцульщини; *композиційно-драматургічний* – для визначення драматургічних функцій музики у творі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Як один із жанрових різновидів музичного театру, що має самостійний образно-змістовий стрій, *оперета* дотепер постає як явище відносно маловивчене. У вітчизняному музикознавстві вона донедавна все ж сприймалася як другорядний жанр, і тому не отримувала серйозного й повного висвітлення, а визначення терміна «оперета»

весь час змінювалося. В «Українській музичній енциклопедії» (2016: 463) знаходимо найбільш поширений опис цього жанру, ознаки якого, на нашу думку, влучно характеризують оперети Я. Барнича: *оперета* – це «один із різновидів театру музичного, переважно розважальна музично-сценічна вистава, де вокальні і хореографічні номери чергуються з розмовними сценами, а в основі музичної драматургії – різні форми (переважно куплетні) побутової та естрадної музики. Специфічні оперні форми – арії, ансамблі, хори – теж переважно пісенно-танцювальні, коротші та полегшені. Склад оркестру, зазвичай, класичний. Музика ... більш демократична». Вокальні та хореографічні номери оперети беруть участь у розвитку дії, утверджують основну ідею, нерозривно пов'язані із загальною драматургією твору. На відміну від водевілю, ревію та інших різновидів музичної комедії, драми, музика перебуває тут в паритетних відносинах з драматичною дією, а не виконує ілюстративну функцію.

З перших днів свого існування оперета орієнтувалася на запити публіки, була демократичним, масовим жанром, відображала актуальні суспільні події, явища. Завдяки своєму загальнодоступному спрямуванню вона здатна привернути увагу більшості населення до злободенних проблем, дохідливо їх пояснити, і у цьому вона має перевагу над серйозними жанрами. Як зазначає *Encyclopaedia Britannica* (Operetta, n.d.), оперета «бере початок частково у традиціях популярних театральних жанрів, таких як комедія дель арте, яка процвітала в Італії з 16 по 18 століття, водевіль у Франції та англійська опера-балада», жанрах, які мають фольклорні витоки, тобто генетично пов'язана з народними музичними інтонаціями. Композитори кінця XIX – початку XX століття, що творили у цьому жанрі, активно застосовували пісенні й танцювальні мелодії та ритми, які побутували в той час – вальсу, канкану, чардашу, джазу. Те ж саме спостерігаємо в оперетах Я. Барнича: опору на гуцульський фольклор, використання мелодично-ритмічних моделей популярних тоді танго та вальсу. Творцем «паризької» оперети і натхненником європейських композиторів-послідовників у цьому жанрі є Ж. Оффенбах. Королем «віденської» оперети вважають Й. Штрауса-молодшого. На початку XX століття виникає «неовіденська» оперета, на яку,

зокрема, орієнтувався Я. Барнич. Найвизначніші її представники – І. Кальман («Королева чардашу» («Сильва») 1915, «Голландочка», 1920, «Баядера», 1921, «Маріца», 1924, «Принцеса цирку», 1926, «Фіалка Монмартра», 1930 та ін.) та Ф. Легар («Весела вдова», 1905, «Граф Люксембург», 1909, «Циганське кохання», 1910, «Єва», 1911, «Фраскіта», 1922, «Паганіні», 1925, «Джудітта», 1934 та ін.).

Однозначно встановити основоположника української оперети ми не можемо, оскільки, відповідно до різних трактувань жанру, у наукових джерелах називають різних композиторів. Більшість дослідників родоначальником української радянської оперети і музичної комедії вважає О. Рябова з його знаменитою «Коломбіною» (1923, лібрето В. Ленського), що продовжувала традиції західної оперети. Серед найпопулярніших оперет композитора – «Весілля в Малинівці» (1937), «Червона калина» (1954). А його «Сорочинський ярмарок» (1936) та «Майська ніч» (1937), за твердженням І. Сікорської, демонструють вдаль поєднання класичних традицій національного музично-драматичного театру (опора на український народний мелос) із найкращими західними здобутками жанру (розгорнуті оперетні форми, водночас мелодійність і доступність музики) (Українська музична енциклопедія, 2016: 465).

У жанрі української оперети працювали М. Вериківський, А. Кос-Анатольський, К. Данькевич, В. Гомоляка, О. Сандлер, Я. Цегляр, А. Філіпенко, Л. Колодуб, О. Білаш, В. Нахабін, Я. Ярославенко (Вінцовський). Натомість в «Українській музичній енциклопедії» (2016: 464) як основоположник власне «нової» української оперети поданий Я. Барнич, який переніс західноєвропейські традиції жанру на український ґрунт. Свої оперети композитор почав створювати в 1930 роках. Зазначимо, що в 1929 році «в Харкові з ініціативи новаторського театру “Березіль” та його лідера Леся Курбаса було створено театр музичної комедії, покликаний відродити й оновити традиції національної оперети, започатковані Миколою Лисенком і Кирилом Стеценком» (Станішевський, 2009: 12). Ідентичне завдання мав на меті Я. Барнич. Зі слів його дружини довідуємося, що музичні твори М. Лисенка та К. Стеценка були надзвичайно дорогі та рідні, проте «...вже хотілося

мати щось нове, але своє, більш сучасне», українську модерну оперету (Філоненко, 1999: 76). Тобто спостерігаємо, що явище оновлення жанру національної оперети не було локальним, а охоплювало одночасно різні регіони України, відбувалося як на Сході, так і на Заході.

Зауважимо, що український театр на початку ХХ століття був все ще музично-драматичним, орієнтувався на традицію ХІХ століття. Не було різкої відміни між оперними і драматичними спектаклями, у них грали одні й ті ж актори. Оперні виконувалися з розмовними діалогами, натомість драматичні п'єси були насичені вставними музичними епізодами (народними піснями, танцями й хорами) (Архімович, Каришева, Шеффер, & Шреєр-Ткаченко, 1964: 183). Це, безумовно, викликало особливості композиторського оформлення музично-драматичних вистав і власне роботи над музичними жанрами: операми, оперетами. Важливим є й те, що до більшості музично-драматичних спектаклів, водевілів, лібрето створювали літератори та драматурги, які відводили музиці лише допоміжну, другорядну роль, надавали їй значення ілюстративного компонента. Однак Я. Барнич брав активну участь у створенні лібрето до своєї першої оперети «Дівча з Маслосоюзу» (1932–1933), а до трьох наступних оперет лібрето писав сам. Це надавало змогу композитору зрівняти у правах музичну та драматичну складові твору, втілити в літературній основі закони музичної драматургії.

Сьогодні оперета – досить поширена в Україні і, незважаючи на те, що в нас є всього три спеціалізовані театри для цього жанру – у Києві, Харкові та Одесі, «...оперетні вистави, зокрема віденську, невіденську й українську класику, мають у діючому репертуарі майже всі обласні музично-драматичні колективи й окремі оперні» (Станішевський, 2009: 12). Відбувається й поступове відродження оперетної спадщини Я. Барнича: «Гуцулка Ксеня» та «Шаріка» виконуються у багатьох містах Західної України.

Вже після постановки першої оперети Я. Барнича окремі критики назвали композитора «українським Легаром» (Філоненко, 1999: 78). Так само, як Ф. Легар у ХХ столітті оновлював віденський оперетний жанр, Я. Барнич модернізував українську оперету. Композитор був добре ознайомлений із західноєвропейською оперетною спадщиною:

у репертуарі театрів, з якими співпрацював митець як диригент та художній керівник, обов'язково були присутні визначні зразки цього жанру. Можемо припустити, що при написанні своїх оперет Я. Барнич спирався на творчість Ф. Легара, яка демонструє всі основні якості оперети ХХ століття, наслідував окремі його принципи роботи над жанром, вивчав досягнення неовіденської оперети в цілому.

Знаходимо багато спільного в музичній драматургії творів та композиторському підході до жанру в обох митців. Як і Ф. Легар, Я. Барнич прагнув вивести оперету з розважальної сфери, поставити її на один щабель із жанрами серйозного мистецтва. Обидва композитори ніколи не обмежували свої опереткові твори чисто розважальним характером, не будували їх за таким принципом. Обов'язково висвітлювали в них соціальну проблематику, актуальну дійсність, змальовували образи та внутрішньопсихологічні особливості національних героїв, насичували твори автентичними фольклорними пісенно-танцювальними мотивами. Спільним для обох композиторів є також формування музичної лексики оперет на основі звучань, що побутують у певному актуальному хронотопі, та опора на шлягерність (не лише у другорядних номерах, а й для характеристики головних персонажів) як один із принципів цілісності композиції. Наприклад, в опереті «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича однойменна пісня-танго наскрізно проходить через увесь твір, з'являється в кульмінаційних точках оперети, стає об'єднувальним фактором музичної форми, надає композиції цілісності. Ця пісня-шлягер несе чітке і важливе смислове навантаження, нерозривно пов'язана з образом головної героїні та основною ідеєю твору, при цьому завдяки простій формі, насиченості масовими мелодико-ритмічними формулами легко сприймається та запам'ятовується слухачами, допомагає їм слідувати за музичною драматургією оперети.

Так само, як і в легарівських партитурах, у музичних композиціях Я. Барнича особливого значення набувають лейттебри солюючих інструментів, ремінісцентний принцип та система тематичних реприз (інтонаційних арок). «Гуцулка Ксеня» може слугувати прикладом цього. *Лейттебром* образу головної героїні виступає

скрипка, суттєве значення в опереті надається флейті (що протягом усього твору імітує звучання більш традиційного для Гуцульщини інструмента – сопілки) та цимбалам як автентично гуцульському інструменту. Скрипка, сопілка та цимбали є основними, провідними інструментами традиційного карпатського ансамблю, широко відомого під назвою «троїста музика» (Шостак, 2016: 147), або, як мовлять на Гуцульщині, «велика музика» чи «весільна капела» (Гуцульщина, 1987: 346). Скрипка, сопілка та цимбали використовувалися у цих ансамблях у найрізноманітніших поєднаннях, здебільшого з іншими типовими для гуцульського регіону інструментами: бубном, бербеницею, басолею. Отже, вони використані в опереті як цілісний *лейттембр гуцульського краю*, виразник його автентичної музичної культури. Ремінісцентний принцип також присутній в опереті Я. Барнича: на початку III дії в оркестрі проводиться дуетна вокальна партія головних героїв із I дії (ч. 5). Це створює драматично-сюжетну та музично-структурну арку. На відміну від лейтмотивної насиченості оперет Ф. Легара, «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича містить лише один, зате дуже яскравий та виразний лейтмотив – однойменну пісню-танго, широко відому масовому слухачеві ще до створення оперети. Пісня-лейттема також виконує об'єднувальну структурну функцію: утворює інтонаційні арки.

Танцювальність в оперетах Ф. Легара присутня вже на ранніх етапах його композиторської діяльності, з еволюцією творчості танець відіграє все більш важливу роль у драматургії музично-сценічної композиції. Подібне ж відношення до танцювальності у цілому і до жанру танцю зокрема знаходимо в опереті Я. Барнича. У своєму натуральному, природному вигляді в «Гуцулці Ксені» присутні традиційні карпатські танці – коломийка і аркан. Крім цього, оперету пронизують мелодичні звороти і танцювальні ритми популярних на той час танго і вальсу.

Можемо підсумувати: «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича наділена ознаками, загалом тотожними неовіденській опереті: вона складається із трьох дій, кульмінацією всього твору є фінал другої дії, «шлягери», легкі вокальні номери написані у стандартній куплетній

формі, часто з танцювальним закінченням (майже всі дуети оперети плавно переходять у танок).

«Гуцулка Ксеня» – четверта оперета Я. Барнича, створена у Станіславові в 1938 році. Щоправда, як стверджує дружина композитора, первісний оригінальний варіант оперети, лібрето до якого створив сам митець, а тексти пісень написав професор з Коломиї Д. Николишин, був втрачений під час еміграційних мандрівок (Філоненко, 1999: 82). А теперішнє видання оперети 2019 року (клавір та лібрето якої передала з Америки дочка композитора, а музичну редакцію здійснив О. Драган) – це версія твору, відновлена Я. Барничем вже після еміграції, яка, відповідно, дещо відрізняється від початкового варіанта «Гуцулки Ксені». Наприклад, не знаходимо в актуальному лібрето опису подій, які, за словами дружини, були наявні в першій редакції оперети: «Гуцулку Ксеню задля її небуденної краси заманили у велике місто, прибрали в дорогі шати, але дівчина тужить за своїм гуцульським легінем Юрою – і повертається з чужини до рідних Карпат» (Філоненко, 1999: 81).

Постановка оперети відбулася в місті Делятин у 1939 році. Виставу представив театр імені Івана Котляревського під керівництвом визначного українського режисера й антрепренера Володимира Блавацького. За спогадами Я. Барнича, «Гуцулку Ксеню» позитивно оцінили тодішні музичні авторитети: В. Барвінський та Н. Нижанківський, що розглядали митця як «<...> першого українського композитора, який сюжети й музику до оперет брав із нашого життя, вбираючи їх у європейські рамки» (Філоненко, 1999: 68). Твір здобув велику популярність одразу після написання; слухачів приваблювало висвітлення актуальних подій та зображення близьких їм за духом, рідних героїв, відтворення їхніх національних рис та характерів. Щоправда, ця оперета «<...> недовго чарувала українського глядача своїми мелодіями та цікавим сюжетом, бо прийшла війна і частково припинилася праця театру в Галичині» (Філоненко, 1999: 81). Усі чотири оперети Я. Барнича потрапили під заборону, бо ідеологічно були невігідні ні для «московсько-большевицького», ні, згодом, для німецько-фашистського режиму. Тим більш важливим є ознайомлення із цією оперетою та її вивчення зараз як своєрідного хроно-

графа, загальноісторичного огляду, засобу висвітлення соціально-побутової та культурної атмосфери того часу.

Поданий аналіз оперети здійснений на основі актуального видання лібрето та партитури 2019 року під редакцією Л. Філоненка та в музичній редакції О. Драгана. Поновлена версія «Гуцулки Ксені», створена композитором вже у США й відома нам сьогодні, за твердженням дружини композитора, містить окремі фрагменти із оперети «Дівча з Маслосоюзу».

За жанром ми можемо віднести оперету до лірико-комедійних. Події твору відбуваються в 1939 році. За сюжетом, до Ворохти приїжджають з Америки українські емігранти, щоб знайти для молодого хлопця Яро наречену в Карпатах: батько заповів Яро мільйон доларів, але з умовою, що той знайде на історичній батьківщині «свідому українку» й одружиться з нею. Проте з часом Яро закохується в небуденної краси гуцулку Ксеню і, вже не переслідуючи корисливих мотивів, пропонує дівчині вийти за нього заміж та поїхати разом до Америки. Натомість Ксені вдається розкрити автентичну ментальність молодого емігранта, пробудити в ньому відчуття національної приналежності, любові до рідного краю.

Аналізуючи лібрето другої редакції, помічаємо тісне переплетення сюжету твору із перипетіями власного життя Я. Барнича та висвітлення в опереті актуальної проблематики Гуцульського краю. Адже герої оперети частково мають прототипи серед реальних людей, знайомих композиторові, що обумовлює певну автобіографічність твору.

Головна героїня оперети – *Ксеня*, племінниця власника готелю «Говерля» Івана Синиці, «чудове дівча», «лісова мавка», дівчина-гуцулка, душа українських Карпат. Із лібрето дізнаємося, що Ксеня – розумниця, має чарівну вроду, закінчила семінарію у Станіславові (!). Цей образ героїні переконливо змальовує нам ту саму Ксеню Клиновську, що навчалася в семінарії сестер Василянок у Станіславові, у яку був закоханий маестро Ярослав Барнич і якій, за легендою, присвятив свою відому пісню-танго.

За сюжетом твору, в гуцулку закохується молодий парубок, американець українського походження *Яро*, племінник

Майкла Деделюка, що родом із села Балинці. Згодом із лібрето дізнаємося, що дядько Яро служив при усусах (УСС, українські січові стрільці). Ці деталі знову переконують нас у частковій автобіографічності оперети. Оскільки *Яро* – скорочена форма від імені Ярослав, прізвище Деделюк належало коломийським сучасникам митця, то цілком імовірно, що в образі Яро Деделюка композитор зобразив себе. Щоправда, за змістом лібрето, Яро народився в Америці, проте опосередкованим підтвердженням спорідненості цього героя зі власною постаттю Я. Барнича є вказівки на те, що дядько хлопця Майкл Деделюк родом із села Балинці (де народився сам композитор) і свого часу служив у січових стрільцях, як і сам митець.

Ще одним беззаперечним доказом автобіографічності «Гуцулки Ксені» є однойменна *пісня-танго*, присвячена К. Клиновській, що проходить як лейттема крізь всю оперету. Музично-драматична композиція не має присвяти і вказівки на конкретних прототипів героїв, проте можемо вважати, що власне себе та гуцулку Ксеню, у яку він був закоханий, композитор завуальовано зобразив у ролі головних персонажів твору. Нам відомо, що фактично Я. Барнич та К. Клиновська не могли бути разом. Сучасники та знайомі композитора стверджували, що митець був зразковим сім'янином, тому не міг залишити сім'ю (Філоненко, 2009: 389). Галина Сеньківська, шкільна товаришка Ксені, зазначала, що дівчина не хотіла пліток, які виникали навколо неї та закоханого одруженого Я. Барнича, тому в 1941 році вийшла заміж та разом з чоловіком виїхала в Америку (Барнич, 2019а: 9). І хоча в реальному житті шляхи Я. Барнича та К. Клиновської розійшлися, в опереті, вважаємо, цілком виправдано, композитор подає щасливий фінал – одруження головних персонажів, можливо, реалізуючи таким чином власну потаємну мрію, яку не можна було втілити насправді.

Ще одним цікавим персонажем твору, який привертає нашу увагу, є *Німія Скрипаль*, що в опереті виконує подвійну функцію: постає як реальний герой та «закадровий» образ. За сюжетом, пісню «Гуцулка Ксеня» скомпонував саме він, і, як стверджують його друзі-студенти, її мотив передає палкі почуття Скрипаля до дівчини. Як

«закадровий» персонаж, Німий Скрипаль виступає виразником душі гуцулки, її «другим я». В образі цього героя, безсумнівно, можна впізнати самого Я. Барнича, який теж був талановитим скрипалем і тим самим творцем пісні-зізнання «Гуцулка Ксеня».

Час подій, вказаний у лібрето, – 1936 рік. Тобто Я. Барнич в опереті зобразив те, що оточувало тоді його самого та сучасників, розкрив тогочасні актуальні проблеми. Саме своєчасність, доречність, національність «Гуцулки Ксені» – риси, що, за думкою митця, властиві модерній опереті.

Одним із вагомих історичних явищ у житті Галичини початку ХХ століття була еміграція, що почалася наприкінці ХІХ століття і мала декілька хвиль. Хоча, як стверджують дослідники, серед «правдивих гуцулів» емігрантів було вкрай мало, бо, незважаючи на скрутне становище, покидати рідну землю та домівку вони вважали за великий гріх. Проте в Гуцульщині як частині Галичини, безумовно, були знайомі з явищем еміграції. Найчастіше виїжджали до США, згодом переселенці почали освоювати Канаду. Перше покоління емігрантів ще жило «<...> духом і стилем життя рідних земель <...>» (Енциклопедія українознавства, 1994: 826). Натомість друге і третє покоління, народжене у США та виховане в американській культурі, вже «<...> більш прив'язане до своєї нової батьківщини Америки, а супроти України, “батьківщини батьків”, зберігає тільки свої симпатії і готовість допомогти» (там само). Очевидно, що процес асиміляції українців на чужині зупинити неможливо, проте можна його сповільнити, якщо підтримувати в емігрантів на високому рівні почуття власної національної свідомості та культивувати українські культурні цінності.

Яскравим представником другого-третього покоління українських емігрантів, американцем українського походження в опереті постає Яро. Хлопець народився вже в Америці, ніколи не бував в Україні. Його батько Микола, що емігрував у зрілому віці, «<...> страждав через те, що син має замало українського духа. Єдиний рятунок бачив у тому, щоб син оженився зі свідомою українкою» (Барнич, 2019а: 27). І лише тоді Яро зможе одержати спадок свого батька. Коли хлопець разом із дядьком прибуває до Ворохти, то

відчуває сильний, хоч ще не зовсім усвідомлений потяг до рідної землі: *«Я сам не знаю, що зо мною? Земля мені шепоче: син... І серце повниться красою, красою й смутком полонин. І дивно так: немов знайшов я щось загублене давно...»* (там само: 25). Поступово гуцулка Ксеня розкриває в американському легені другу, істинну, душу, Яро починає відчувати «зов крові»: *«Я став не той. Там, в Америці, я мав одну душу. Приїхавши сюди, я почуваю, що маю дві. Я тепер роздвоєний. І це друге почування в мене сильніше, міцніше...»* (там само: 41).

Місця для подій, що розгортаються в опереті, Я. Барнич також вибрав не випадково: це мальовничі куточки українських Карпат, осередки гуцульської культури – Ворохта (I дія), Яремче (II дія) та адміністративний центр Галичини – Львів (III дія). Також у лібрето згадуються Косів – адміністративний центр галицької Гуцульщини – та Чорногора – найвищий гірський масив Українських Карпат, що розташований у центрі Гуцульщини.

Оперета висвітлює також скрутне становище культури, освіти й економіки гуцульських земель, що на початку XX століття перебували у складі Австрійсько-Угорської імперії, а після її розпаду в 1918 році опинилися у складі трьох держав: Польщі, Румунії та Чехословаччини. Жодна із цих країн не була зацікавлена в тому, щоб надавати будь-які національно-громадянські, економічно-політичні та культурно-освітні права українським гуцулам. Тому західно-українські землі на початку XX століття залишалися найменш розвченими регіонами у складі Австро-Угорщини, а згодом – інших держав. Імперський уряд всіляко стримував розвиток промисловості на Західній Україні. Гуцули потерпали від злиднів; щоб прогодувати дітей, чоловіки змушені були йти на сезонні заробітки в низинні райони або ж разом із сім'єю емігрувати за кордон.

Відповідно, й стан освіти в гуцульському краї був неприйнятним. *«Незважаючи на те, що в кінці XIX ст. школи вже були в більшості гуцульських сіл, але далеко не всі діти бідних сімей могли їх відвідувати. Школа уявлялася їм ворогом, великим тягарем, новим підвищенням податків»* (Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження, 1987: 66). До того ж, навчання у більшості шкіл велося німецькою,

польською або угорською мовами. Переважна частина гуцулів була неосвіченою, неписьменною, не була інформованою щодо подій, які відбувалися у повіті, державі, світі. Після розпаду Австро-Угорщини країнами, що розподілили між собою західноукраїнські землі, також проводилася насильницька асиміляція, репресії проти українських діячів національно-визвольного руху, стримувався розвиток освіти.

Саме ці освітні та економічні проблеми опосередковано змальовує діалог власника «Говерлі», в якій оселилися гості з Америки, Івана Синиці, із племінницею Ксенею. Дядько вмовляє дівчину вийти заміж за Яро, запевняє її: якщо не вдасться наповнити хлопця українським духом, то хоча б «<...> можна випомпувати з нього всі доляри», щоб допомогти десяткам гуцульських шкіл та культурних установ (Барнич, 2019а: 2019: 40). Та незважаючи на доволі скрутне становище, в якому довгий час були гуцули, вони, як уже раніше зазначалося, дуже важко переносили розлуку з рідною землею, тому старалися за будь-яких обставин залишитися у своєму краї. І. Менделюк із власних спостережень зазначає: «Гуцулові здавалося, що цим найкращим, чарівним закутком землі – сам Господь наділив його. Тому він ніколи не покидав його. Було погрішно» (цит за: Філоненко, 1999: 87). А дослідник В. Грабовецький наводить спогади печеніжинського старожила Юрка Козьменка: «виїзд із села на чужину був таким тяжким і страшним, що здавалося немов чоловік прощається перед смертю» (Грабовецький, 1993: 24). Та навіть далеко від рідного дому гуцули не забували карпатські краєвиди, свою мову, підтримували споконвічні традиції.

Тому головна героїня оперети, гуцулка Ксеня з мальовничих гір Карпат, хоча й була закохана в Яро, довго не могла наважитися покинути рідний край. І, за словами дружини композитора, за сюжетом першої редакції «Гуцулки Ксені» дівчина повертається з чужини на рідну землю. Натомість у другій редакції Ксеня все ж наважується залишити дорогий серцю край. Збираючись у дорогу, дівчина виголошує останню промову-заклик: «<...> *гуцулка Ксеня лишилась тут, у наших любих Карпатах, назавжди у легендах, у пісні про гуцулку Ксеню*» (Барнич, 2019а: 55).

Отже, детально проаналізувавши лібрето «Гуцулки Ксені», можемо стверджувати, що Я. Барничу вдалося яскраво виразити в літературній частині оперети тогочасну соціокультурну ситуацію гуцульського регіону, висвітлити найважливіші для кожного гуцула тодішні проблеми. Також ми виявили в лібрето певні маркери автобіографічності, що проявляються у відтворенні в тексті окремих відомостей із життя автора, опосередкованому ототожненні осіб композитора та його студентки К. Клиновської із персонажами «Гуцулки Ксені».

Ідея «Гуцулки Ксені» – утвердження любові до батьківської землі, рідного карпатського краю; змальовування неповторних гуцульських красвидів і вікових традицій, що здатні пробудити національну самосвідомість, внутрішню спорідненість із батьківщиною навіть у другого та третього покоління українських емігрантів, що народилися та виховувалися вже в чужій країні. І уособленням незрівнянної краси Карпат, огорнутих легендами та наділених магічною силою, є славнозвісна гуцулка Ксеня. Тому інтонації та ритми всієї оперети передають гуцульський колорит, у ній присутня опора на танцювально-пісенні гуцульські жанри (коломийка, аркан, козачок, гуцулка). Особливим образно-смісловим значенням наділені певні, традиційні для карпатського краю, інструменти: флейта (що імітує сопілку), скрипка, цимбали. Багато сцен в опереті відтворюють характерну атмосферу гуцульської забави, представляють синкретичну природу народної музичної традиції, де слово, музика і танець злиті воедино.

Як зазначає дружина Я. Барнич, музична частина «Гуцулки Ксені» була напрочуд барвистою й цікавою: композитор поряд з модерними мелодіями широко використав у ній *гуцульський фольклор*, який, за твердженням Л. Філоненка (1999: 23), почав любовно збирати та вивчати з юності. Гуцульський лад пронизує всю оперету та сприяє цілісності форми. Яскравими прикладами його застосування є вступ до 1 частини твору; 4 частина «Легенда Карпат»; 12 частина «Пісня Марічки»; 13 та 19 частини – дуети Юрія і Марічки.

Зауважимо, що використання гуцульського ладу у зазначених частинах продиктовано конкретним виразовим та змістово-ідейним задумом композитора. Так, зокрема, у вступі до 1 частини флейта (що імітує сопілковий нагаш) та інші інструменти проводять тему в гуцульському ладі, що асоціюється з яскравими карпатськими красвидами та допомагає відтворити гуцульський колорит. Подібне завдання лад виконує і в 4 частині, де Ксеня розповідає легенду Карпат. У 12-й, 13-й та 19 частинах ясно простежується мелодико-ритмічна опора на традиційні гуцульські фольклорні жанри, невід'ємним складником яких є гуцульський лад.

Ще однією суттєвою особливістю тонально-ладових співвідношень у творі є часте та швидке чергування паралельних та однойменних тональностей у межах музичних частин, поєднання цих тональностей через спільний D_7 (для однойменних) або ж способом зіставлення, жвава зміна ладових устоїв. Особливо яскраво згадані риси виявляються в автентично гуцульських жанрах (наприклад, коломийках), присутніх в опереті. Все це свідчить про опору композитора на народну традицію.

Склад оркестру оперети традиційний, представлені всі основні групи інструментів. Деякі з них виконують певну тембрально-семантичну функцію відповідно до засад *гуцульської музичної традиції*. Групу дерев'яних духових репрезентують флейта, гобой та кларнет. *Флейта* часто імітує сопілку – традиційний, сакральний, важливий для гуцулів інструмент, на якому «<...> у виконанні музик-віртуозів проникливо звучить мрійлива лірична мелодія, досить жваво виходить темпераментний гопак, козачок, метелиця, аркан, різні коломийки тощо» (Черкаський, 2003: 208). Сопілка в гуцульській музичній традиції виступає як сольний і як один із провідних інструментів ансамблю трієстих музик. Яскраві гірські сопілкові нагаші (зокрема у виконанні флейти) впізнаємо у частинах 1 та 12.

Ще одним, надзвичайно важливим для гуцульської традиції, інструментом, наділеним в опереті важливим значенням, є *скрипка*. У народних казках, переказах, легендах вона представлена як чарівний, чудодійний інструмент (там само: 161). Також у гуцульській музичній культурі скрипка, поряд із цимбалами, сопілкою та

трембітою, вважається невід'ємною приналежністю різних ритуалів: супроводжує весільні обряди, ритуальні хороводи під час зимових календарних свят, на ній виконують маршову музику до ходи колядників, а також вступ безпосередньо перед колядуванням. «На Гуцульщині використовують скрипку і в трудових обрядах – при закладанні хати, під час провідів на полонини і в різних дозвіллях» (там само: 163). Як і сопілка, цей інструмент також є провідним в ансамблі троїстих музик. В опереті скрипковим сольним епізодам відводиться значне місце, до того ж, скрипка постає як лейтінструмент, лейттембр власне образу гуцулки Ксені.

Поряд з іншими, серед інструментів присутня ударна установка (зазначимо, що ритм як важливий складник гуцульської музичної культури наділений своєю особливою семантикою), фортепіано, синтезатор та «родзинка» партитури – *цимбали* – також традиційний загальноновживаний гуцульський музичний інструмент. Багато дослідників, серед яких і Г. Хоткевич, підкреслюють, що гуцульський музичний ансамбль ні в якому разі не може обійтися без цимбалів (там само: 184). Крім того, унікальне, пізнаване звучання цього інструмента безпомилково асоціюється з Гуцульським краєм. В опереті партія цимбалів не переривається жодного разу, невпинно звучить протягом усього твору; інколи, виступаючи на перший план, цей інструмент виконує сольні фрагменти.

Скрипка, сопілка та цимбали як провідні інструменти ансамблю «троїстих музик» застосовувались у ньому в найрізноманітніших поєднаннях, здебільшого з іншими типовими для гуцульського регіону інструментами: бубном, бербеницею, басолею. У певних частинах оперети яскраво виявляється принцип трьох ліній, що апелює до головної функціональної ознаки ансамблю «троїстої музики». Мелодична лінія представлена скрипкою та флейтою (сопілкою), структурно-гармонічна – цимбалами та фортепіано, ударно-метрична – ударною установкою, фортепіано та частково цимбалами. Отже, можемо говорити про створення композитором в опереті *цілісного лейттембру гуцульського краю* за допомогою цих інструментів.

Гуцульський колорит, музичні традиції Гуцульщини яскраво змальовані в ансамблевих, хорових та дуетних сценах «Гуцулки Ксені». Так, Юрій та Марічка презентують в опереті побутово-народну лінію, звідси форма дуетних сцен цих персонажів (частини 13 та 19) спирається на жанрову модель коломийки – одного з найхарактерніших жанрів гуцульської пісенно-танцювальної традиції, а їхня мелодична лінія базується на використанні гуцульського ладу.

Використання композитором хору – у частинах 10 і 16 другої дії оперети – також заслуговує на особливу увагу. В обох сценах хор як колективний діючий персонаж бере безпосередню участь у розвитку дії, відтворює народний гуцульський колорит. Загалом фінал II дії насичений як вирішальними сюжетними перипетіями, так і атмосферою гуцульської забави. Розлога фінальна сцена II дії презентує традиційне гуцульське гуляння дівчат і легенів: з народними танцями та іграми, жартівливими приповідками до танців, які і зараз активно побутують на Гуцульщині. Яскраво показане протистояння та взаємодія чоловічого та жіночого начал, а співи й танці, які природно змінюють одне одного, доводять синкретичність, а також представляють «принцип парності та композиційної дводільності, двоїчності <...>» гуцульської пісенно-танцювальної музики (Гуцульщина ..., 1987: 345). Також у вокальних репліках легенів присутні типові карпатські пісенні вставні слова та приспівки: «шіда», «ріда», «дана», що «... не мають ніякого смислового значення, проте вони помітно урізноманітнюють форму пісень і пожвавлюють їх» (Закарпатські ..., 1962: 20). Додамо, що і в партії Ксені неодноразово зустрічаємо вигук «го-я, гой», традиційний для карпатської пісенної культури.

Крім того, у наймасштабнішому фіналі оперети (II дії) знаходимо опору на **жанрову модель коломийки**: коломийкова форма вірша у жіночих та певних чоловічих партіях, використання гуцульського ладу, яскраві оркестрові програші, що апелюють до гуцульської народно-танцювальної традиції. Хор у цій фінальній сцені висвітлює одну з основних ідей оперети – прославляє гуцулку Ксеню – душу

Карпат: «Хай радіють наші гори, сосни і ялиці, бо між нами наша Ксеня, Ксеня білолиця!» (Барнич, 2019а: 44).

Одним із найстійкіших компонентів духовної культури Гуцульщини, невід'ємною частиною життя гуцулів є *танець*, що акумулює «<...> в собі особливості етнічної історії, традиційної культури народу, його естетичних смаків та художнього мислення» (Гуцульщина ..., 1987: 362). Спостерігаємо синкретичний зв'язок танцю з гуцульською міфологією, віруваннями, обрядами: ритуальні танці колядників, різдвяні «плеси», весняні ігри-танці, танці під час літнього сонцестояння, весільна обрядовість (сватання, власне три дні весілля, колачини), ярмарки, вечорниці. Гуцули танцювали завжди, зазвичай під супровід сопілки, скрипки, дрімби, бубна або ж цілої інструментальної капели, часто при цьому приспівуючи. Взагалі, розглядаючи музичне мистецтво карпатського регіону, слід відзначити роль ритму – це «цементуючий фактор музично-композиційної структури» (Данилець, 2020: 83).

Танцювальність, що, на додаток, пов'язана ще й з традицією неовіденської оперети, на яку спирався Я. Барнич, пронизує всю композицію «Гуцулки Ксені» та проявляється на декількох рівнях: динамізує драматургію оперети, сприяє безперервності руху, уможливорює наскрізні лейтмотивні зв'язки, знайомить із загальноєвропейською музичною культурою, допомагає відтворити народний колорит та представляє синкретизм гуцульської традиції. Композитор вдало поєднав гуцульські та європейські танцювальні жанри – можемо виділити дві танцювальні сфери, що взаємодіють в опереті: загальноєвропейська (представлена танго та вальсом) і традиційна гуцульська.

Особливе місце, що відводиться танцю в гуцульській культурі, яскраво презентує власне хореографічна сцена виконання найсакральнішого для кожного гуцула танцю – *аркана*. Танцювальна сцена «Аркан» являє собою третю музично-динамічну хвилю фіналу II дії, що побудована, як і дві попередні, за принципом поступового розкачування, наростання, динамізації. Аркан відіграє тут вагому роль: увінчує масові народно-побутові сцени, яскраво доповнює уявлення про традиційну пісенно-танцювальну гуцульську культуру.

Аркан як сакральнo-ритуальне дійство в гуцульській традиції має ряд суворих правил, які зобов'язані виконувати всі його учасники. Танець виконується лише чоловіками і передає їхню мужність, силу, волю, внутрішню енергетику, підтриману шаленою енергією ритму. Аркан завжди виконується просто неба, неодмінно супроводжується живою музикою (у виконанні «троїстої музики»). Лише в такий спосіб танцюристи можуть увійти у транс, «народитися» і «померти» з танцем. Головним інструментом, що задає темп і підтримує ритморуку виконавців, є бубен.

Суттєвою ознакою аркана є незмінна, узвичаєна мелодико-ритмічна побудова, характерна для цього танцю, та поступове прискорення темпу до певної точки екстазу – моменту єднання з богами. Я. Барнич використав в опереті пряму форму цитування фольклорного мелосу, подав у творі фольклорне першоджерело, застосував вже закарбовану в пам'яті народу мелодикоритмічну модель, продемонструвавши глибоку єдність з гуцульською музично-танцювальною традицією. А поступове прискорення темпу, скероване до моменту екстазу, презентує у фіналі третю музично-динамічну хвилю.

Окрім аркана, у вступних розділах до музичних частин, вокальних партіях, інструментальних програшах, оркестрових епізодах оперети можемо почути та впізнати опору на ритмічні та мелодичні формули інших традиційних гуцульських танців: гуцулки, козачка та коломийки.

Окремо хочемо виділити «Пісню про Семена» (ч. 18), де навіть у вокальній партії яскраво виявляється *метр вищого порядку*, який, без сумніву, вказує на зв'язок із автентичними гуцульськими ритмомоделями. У двох початкових рядках кожної строфи нетипово «важкими» є другий та четвертий такти, збагачені фактурно та виділені гармонічно. До того ж, за допомогою ритмічної зупинки, у цих тактах підкреслюється друга доля. У такий спосіб метр вищого порядку яскраво демонструє своєрідність акцентування, «присідання» на парні такти (умовні другі долі), що безпосередньо апелює до характерних гуцульських танцювальних ритмів.

Синкретизм гуцульської музичної культури і міцне поєднання вокального, інструментального і танцювального компонентів яскраво представляє ряд музичних частин оперети, де спів природно переходить у танок, або ж танець обрамлений співом (розташований всередині вокальної сцени). Серед них – частини 1, 5–6, 11–13, 15, 18–19.

Важливими для єдності та симетричності форми всієї оперети є **сценічні «арки»**. Крайні дії відбуваються в замкненому просторі (оселя «Говерля» в I дії та львівська «Гостинниця» в III дії), натомисть середня II дія розігрується серед природи в Яремчі, тобто навіть вибір сценічних локацій для «Гуцулки Ксені» нагадує про красу гуцульських краєвидів.

Поряд з іншими об'єднуючими елементами, усі дії та яви-частини в опереті скріплює наскрізна **лейттема** пісні-танго «Гуцулка Ксеня», що виказує певну статичність форми й незмінність мелодичної лінії. У творі вона виконує декілька функцій, в залежності від свого розташування, обумовленого поворотами сюжету. Приспів пісні-танго виступає і як характеристика персонажа (описує чарівну вроду гуцулки), і як тема-ідея, тема-символ (Ксеня уособлює душу Карпат, її образ утверджує любов до рідного краю).

Висновки.

Серед усієї творчої спадщини Ярослава Барнича – визначної постаті в українській музичній культурі середини XX століття, чия творчість, однак, все ще залишається малодослідженою, окремою значимістю виділяється жанр оперети, який композитор успішно модернізував. Серед основних ознак модерної української оперети назвемо дві, зазначені самим композитором, які спрямовували його реформаторські наміри: обов'язковий національний елемент та висвітлення актуальної соціальної проблематики. У своєму прагненні осучаснити оперетний жанр митець спирався на здобутки неовіденської оперети загалом та композиторські принципи Ф. Легара зокрема.

Аналіз лібрето «Гуцулки Ксені» виявив певні маркери автобіографічності оперети, а саме, відтворення в тексті окремих деталей та фактів із життя Я. Барнича, опосередковане ототожнення композитора та його студентки К. Клиновської із головними персонажами

оперети, наділення одного із персонажів твору – Німого Скрипаля – характерними рисами самого автора.

Композитору також вдалося висвітлити в опереті тогочасну соціокультурну ситуацію на Гуцульщині: складне економічне та культурно-освітнє становище гуцулів, явище вимушеної еміграції, зниження рівня національної самосвідомості емігрантів на чужині. Водночас, митець підкреслив ідею патріотизму, любові до рідної землі, генетичного зв'язку гуцулів зі своїм мальовничо прекрасним краєм.

Здійснений комплексний аналіз партитури «Гуцулки Ксені» доводить, що її музичний матеріал наслідує традиції гуцульської музичної культури. На це вказує: використання гуцульського ладу; вибір відповідного інструментарію; застосування ритмічно-мелодичних особливостей гуцульських танців у вокальних та інструментальних епізодах; використання жанрової моделі коломийки та коломийкової форми вірша при побудові вокальних номерів; введення окремої танцювальної сцени «Аркан» із застосуванням прямої форми цитування фольклорного мелосу; вживання у вокальних фрагментах типових для пісенної культури карпатського регіону вставних слів, вигуків, приспівок («ой, ду-ду-ду...»), «гой-я», «шіда-ріда-дана»). Зазначимо, що, за задумом Я. Барнича, зв'язок із гуцульським краєм виражено й безпосередньо на сценічному рівні: події оперети розгортаються в мальовничих куточках українських Карпат та осередках гуцульської культури.

Перспективи дослідження полягають у подальшому комплексному вивченні спадщини Я. Барнича у жанрі оперети із залученням інших творів митця. Подібний аналіз дозволить простежити шляхи модернізації української оперети, а також зв'язок з гуцульською фольклорною традицією у музично-сценічних композиціях майстра.

ЛІТЕРАТУРА

- Архімович, Л. Б., Каришева, Т. І., Шеффер, Т. В., Шреєр-Ткаченко, О. Я. (1964). Нариси з історії української музики. (Ч. 1–2). Ч. 1. Київ : Мистецтво.
- Барнич, Я. (2019 b). Гуцулка Ксеня. Оперета. Партитура. (Муз. ред. О. Драгана, ред.-упоряд. Л. Філоненко). Дрогобич: Посвіт.

- Барнич, Я. (2019а). Гуцулка Ксеня. Оперета. Лібрето. (Вступ. ст., ред. Л. Філоненка). Дрогобич: Посвіт.
- Бура, Л. (1961). Зустріч із музикою. *Наше життя*, 10, 9–10. Філадельфія: Союз українок Америки. <https://unwla.org/media/magazine/our-life/196x/1961-10-october-magazineOur-Life.pdf>
- Грабовецький, В. (1993). *Гуцульщина в історії України: Виступ на Конгресі гуцулів*. Коломия: Світ.
- Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження*. (1987). Київ: Наукова думка.
- Данилець, В. (2020). Риси гуцульської музики у структурно-стильовому контексті виконавського фольклоризму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 77–88.
- Закарпатські народні пісні* (1962). (Упоряд. З. І. Василенко, відповід. ред. М. М. Гордійчук). Київ: Видавництво Академії наук Української РСР. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Zbirka/Zakarpatski_narodni_pisni.pdf
- Кубійович, В. (Ред.) (1996). *Енциклопедія українознавства: словникова частина*. Київ: Глобус.
- Станішевський, Ю. (2009). Нелегкий шлях «легкого жанру». *Музика*, 1, 12–14.
- Турчак, Л. І. (2019). Творчість Ярослава Барнича: внесок у музичну культуру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 41, 142–147. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188671>
- Турчак, Л. І. (2020). Невідомий автор всесвітньо відомої пісні: біографіка як вектор культурологічного дослідження. *Питання культурології*, 36, 79–89. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221048>
- Українська музична енциклопедія* (2016). (Гол. редкол. Г. Скрипник). Т. 4. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Філоненко, Л. (1999). *Ярослав Барнич: науково-популярний нарис про життя і творчість*. Дрогобич: Відродження.
- Філоненко, Л. (2009). Про композитора Ярослава Барнича та його пісню «Гуцулка Ксеня» (закінчення). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 6, 387–392. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2009_6_51
- Філоненко, Л. (2017). Триумф «Гуцулки Ксені» Ярослава Барнича у Хмельницькому. *Українська музика*, 4, 157–164.
- Черкаський, Л. М. (2003). *Українські народні музичні інструменти*. Київ: Техніка.
- Шостакович, В. А. (2016). *Тисячолітнє дерево. Народні музичні інструменти Закарпаття: музичні традиції і сучасність*. Ужгород: Карпати.

- Яцків, О. (2002). Про Ярослава Барнича – творця оперет і його знамениту пісню «Гуцулка Ксеня». У кн. *Бойки: часопис: до 75-річчя т-ва «Бойківщина»*. Л. Сікора (гол. ред.), сс. 279–280. Дрогобич: Коло.
- Operetta (n.d.). *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/operetta>

REFERENCES

- Arkhimovych, L. B., Karysheva, T. I., Sheffer, T. V., & Shreier-Tkachenko, O. Ya. (1964). *Essays on the history of Ukrainian music*. (Parts 1–2). Part 1. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Barnych, Ya. (2019a). *Hutsulka Ksenia. Operetta. Libretto*. (Introductory article, edited by L. Filonenko). Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Barnych, Ya. (2019b). *Hutsulka Ksenia. Operetta. Score*. (Music editor O. Drahan, editor-in-chief L. Filonenko). Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Bura, L. (1961). Meeting with music. *Our Life*, 10, 9–10. Philadelphia: Union of Ukrainian Women of America. <https://unwla.org/media/magazine/our-life/196x/1961-10-october-magazineOur-Life.pdf> [in Ukrainian].
- Cherkaskyi, L. M. (2003). *Ukrainian folk musical instruments*. Kyiv: Tekhnika [in Ukrainian].
- Danylets, V. (2020). The Hutsul music features in the structural and stylistic context of the performing folklorizm. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 57, 77–88 [in Ukrainian].
- Filonenko, L. (1999). Yaroslav Barnych: scientific and popular essay about his life and creativity. Drohobych: Vidrodzhennia [in Ukrainian].
- Filonenko, L. (2009). About the composer Yaroslav Barnych and his song “Hutsulka Ksenia” (end). *MIST: Art, History, Modernity, Theory*, 6, 387–392. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2009_6_51 [in Ukrainian].
- Filonenko, L. (2017). The triumph of “Hutsulka Ksenia” by Yaroslav Barnych in Khmelnytskyi. *Ukrainian music*, 4, 157–164 [in Ukrainian].
- Hrabovetskyi, V. (1993). *Hutsuls in the history of Ukraine: Speech at the Congress of Hutsuls*. Kolomyia: Svit [in Ukrainian].
- Hutsul region: historical and ethnographic study*. (1987). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kubiiovych, V. (ed.) (1996). *Encyclopedia of Ukrainian studies: dictionary part*. Kyiv: Hlobus [in Ukrainian].

- Operetta (n.d.). *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/operetta> [in English].
- Shostak, V. A. (2016). *A thousand-year-old tree. Folk musical instruments of Transcarpathia: musical traditions and modernity*. Uzhhorod: Karpaty [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2009). The difficult path of the “light genre”. *Music*, 1, 12–14 [in Ukrainian].
- Transcarpathian folk songs* (1962). (Edited by Z. Vasylenko, M. Hordiichuk). Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Zbirka/Zakarpatski_narodni_pisni.pdf [in Ukrainian].
- Turchak, L. I. (2019). Creativity of Yaroslav Barnych: contribution to musical culture. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.. Series Art History*, 41, 142–147. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188671> [in Ukrainian].
- Turchak, L. I. (2020). The unknown author of a world-famous song: biography as a vector of cultural research. *Issues of Cultural Studies*, 36, 79–89. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221048> [in Ukrainian].
- Ukrainian musical encyclopedia* (2016). (Ed.-in-chief H. Skrypnyk). Vol. 4. Kyiv: Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
- Yatskiv, O. (2002). About Yaroslav Barnych – the creator of operettas and his famous song “Hutsulka Ksenia”. In *Boyky: journal: to the 75th anniversary of the “Boikivshchyna” Society*. L. Sikora (Ed.-in-chief), pp. 279–280. Drohobych: Kolo [in Ukrainian].

Andrii Zhdanko

Kharkiv I. P. Kotyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of History of Ukrainian and Foreign Music
 e-mail: alconostart@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-5551-6942

Svitlana Oliinyk

Kremenets Taras Shevchenko Regional Academy of Humanities and Pedagogy,
 Assistant Professor,
 the Department of Artistic Disciplines and Methods of their Teaching
 e-mail: svitlanaoliinyk19@gmail.com
 ORCID iD: 0009-0002-4946-4204

The topos of Hutsulshchyna in Yaroslav Barnych's operetta "Hutsulka Ksenia"

Yaroslav Barnych (1896–1967), whose name after need emigration was erased for a long time from the history of national music, is a bright figure in the Ukrainian musical culture of the middle of the 20th century, a talented composer who was called the "Ukrainian Lehár", an excellent teacher, a gifted conductor and an active social activist-educator. Among the genre palette of the artist's works, the operetta genre stands out. Despite the fact that the composer created only four examples of this genre, Ya. Barnych managed to implement revolutionary changes of it and gain the status of "creator of modern Ukrainian operetta". The operetta "Hutsulka Ksenia", which fully expresses the main features of the renewed genre, remains the most famous and brightest among his musical and stage compositions. Today, this operetta is performed with great success in many cities of Ukraine and beyond, and the musical and stage heritage of the composer is of great interest to modern musicologists-researchers. The purpose of the article is to identify the signs of the embodiment of traditional Hutsul musical culture in Barnych's operetta "Hutsulka Ksenia". The innovativeness of this study consists in involving into the field of domestic musicology of the work by Ya. Barnych thanks to a comprehensive analysis of this operetta carried out for the first time. The means of modernization of this genre in Ukrainian music on its example were traced; the socio-cultural and autobiographical markers were determined, and the specifics of the use of elements of the Hutsul folklore musical tradition in the work was identified. It is concluded that Barnych's "Hutsulka Ksenia" presents the genre of modern Ukrainian operetta (which is essentially similar to Neo-Viennese operetta), contains certain autobiographical and socio-cultural markers (which allow us to understand the idea of the work), demonstrates the connection of the musical material with the traditions of Hutsul musical culture.

Key words: *modern Ukrainian operetta; genre; autobiographical features; music-scenic markers; Hutsulshchyna; Hutsul musical tradition, comprehensive analysis.*

Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2024 року