

5. Муха А. Композитори світу в їх зв'язках з Україною : довідник / Антон Муха. – К. : Спеціалізована друкарня наукових журналів НАН України, 2000. – 88 с.
6. Дитиняк М. Українські композитори : біобібліографічний довідник / Марія Дитиняк. – Едмонтон : Канадський ін-т українських студій; Альбертський ун-т, 1996. – 160 с.
7. Моцок В. Українці та українська ідентичність у сучасному світі / Віталій Моцок, Віталій Макар, Сергій Попик. – Чернівці : Прут, 2005. – 400 с.
8. Савченко І. Українські нотні видання 1917–1923 років у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського / Ірина Савченко // Науковий каталог ; [наук. ред. Л. В. Івченко]. – К. : НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, 2007. – 384 с.

*Стаття посвячена изучению основных аспектов взаимодействия певческо-воспитательных традиций материковой Украины и североамериканской диаспоры на основе анализа известных песенных сборников для детей, созданных в течении последней трети XIX – двадцатых годов XX столетия.*

**Ключевые слова:** *диаспора, материковая Украина, издания, певческо-воспитательные традиции.*

*The article is devoted the study of basic aspects of co-operation singer – educate traditions of mainland Ukraine and North American diaspora on the basis of analysis of the known song's collections for children, created in the flow of last third of 1920–1930 XX-th century.*

**Key words:** *diaspore, the mainland of Ukrain, adition, publication, the sinding educational traditional, popularization.*

**УДК 347.635:78:314.743**

**ББК 85.310.70**

**Людмила Обух**

### **ФОРТЕПІАННА ОСВІТА УКРАЇНЦІВ В УМОВАХ ПЕРЕХОДОВИХ ТАБОРІВ У НІМЕЧЧИНІ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ ТА ІНТЕГРАЦІЯ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР**

*У статті розкриваються особливості фортепіанної освіти українців в умовах переходових таборів у Німеччині після Другої світової війни, характеризуються навчально-виховний процес, навчальні програми.*

**Ключові слова:** *фортепіанна освіта, західноєвропейські традиції, галицька музична школа, інтеграція.*

Після Другої світової війни окупаційні війська розділили Німеччину на чотири частини: східну зайняли радянські війська, північну – англійці, західну – французи, південну (Баварію) – американці. У трьох останніх зонах до чужинців, яких насильно вивезли на роботи в Німеччину, було видано відозву з проханням повертатися до своїх країн. Якщо вихідці із Центральної Європи поверталися, то біженці з України, через страх перед сталінським режимом і комуністичними репресіями, відмовлялися й шукали захисту від насильного повернення. Тому в західних зонах Німеччини, Австрії й Італії були створені табори, які отримали назву “переходових”, оскільки в них проживали численні згуртування українців, офіційно званих “переміщеними особами”. У супереч неадекватним умовам життя табори протягом відносно короткого відрізка часу стали центрами громадської, політичної та культурної активності емігрантів. В американській окупаційній частині на території Баварії (Німеччина) одними з найбільших були табори в Міттенвальді (1945–1951 рр.), де в травні 1947 року нараховувалося більше трьох тисяч українців, і Регенсбурзі (1945–1949 рр.) – до 15 тисяч [2, с.15]. У них розвивалося музичне життя та освіта, особливості яких розкриваються в монографії В.-О.Луцїва [7], статтях Г.Карась [2], О.Кушніра [5], В.Чижика [13]. Важливим джерелом для розкриття теми є меморіальні альманахи про табори в Міттенвальді [9] та Регенсбурзі [10]. Проте недостатнє висвітлення питання фортепіанної освіти в таборах у названих працях привернуло нашу увагу до даної проблеми. Оскільки цей період став зв'язуючою ланкою між галицькою традиційною освітою й новою європейською, актуальними постали мета дослідження – розкрити особливості фортепіанної освіти українців в умовах переходових таборів у Німеччині після Другої світової війни та завдання: проаналізувати доступну наявну літературу з проб-

леми; охарактеризувати навчальні програми з предмета “фортепіано”; виокремити роль деяких педагогів навчання гри на фортепіано в навчально-виховному процесі.

У серпні 1945 року в таборах почався перший повоєнний навчальний рік. Оскільки поряд із дорослими на чужині опинилася велика кількість дітей, першоосновою стали проблеми їх освіти, у тому числі музичної, унаслідок чого утворюються музичні школи. 15 червня 1946 року в Міттенвальді відкрилася музична школа під керівництвом професора Львівської консерваторії ім. М.Лисенка, композитора, музикознавця, доктора Зеновія Лиська, яка проіснувала до кінця 1949 року. У 1946 р. створена музична школа в Регенсбурзі, засновником і директором якої був професор, викладач по класу скрипки та теорії музики Іван Повалячек, і в Ельвангені – під орудою Михайла Гнатюка. Важливо, що із сорока восьми учнів школи в Ельвангені тридцять навчалися по класу фортепіано [7, с.119]. З 1946 до 1950 рр. у Берхтесгадені також існувала музична школа, яку очолював професор Роман Савицький.

Навчально-педагогічний процес музичних шкіл у переходових таборах будувався за зразком подібних навчальних закладів Галичини, що були поширеними на початку ХХ століття й показали високий професійний рівень. Чільне місце серед предметів, які вивчалися в таборових музичних школах (скрипка, вокал, теоретичні дисципліни), займало навчання гри на фортепіано. Викладачі класу фортепіано послідовно відстоювали засади професійного піанізму Галицької фортепіанної школи.

Педагогічна методика в галицьких музичних школах була спрямована на формування піаністичної техніки, якнайширше ознайомлення учнів із музичною літературою різних епох і стилів, а особливо на пропагування української фортепіанної музики, плекання національного колориту. Вивчалися твори українських композиторів долисенківської епохи о. І.Воробкевича, о. О.Нижанківського, Й.Витвицького, Т.Безуглого, Любовського, Яронського Д.Січинського, М.Солтиса; музика професійних композиторів М.Лисенка, В.Косенка, Л.Ревуцького, Р.Сімовича, В.Барвінського, С.Людкевича, Н.Нижанківського, М.Колесси. На закінчення кожного півріччя у філіях Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка відбувались іспити й пописи (концерти-екзамени учнів), наявні програми яких свідчать про те, що українські педагоги у своїй методиці опиралися на провідні західноєвропейські піаністичні школи. Як один з багатьох, 27 червня 1932 року відбувся концерт-іспит у м. Коломия, де в програмах учнів звучали твори П.Чайковського (“Мазурка”, “Італійська пісня”), Р.Шумана (“Пісня мисливця”), Бюргмюлера (“Цигани”), Л.Бетховена (“Для Елізи”), Ф.Шуберта (“Скерцо” сі-бемоль мажор), Е.Гріга (“Вальс”, “Танець слона”), Ф.Мендельсона (“Пісня без слів” соль мінор), В.Моцарта (“Фантазія”) [1].

Велика роль у розвитку музично-педагогічного процесу в таборах належить провідним галицьким музикантам З.Лиську та Р.Савицькому.

*Зеновій Лисько* здобував освіту у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові по класу теорії музики в С.Людкевича, по класу фортепіано в М.Криницької (1911–1914 рр.), у 1922 році уроки з фортепіано й композиції брав у В.Барвінського. У 1924 році, перебуваючи в Празі, був учнем Ф.Якименка, а також навчався на музикологічному відділі Карлового університету в класі З.Неєдли (1922–1926 рр.), докторат здобув там само в Українському Вільному Університеті (1928 р.) на тему “Запорожець за Дунаєм” С.Гулака-Артемівського”. Одночасно він займався в Празькій консерваторії по класу композиції в К.-Б.Ірака. У 1929 році митець закінчив Школу вищої майстерності по класу композиції в Й.Сука.

Як педагог З.Лисько був професором у класах композиції, теоретичних предметів і фортепіано в Українському педагогічному інституті ім. М.Драгоманова в Празі (1925–1929 рр.), а також у Харківській консерваторії (1930–1931 рр.). З 1937 до 1944 рр. займав посаду професора Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові (1939–1941 рр. – Львівська консерваторія). У 1931–1938 рр. працював диригентом філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Стрию. З.Лисько, будучи представником модерного напрямку в українській музиці, написав для фортепіано “Сонату” (Прага, 1927 р.), дві fugи, “Буковинську коломийку”, прелюдії, п’ять мініатюр на теми українських народних пісень, чотиричастинну “Хлопську сюїту” (1938 р., для фортепіано з оркестром – Концерт (юнацький, Прага, 1928 р.)) і фортепіанне тріо.

*Роман Савицький* – український піаніст-віртуоз, педагог, музично-громадський діяч, критик, композитор. Музичну освіту здобув у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у

Львові по класу фортепіано В.Барвінського (1923–1927 рр.), удосконалювався в “Школі вищої майстерності” В.Курца при Празькій консерваторії (1928–1932 рр.).

З 1932 до 1939 рр. Р.Савицький працював педагогом у філіях Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Самборі, Стрию та у Львові (30–40-ві рр.). З 1939 до 1941 рр. він – доцент і декан фортепіанного відділу Львівської консерваторії. У 1944 році піаніст емігрував до Німеччини, де продовжив педагогічну діяльність, виступав із сольними концертами. Від 1949 року жив і працював у США: викладав у “Settlement Music School” (Філадельфія), а також Філадельфійській консерваторії (1957 р.). Основною справою його життя було заснування в 1952 році Українського Музичного Інституту в США. Він був його фундатором, першим директором, а потім інспектором (1952–1959 рр.). Своїм талановитим виконанням (зокрема, у США) Р.Савицький здобув визнання західноєвропейської й американської публіки. Протягом усього творчого шляху музикант вважав своїм обов’язком пропагування фортепіанних творів українських композиторів: М.Лисенка, Л.Ревуцького, В.Косенка, В.Барвінського, З.Лиська, Р.Сімовича, Н.Нижанківського, М.Колесси, які високо оцінила американська критика. Та особливе місце в репертуарі піаніста займала музика В.Барвінського. Саме він був першим виконавцем багатьох творів композитора, які виконував регулярно на всіх концертах до останніх днів життя.

У школі табору Міттенвальд діяло три відділи: фортепіанний, скрипковий і вокальний. Інструментальні відділи мали три ступені – нижчий, середній і вищий, кожен з яких тривав чотири роки, так що навчання було сплановано на дванадцять років. З кінця 1947 року тут налічувалося понад сто учнів. Найбільше учнів (у 1946 р.) мав фортепіанний відділ (53).

Особливим було оцінювання, яке відбувалося в чотирьох напрямках (поступ, спосібність, пильність, поведінка) за відповідними критеріями (визначний, тривалий, зразковий; дуже добрий, задовільний; добрий, достатній; недостатній), причому оцінку спосібності й “визначний” поступ можна було давати тільки учням вищого курсу [9, с.685]. Після закінчення навчального року учням видавалися двомовні (українською й німецькою мовами) свідоцтва.

Серед висококваліфікованого вчительського складу музичних шкіл у таборах навчали гри на фортепіано: у Міттенвальді сім педагогів – Л.Горницький, С.Дзядів, Л.Брикович, І.Заячківська-Гаврилюк, О.Гладків, Л.Сольчак, Оемшрайбер; у Регенсбурзі троє – М.Повалячек-Вірщук, І.Нанасси, І.Костинюк.

Педагогічна діяльність *Любомира Горницького* (1927–1970 рр.) в еміграції заслуговує особливої уваги. Він, як випускник Мюнхенської музичної академії (1950 р.), концертує піаніст у Лондоні, Мюнхені, Парижі, Мадриді, Нью-Йорку, а також у країнах Африки (у його репертуарі були твори В.Барвінського, В.Косенка, Л.Ревуцького, С.Прокоф’єва, Й.Баха, Г.Генделя, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шопена, Р.Шумана, Й.Брамса, Ф.Ліста та ін.), розробив інноваційні методичні принципи, які базувалися на власному, так званому “психосемантичному” методі (на жаль, досі не опублікованому)<sup>1</sup>. Після закриття музичної школи в Міттенвальді в 1950-х роках свою педагогічну діяльність Л.Горницький продовжив, навчаючи гри на фортепіано у власних студіях Німеччини, потім у Мадриді (1954–1964 рр.). З 1965 року він викладав в університеті Лонг-Айленда, а також в Українському Музичному Інституті в Нью-Йорку.

Серед його талановитих учнів виділялися Люба Терлецька, Святослав Трофименко, Орест Попович, Марія Кохановська, Кіра Стеценко – племінниця відомого композитора Кирила Стеценка, яка надалі стала професійним музикантом в Америці [9, с.65].

Для оцінки громадськістю роботи шкіл у таборах й адаптації дітей до сцени та публіки щосеместрово практикувалися прилюдні виступи як форма звітності вихованців, рівень складності програм яких був різний. Про важливість академконцертів для розвитку концертно-сценічного досвіду учнів свідчить таборова преса. У бюлетені “Щоденні Вісті” за 7 жовтня 1946 р. під рубрикою “З нашого життя” була вміщена замітка “Прилюдний Виступ Учнів Музичної Школи” [4, с.63–64]. У концертах, які відбувалися в таборі, брали участь не тільки учні

<sup>1</sup> Психосемантика (від старогрецького “психо” – душа й “семантикус” – той, що позначає) – це галузь психологічної науки, яка досліджує походження, будову, формування й функціонування індивідуальної системи значень, що опосередковує в діяльності людини всі інтелектуальні процеси, такі як: сприймання, пам’ять, мислення, вибір мети, прийняття рішень [11].

школи, але і їхні педагоги. Так, 23 вересня 1947 року відбувся концерт учителів у двох частинах, де прозвучали твори Фрідемана Йогана Баха, Ференца Ліста, Фредеріка Шопена. Зокрема, слід виділити виступ викладача Гладківа Олега, який виконав твори Ф.Шопена (Етюд до-мінор opus 12, Скерцо сі-бемоль мінор і Полонез ля-бемоль мажор) [8, с.687].

У наявних пописових програмах у музичних школах переходових таборів за три роки (з 1946 до 1948 рр.) у навчально-виховному процесі чітко прослідковується опора педагогів на західноєвропейську методика викладання, яка базувалася на польській (шопенівській методиці), віденській, німецькій академічній, німецькій модерновій і чеській піаністичних школах, на чому розвивалася піаністика Галичини.

Засади шопенівського піанізму були втілені у фортепіанній педагогіці Кароля Мікулі – учня Шопена, концертуючого піаніста, у 1858 р. запрошеного у Львів Галицьким музичним товариством на посаду директора цього товариства. Саме він започаткував у другій половині XIX століття професіональний етап розвитку галицької фортепіанної культури. Обстоюючи шляхетну простоту інтерпретації, виступаючи проти вульгарних перебільшень у силі та ніжності, ідеалізуючи співність фортепіано, цінуючи багатство градацій гучності (але без крайнощів), Мікулі надзвичайно наполегливо прищеплював учням у систематичній роботі свої інтерпретаційні принципи: старанний аналіз фортепіанного твору; еластичність і гнучкість у всіх частинах піаністичного апарату; вільні, об'єднуючі рухи руки [4, с. 8–9].

Представником віденської піаністичної школи в Західній Україні був Генрик Мельцер-Щавинський, який започаткував практику безпосередніх зв'язків між львівськими музично-освітніми закладами та Віднем. У педагогічній діяльності він ставив акцент на увагу до стилю й форми твору, йому притаманний рефлексійний і поважний характер гри. Серед його учнів відомий Єжи Лялевич, що навчав на початку XX століття В.Божейко (яскраву представницю віртуозного пізньоромантичного піанізму), Л.Мюнцера, Г.Левицьку – концертуючих піаністів, а згодом педагогів модернового типу.

Чеський піаніст Вілем Курц був видатною особистістю у сфері фортепіанної педагогіки з власними засадами, відповідними до актуальних ідей часу. Концертуючи по Австро-Угорській імперії, виконував твори композиторів-класиків. Значне місце в його репертуарі займали твори Ф.Шопена, а також чеських композиторів. У 1898 р. він зайняв посаду провідного професора фортепіано у Львівській консерваторії, примноживши розквіт українського фахового піанізму в Галичині. В.Курц послідовно та наполегливо налагоджував систематичну освіту піаністів, охопивши всі рівні навчання – початковий, середній і вищий і різні аспекти підготовки – концертний і педагогічний. Курц надавав винятково великого значення доброму й правильному налагодженню граючого апарату піаніста. У його методиці значно посилювався свідомий і аналітичний підхід до роботи над твором. Вивчення фактури з метою точного розуміння її поліфонічної будови та фразувальної логіки кожного голосу приводило до формування найкращого й обов'язкового варіанта аплікатури, який записувався в нотному тексті. Аналітичний підхід застосовувався й у роботі над педалізацією. Охоплення цілості твору передбачало аналіз його форми, тонально-гармонічної структури й умовне виділення невеликих частин, що позначалися цифрами. Подібно як і його попередник Мікулі, Курц зумів об'єднати навколо своїх засад велику кількість учнів і послідовників. У нього навчалися Тарас і Дарія Шухевичі (згодом – представники німецької академічної школи), В.Барвінський, Р.Савицький, Н.Нижанківський, Р.Сімович, М.Колесса, Д.Задор, А.Рудницький [4, с.11–12].

Український композитор, критик, музично-громадський діяч Василь Барвінський, як концертуючий піаніст і педагог, зумів увібрати й органічно поєднати в одному стилі різноманітні піаністичні традиції. В.Барвінський навчався в музичній школі Мікулі, потім закінчив консерваторію ГТМ у Курца, завершив музичну освіту в Празькій консерваторії у В.Новака та В.Гольфельда. Від 1915 р. він викладав у Музичному інституті імені Лисенка й більше як тридцять років стояв на чолі українського музичного навчального закладу у Львові. Спорідненість у поглядах зі своїм учителем В.Курцом щодо методика викладання фортепіано все ж переросла в дещо новий педагогічний етап. Так, Барвінський гнучкіше, ніж Курц, ставився до організації піаністичного апарату, застосовуючи вагову гру від плеча; педагогічний акцент змістив із техніки на виразовість [4, с.23]. Педагогічну увагу професор сконцентрував на проблемах стилю, при цьому різноманітно й конкретно розвиваючи вимоги до звучання, інтонування й тем-

поритму. На заняттях В.Барвінський працював над витонченістю мелодійної та гармонічної інтонації, м'якістю звучання, гнучкістю піаністичного апарату. Фортепіанно-педагогічні засади В.Барвінського, як представника молодого українського фортепіанного мистецтва, базувалися на власному поєднанні традицій К.Мікулі й В.Курца. Водночас його учні, у числі яких були Р.Савицький, Д.Гординська-Каранович, О.Криштальський, систематично працювали над вивченням фортепіанних творів українських композиторів, поглиблюючи відчуття національно-своєрідної інтонації, розуміння фольклорних основ й українського характеру [4, с.23].

Принципи школи Курца–Барвінського підсумовані в методичній роботі Р.Савицького “Основні засади фортепіанної педагогіки” [12], написанню якої, на наш погляд, сприяв великий педагогічний досвід його роботи в музичній таборовій школі в Берхтесгадені. Серед сформульованих вимог знаходимо поняття самокритицизму, авторитативності, педантичності та самоопанування учня при вивченні музичного матеріалу. Саме ця робота стала першим методично-педагогічним посібником у діаспорі.

Аналізуючи програми таборових виступів у музичних школах, ми прийшли до висновку, що в педагогічно-методичному плані основна увага піаністами-педагогами зосереджувалася на програмах середнього рівня складності:

- переважаючому **романтичному напрямі** (твори-мініатюри Ф.Шуберта, Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Мендельсона, Й.Брамса, П.Чайковського, А.Гречанінова, В.М'яковського, С.Майкапара, В.Косенка, М.Лисенка, М.Гайворонського, Я.Лопатинського, В.Барвінського). Так, жанр ліричної мініатюри – експромт, започаткований чеськими піаністами-композиторами, а пізніше плідно застосований Ф.Шубертом і Ф.Шопеном [3, с.57], ми знаходимо в програмах прилюдних виступів у Міттенвальді: 5 травня 1946 року учень середнього курсу Антонович Ярослав виконав “Імпровізацію ля-бемоль мажор” Ф.Шуберта, а 15 лютого 1948 року учениця середнього курсу Пушкар Дарія грала “Експромт ля-мажор” Ф.Шуберта;
- **класичній фортепіанній музиці** (твори М.Клементі, Д.Кулау, Й.С.Баха, Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Бетховена);
- **конструктивному музичному матеріалі** (етюди Й.Баера, Бюргмюллера, Дамма, Германа).

Серед найбільш поширених творів у навчальних програмах були: Соната D-dur Л.Бетховена, “Пісня без слів” Ф.Мендельсона, “Лялька” та “Хвора лялька” з “Дитячого альбому” П.Чайковського, “Мрії” Р.Шумана, “Розлука” А.Гречанінова, “Наше сонечко” та “Жук і жучиха” В.Барвінського, “Сирітка” та “У садочку” Майкапара, Рондо ре мажор і Концерт ля мажор В.А.Моцарта, “Вечірня пісня” Й.Брамса, Полонез ля мажор Ф.Шопена, “Ірландська пісня” Дамма, “Пісня прялки”, “Ластівка”, “Арабеска” та “Кавалькада” Бюргмюллера [9, с.688–693].

У наявному фортепіанному репертуарі прослідковується спадкоємність традицій у галицьких і переходових музичних школах. Така подібність могла бути зумовлена ще й наявністю нотного матеріалу та вихованими музичними смаками педагогів.

Таким чином, існування українських музичних шкіл у переходових таборах Європи після Другої світової війни забезпечувало:

- 1) неперервність розвитку фортепіанної освіти українців, яка базувалася на напрацюваннях Галицької музичної школи, в основі якої були західноєвропейські піаністичні засади (Шопен – Мікулі – Мельцер – Курц – Барвінський – Савицький);
- 2) усвідомлення національної ідентичності, розуміння фольклорних основ і українського характеру, поглиблення відчуття національно-своєрідної інтонації (через виконання творів українських композиторів);
- 3) збереження західноєвропейських та західноукраїнських фортепіанних традицій;
- 4) інтеграцію цих традицій (завдяки виступам учнів перед представниками інших національностей, пресі) в західноєвропейський культурний простір.

1. ДАІФО. – Ф. 8, оп. 1, спр. 172.

2. Карась Г. Особливості розвитку музичної освіти українців в умовах переходових таборів Європи після Другої світової війни / Ганна Карась // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2007. – Вип. 11. – С. 15–18.

3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя : підручник / Н.Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с. : нот.
4. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові : статті, рецензії, матеріали / Н.Кашкадамова. – Тернопіль : АСТОН, 2001. – 400 с. : іл.
5. Кейданський К. Табори для переміщених осіб у Німеччині та Австрії. Погляд на структуру й діяльність / К. Кейданський // Українська діаспора. – К. ; Чикаго, 1994. – Ч. 6. – С. 108–123.
6. Кушнір О. Шкільництво в оселі: його розвиток і праця / Омелян Кушнір // Регенсбург : статті, спогади, документи. До історії української еміграції в Німеччині після Другої світової війни. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1985. – С. 229–249.
7. Луців В.-О. Історія українського шкільництва та освіти / Василь-Орест Луців. – Івано-Франківськ : ЛПК, 2002. – 160 с.
8. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні / Володимир Маруняк. – Мюнхен : Академічне вид-во д-ра Петра Белея, 1965. – Т. І. – 429 с.
9. Міттенвальд 1946–1951. З нагоди 50 ліття Таборів Українських Біженців в Міттенвальді, Німеччина. – Воррен (Мічиган, США), 2001. – 753 с.
10. Регенсбург. Статті – спогади – документи. До історії української еміграції в Німеччині після другої світової війни. 1945–1949. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1985. – 684 с.
11. Психосемантика : матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Психосемантика>.
12. Савицький Р. Основні засади фортеп'янної педагогіки : методичний посібник / Роман Савицький. – Тернопіль : Астон, 2000. – 68 с.
13. Чижик В. Музична школа в Міттенвальді / Володимир Чижик // Міттенвальд 1946–1951. З нагоди 50 ліття Таборів Українських Біженців в Міттенвальді, Німеччина. – Воррен (Мічиган, США), 2001. – С. 63–64.

*В статтє раскрываються особенності фортеп'янного образования украинцев в условиях лагерей для перемещенных лиц в Германии после Второй мировой войны. Дается характеристика учебно-воспитательного процесса, учебных программ.*

**Ключевые слова:** перемещенные лица, фортеп'янное образование, западноевропейские традиции, галицкая музыкальная школа, интеграция.

*In the article the features of education of piano of Ukrainians open up in the conditions of camps for the moved persons in Germany after Second world war, described an educational-educate process, on-line tutorials.*

**Key words:** the moved persons, education of piano, traditions of West Europe, Galichina musical school, integration.

**УДК 78.071.2**

**ББК 85.314.1 (4 Укр)**

**Христина Скрипка**

### **КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРУ “ГОМІН” (ВЕЛИКОБРИТАНІЯ)**

*У статті пропонується періодизація діяльності хору “Гомін”: становлення в історичному контексті з 1949 р.; співпраця колективу із Союзом Українців Британії (СУБ); концертні виступи у Великобританії та багатьох країнах світу; визнання хору “Гомін” на міжнародних фестивалях, оцінки світових хорових фахівців. Визначено пріоритети та динаміку репертуару колективу, подано творчі портрети диригентів.*

**Ключові слова:** хор “Гомін”, діаспора, хорова культура, концертна діяльність, фестивалі.

Суспільно-історичні умови, що склалися в Україні в кінці ХІХ і впродовж ХХ століть, призвели до масової еміграції професійних діячів науки й культури як професійного, так і аматорського рівня. З перших років свого перебування далеко від отчої землі вони створювали хорові колективи, які об'єднували любителів української музики, національного вокального мистецтва. Безперечно, шлях, що пройшли українці діаспори впродовж століття на чужині, був складним і неоднозначним, позначений власними пошуками свого місця в нових умовах життя. Інтерес до історії музично-просвітницького руху у Великобританії має постійну тенденцію до зростання. Позитивний досвід у цьому напрямі демонструють наукові розробки, присвячені