

Міністерство культури і туризму України
Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського НАН України
Український центр культурних досліджень
Національна спілка кобзарів України
Асоціація бандуристів Київської міської організації
Національної Всеукраїнської музичної спілки

МАТЕРІАЛИ

**II МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО

XXI СТОЛІТТЯ:

тенденції та перспективи розвитку

12–13 жовтня 2006 р.

Київ

Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку: Зб. матеріалів II Міжнародної наук.-практ. конф., Київ, 12–13 жовтня 2006 р. – К.: ДАКККіМ, 2006. – 192 с.

Збірник укладено на основі матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції з питань становлення української професійної музичної культури, проведеної Державною академією керівних кадрів культури і мистецтв 12–13 жовтня 2006 року, яка стала продовженням започаткованої 2005 року Міжнародної науково-практичної конференції за проблемою “Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури”. До збірника увійшли статті та тези доповідей, в яких розглядається історія бандурного та кобзарського мистецтва як унікальний прояв української музичної та громадянської культури. Були розглянуті проблеми: “Історіографія кобзарства”, “Персоналії бандурної творчості: виконавці та композитори”, “Музичний інструментарій: конструкції, збереження, реставрація, експертиза”, “Сучасний стан та перспективи розвитку бандурного мистецтва”.

Редакційна колегія:

Чернець В.Г. – ректор Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України (голова редколегії); **Бітасєв В.А.** – проректор з наукової роботи ДАКККіМ, доктор філософських наук, професор, заслужений діяч мистецтв України (заст. голови редколегії); **Безклубенко С.Д.** – проректор з наукової роботи Київського національного університету культури і мистецтв, доктор філософських наук, професор (заст. голови редколегії); **Терещенко А.К.** – провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМ України (заст. голови редколегії); **Троєльнікова Л.О.** – Український центр культурних досліджень Міністерства культури і туризму України, кандидат педагогічних наук, доцент (заст. голови редколегії); **Кузнєцова І.В.** – вчений секретар ДАКККіМ.

Науковий редактор – начальник науково-редакційного відділу ДАКККіМ, кандидат історичних наук, доцент **Підгорбунський М.А.**

Редактор: *О.В. Петриченко*

Комп’ютерна верстка *С.І. Супруненко*

Коректура: *Т.Г. Шитікова*
Г.Г. Власик



НАЦІОНАЛЬНИЙ
ЗАСЛУЖЕНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ
УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ХОР
УКРАЇНИ ім. Г. Г. ВЕРЬОВКИ

01032, м. Київ, бул. Шевченка, 50-52
тел.: 216-98-71, 216-89-33, тел./факс 236-96-06
р/р 260020264336481 Печерське від. КМФ АКБ «Укрсоцбанк»
МФО 322012, ЄДРПОУ 02224525



ЗАСЛУЖЕНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ
УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ХОР
УКРАЇНИ ім. Г. Г. ВЕРЬОВКИ

12.8.2006 р. № 559

На № _____

**Учасникам Міжнародної науково-практичної конференції
"Бандурне мистецтво України XXI століття:
традиції та перспективи розвитку"**

Шановні учасники і гості
Міжнародної науково-практичної конференції
"Бандурне мистецтво України XXI століття:
традиції та перспективи розвитку" !

Наукова конференція є знаковою і знаменною у суспільному та культурному житті українського народу початку XXI ст. Бандуристів вважали елітами українського духу, носіями і провідниками правдивої історії України.

Своїм мистецтвом кобзарство сягає у глибину віків буття української культури і своєю творчістю вони відтворювали найглибиніші почуття і прагнення українців до свободи, волі, незалежності, створення вільної держави ім'я якої – Україна.

Пишаємося тим, що маємо можливість вільно висловлювати, ідентифікувати, надихати всім, чим має жити український народ.

І саме кобзарям, хоча не завжди легкою було їх життя і доля, належить благородна місія збереження національної свідомості, нашої думи, нашої пісні. Он де, люди, наша слава, слава України !

Тому впевнений, що настануть часи, коли наша держава буде всіляко сприяти, підтримувати і розвивати національне кобзарське мистецтво в нашій незалежній Україні.

Бажаю учасникам наукової конференції продуктивної праці на славу розвитку духовності і процвітання Української держави!

Герой України,
Генеральний директор –
художній керівник Національного
хору ім. Г.Г.Верьовки,
Голова Національної Всеукраїнської
музичної спілки

А.Т.Авдієвський



Привітання учасникам
конференції «Бандурне
мистецтво ХХ століття»
м. Київ
12-13 жовтня 2006 року

Шановні друзі!

Дозвольте від Національної спілки кобзарів України та всієї кобзарської громади привітати вас з такою важливою подією, якою є науково-практична конференція «Бандурне мистецтво ХХ століття: тенденції та перспективи розвитку».

Кожен народ на нашій землі має такі цілющі джерела, до яких він припадає в разі потреби усвідомлення себе як нації і, кожна людина, якщо вона хоче самоідентифікуватися з народом, повинна припадати до витоків, які сформували цей народ.

Незаперечним фактом є те, що кобзарське і бандурне мистецтво були і є тими джерелами які формували український народ як націю. Вони прийшли до нас з глибини віків і, протягом століть до наших днів несли одну і ту ж функцію-виховування самосвідомості.

Україні притаманні два феноменальних крила, яких немає більш ніде у світі - це козацтво і кобзарство. Вони напрочуд органічно з'єднані, що бачимо в українському символі - козак Мамай із кобзою в руках. Січовики володіли вправно не лише шаблею та пістолем, а й унікальними музичними інструментами – кобзою і лірою, бандурою. Не вмерла пам'ять і слава про козацтво і кобзарство – два самобутніх явища. У нинішній Україні діють козацькі громадські організації, створена Національна спілка кобзарів України, які зберігають і відроджують їх традиції, успішно діє Національна капела бандуристів України, любительські капели і ансамблі бандуристів, індивідуальні кобзарі і бандуристи. Вони показують закордону, який обдарований у нас народ. Його гуртували горнила важкої долі, нищили війнами.

Сьогоднішнє бандурне мистецтво України зберігає і продовжує традиції стародавнього кобзарства.

Але сьогодні бандура, як і рідна мова, потребує допомоги і державної підтримки, бо нерівні сили у боротьбі з шоу-бізнесом, засиллям низькопробної попсової естради, яка заповонила ефір, концертні сцени і майдани.

З метою консолідації прогресивних сил виникла необхідність зібрання такої добірної громади, якою є учасники до цієї бандурної конференції.

Тільки своєю небайдужістю, до мовної проблеми, непримиренністю щодо виявів приниження національної гідності українців, не показово – святкою, а щоденною любов'ю до рідної мови, до рідного мистецтва зможемо піднести їх престиж, а отже нації, а отже й України.

Голова НСКУ, народний артист України,
Професор



Володимир Єсипок

*Терещенко А.К.,
доктор мистецтвознавства, професор,
член-кор. АМ України, провід. наук. співроб.
Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського НАН України*

СУЧАСНЕ БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ

Одним із значних здобутків вітчизняної музичної культури ХХ ст. стала професіоналізація народно-інструментального виконавства. Еволюція народної інструментальної музики, початок відліку якої губиться у глибинних шарах людської цивілізації, призвела до виникнення вже на сучасному етапі такого нового явища, як академічне народне інструментальне мистецтво. Зasadничим у цьому процесі стає модернізація народних інструментів, що сприяла розширенню їх технічних, а отже, і художньо-виражальних можливостей, посиленню і покращенню звучності, а головне – уніфікації інструментарію, що й уможливило перехід народно-інструментального виконавства від усної, фольклорної традиції до писемної, нотної.

Бандура як український національний інструмент на початку ХХ ст. також переживає своє друге народження. Автентичне кобзарство, що на цей час вже почало зазнавати руйнівних процесів і, по суті, було приречене на вимирання, почало змінюватися на академічне. Бандура, що побутувала в народному середовищі, вийшла на концертну естраду і, не втрачаючи найголовнішого, продовжуючи бути українським символом, національним оберегом, досить швидко змінює свій суспільний статус.

Колись давно народна скрипка в процесі еволюції, потрапивши в академічне середовище, удосконаливши свої виконавські можливості і придбавши колосальний найрізноманітніший репертуар, стала елітарним, класичним інструментом. Національний український інструмент бандура, якому, як зазначав Г. Хоткевич, “немає аналога в жодного народу” [1, 69], в руках професіоналів – майстрів-конструкторів, музикантів-виконавців, композиторів – сьогодні також переживає значні

метаморфози. Коли слухаєш, як наші бандуристи-віртуози грають концерти, сонати, партити, сюїти, прелюдії і фуги сучасних композиторів, або переклади класичних творів, ні в кого не виникають сумніви щодо академічного статусу виконавців. А знана сьогодні у всьому світі бандура Романа Гриньківа, що стала своєрідним феноменом ХХ ст., за спостереженням Л. Черкаського, “стоїть на одному рівні з будь-яким найдосконалішим сучасним концертним інструментом” [2, 144].

Природно, що і сучасне українське музикознавство не стоїть осторонь від означених процесів. Розвиток професійної освіти у музичних школах, училищах і консерваторіях значно активізував підготовку наукової і науково-методичної літератури, початком якої став виданий у 1909 році у Львові “Підручник гри на бандурі” Г. Хоткевича. Протягом наступних років з’явилися підручники М. Домонтовича, В. Овчиннікова, М. Опришка, В. Кабачка та Є. Юцевича, Я. Пухальського та інших, що в річищі еволюційних процесів удосконалення інструменту, значних зрушень в розвитку техніки гри і розширення репертуару пропонували нові методики бандурної освіти.

У 70–80-х роках методично-педагогічну літературу доповнили принципово нові підручники бандурної гри, де поряд із питаннями історії становлення та розвитку інструменту, особливостей його удосконаленої конструкції значна увага приділялася формуванню виконавської майстерності концертуючого бандуриста, методиці опанування сучасним технічно складним репертуаром, формам роботи з ансамблем бандуристів тощо.

У 1996 році концертуюча бандуристка і педагог класу бандури В. Дутчак захистила першу кандидатську дисертацію, присвячену професійним засадам бандурної творчості і виконавству 70–90-х років. Невдовзі стають кандидатами мистецтвознавства Н. Брояко, робота якої присвячена питанням бандурної виконавської техніки і ґрунтувалася на аналізі специфіки звуковидобування на бандурі; О. Дубас-Ваврик, яка досліджувала становлення в Україні різних бандурних шкіл; М. Підгорбунський, дисертація якого висвітлювала історію бандурного руху. Однією з останніх у часі стала дисертація І. Панасюка про Київську школу професійно-академічного бандурництва й її фундатора С. Баштана.

Активізації наукового вивчення різних аспектів бандурного мистецтва значно сприяли дисертаційні роботи і монографічні видання, присвячені вивченню проблематики різних інструментів академічної народно-інструментальної школи.

У 1991 році вперше не лише в Україні, але й на території колишнього СРСР М. Давидовим була захищена докторська дисертація по баяну. Невдовзі його монографія “Історія виконавства на народних інструментах. Українська академічна школа” стає справжньою енциклопедією для всіх, хто цікавиться цим предметом. Психологічні аспекти формування виконавської майстерності досліджує відома домристка В. Білоус; особливості баянної фактури – А. Черноіваненко; нову конструкцію електробаяна – В. Шаров; засади мистецтва піаніста-концертмейстера в класі народних інструментів – Л. Повзун; концертні цимбали, їх стилістику, репертуар і терміносистему – Т. Баран.

Всі названі роботи далеко не вичерпують порушеної сучасними науковцями проблематики стосовно історії і теорії української академічної народно-інструментальної культури. Чимало проблем, що потребують вирішення, є і в бандурному мистецтві. Потребує особливої уваги і монографічне спрямування, присвячене творчим портретам видатних особистостей, і дослідження сучасних бандурних регіональних шкіл, і вивчення стану побутування цього виду мистецтва поза межами нашої країни, і комплексний аналіз репертуару, і багато інших перспективних напрямків науково-дослідницької роботи.

Міжнародна конференція, що вже стала традиційним заходом в науковій діяльності Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, не лише підсумовує досягнення бандурного мистецтва на сучасному етапі, але й намітила подальші кроки для його розвитку, що, безумовно, вселяє оптимізм.

Література:

1. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930;
2. Черкаський Л. Українські народні інструменти. – К., 2003.

*Шульгіна В.Д.,
доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри музикології ДАКККиМ*

БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО У ПРОСТОРІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТ. (УКРАЇНА – США)

Розповсюдження бандурного мистецтва у США пов'язано з творчістю видатного українського бандуриста, композитора і громадського діяча Григорія Китастого, якого доля закинула на чужі береги і на багато років відірвала від рідної України. Його ім'я було добре знане на Батьківщині в 30-ті й на початку 40-х років, але, на жаль, творчі здобутки митця, його громадська діяльність за межами України у роки Другої світової війни і повоєнний період замовчувались. Тільки за часи незалежності України творчість Григорія Китастого стала здобутком співвітчизників видатного бандуриста. Тріумфальний успіх Капели Китастого у Західній Європі, США, Канаді і Австралії був пов'язаний не тільки з майстерністю виконавців, а ще більшою мірою з репертуаром, який виконував знаменитий колектив бандуристів.

У 1935 р. після об'єднання двох найкращих капел – київської і полтавської – Китастий став членом Державної капели і бандуристів УРСР. У Державній капелі бандуристів Китастий був концертмейстером, а потім заступником мистецького керівника.

З початком другої світової війни капелу не включили до списку художніх колективів, що підлягали негайній евакуації, і її було розформовано. З тих артистів, які пішли на фронт, дехто потрапив у полон. Серед них був і Григорій. З полону йому пощастило втекти й повернутися до Києва. В окупованому місті він розшукав 16 артистів і створив нову капелу, давши їй ім'я Тараса Шевченка. Виступи мали значний успіх. Весною капела виїхала в концертну подорож по Волині й Галичині, з якої колектив було відізвано до Києва, а у вересні 1942 р. під виглядом гастролей вивезено до Німеччини.

Два місяці артисти провели в таборі остарбайтерів Шупен 43 в Гамбурзі. Працювали в клепальному цеху, а в святкові дні давали концерти для його працівників. Завдяки редактору газети для остарбайтерів

“Українець” Андрієві Луцеву капелу вдалося вирвати з-за ґрат. Надійшло повідомлення з Берліна про переведення колективу на концертну роботу. Залишаючись у статусі остарбайтерів протягом усієї війни, капела роз’їжджала по тих німецьких містах, де було найбільше українських робітників. Скрізь виступали з тріумфом. Ці концерти допомагали українцям вижити.

У 1943–1944 рр. капела перебувала на гастролях у Галичині. Там Г. Китастих потоваришував з поетом Іваном Багряним. Ця творча співпраця тривала до останніх днів поета (1963). Твори на його вірші ввійшли в репертуар капели, з яким вона виступала в селах та містах Західної України, перед вояками УПА.

Після війни музиканти опинилися в таборі для переміщених осіб. Виступали в таборах по Західній Європі, а у 1949 р. оселилися в Детройті. Мистецький колектив гастролював у багатьох містах США, Канади, Західної Європи та Австралії. Намагалися пропагувати бандуру серед молоді української діаспори. Упродовж багатьох років Китастих їздив на курси бандуристів Канади, щоб передати молоді свої знання і любов до бандури. Він зробив сотні чудових обробок та перекладень народних пісень для бандури і фортепіано, написав чимало хороших творів, релігійної музики, солоспівів у супроводі фортепіано, бандури, а також інструментальних творів.

Жив він у Детройті, короткий час у Каліфорнії, потім переїхав до Чикаго, де очолив перший ансамбль бандуристів Об’єднання демократичної української молоді. Наприкінці 1967 р. переїхав до Клівленда і звідти їздив на репетиції капели бандуристів у Детройт. Брав активну участь у суспільному та політичному житті української громади в діаспорі. На честь 70-річчя композитора осередок Української революційної демократичної партії (УРДП), членом якої він був, привітав його виданням “Збірника на пошану Григорія Китастого”.

У 1984 р. Г. Китастих, завжди повний енергії й життя, несподівано захворів і помер. Поховали його на українському православному кладовищі, побіч церкви-пам’ятника в Браунд-Бруї, в штаті Нью-Джерсі.

Фактично першим виданням творів Г. Китастого, опублікованих за кордоном у повоєнні роки, став “Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження” (Нью-Йорк, 1980) [1], який зберігається у фондах Національної бібліотеки України імені В.І. Вер-

надського. Цей збірник подарувала Бібліотеці дружина митця Галина Китаста, яка відвідала Київ 6 квітня 1990 р. У присвяті її рукою написано: “В шосту річницю відходу у вічність (6 квітня 1984 р.) Григорія Китастого дарую цей збірник Центральній Народній бібліотеці АН УРСР ім. В.І. Вернадського в зал нотних видань і музичних видань. Це бажання мого чоловіка Гр. Китастого”.

“Збірник на пошану Григорія Китастого” був укладений Українською Вільною Академією Наук у США, а саме Музикологічною секцією, і виданий у 1980 р. коштом Фондації ім. Івана Багряного. У передмові упорядник і редактор збірника Яків Гурський писав: “Численні друзі й колеги, колишні й теперішні учні Григорія Китастого і наша громадкість висловлюють свої якнайщиріші почуття пошани до Ювілята і бажають йому з нагоди 70-річчя ще довгих років життєрадісності та успішної праці на ниві кобзарського мистецтва” [1].

Першу частину складають “Автобіографія” Григорія Китастого, музикологічні статті-розвідки з історії української музики, кобзарського мистецтва та творчої діяльності Григорія Китастого, присвячені йому літературні і музичні твори Андрія Гнатишина, Михайла Ситника, Ганни Черинь та ін.

Змістовні статті Мирослава Антоновича “Значення української партесної музики для російської музичної культури XVII–XVIII ст.”, Осипа Залеського “Гнат Хоткевич і відродження бандури на західноукраїнських землях” вміщені в збірнику поряд з музикологічними дослідженнями творчості Гр. Китастого: “Своєрідність форми “Поєми про Конотопську битву” Григорія Китастого” Ярослава Ласовського, “Ушанування митця” Ігоря Соневицького та ін. Це свідчить про те, що Музикологічна секція Української Вільної Академії Наук, укладаючи зазначений збірник, розглядала творчість Гр. Китастого як важливий етап в історії української музичної культури.

До другої частини збірника ввійшли вибрані твори Китастого, які ще не друкувались, а також список праць митця. Авторська частина збірника починається з “Молитви” для дитячого хору на слова К. Перелісної. Поряд з хоровими творами вміщені сольні п’єси для чернігівської хроматичної бандури фантазія “Гомін степів”, “Етюд”, “Музичний момент”, “Львівські фрагменти”, “Різдвяні мотиви” для оркестру бандур та ін.

Значною подією у справі повернення творчості Гр. Китастого Україні стало видання в Києві у 1996 р. збірки творів видатного митця для капели бандуристів, хорів, солоспівів під назвою “Вставай, народе!” [2]. Це перша в Україні публікація творів Григорія Китастого, написаних у різні роки. Назву взято від однойменного хору на слова І. Багряного, який відкриває збірник. Твір був надрукований окремою листівкою 1960 р. в м. Новий Ульм (Німеччина) з художнім оформленням І. Багряного, яке використано також на обкладинці цієї збірки.

Дружина митця Галина Китаста тепер постійно живе в Сан-Дієго (штат Каліфорнія, США) та як професійний юрист і блискучий знавець української, німецької, англійської і російської мов доброзичливо допомагає своїм співвітчизникам у розв’язанні життєвих проблем в еміграції, опікується українською культурою. В архіві Галини Китастої зберігаються рукописи творів її чоловіка, в тому числі таких визначних композицій митця, як “Дума про Кемтен” та “Бій під Конотопом”. Важливо зазначити, що в цьому архіві зберігаються також інші документи української культури. Серед них Галина Китаста згадувала, наприклад, про матеріали талановитого представника української хорової школи Нестора Городовенка.

Продовжуючи співпрацю з родиною Китастих, Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського започаткувала виконання проекту “Кобзарське мистецтво”, ініційований відомим шанувальником кобзарства Віктором Китастим та видатним сучасним бандуристом Романом Гриньківим. Мета проекту полягає в розробці сучасних концепцій бібліографічного дослідження кобзарського мистецтва як виняткового явища не лише української національної, але й світової культури. Реалізація проекту сприятиме інформаційному забезпеченню та покращенню доступу до унікальних документів кобзарського мистецтва, які зберігаються у фондах Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського [4].

Проект передбачає створення електронного та друкованого каталогів на основі сучасних інформаційних технологій: формування страхового фонду унікальних видань у вигляді копій на мікроносіях та у цифровому вигляді для онлайн-обміну інформацією по Інтернет з віддаленими абонентами як українськими, так і зарубіжними.

У плані зазначеної діяльності – співпраця з рукописними фондами Інституту етнології ім. М.Т. Рильського з метою формування страхового фонду магнітних аудіозаписів славетних українських кобзарів та бандуристів і створення комп'ютерного банку даних кобзарського мистецтва.

Конкретним втіленням запланованої діяльності є внесення локальної бази даних музикознавчої літератури та періодики з проблем кобзарського мистецтва, що зберігаються у фондах НБУВ і дисертаційних досліджень.

Разом з бібліографами і програмістами НБУВ О. Ісаєвою, Є. Сидиченком й І. Багрій розроблений робочий лист для комп'ютерної обробки і занесення бібліографічного опису нотних видань електронного каталогу.

До складу електронної наукової бібліотеки НБУВ “Україніка музична”, що встановлена на Інтернет вузлі бібліотеки www.nbuv.gov.ua увійшли твори Гната Хоткевича, його підручник гри на бандурі.

Отже, інформаційне забезпечення широких кіл прихильників кобзарського мистецтва, виконавців, викладачів, дослідників знаннями про найбагатше сховище документів кобзарського мистецтва, що зберігаються в НБУВ, є актуальним і має на меті зберегти для майбутніх поколінь національну спадщину.

Література:

1. Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження / Упоряд. і ред. Якова Гурського. – Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, Музикологічна секція, 1980. – 291 с.
2. Григорій Китастий. Вставай, народе: Твори для капели бандуристів, хори, солоспіви. – К.: Музична Україна, 1996. – 175 с.
3. Шульгіна. В. Пам'яті Григорія Китастого // Бібліотечний вісник. – 1997. – № 2. – С. 38-41.
4. Шульгіна В. Презентація проекту “Кобзарське мистецтво” // Бібліотечний вісник. – 2000. – № 1. – С. 49-50.
5. Шульгіна В. Повернення в Україну спадщини Григорія Китастого / Нар. творчість та етнографія, 2000, ЛФ 5-6. – С. 110-112.

*Давидов М.А.,
доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри НМАУ ім. П.І. Чайковського*

СУЧАСНЕ БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО – НЕВІД’ЄМНА ЧАСТКА УКРАЇНСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ПРОБЛЕМИ ПОДАЛЬШОГО РОЗВИТКУ

XX століття внесло суттєві корективи в усі аспекти вітчизняного музичного інструментарію. До аматорського додано академічне виконавство, засноване на фундаменті музичної освіти. Проведено реконструкцію і удосконалення органіки переважної більшості музичних інструментів. Значно збагатилась палітра музичного інструментарію, що зараз функціонує в сучасній вітчизняній музичній культурі України – з одного боку, завдяки розвитку традиційних національних надбань, з іншого – через запозичення від інших народів. Історично так склалося, що Україна сьогодні – одна з найбагатших країн світу щодо розмаїття народного музичного інструментарію. І це – один з переконливих показників високого рівня музичної культури народу. Існує неписаний закон – “присвоєння” нацією елементів культури, історично запозичених від інших народів, шляхом привнесення в них власних естетичних уподобань, творчих надбань.

Запорукою невпинного подальшого розвитку, збереження української національної ментальності вітчизняної музичної культури, зокрема в сфері народно-інструментального мистецтва, є утримання органічного взаємопроникнення двох його невід’ємних складових: традиційного як основи і академічного – проникнутого духом українства. Перше характеризується позитивним “консерватизмом”, спрямованим на збереження недоторканості, неповторності етнокультурних зразків минувшини, накопичених в історії народу протягом віків. Однією з оригінальних рис функціонування традиційного є відносна історична повільність темпів розвитку (в музичному мистецтві – удосконалення інструментарію, поповнення репертуару та його урізноманітнення, формування методичних засад навчання тощо). Традиційне мистецтво потребує особливого піклування, особливо в наш час, коли увага найобдарованішої частини молоді, без якої неможливе його збереження і

примноження, відволікається безліччю інших можливостей і необхідностей застосування таланту. Академічному музичному виконавству притаманні швидкі темпи розвитку всіх його складових: удосконалення інструментарію і прийомів гри, розширення репертуару шляхом професійних обробок народного мелосу, створення оригінальної музики – сольної-інструментальної, вокально-інструментальної, ансамблевої, оркестрової, інструментально-хорової, утворення спеціальної музичної освіти з науково-методичним, теоретичним забезпеченням тощо. Спільною для обох напрямів, з точки зору перспектив подальшого розвитку, є потреба в постійному захисті держави.

Адже погіршення стану справ у культурі, як показує практика, найболючіше позначається саме на народних інструментах. І це обов'язково з часом відлуниться і на загальній музичній культурі країни, бо роль і значення функціонування народно-інструментального мистецтва в музичній культурі держави набагато перевершує окремі пересічні уявлення.

Загальновідомо, що через народні інструменти у Велике музичне мистецтво України пройшло дуже багато талановитих композиторів, диригентів симфоністів, теоретиків, музичних громадських діячів, серед яких уславлені імена А. Штогаренка, О. Білаша, Є. Станковича, С. Турчака, В. Реді, В. Жадько, Н. Пономарчук, В. Сіренка, ректорів музичних академій О. Сокола, Є. Блінова, В. Воєводіна, докторів мистецтвознавства – В. Ровенка, О. Сокола та ін.

Поряд із державним забезпеченням у збереженні народно-інструментального мистецтва значну роль відіграє пропагандистська роль самих народників, зокрема ентузіастів-подвижників, ініціаторів численних заходів, що регулярно проводяться в усіх регіонах України. Це В. Єсипок і В. Кушпет у м. Києві, Лариса і Юрій Голеусови в Кіровограді, С. Карась у Львові, А. Душний в Дрогобичі, Л. Воріна і С. Чернород в Дніпропетровську, А. Сташевський в Луганську, В. Воєводін в Донецьку і багато інших ініціаторів організаторів різноманітних заходів: фестивалів, конкурсів, конференцій тощо.

Але кардинальних проблем подальшого розвитку народно-музичного інструментарію без державної підтримки вирішити неможливо.

На жаль, через політичні складності Міністерство культури і туризму не змогло прийняти до відома пропозиції Всеукраїнської

науково-практичної конференції і результатів Огляду творчих колективів кафедр народних інструментів музичних академій України.

Учасники конференції прийняли звернення до Міністерства культури і туризму щодо обговорення на Колегії найактуальніших проблем, а саме:

1. Налагодження виробництва музичного інструментарію, зокрема сольних і оркестрових кобз удосконаленої конструкції Юлія Збандута, що дозволило б замінити в оркестрі струнно-щипкового складу російські домри на українські кобзи. Презентація цього інструментарію перед учасниками конференції пройшла надзвичайно успішно.

Назріла необхідність в організації поточного виробництва концертних бандур найдосконалішої на даний час конструкції Романа Гриньківа.

Для забезпечення повноцінного національного колориту духової групи українських народних оркестрів треба налагодити виробництво оркестрових духових народних інструментів типу цинків, сурм, сопілок.

2. Музичні навчальні заклади випускають кадри високопрофесійних виконавців на народних інструментах, але, за винятком Державного оркестру народних інструментів України, Державної чоловічої капели бандуристів та ОНІ Українського радіо і телебачення і єдиного самодіяльного ОНІ при Міжнародному Центрі культури в м. Києві, колективів в Україні не існує.

Отже, назріла необхідність поставити питання про організацію нових державних і муніципальних (як мінімум) у кожному обласному центрі капел бандуристів змішаного або жіночого складу, а також оркестрів народних інструментів струнно-щипкового типу на основі українського кобзового складу, для яких системно в музичних навчальних закладах готуються кадри висококласних виконавців, мистецтво яких багаторазово визнано журі найпрестижніших міжнародних і всеукраїнських конкурсів.

3. Необхідно налагодити систематичне забезпечення бібліотек навчальних закладів усіх ланок навчання літературою, посібниками, підручниками, нотними виданнями.

Так само, як і в сьогоденній політиці, в галузі сучасного українського народно-інструментального мистецтва найбільшим злом для загальної справи є роз'єднаність, тенденції протиставлення напрямків, різновидів виконавства.

*Троєльнікова Л.О.,
кандидат педагогічних наук*

КОБЗАРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ: ХУДОЖНЬО-ОСВІТНІЙ ПРЕЦЕДЕНТ ЧИ СКЛАДОВА КУЛЬТУРОГЕНЕЗУ? (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)

Кожна із складових художньо-освітнього простору, зокрема художня культура, має свій структурно-формулюючий елемент. У художній культурі – це мистецтво та пов'язані з ним форми діяльності: художня творчість, художнє сприйняття, критика.

Художня культура або, як іноді її називають, “висока культура” є, по-перше, сукупністю процесів і явищ духовної практичної діяльності людини, яка створює, поширює й опановує твори мистецтва, а по-друге, оперує естетично цінними матеріальними предметами. Художня культура сприяє самовираженню особистості, розкриттю можливостей людини, її творчих потенцій, формуванню художньої картини світу, інтегруванню чуттєвообразних, метафоричних елементів розвитку людського мислення в єдину систему поглядів та уявлень про навколишню дійсність.

Поряд з ідеологією, наукою, просвітою, освітою художня культура виступає як частина духовної культури суспільства, тому, як і загалом суспільне життя, має системний характер. З цією тезою нині погоджуються і теоретики культури, і мистецтвознавці, визнаючи, що сутність та особливості механізму соціального функціонування художньої культури неможливо розглядати поза її системними зв'язками, елементами людської культури, які, закономірно, пов'язані з художньою діяльністю та утворюють у своїй цілісності особливу форму культури – художню культуру (праці Ю.Б. Борєва, Н.В. Гончаренко, А.Г. Єгорова, А.Я. Зися, М.С. Кагана, П.Н. Когана, В.А. Конєва, Ю.А. Лукіна, В.І. Мазепи, В.Ф. Передерія, В.В. Селіванова, Ю.У. Фохт-Бабушкіна).

Вагомий внесок у вивчення генези художньої культури належить сучасним вченим С. Гриці, Н. Корнієнко, І. Ляшенку, Л. Левчук, О. Михайличенко, І. Юдіну.

Культура пронизує всі сфери людської діяльності. Вона є якісною характеристикою громадського життя, життєдіяльності людей, розвитку людини і суспільства, зв'язком між минулим, сьогоденням і майбутнім. Культура заповнює і насичує собою весь соціальний простір, як би розливаючись по всьому “тілу” соціального організму, проникаючи в усі його пори. Вона дає можливість реалізувати сутнісні сили людини як соціального суб'єкта. Людина, створюючи культуру, одночасно створює і себе. Отже, культура відбиває ступінь розвитку самої людини, її волі, водночас характеризує суспільство і його розвиток з погляду активної участі в цьому процесі творчого індивіда.

Спеціальні дослідження культури з'явилися в середині 60-х років ХХ ст., одержали широке розповсюдження у 70-і роки. Нині ж намітилася спроба створення єдиної культурологічної концепції. Теоретична значимість поняття “культура” для сучасної науки зумовлена її глобальністю і багатогранністю. Поняття “культура” – одне із загальних філолофсько-соціологічних понять високого рівня абстракції, оскільки воно фіксує саму суть історичного розвитку людства. Будучи складною системою, що вбирає в себе і відбиває протиріччя реального світу, культура, природно, у межах різних наук розглядається з різних точок зору – відповідно до їхніх конкретних завдань. У літературі можна зустріти суперечливі, часом взаємовиключні тлумачення цього терміна: від побутового розуміння рівня вихованості тієї або іншої особистості – аж до уявлення про культуру як загальний спосіб існування людського роду. Проте у цих таких, як здається, різних поглядах є і загальне: культура, так чи інакше, розглядається як реалізація сутнісного змісту буття людини. І в цьому розумінні концептуальним для нашого дослідження є розуміння культури як основи розвитку людства. Нагромаджуючи соціокультурний досвід, беручи участь у процесах соціалізації, культура робить людину людиною.

Кобзарство як унікальний феномен української культури своїм корінням сягає періоду Київської Русі. Переживаючи буремні періоди історії, кожний народ мав оспівувачів подвигів своїх героїв – рапсодів, бардів, баянів. Такими співаками, як правило, були мандрівні сліпі старці, які в силу цієї вади були здатні до більшої зосередженості, глибокого осмислення, сприйняття та відчуття всього, що відбувалося у світі. Ці сиві старці відтворювали під звуки музич-

ного інструменту епічні твори, зберігали та передавали їх з покоління в покоління. Як відзначали дослідники українського кобзарства у ХІХ ст., народ сприймав їх як “людей Божих” і ставився до них з любов’ю та благоговінням. З кінця ХVІ ст. кобзарство стає важливим чинником активізації волелюбних ідей українського народу у найважливіші періоди його соціально-історичного розвитку. В буремний період козаччини кобзарі та бандуристи своїми творами закликали український народ на захист та свободу Батьківщини. З часом пішли у небуття традиції та звичаї мандрівних кобзарів, майже повністю змінився і репертуар.

Необхідно зазначити, що ряд українських, польських і російських вчених-істориків, культурологів, мистецтвознавців та етнографів досліджували різні аспекти кобзарського руху. Деякі збирали українські думи та історичні пісні (В. Ломиковський, М. Цертелєв, М. Максимович, І. Срезневський, П. Лукашевич), інші – присвячували свої студії побуту, традиціям і звичаям кобзарів, бандуристів та лірників (П. Куліш, П. Єфіменко, Ц. Нейман, В. Боржковський, К. Студинський, М. Сперанський, К. Квітка), аналізували та вивчали мову й поетичний стиль дум (В. Перетц, П. Житецький), їх музичну форму (Ф. Колесса, М. Грінченко), досліджували історію музичних інструментів (М. Лисенко, Г. Хоткевич, А. Гуменюк).

У ХХ ст. вчені роблять спробу прослідкувати основні етапи розвитку кобзарства (ХІХ–ХХ ст.) та охарактеризувати життя і творчість найвидатніших кобзарів, бандуристів і лірників (Ф. Лавров, Б. Кирдан, А. Омельченко). За новітніх часів дослідженням кобзарства активно займаються С. Грица, М. Гримич, В. Нолл, В. Кушпет, К. Черемський, О. Дубас, В. Дутчак, М. Підгорбунський.

Таким чином, кобзарське мистецтво в Україні є, безумовно, художньо-освітнім прецедентом та невід’ємною складовою культурогенезу.

*Підгорбунський М.А.,
кандидат історичних наук, доцент*

РЕЛІГІЙНИЙ РЕПЕРТУАР КОБЗАРІВ ТА ЛІРНИКІВ ЯК СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Надзвичайно важливим для розуміння духовної суті кобзарів та лірників є питання репертуару, вибір якого (у XVII–XVIII ст.) був далеко не довільною справою. Існувала сувора панотча цензура, за виконавським складом стежила панотча (судна, думна) рада, яка не допускала свавільного ставлення до вибору творів.

У давні часи репертуар кобзарів та лірників і співацько-оповідальний репертуар села існували окремо і, як правило, не перетиналися. Це означає, що кобзарям заборонялося виконувати “світських” пісень, а селяни майже ніколи не співали творів кобзарів та лірників” [2]. Але з часом ми бачимо, що ця традиція була порушена самими мандрівними співаками. Їхній репертуар збагатився світськими піснями і танцювальними мелодіями.

Коли запорізькі козаки стали членами церковних братств, за словами Н. Кононенко, вони увібрали до свого репертуару багато релігійних пісень та псалмів, як того потребувало їхнє нове церковне оточення. Проте взаємовплив стався і в іншому напрямку, тобто лірники також засвоїли думи, що їх раніше виконували лише кобзарі. Н. Кононенко розглядає запорізьких кобзарів і лірників як дві незалежні групи. Але в старцівські товариства, що існували в часи Запорізької Січі, входили не тільки лірники, а й кобзарі, бандуристи та старці (стихівничі), які взагалі не грали на музичних інструментах. Щодо репертуару запорізьких музик та старців, то ми не маємо на сьогодні достатніх матеріалів, щоб робити певні висновки. Беручи до уваги популярність дум не тільки в Запорізькій Січі, а й по всій Україні, можемо припустити, що лірники співали їх задовго до її розорення [5].

Носіями українського героїчного епосу стали врешті-решт старці як неповторне явище у світовій культурі. В інших слов'янських народів жебраки годували себе співом лише псалмів та пісень релігійної тематики. Звичайно, інші слов'янські народи також мали свій героїчний епос. Унікальним є те, що в Україні (і лише в Україні) носіями народного

епосу стали старці. Йдеться про те, що останні засвоювали та сприймали думи як релігійні пісні. Думи та історичні пісні, які поступово увійшли до репертуару старців, як припускає Н. Кононенко, зазнали деяких змін, стали “перехідною ланкою до релігійних пісень”. У ХІХ ст. тема страждання як спокути або шляху до спасіння поширилася у більшості українських дум [5, 27-30].

На початку ХVІІІ ст., як писав Ф. Колесса, кобзарі перестають творити нові думи; ні одної події з ХVІІІ ст. не оспівано в думах, а в ХІХ ст. думи все більше забуваються, тип кобзарів переводиться; вони визнають, що “малі старці настали”. За словами лірників давніше співали вони гарніших пісень, яких молодші не знають, бо “старі вимерли і з собою їх до гробу забрали” [4, 57]. “В теперішній час, як писав М. Драгоманов, рідко зустрічаються кобзарі, або як ще їх називають бандуристи... Бандуру тепер замінила ліра, яка стала “веселим інструментом для танців” і спеціальним способом для добування насущного хліба [3, 14-34].

Наприкінці ХVІІІ ст. почали занепадати та розпадатися кобзарсько-лірницькі товариства, внаслідок чого слабшали традиції і звичаї кобзарів, бандуристів, лірників. Їхній репертуар уже більше залежав від нових уподобань слухачів, які нічого не знали про героїчне минуле свого народу. Нові покоління не сприймали козацькі думи та історичні пісні, їх більше цікавили сатиричні та жартівливі пісні, танцювальні мелодії.

Кобзарсько-лірницький репертуар можна поділити на кілька жанрових груп. Першу групу становив героїчний епос, який поступово виходив із вжитку. Це балади, плачі, історичні пісні та думи. У ХІХ ст. цей репертуар виконувався лише поодинокими кобзарями та лірниками.

Другу жанрову групу складав релігійний репертуар: молитви, псалми, духовні вірші, акафісти. “Молитви, на думку В. Гнатюк, бувають звичайні, вибрані з молитвословів, деколи смішним способом перекручені... Крім того, є молитви, складені самим народом, часто також не зрозумілі, можливо через свою давність. Кількість молитов та пісень залежить від репертуару лірника” [1, 1-9].

Найчисельнішими і найчастіше виконуваними були псалми. В. Нолл відмічає: “Кожен бард знав багато псалм, двадцять і навіть більше, які громада просила барда заспівати, коли він сидів у людному місці. Як і

в будь-якому усному жанрі, різні виконавці співали по-різному одні і ті ж псалми, а також виконували псалми по-різному кожен раз. Різні псалми були виконувані в різних музичних стилях і формах: деякі псалми мали строфічні форми, а деякі виконувались речитативом, що було також типово для інших жанрів, особливо для героїчних епосів” [6].

Псалми – духовні пісні на честь святих – як правило, не народної композиції, а твори Базилианських монахів, вірші київських академістів та семінаристів. Надзвичайно популярною як серед слухачів-замовників, так і серед виконавців – кобзарів та лірників – була псалма “Лазар” (“багатий і убогий Лазар”). Крім того, співалися “Ісусе прелюбезний”, “Ісусе пренаслащающий”, “Царю Христе, спаси мира”, “Радуйся, Маріє”, “Дивна твоя тайна”, “Блудний син”, духовний вірш “Олексій, Божий чоловік” та інші.

Ідеалом для всіх лірників були акафісти, знанням яких вони пишалися. “Лірник, як зазначав І. Тюменєв, який вміє прочитати 2-3 акафісти, заслуговує уваги і навіть деяких заздощів з боку своїх товаришів. Це пов’язано з тим, що акафісти довші та складніші пісні і не так легко піддаються запам’ятовуванню та більш ціниться слухачами і оплачується в розмірі 20 коп. і більше, тоді як за просту пісню платять від 3 до 5 коп. Читання акафістів дорівнювалося молитві о “здравії” якого-небудь хворого або за “упокой души” померлого і тому має характер молитвенного священнодійства як молебна або панахиди. Лірник, читаючий акафісти, перестає бути простим “христарадником” і виступає в ролі “богомольця за мир православний” [8].

До третьої групи належали сатиричні, розважальні (жартівливі) пісні і танцювальні мелодії. Твори такого “легкого” жанру серед кобзарів та лірників називалися “штучками”. Серед них – “Компанець”, “Чоботи”, “Закаблуки”, “Киселик”, “Голубець”, “Чечітка”, “Недоступ”, “Хома та Ярема” тощо. До цієї групи можна віднести пісні морально-виховного змісту, а також таємні пісні: “Правда й Неправда”, “Сиротина”, “Сковородинська” (“У всякого города свой нрав і права...”). Потрібно згадати і про таємні пісні, що співалися тільки в тісному колі сліпих членів громади. Наприклад, пісня про Жачку (заклинання нечистого, складається з 14 запитань нечистого і 14 відповідей Жачки (дяка?). Співалася всіма присутніми з великим піднесенням духу і в ніякому випадку не можна було обірвати її, не закінчивши [7, 303].

Весь репертуар мандрівних музик був чітко систематизований не лише усною традицією. Кожен твір мав своє певне місце в спеціальних кобзарсько-лірницьких “Устиянських Книгах” (їх ще називали Устинські, Незрячі, Сліпецькі), що склалися з 12 книг (розділів) і 11 “промежків” (часом вказується інша кількість). Усі 12 книг знали напам’ять лише панотці цехмейстери, панотці старшини-порадники і великі майстри. Ознайомлення з ними починалося для зрілого майстра після прийняття Другої присяги, в якій містилися дуже суворі клятви і прокльони на адресу того, хто посміє розголосити їхній таємний зміст, особливо 12 розділу. Лише окремі розділи “Незрячих Книг” були таємними для рядових виконавців.

Структура “Устиянських Книг” була такою: кожна книга мала суворо визначений зміст, скорочувати, змінювати чи доповнювати який заборонялося. Між книгами розміщувалися “промежки”, в яких також містилися виконавські твори. На відміну від “книг”, тексти “промежків” можна було змінювати чи доповнювати після відповідного рішення судної ради.

Література:

1. Гнатюк В. Лірники, лірницькі пісні, молитви, слова і т. і. з повіту Бучацького // Етнографічний збірник Наукового Товариства ім. Шевченка. – Львів, 1896. – Т. II. – С. 1-9.
2. Гримич М. Виконавці українських дум // Родовід. – 1992. – № 3. – С. 14-21; № 4. – С. 18-25.
3. Драгоманов М. Нові варіанти кобзарських співів // Житє і слово. – Львів, 1895. – Кн. 4. – С. 265-273.
4. Колесса Ф.М. Огляд українсько-руської народньої поезії. – Львів, 1905. – 185 с.
5. Кононенко Н. Епос та плач: про витоки української думи // Родовід. – 1993. – № 6. – С. 27-30.
6. Нолл В. Моральний авторитет та суспільна роль сліпих бардів в Україні // Родовід. – 1993. – № 6. – С. 16-25.
7. Сластіонов А. Кобзарь Михайло Кравченко и его думы // Киевская старина. – 1902. – Кн. V. – С. 301-331.
8. Тюменев И.Ф. Лирницкие песни, с предисл. Н.П. Рагозина // Вестник Археол. и Ист. Арх. Института. – 1885. – Кн. IV. – С. 35-52.

ІСТОРІОГРАФІЯ КОБЗАРСТВА

Вишневська С.В.,

викладач вокалу Івано-Франківського

ДМУ ім. Д. Січинського

аспірантка Прикарпатського

НУ ім. В. Стефаника

НАЦІОНАЛЬНІ ЗАСАДИ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Мета даного дослідження – визначення впливу основних українських характерно-національних рис на музичне мистецтво, зокрема вокально-бандурне.

Саме поняття “національний характер” охоплює типові якості і психологічні особливості етнічної групи, яка має спільну територію, мову, історію, культуру, звичаї, символи, що відрізняють її від сусідніх народів. Розглянемо деякі з них стосовно українців та їх вплив на культуру нації.

Етнічною групою вважається група людей, що мають спільне походження, певні успадковані антропо-біологічні, психологічні, духовні риси, які вона витворила протягом своєї історії і тривалого проживання на спільній території.

Територія кожного народу має свої природні особливості і певною мірою впливає на формування національного характеру. Про особливе відношення українців до рідної природи свідчить велика кількість народних пісень, які становлять значну частину вокального репертуару бандуристів, де оспівано красу і велич природи, що втілює образ найвеличніших та найніжніших людських почуттів. Багатство землі України сприяло закоханості в природу, ліризму, спогляданню і спокою, які притаманні менталітету нашого народу.

Культура українського народу завжди опиралася на глибокі вікові традиції, передаючи світосприйняття та ідеологію людини.

Історично-географічні особливості розташування Київської Русі в тісному контакті з Візантією, Хозарією та країнами Центральної та Західної Європи дають підґрунтя для пояснення істориками феномену її стрімкого культурного злету в період IX–XIII ст. Проте, щоб “зерна знань” таких розвинених цивілізацій, як візантійська, дали результат в новому середовищі, потрібен підготовлений “культурний ґрунт” [4, 159]. Свідченням його існування може бути той факт, що в Україні літописна традиція не переривається з X до XIX ст.

Постійний і безперервний освітній процес на Україні, започаткований Володимиром Великим (1113–1125), призвів до створення ще в 1439 р. братства при Успенській церкві у Львові, а згодом засновуються освітньо-науково-релігійні братства по всій Україні, які стали, з одного боку, захисниками своєї віри, з іншого – інституціями, в яких формувалася національна інтелігенція та еліта державницької орієнтації.

Паралельно з наукою важливу роль у розвитку нації та держави відіграє мистецтво. Отже, національна свідомість формується під впливом національної науки та національного мистецтва, а кобзарство є його невід’ємною ланкою.

Яскравим прикладом, що свідчить про високий рівень культури українського народу, є історичні докази давнього побутування та використання власне українського народного інструмента – кобзи-бандури серед широких верств населення [5, 125; 6, 95; 8, 96]. Аналіз цих історичних джерел свідчить, що вже на 1580 рік існували певні виконавські традиції кобзарсько-бандурного мистецтва. Отже, цей інструмент існував на українських землях задовго до цього року.

Історичні чинники значно вплинули на формування такої риси, як войовничість українського народу, оскільки на багатства країни завжди зазіхали чимало загарбників. Своєрідною особливістю історії України є те, що найвизначніші події пов’язуються з діяльністю козацтва. Тривалий час, що охоплює період XIII–XVIII ст., саме козаки були активними учасниками всіх важливих суспільно-історичних подій. Таким чином, постав “войовничо-козацький” тип характеру [2].

Українські літописи – це пам’ять епох і поколінь, що виявляє як негаснучу свідомість народу, так і його ідеали, державно-політичну, соціально-економічну, національну і релігійну орієнтацію та волю, мораль, етику, естетику, психіку. Історіографія українського народу

передана в літописах, аналогом яких у народному музичному мистецтві стали думи та історичні пісні (основа вокально-бандурного репертуару), донесла до нас розповіді про криваві і спустошливі напади турків і татар на Україну, а пізніше події національно-визвольної війни 1648–1654 рр. проти польської шляхти. Запорізька Січ була першим бастионом, який приймав на себе основні удари хижих загарбницьких орд. Героїчна боротьба запорожців за волю, часи козацької звитяги відтворені у багатьох фольклорних творах. Кращі риси запорожців: безстрашність у боях і походах, вірність рідному народові, добродушність, бадьорість – показано в образі легендарного Байди, князя Дмитра Вишнівецького (першого козацького ватажка у пісні “В Цареградї на риночку”, відомому як “Пісня про Байду”). Про катування та муки, яких зазнали українські козаки від поневолювачів розповідає пісня “Ой, Морозе, Морозенку”, де змальована страшна загибель молодого козака, улюбленця народу і водночас народне замилювання його відвагою, його молодечим запалом, буйною волелюбною вдачею, які не зламала навіть смерть:

Ой, Морозе, Морозенку, ти славний козаче,
За тобою, Морозенку, вся Україна плаче...

Великої популярності набула маршова козацька пісня “Ой, на горі женці жнуть”, де поряд із глибокою любов’ю до запорозького війська і його ватажків – Дорошенка та Сагайдачного, влучним народним гумором не оминаються і деякі людські вади характеру “необачного” Сагайдачного.

Героїчні постаті січових бандуристів Данила Бандурки, Грицька Кобзаря, Степана Погрібняка – яскраві приклади основної риси кобзарства – патріотизму та відданості національним ідеалам. Незмінність цих принципів, пронесена через століття, виявилася наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. у відношенні громадськості до кобзарів-бандуристів як носіїв національної свідомості, оскільки виконання ними творів, зокрема епічного характеру, сприяло формуванню стійкого відношення до них слухачів, як до “агітаторів та будителів мас”. Та й сама бандура на початку ХХ століття сприймалася як “необхідний атрибут патріота” [7, 25-26]. Олена Пчілка з цього приводу зазначала: “що коли б вона проводила боротьбу з українським рухом, то наказала б зібрати всі кобзи, зложити їх на купу і спалити” [7, 133].

Проте, найбільшою національною відмінністю є специфіка психології мислення, яка відображається у мові та розумовій творчості народу. Національна пам'ять є джерелом основних глибинних рис мовного вираження всіх аспектів світосприйняття та руху національної думки.

Специфіка світосприйняття та духовності притаманна людям, народам і цілим епохам. В її основі – стан матеріального виробництва, суспільних відносин, освіти, науки, але особливе місце посідає породжувана обставинами психіка, найяскравішим виразником якої є мистецтво. Ядром психіки є мова: вона виявляє глибини характеру нації. Україна, яка століттями перебувала під гнітом різних загарбників та колонізаторів, а ті в свою чергу, плануючи довготривале панування, завжди люто воювали з мовою, спотворюючи та знищуючи її не тільки зі сфери освіти (мистецтва), але й з побуту.

Відомий мовознавець Олександр Потебня зазначав, що різні мови – це глибоко відмінні системи прийомів мислення [3, 259]. Отже, думка людини, висловлена рідною мовою, виявляється логічнішою, глибшою, ніж її висловлювання з допомогою словника і форм чужої мови. Тому важливим моментом даного дослідження є той факт, що основою вокально-бандурного репертуару є твори, що виконуються своєю мовою, базуючись на українській народній поезії та музиці.

Українська народна поезія – невичерпне джерело культури, створене колективним зусиллям народних мас протягом віків. Тисячами дорогоцінних перлин, значення яких неможливо переоцінити, збагатила вона мистецький фонд народу. Це і обрядові пісні та ігри, що є найстаровиннішою верствою народної пісенності, й історичні пісні та думи, і сповнена соціального звучання громадська лірика, і небаченої краси та ніжності лірика кохання, і пісні родинного, нерідко гіркого, досвіду, дотепні та бадьорі танкові поетичні мініатюри, і талановиті твори літературного походження, які своєю майстерністю та щирістю довели право вважатися народними.

Українська народна творчість є джерелом всієї історії культури українського народу. Національність українського мистецтва та культури визначається, перш за все, вираженням ідей та прагнень народу, духовного змісту нації, що твориться під впливом історичних, географічних, соціальних, політичних та інших умов. Зокрема, С. Людкевич

найважливішим аргументом української народної пісні вважав її здатність правдиво відображувати історичні події, що впливали на життя країни, народне життя та побут з позиції сприйняття та розуміння народу [1, 212-213]. З великої плеяди українських гетьманів лише декілька осіб оспівані у фольклорі – Дорошенко та Конашевич-Сагайдачний. Можливо, складні перипетії політичної стратегії і тактики багатьох історичних осіб були незрозумілі простому народу, який не дочекався полегшення кріпацького гніту після перемоги Б. Хмельницького, але своє ставлення до цього чітко і детально відобразив у народній пісні:

Наступила чорна хмара, настала ще й сива:
Була Польща, була Польща – та й стала Росія.
Син за батька не одбуде, а батько – за сина...
Як настали лихі пани, тяжкі на роботу:
Цілий тиждень на панщині, толока в суботу...

В історії української музики народна пісня – “наріжний камінь”, що лежить в її основі. Фактично до появи в українській музиці творчого генія Миколи Лисенка, який розпочав нову еру в історії її розвитку, українська музика переважно існувала у формі народної пісні. Безперечним є і той факт, що народна творчість завжди є ґрунтом художньої (композиторської) творчості. Аналізуючи творчість будь-якого вітчизняного композитора, зустрічаємо вплив народної творчості. Неможливо уявити українську музику відірваною від музичного життя свого народу. Історія показує, що ця специфіка впливу не становить особливості лише народу України. Її можна прослідкувати і в творчості інших видатних композиторів: М. Глінки, О. Бородіна, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова та ін. (Росія), у Е. Гріга (Норвегія), Ф. Шопена (Польща), Б. Сметани (Чехія), романтиків Ф. Шуберта та Ф. Шумана (Німеччина).

Таким чином, процес виникнення та розвитку культури нації охоплює великий простір часу, починаючи з прообразів етнічної міфології і закінчуючи сучасною поетичною творчістю. Світовідчуття прадавніх українців органічно увійшло в ментальність їхніх нащадків. Національні образи світу (часто підсвідомі), стереотипи поведінки, психічні реакції або оцінки певних подій чи осіб завжди є відображенням етнічної ментальності, або “духу народу”. Нав’язування кос-

мополітичної культури, яку донедавна називали інтернаціональною, денаціоналізує особистість, позбавляючи її почуття патріотизму. Але, незважаючи на це, коріння української культури виявилось настільки глибоким і розлогим, а принципи та здобутки – універсальними, що саме культура, хоч була переслідуваною й тероризованою, перебрала на себе роль і продовжувача традицій, і охоронця, гаранта самодостатності, незнищенності народу, і, як підсумок – всемогутнього стимулятора його енергії, самосвідомості, державо- і націєтворчості, історіософії, філософії і релігії українців.

Література:

1. Людкевич С. Про красу української народної пісні / Упор., ред., вступ. стаття і прим. З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – 496 с.
2. Мартинова Т. Вплив кобзарста на формування національної самосвідомості українців / Дис...канд. філософ. наук. – К., 1999. – 170 с.
3. Потебня А. Эстетика и поэтика / Сост., вступ. стаття, библиогр. и прим. И.В. Иваньо, А.И. Колодной. – М.: Искусство, 1979. – С. 259.
4. Толочко П. Давня історія України: У 2 кн. – К.: Либідь, 1995. – Кн. 2. – 224 с.
5. Фаминцын А. Домра и сородные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка – Кобза – Бандура – Торбан – Гитара. – СПб., 1891.
6. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 1930. – 283с.
7. Черемський К.П. Повернення традиції / К. Черемський. – Х.: Центр Леся Курбаса, 1999. – 288 с.
8. Siarczyński F. Obraz wieku panowania Zygmunta III. – 1828. – S. 365.

*Горенко Л.І.,
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
докторант ДАКККиМ*

ТРАДИЦІЇ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТА ГЛУХІВСЬКА МУЗИЧНА ШКОЛА

Діяльність Глухівської музичної школи XVIII ст. належить до видатних явищ національної музичної культури України. Виникнення цього закладу обумовлено надзвичайно високим розвитком музично-співочої культури в умовах функціонування Української козацько-гетьманської держави (1654-1764 рр.), а також розмаїттям культурно-музичного життя в тогочасній Україні.

Виникнення школи обумовлено також високим рівнем музичної культури Глухова, яке на поч. XVIII ст. опинилось у центрі важливих історичних і політичних подій, а з 1708 р. – постійна резиденція українських гетьманів. Глухів XVIII ст. стає відомим центром музичної освіти, де найкраще було поставлене традиційне кобзарське мистецтво, а також навчання співу у церковних школах при Миколаївській, Анастасіївській, Варваринській церквах і Троїцькому соборі. Головною формою музикування в місті була хорова культура та кобзарство. Там існувало декілька хорових капел, які очолювали висококваліфіковані регенти (М. Бугаєвський, К. Юзефович, А. Рачинський, К. Лау та інші). Серед них виділявся Гаврило Головня – співак (бас), регент, відомий в Україні та Росії композитор, автор “Ірмологію”, “Азбуки церковного співу” та ін. Помітний вплив на культуру міста справляла діяльність у Глухові видатного літературного і культурно-музичного діяча Дмитра Ростовського [1, 168; 2; 20, 173-174]. У XVIII ст. Глухів став театральною столицею України. Так, 7 квітня 1730 року відбулась вистава першого українського аматорського театру в будинку І. Міклашевського. За доби гетьмана К. Розумовського тут з’являється професійна трупа західного зразка, а також хорова капела, оркестр, балет. Ставилися твори Есхіла, Шекспіра, Мольєра, п’єси російських та українських авторів, балети “Венера і Адоніс”, “Алоїза” та ін. Декорації до спектаклів готував український художник Григорій Стеценко. Збереглася

бібліотека Розумовських, яка нараховує понад 2300 творів оперно-симфонічної і камерно-інструментальної музики [6, 38-39; 7, 242; 14; 19].

Як підтверджують архівні документи, задовго до офіційного відкриття школи у Глухові існувала практика набору на навчання співаків і здійснювалася під контролем гетьманів та генеральної старшини. Набір українських співаків до царського двору протягом 10–30-х рр. XVIII ст. проводили: співак Вирецький (1712 р.) [9, 5], государевий дяк і регент І.Петров (1714, 1718 рр.), государевий дяк і регент Іван Поповський (1714 та 1718 рр.) [23, 19; 9, 5]; придворний співак Іван Константинов (1722 р.) [10, 25 зв., 62, 86], служитель Василь Євстратов (1728 р.) та інші [8, 169]. Як відомо, імператриця Катерина I починала формувати свій хор виключно з українських півчих. Ще у 1714 році для свого хору вона викликала з Глухова 5 співаків з регентом [22, 461].

Так, у Глухові в 30-ті роки склалася певна система підготовки півчих для Придворного імператорського хору. Як виявляється, під час перебування гетьмана Д.Апостола у Москві (1728 р.) цариця Катерина Іоанівна просила “о сыску двух(ъ) певчих(ъ) альцестъ до музыки спеванной ко двору” [8, 169], а в грудні цього ж року було надіслано наказ і “требование приискат(ъ) ещѣ двухъ дискантовъ”. За розпорядженням гетьмана Д. Апостола призначених “ко двору двухъ дишкантов(ъ) и двухъ ал(ъ)товъ сыскано и отправлено обучатся музыки и пению” [21, 823]. Після навчання в Глухові, 31 грудня 1728 року в складі старшинської делегації співаки були відряджені до Москви [21, 399].

Крім того, архівні документи (1730 р.) підтверджують існування в Глухові спеціального житлового будинку, так званого “півчого палацу” [24, 1-2; 27, 4 зв.]. Його влаштування засвідчує практику наборів на навчання та відрядження підготовлених співаків до Придворної імператорської капели у Петербург. Так, 18 лютого 1730 року з Генеральної військової канцелярії надіслано ордери “во все полки о выбранию спеваков(ъ) и присланию оныхъ в(ъ) Глуховъ” [12, 258], а 10 березня 1730 року з Генеральної військової канцелярії до Генерального підскарбія “писан(ъ) листъ о выдачи співакам(ъ) 40 рублей на одяг(ъ) и на прогони” з військового скарбу [12, 271 зв.]. Є документальні дані про 11 півчих (басистів Миколу і Григорія, тенорів Гната і Григорія, та сім хлопчиків),

які пройшли навчання у Глухові і, за наказом гетьмана Д. Апостола, 13 березня 1730 року відправлено до царського двору у супроводі козака Якова Лобуса [25, 3-4]. Усі організаційні, навчальні та господарські справи цього заходу відбувалися під контролем гетьмана й працівників Генеральної військової канцелярії, а також знавця співацького мистецтва, бурмістра Никифора Васильовича Шолупіні, який за розпорядженням генерального обозного Якова Лизогуба, стежив за забезпеченням співаків одягом, харчуванням та платнею.

Отже, існуюча в 10-30-ті роки XVIII ст. практика набору на навчання співаків в Україні, перебування їх на глухівських зборах і короткострокова професійна підготовка, в умовах відповідної навчальної та матеріальної бази за кошти гетьманської канцелярії, постійно забезпечувала штат придворної капели підготовленими і грамотними співаками. Тому, указ від 24 серпня 1730 року Колегії іноземних справ офіційно легалізував і закріпив вже діючу систему, яким проголошено: “По именованному ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА указу учредит(ь) въ Глухове школу при одном(ь) реенте, который бы в(ь) пенни четвероголосномъ и партесномъ был(ь) совершенно искусень, в(ь) которую набирать со всей Малороссіи ис(ь) церковниковъ и съ другихъ козачихъ и мещанскихъ детей; и содержать всегда въ той школе од(ь) двадцати человекъ, а при томъ сыскать искусныхъ мастеровъ из(ь) иностранныхъ и малороссіянъ и оныхъ учениковъ обучать и струнной музыки” [26, 8; 1, 169]. Заснування Глухівської музичної школи відбулося за участю гетьмансько-старшинського уряду та його центральної державної установи – Генеральної військової канцелярії. Так, відповідно до “Інструкції” (1736 р.) Генеральної військової канцелярії, було направлено до Глухівської музичної школи досвідченого вчителя і регента Федора Яворівського, знавця теорії і багатоголосного співу, який за період з 10 листопада 1736 по 1 серпня 1738 рр. підготував 19 співаків, дванадцять з яких було відряджено до Петербургу [26, 39]. Крім викладацької практики, він брав участь у наборах півчих 1738–1739 та 1741 рр., а також супроводжував їх до Петербургу [21, 826]. Вищезазначене свідчить, що діяльність школи та її навчальний процес відбувався безпосередньо під опікою гетьманського уряду й органів адміністративного управління – Генеральної військової та Генеральної скарбової канцелярій. Ці установи надавали директивні

розпорядження відповідно до імператорських указів та директивів Канцелярії Міністерського правління малоросійськими справами.

Серед викладачів Глухівської музичної школи були працівники гетьманської адміністрації, як наприклад, сотник Чернігівського полку Олександр Поносницько-Брежинський, якому, відповідно до універсалу 1736 року І. Барятинського та наказу “правителя Малороссіи” О. Румянцева, доручено “обучать хлопцевъ пенію, игре на музыкальныхъ инструментахъ и танцеві”, а також проводити набори співаків у Чернігівському, Ніжинському та інших полках (1738–1741 рр.) [26, 3-4; 27, 5]. Ордером від 27 грудня 1737 року О. Румянцева повідомлено згідно з імператорським указом: “генеральной войсковой канцелярії надлежит сыскать реента такого, который бы четырехголосному и партесному пенію действительно былъ искусенъ и другихъ также школьниконъ, и сыскавъ присланы были ко мне, а содержаны они будут на казённомъ коште” [18, 579-580]. Цей документ свідчить, що відповідальність на підбір кадрів Глухівської школи покладалася на Генеральну військову канцелярію та її працівників, серед яких були високоосвічені фахівці в галузі музичного мистецтва – канцеляристи, які здійснювали відбір та апробацію співаків.

На думку дослідників, з початку 40-х років XVIII ст. функції навчального закладу Глухівської музичної школи поступово перейшли до організованої при Імператорському придворному хорі музичної студії, де з 1740 року навчали гри на музичних інструментах під керівництвом іноземця Я.Гібнера, а пізніше, як свідчить “Інструкція” від 12 березня 1749 р. для півчих царської капели, і співаків – під керівництвом українця М.Ф.Полторацького. Але практика набору співаків з України діяла до кінця XVIII – початку XIX ст. Відповідно до імператорських указів такі заходи проводили придворні співаки й уставщики українського походження. Так відомо, що 1735 року з Глухівської школи до Петербургу було відправлено “обученные малолетние певчие” з Яковом Величковським. У 1738–1739 рр. у малоросійських полках (Ахтирському, Полтавському, Миргородському, Гадяцькому, Стародубському, Лубенському і в Чернігівській латинській школі) санктпетербурзький регент Федір Яворський і придворний басист Павло Федоров провели пошук “лучшихъ певческихъ голосовъ для восполнения состава” Придворного імператорського хору. Так, у Петербург

в цей період було відправлено “обучавшиися в(ъ) Глухове и вновь набранные в(ъ) полкахъ певчие” (11 осіб).

Глухівська музична школа готувала хористів і музикантів, у тому числі кобзарів-бандуристів, головним чином для Придворної капели. Практикою для учнів була їх постійна участь в хорі Миколаївської церкви. Крім хорового співу, в школі навчалися “струнной музыке по ноте” (гри на скрипці, кобзі, бандурі, гусях, цимбалах). Таким чином, упродовж періоду навчання учні отримували знання музичної грамоти, хорового співу та опановували гру на струнних народних інструментах. Частина цих виконавців не потрапляла до Петербургу або з різних причин поверталася в Україну, де вони працювали регентами, хористами, музикантами, кобзарями і ставали носіями професійної музичної освіти і національної культури. Саме такі вихованці Глухівської школи закладали основи вітчизняного музичного професіоналізму як в Україні, так і в Росії [13, 51-61; 15, 1-3; 16, 127; 17, 4].

Окремі елементи професійної музичної культури проявилися у творчості українських кобзарів ще до відкриття Глухівської музичної школи. Перш за все, це стосується придворних кобзарів українських гетьманів та козацько-гетьманської старшини, а також польських та російських магнатів XVI–XVIII ст. Проте, певної системи це явище набуло за часів діяльності Глухівської музичної школи, яка проіснувала майже півстоліття.

У школі постійно навчалися 20–30 учнів. Середній термін навчання складав два роки, а залежав від попереднього рівня музичної підготовки. Щороку 10 випускників відряджалися до придворного хору й оркестру в Петербург. У школі здобули професійну музичну освіту багато діячів української культури, серед яких: славнозвісний бандурист Григорій Михайлович Любисток (Григорій Михайлов, Григорій Любисток – псевдонім; справжнє прізвище, рік народження, місце народження і смерті невідоме) – український співак, бандурист і педагог XVIII ст. У 1730 році він був відряджений з України до царського двору, де був придворним бандуристом цесарівни, згодом імператриці Єлизавети Петрівни. Згадується 1732 року серед українських бандуристів цесарівни (Григор’єва Олексі, Захаровського Созонта, Степана Ніжевича, Григорія Черняхівського). Володів надзвичайно красивим голосом та майстерно грав на бандурі. У 1731 році втік до Києва, де

згодом був схоплений у Києво-Печерській лаврі і відправлений до Петербурга (перебував до 1742 р.). У 1744 році брав участь у подорожі імператриці Єлизавети Петрівни по Україні. За багаторічну службу при дворі одержав дворянство (1743 р.), чин полковника (1748 р.). У 1748 році отримав відставку та повернувся в Україну. Купив маєтності поблизу м. Лубен (тепер райцентр Полтавської обл.), де й помер [3, 21-22; 4, 25; 5, 156]. Автором статті виявлено низку архівних документів про надання придворному кобзарю, полковнику Григорію Любистку вільних військових сіножатей і степу у Лубенському полку (1752 р.) тощо [28; 29; 30].

Отже, Глухівська музична школа мала надзвичайно вагомий вплив на становлення національної професійної освіти в Україні доби Гетьманщини, де належна увага приділялася навчанню кобзарів, бандуристів, скрипалів, гусярів та цимбалістів. Водночас це свідчить про існування традицій національної культури в галузі кобзарського мистецтва. Крім того, за прикладом Глухівської школи подібні навчальні заклади стали відкриватися в тогочасній Росії (у Москві, Петербурзі, Воронежі). Тому не випадково з Глухова вийшли видатні діячі національної української культури, науки та освіти, серед яких: композитори М. Березовський, Д. Бортнянський, С. Давидов, художники А. Лосенко, Г. Стеценко та багато інших.

Література:

1. Антонюк В.Г. Історична роль українських співаків у формуванні російської вокальної школи (XVII-XIX ст.) // Матеріали V Міжнародного семінара “Вклад українців в русську культуру” (25-28 мая 2005 г.). Под ред. Т.Н. Лебединской. – Санкт-Петербург, 2006. – С. 166-178.
2. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія. – 2-ге вид. – К.: Українська ідея, 2001.
3. В.Г.[Горленко]. Придворний бандурист в бегах // Киев. старина. – 1888. – Т.23. – № 10. – С. 21-23.
4. Горленко В. Кобзари и лирники // Киев. старина. – 1884. – Т.8. – № 1. – С. 21-50.
5. Горленко В. Украинские были. – К.: Тип. Г.Л. Францкевича, 1899. – 169 с.
6. Горенко Л.І. Українці у складі Придворної імператорської капели (XVII – початок XIX ст.) // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К.: Міленіум, 2006. – № 2. – С. 37-45.

7. Горенко Л.І. Глухівська музична школа та співочі традиції України XVIII ст. // Гуманітарні проблеми становлення сучасного фахівця: Матеріали VII Всеукраїнської науково-практичної конференції 29-31 березня 2006 р.: В 3-х томах / За заг. ред. А.Г.Петренка. – К.: НАУ, 2006. – Т.2. – С. 241-242.
8. Ефименко П. Школа для обучения певчихъ, назначавшихся ко двору // Киев. старина. – 1883. – Т.6. – № 5. – С. 169-174.
9. Інститут рукописів Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського (далі: ІР НБУВ), ф.67, од.зб.89. – 345 арк.
10. ІР НБУВ, ф.І (Лаз.), од.зб.66720. – 457 арк.
11. ІР НБУВ, ф.І (Лаз.), од.зб.53762. – 348 арк.
12. ІР НБУВ, ф.І (Лаз.), од.зб.53763. – 459 арк.
13. Корній Л.П. Українські музиканти на придворній службі в Санкт-Петербурзі / В кн.: Корній Л.П. Історія української музики. В 3-х частинах. – Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996-2001. – Ч.2, 1998. – С. 51-61.
14. Лазарьков О.В. Традиції Глухівської музичної школи і проблеми вивчення кобзарського мистецтва в сучасній загальноосвітній школі. У зб.: Глухівська музична школа і її роль у розвитку вітчизняної музичної культур: тези доповідей і повідомлень обласної науково-практичної конференції, присвяченої 250-річчю Глухівської музичної школи // Редкол.: Черниш М.П., Заяць К.С., Ластовецька О.І., Локощенко Г.Д., Вертій О.І. – Суми, 1988. – С. 22-23.
15. Локощенко Г.Д. Глухівська музична школа – одне з першоджерел вітчизняної музичної освіти. У зб.: Глухівська музична школа і її роль у розвитку вітчизняної музичної культур: тези доповідей і повідомлень обласної науково-практичної конференції, присвяченої 250-річчю Глухівської музичної школи // Редкол.: Черниш М.П., Заяць К.С., Ластовецька О.І., Локощенко Г.Д., Вертій О.І. – Суми, 1988. – С. 1-3.
16. Майбурова К. Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії // Укр. музикознавство. – К.: Муз. Україна, 1971. – Вип.6. – С. 126-136.
17. Мусієнко П. “Зірки” глухівської сцени // Народна трибуна (Глухів). – 30 червня 1962 року. – С. 4
18. Ордеръ правителя Малороссии А. Румянцева об(ъ) устройстве певческой школы въ Глухове // Киев. старина. – 1886. – Т.16. – № 11. – С. 579-580.
19. Охріменко П.П. Кобзарські традиції Сумщини. Узб.: Глухівська музична школа і її роль у розвитку вітчизняної музичної культур: тези доповідей і повідомлень обласної науково-практичної конференції, присвяченої 250-річчю Глухівської музичної школи // Редкол.: Черниш М.П., Заяць К.С., Ластовецька О.І., Локощенко Г.Д., Вертій О.І. – Суми, 1988. – С. 15-18.
20. Підгорбунський М.А. Кобзарі та бандуристи в Україні // Київська старовина. – 2003. – № 4. – С. 170-175.

21. Харлампович К.В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. – Казань, 1914. – Т.1. – 878 с.

22. Чудинова И.А. Придворный певческий хор // Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. В 3-х томах, 4-х книгах. – Санкт-Петербург: Изд-во “Композитор”, 1996–1999. – Т.1, Кн. 1. – 415 с.

23. Центральний державний історичний архів України в м.Києві (далі: ЦДАК України), ф.269, оп.І, спр.41. – 345 арк.

24. ЦДАК України, ф.51, оп.3, спр.3327.

25. ЦДАК України, ф.51, оп.3, спр.3527.

26. ЦДАК України, ф.51, оп.3, спр.6718.

27. ЦДАК України, ф.51, оп.3, спр.19689.

28. ЦДАК України, ф.51, оп.1, спр. 858, 861, 864, 1024, 1288, 1321, 1484.

29. ЦДАК України, ф.51, оп.3, 3687, 11504.

30. ЦДАК України, ф.51, оп.3, спр.19254.

Малиневська В.М.,

канд. іст. наук, доцент,

декан Чернігівського ф-ту ДАКККіМ,

засл. працівник культури України

МІСЦЕВА ПРЕСА ЧЕРНІГІВЩИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Чернігівщина по праву вважається одним із визначних центрів кобзарського мистецтва. Традиції цього унікального явища у художньому житті краю сягають ще часів віщого Баяну.

Протягом ХVІІІ–ХІХ ст. був закладений надійний фундамент для подальшого наукового дослідження кобзарства в Україні, і на Чернігівщині зокрема. Цінним джерелом у цьому контексті є періодична преса.

У кінці ХІХ – початку ХХ ст. на Чернігівщині видавалось близько тридцяти періодичних видань різної соціально-політичної орієнтації. Окрім власне газет і журналів, до місцевої преси можна віднести й календарі – щорічники, які містять цікавий фактологічний матеріал [9, 10].

Фронтальне вивчення місцевих видань дозволяє стверджувати, що всі вони так або інакше звертались до питання про необхідність

збереження “живої старовини” – пам’яток фольклору та етнографії, і вивчення творчості “сліпих Гомерів України” – кобзарів та лірників.

Прогресивна громадськість схвально зустріла здійснену “Земским сборником Черниговской губернии” публікацію фольклорно-етнографічних матеріалів Б.Д. Грінченка, який протягом 1894–1902 рр. мешкав і працював у Чернігові [5]. Ці матеріали лягли в основу тритомної праці “Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях” (1895–1899), що стала справжньою подією в українознавстві. Перу Б. Грінченка належать також праці “Из уст народа”, “Малорусские рассказы, сказки и пр.” (1900). Нарешті, він упорядкував цінний бібліографічний покажчик “Литература украинского фольклора”.

Одним із визначних дослідників кобзарського мистецтва на Чернігівщині в цей період був вчитель Глухівської гімназії Олександр Малинка. Завдяки активній і різнобічній діяльності цього дбайливого збирача народної творчості побачили світ численні фольклорно-етнографічні студії. Так, на сторінках “Земского сборника Черниговской губернии” був надрукований його “Сборник материалов по малорусскому фольклору”, який, до речі, відзначений золотою медаллю Російської Академії наук [13]. Це ж видання у четвертому номері за 1903 рік вмістило ще одне дослідження О. Малинки “Кобзарі і лірники: Терентій Пархоменко, Никифор Дудка, Олексій Побігайло” [12].

Вагомий внесок у дослідження кобзарства та кобзарського мистецтва на Чернігівщині належить історико-краєзнавчим установам і товариствам, зокрема Чернігівській губернській архівній комісії, Ніжинському історико-філологічному товариству. Так, перший “правитель дел” Чернігівської архівної комісії філолог з Брянська П. Тиханов у своїй праці “Черниговские старцы” подає надзвичайно цікаві фактографічні відомості з життя кобзарської братії [17].

У 1903 році Чернігівська губернська архівна комісія підготувала програму діяльності по вивченню фольклорно-етнографічної спадщини. З цією метою була розіслана в повіти спеціальна анкета, яка дістала високу оцінку фахівців і не втратила свого значення й нині. Серед багатьох розділів до анкети був включений і розділ “бандуристы (кобзари) лирники” [19].

Публікація цієї програми стала помітним явищем в українській фольклористиці. Серед її авторів був відомий український письменник Михайло Коцюбинський.

Вивчення фольклорно-етнографічної спадщини Чернігівщини було важливим напрямком у діяльності ще одного історико-краєзнавчого центру – Ніжинського історико-філологічного товариства (1894–1919).

Доповіді і повідомлення з цього приводу доволі часто заслуговували на засіданнях товариства. На одне із них у жовтні 1902 року було запрошено сліпого кобзаря із Сосницького повіту Терентія Пархоменка [14]. Результатом цієї зустрічі стала відома праця М. Сперанського “Южнорусская песня и современные её носители” [16]. Завдячуючи цій праці, як зазначив пізніше відомий український вчений-фольклорист Гнат Хоткевич: “Т. Пархоменко удостоївся честі, якої не мав і не матиме ніхто з кобзарів” [18].

Помітний слід в українській фольклористиці залишили праці інших членів Ніжинського історико-філологічного товариства: В. Данилова “Песни села Андреевки Нежинского уезда”, П. Петрова “К репертуарам лирников”, П. Заболтского та інших [3].

Значним імпульсом для поживлення фольклорно-краєзнавчих студій на Чернігівщині стала підготовка до XII і XIV Археологічних з'їздів, які відбувались відповідно у Харкові (1902) та Чернігові (1908).

Організатори Харківського з'їзду звернулись до Ніжинського історико-філологічного товариства з проханням очолити підготовчу роботу на Чернігівщині. У травні 1900 року вищезгадане товариство створило Археологічну комісію – таке собі “товариство в товаристві”, яке протягом 1900–1902 років координувало зусилля місцевих краєзнавців. До складу комісії увійшли: М. Бережков, Є. Кашпировський, М. Лилєєв, В. Пискорський, М. Сперанський, О. Величковський, В. Резанов.

Комісія розробила і опублікувала в місцевій пресі програму своєї діяльності, одним із пунктів якої було “собираніе и систематизация фольклорного материала” [7].

Краєзнавці Чернігівщини жваво відгукнулися на цей заклик до співпраці. Відомий фольклорист Олександр Малинка виготовив до з'їзду фольклорно-етнографічний альбом Чернігівщини, який пізніше передав

етнографічному музею Харківського університету, Г. Барвинок (О. Куліш-Білозерська) підготувала рукописний збірник старовинних народних пісень [1].

Крім того, на XII Археологічному з'їзді Чернігівщина була представлена успішним виступом і загальним визнанням кобзаря нової генерації Терентія Макаровича Пархоменка.

Характерною особливістю XIV Археологічного з'їзду у Чернігові була його регіональна спрямованість. Дві третіх доповідей та повідомлень, представлених на пленарних і секційних засіданнях, в тій чи іншій мірі стосувались Чернігівщини [15]. Збереглися відомості про те, що під час цього з'їзду також планувався виступ кобзарів Т. Пархоменка та його учня П. Ткаченка. Однак зі статті М. Вороного “З Чернігівських свят” дізнаємося, що кобзарі на концерт чомусь не прийшли [8]. Існують різні пояснення цього факту. У своїх спогадах М. Грінченкова та А. Верзилов пишуть, що Чернігівська українська громада на знак протесту нехтування організаторами з'їзду української мови, в такий спосіб бойкотувала його [6]. А Гнат Хоткевич у своїх “вспоминаннях” зазначав, що концерт цей не відбувся з вини самого кобзаря.

Низку виступів Т. Пархоменка у різних містах України та за кордоном було опубліковано також в інших періодичних виданнях. Зокрема, Чернігівська газета “Утренняя заря (“Десна”)” вмістила широку рецензію відомого музикознавця Є. Богословського “Концерт бандуриста п-на Т. Пархоменко, 18 июня”, в якій автор відзначає велику майстерність кобзаря [2]. Разом з тим Є.В. Богословський аргументовано відкидає твердження про відмирання народної пісні та її виконавців, а також засвідчує ґрунтовну обізнаність з літературою про історію бандури, кобзарів і кобзарство. На закінчення рецензент висловлює думку про необхідність фонографічного запису співу і гри Т. Пархоменка, яка, на жаль, залишилась не почутою.

Публікації про згадуваний Чернігівський концерт Т. Пархоменка вмістили також київські видання: “Громадська думка” (1906, 23.06. № 143) в рубриці “З українського життя” та “Киевские отголоски жизни” в рубриці “Провинциальная летопись” під назвою “Боялись революции” (1906, 23.06, № 146). В останній публікації повідомляється про передісторію концерту, який влаштувало Чернігівське відділення

Російського музичного товариства, про складнощі при отриманні дозволу губернатора на цей концерт, а також даремне побоювання, що думи справлять збуджуючий вплив на публіку.

Про ще один концерт самобутнього митця у листопаді 1909 р. дізнаємося з публікації І.А. Кочерги, вміщеної у щоденній газеті “Чернігівське слово”. Майбутній український драматург-класик високо оцінив досконалу гру кобзаря на музичному інструменті та проникливе виконання ним дум і жартівливих пісень: “... це рідкісне в своєму роді задоволення” [20].

Бажання чернігівських краєзнавців ознайомити з результатами своїх досліджень більш широкий загал зумовило опублікувати низку статей і заміток про історію та культуру Чернігівщини. Зокрема, були надруковані в журналі “Киевская старина” праці Олександра Малинки: “Родины и хрестины” (написані на матеріалах зібраних у Ніжинському повіті), “Кобзар Петро Герасько и лирник Прыщенко”, “Лирник Евдоким Мыкитович Гомынюк”, “Лирник А. Карпенко. Его песни” [11].

Свідченням зацікавленості наукової громадськості працями чернігівських авторів є багаточисленні рецензії, вміщені на сторінках “Киевской старины”. Серед них – рецензії на праці Б.Д. Грінченка “Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях”, “Литература украинского фольклора” [21] тощо.

Таким чином, у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. на Чернігівщині було закладено надійний фундамент для подальшого вивчення кобзарського мистецтва. Доробок учених і аматорів тієї доби, вміщений на сторінках місцевої періодики, має неабияке наукове та культурне значення. Повернути його науковцям – актуальне завдання сьогодення.

Література:

1. Бережков М. О занятиях Археологической комиссии Нежинского Историко-филологического Общества (далі НИФО) // Сборник НИФО. – 1903. – Т. IV. – Отд. I. – С. 35-60.
2. Богословський Е. Концерт бандуриста п-на Пархоменка 18 июня // Утренняя заря. – 1906. – 20 июня. – № 17.
3. Від історико-філологічного товариства при інституті князя Безбородька в Ніжині // Черниговские епархиальные известия. – 1900. – 15 июля. – Ч. неоф. – С. 400-421.

4. Гринченко Б.Д. Из уст народа // Земский сборник Черниговской губернии. – 1900. – № 12 (приложение).
5. Гринченко Б.Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседней с ней губерниях // Земский сборник Черниговской губернии. – 1895. – № 1-3; 1896. – № 6; 1898. – № 11-12 (приложение).
6. Грінченкова М., Верзилов А. Чернігівська українська громада. Спогади. // Чернігів і Північне Лівобережжя. – К., 1928. – С. 483.
7. Киевская старина. – 1900. – № 12. – Отд. II. – С. 193.; Протоколы заседаний НИФО // Сборник НИФО. – 1903. – Т. IV. – Отд. I. – С. 4-7, 10, 12-16.
8. Літературно-науковий вісник. – 1908. – № 10. – С. 184.
9. Малиневська В.М. Місцева преса Чернігівщини як джерело з історії культури // Людина, суспільство, культура: історія та сучасність. Чернігів: Сіверянська думка. – 1996. – С. 84 – 85.
10. Малиневська В.М. Фольклорно-етнографічні студії на Чернігівщині наприкінці XIX на початку XX ст. // Питання вітчизняної та зарубіжної історії. – Чернігів. – 1991. – С. 40-41.
11. Малинка А.Н. Родины и хрестины / Материалы, собранные в м. Мрине Нежинского уезда // Киевская старина. – 1898. – № 5. – С. 98-99.
12. Малинка А.Н. Кобзари и лирники: Терентий Пархоменко, Никифор Дудка, Алексей Побигайло // Земский сборник Черниговской губернии. – 1903. – № 4. – С. 60-92.
13. Малинка А.Н. Сборник материалов по малорусскому фольклору // Земский сборник Черниговской губернии. – 1902. – № 1 (приложение).
14. Протоколы заседаний НИФО. – Нежин, 1903. – Т. IV – Отд. – С. 23-24, 26.
15. Рудаков В. Четырнадцатый археологический съезд и тысячелетие города Чернигова // Исторический вестник. – 1908. – № 10. – С. 264-265.
16. Сборник НИФО. – К., 1904. – Т. V. – Отд. II. – С. 1-254.
17. Тиханов П. Черниговские старцы // Труды Черниговской губернской архивной комиссии. – Чернигов, типография губернского правления. – Вып. II. – С. 23-26.
18. Хоткевич Г. Твори в 2-х томах. – К., 1966. – Т.1. – С. 511.
19. Черниговские губернские ведомости. – 1903. – 12 марта. Журналы заседаний Черниговской архивной комиссии // Труды ЧАК. – Вып. 5. – С. 33-36.
20. Черниговское слово. – 1909. – № 855.
21. Шугуров Н., Гринченко Б. Литература украинского фольклора (1777–1900) // Киевская старина. – 1901. – № 9. – С. 105-115.

КОБЗАРСЬКІ МУЗИЧНО-ВИХОВНІ ТРАДИЦІЇ НА ЧЕРНІГІВЩИНІ: ІСТОРИЧНИЙ ПОГЛЯД

Українські кобзарі – видатні представники національної культури та освіти. Традиції, які вони започаткували, увібрали ідеї просвітництва і духовності українського народу. На них тримався виховний процес впродовж віків. Окрім набутої за довгі роки професійної майстерності, учителі-кобзарі навчали учнів філософії життя, закладали у вихованні основи справжнього гуманізму та патріотизму. Кобзарське мистецтво стало своєрідною соціокультурною нішею, де на довгі століття відклався етнокультурний та виховний досвід цілого народу, щоб час від часу “нагадувати про Бога та добрі діла” [3, 9].

Говорячи про виховні традиції, ми маємо на увазі перш за все ті елементи соціальної та культурної спадщини, які передаються від покоління до покоління. До них відносяться також ідеї, норми поведінки, звичаї, обряди тощо.

Аналіз музикознавчих, історико-краєзнавчих праць М. Лисенка, Г. Хоткевича, О. Шафонського, П. Єфименка, Ф. Лаврова, А.Малинки; сучасних досліджень О. Дубаса, М. Підгорбунського, Л. Масол, О. Васюти та літературних джерел дореволюційного періоду дозволяє виокремити, перш за все, яскраву регіональну визначеність кобзарських традицій, що простежується:

– у збереженні репертуарної скарбниці від доби Козаччини до повоєнних часів;

– у героїко-епічному спрямуванні виховання молоді шляхом збереження в репертуарі історичних пісень та дум (в тому числі, безпосередньо пов’язаних із Чернігівським краєм) як окремими виконавцями, так і в школах кобзарів-панотців (Грицько Кобзар, Андрій Шут, кобзарські школи Івана Стрічки, П. Кулика, О. Дяконенка (Рака) та ін. Виконання дум, на погляд сучасних дослідників, потребувало доброї професійної підготовки [5];

– у пріоритетності кобзарської освіти в осередках та школах кобзарства, якими була охоплена вся Чернігівщина (Ніжинський,

Борзнянський, Сосницький, Глухівський, Прилуцький та інші осередки) як носіїв виконавських традицій [1,4];

– у створенні неповторної Чернігівської школи кобзарського мистецтва, яку Г. Хоткевич вважав найстарішою та найповажнішою в Україні [1, 5]. Чернігівська кобзарська школа, поряд з Зіньківською і Полтавською, презентувала власний спосіб тримання інструменту та гри на ньому, специфічні ознаки інструментарію та перевагу сольного співу у виконанні.

Кобзарські музично-освітні традиції на Чернігівщині зазнали ряд етапів у розвитку. Уродженець чернігівської губернії, поет П.Г. Тичина писав: “Історія кобзарства переживає різні етапи свого розвитку: наростання, розквіт, занепад. А відповідно до цього весь час мінявся і сам образ кобзаря – від активного, бойового до підтоптаного нуждою, злиднями, розбитого, і навпаки” [6, 20].

Так, до XVII ст. кобзарське виконання було тісно пов’язане з усною народною творчістю, виступами при дворі та війську чернігівських князів. Музично-освітню традицію на Сіверській землі, за висловом знавця кобзарського мистецтва Гната Хоткевича, розпочав “віщий Боян, соловій старого времені... Високою і шановною була роль такого співця”. На жаль, музично-культурна спадщина регіону цього періоду дійшла до наших часів фрагментарно.

У XVI – XVII ст. кобзарське мистецтво досягло свого розквіту. Воно виокремлюється в окрему галузь музичної освіти і культури. У науку до кобзарів – народних педагогів приходили учні, часто – вихідці з селян, козаки, осиротілі та незрячі. Для Чернігівського регіону розвиток традицій кобзарства був пов’язаний із становленням такої основи суспільного буття, як сільська громада. Важливим фактором розвитку виховного процесу після національно-визвольної війни стала поява в репертуарі провідних музикантів того часу, лірників та кобзарів, самобутніх творів – історичних пісень і дум. На цих перлинах народної творчості виховувалось не одне покоління українських дітей.

У дослідженні Л. Масол зазначено музичні твори даного історичного періоду, безпосередньо пов’язані з Чернігівським краєм. Так, “високими художніми якостями відрізняється дума “Козак Нетяга Фесько Ганжа Андибер”, “Дума про оренди” [4; 30].

На зламі XVII – XVIII ст. Чернігівська музична культура займає пріоритетні позиції як в Україні, так і при московському дворі. Цьому сприяли:

- центральне географічне положення і близькість до кордонів європейських держав, Києва та Москви;
- сконцентрованість маєтків української гетьманської знаті на Чернігово-Сіверській землі;
- безпосередній вплив освіченої чернігівської гетьмансько-старшинської громади на стрімкий підйом музично-освітньої справи в регіоні.

Світський характер буття зумовив розвиток професійної музичної освіти. Нагальною необхідністю стала потреба в закладах професійної підготовки музикантів різного профілю – інструменталістів, співаків. Ці вимоги стосувались і підготовки бандуристів-професіоналів. Для розвитку професійної кобзарської освіти на Чернігівщині у XVIII ст. визначальними були наступні події:

1. Відкриття однієї з перших в Російській імперії професійної музичної школи, де навчали гри на бандурі – Глухівської школи співів та інструментальної музики (1730 р). Документальним підтвердженням певної усталеності та традиції не лише в виконавстві, а саме в навчанні гри на бандурі в глухівській школі є указ, надісланий із Колегії іноземних справ до Генеральної військової канцелярії 24. VIII. 1730. Ним було передбачено: “для игранія на струнной музике прислать мастеров гуслиста, бандуриста из малороссиян, умеющих играть на гусях, бандуре й скрипке...” [7, 8]. Протягом тридцяти років цей навчальний заклад, маючи бандуру одним із обов’язкових предметів навчання, виховав плеяду бандуристів-професіоналів, які поширювали традиції кобзарів й при дворі російських царів.

2. З початку XVIII ст. навчання гри на кобзі та на бандурі було обов’язковим предметом у Чернігівському колегіумі (1700). Прикладом опанування цього музичного інструменту є малюнок “Грецькі музи у зображенні студентів Чернігівського колегіуму”, прикладеному до студентського панегірику. На ньому зображено одинадцять музик, які грають на українських музичних інструментах, в тому числі кобзах та гусях.

На XVII – XVIII ст. припадає розквіт співацьких братств або цехів. Вони найбільш яскраво репрезентували регіональні кобзарські традиції і звичаї. У дослідженнях Ф. Лаврова, Б. Кирдана, М. Сперанського визначаються осередки освітньо-виховної роботи чернігівських кобзарів, основними з яких були:

1. Старцівські товариства, що мали на Чернігівщині “старовинну будову, вироблену віками” (П. Тиханов).
2. Музичні цехи (на прикладі цеху в містечка Літки) [5, 32].
3. Кобзарські і лірницькі братства (М. Сперанський, Ф. Лавров).
4. Кобзарські школи.

Спрямування процесу виховання учнів у цехах щодо засвоєння ними традицій відбувалось при дотриманні головних організаційно-творчих засад, найважливішими з яких були:

- передача музичних навичок від старших музик до молодших; опанування репертуару; виховання поваги один до одного та до старшого покоління;
- проходження учнем ритуалу “визвілки”, після чого він починав самотійне життя і ніс отримані знання в широкі маси;
- розвиток художньої обдарованості учня, його музичних та поетичних здібностей;
- можливість передавати набуті за роки кобзарювання знання учням через відкриття школи певним панотцем.

Така усталена організація навчання зберігала традиції народного мистецтва та педагогіки.

Дослідження XIX – початку XX ст. етнографами та істориками проблем кобзарства, в тому числі на Чернігівщині, на жаль, майже не розкрили змісту традицій та характеру кобзарського побутування. Але завдяки їм стали відомі імена Павла Братиці, Прокопа Дуба, Остапа Вересая, Аврама Гребіня, Терентія Пархоменка, Петра Гараська та інших корифеїв чернігівського кобзарства.[2, 29];

Таким чином, кобзарські музично-виховні традиції мали на Чернігівщині глибоке історичне підґрунтя. Важливе значення для їх розвитку мали історично-географічна специфіка регіону. Значного впливу на професіоналізацію мистецтва кобзарів і бандуристів мало відкриття видатних освітніх інституцій Чернігівщини у XVIII ст. – Глухівської школи співів та інструментальної музики та Чернігівського колегіуму.

Збереження традицій кобзарства на Чернігівщині відбулося завдяки створенню власної регіональної виконавської школи та розвиненої мережі кобзарських осередків.

Література:

1. Васюта О.П. Кобзарство та лірництво на Чернігівщині. – Чернігів, 2001. – 64 с.
2. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. – К.: Музична Україна, 1980. – 183 с.
3. Лавров Ф.І. Кобзарі: Нариси з історії кобзарства на Україні. – К.: Мистецтво, 1980. – 254 с.
4. Масол Л.М. До питання про розвиток музичної культури та освіти // Сіверянський літопис: Всеукраїнський історико-краєзнавчий просвітницький журнал. – Чернігів. – 1995. – № 4. – С. 28-34.
5. Підгорбунський М.А. Кобзарський рух в Україні / Дис. ...канд. іст. наук. – К., 2001. – 203 с.
6. Тичина П.Г. Остап Вересай. Твори в 6-ти томах. – К., 1962. – Т.5.
7. ЦДІАК України, ф. 51, оп.3, спр. 6718. – арк.8.

*Плекан М.М.,
магістрант КНУКіМ*

ТРАДИЦІЙНИЙ РЕПЕРТУАР КОБЗАРІВ ТА ЛІРНИКІВ У КОНТЕКСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ ЛІРНИЦЬКИЙ ЦЕХІВ, ОБ'ЄДНАНЬ ТА БРАТСТВ ХІХ СТ.

Традиційний кобзарський репертуар формувався у Кобзарсько-Лірницьких об'єднаннях, цехах, братствах. У ХІХ ст. Кобзарсько-Лірницькі об'єднання мали багато спільних ознак: внутрішній цеховий устрій, систему навчання, псальмо-кантовий репертуар, мандрівний спосіб життя, професійну мову (“Устиянські книги”) ритуали висвячення релігійність тощо.

Досить точну структуру старцівських об'єднань подає у кількох пунктах професор М. Сперанський у своїй праці “Южно-Русская песня и современные ее носители”:

1. Основою співочих братств є територіальна місцевість, яка охоплює ряд сіл, міст та містечок.

2. Є центр, де зберігаються кошти на ікони.

3. Управління справами братства належить всій організації та виборним членам.

4. Братство має право брати учнів.

5. Братство має окремий ритуал прийому в своє середовище, а саме ритуал релігійного спрямування, що свідчить про релігійність товариства.

У цехах була своя ієрархія:

- Голова Цехмайстер
- Панотці – старцівська старшина
- Братчики з дозволом на усі чотири сторони
- Братчики з дозволом на одно-двох уїздах
- Учні, які мали право тільки вчитися
- Обирали ще дві посадові особи: скарбника і ключника.

Учні мали тільки обов'язки та єдине право – вчитися і оволодіти “сповна наукою”.

Позитивною рисою цехових устроїв у ХІХ ст. була система старцівської науки і її раціональність.

Існуюча система старцівської науки пов'язана із співом та грою на музичних інструментах, які мали дві стадії оволодіння репертуаром:

а) під час безпосереднього навчання оволодівали виключно духовним репертуаром (молитви, жебранки, просіння, псалми, канти);

б) після отримання визвілки, яке називалося “доходити розуму”.

Саме цей час формував духовну та виконавську особистість.

Псалмовий репертуар поділявся на такі групи, як:

- пророчі;
- повчальні;
- заспокійливі;
- молитвині;
- вдячливі.

Думи та моралістичні пісні визначилися співцями-музикантами ХІХ ст. як “псалми”, що належать до духовного репертуару. Бандуристилірники не визначали так звані “думи” епічними творами, а вважали їх одними із різновидів псалмоспівів дуже давнього походження. Звідси й існування народної термінології “Запорізька псалма”, “Невільницька

псалма” тощо. Термін “дума” є літературно-науковим, а не народним. Уперше цей термін згадує Максимович у 1827 році.

Входження співців-музикантів до старцівської інституції створило унікальну форму духовного впливу на оточуюче середовище за допомогою: співу та гри на музичних інструментах (ліри, кобзи, бандури).

На формування репертуару впливали: специфіка діяльності, внутрішні старцівські звичаї, духовні та світські смаки слухацької аудиторії. Кобзарсько-лірницький матеріал практично не пересікався (крім вуличних пісень) з народним співочим побутовим матеріалом. Таке загальне розмаїття (від молитов, псалмів, сатиричних пісень та танцювальних мелодій) не спричиняло до якогось виконавського хаосу, а, навпаки, для кожного музичного жанру існували свій час та місце виконання.

*Семенюченко О.В.,
науковий співробітник
відділу національної культури
НДІ Українознавства МОН України,
член НСПУ та НСКУ*

БОЯН ЯК ДІЯЧ У “СЛОВІ О ПОЛКУ ІГОРЕВИМ”

Народне співоцтво України характеризується універсалізмом, поєднанням цінностей як Неба, так і Землі.

Спів, виспів, співогра з інструментальним супроводом – засоби самодостатнього вираження почуттів, переживань, думок – усієї природи соціального і духовного життя українців. На думку українських дослідників, кобзарство (українське співоцтво) сягає часів волхвів-“звателів” [9]. Зв’язок кобзарства з давнім віщунством ніколи не переривався. Покровителем і пращуром співців у давні часи був Велес. “Віщий Бояне, Велесів онуче“, – так до співця звертається автор славетного “Слова о полку Ігоревим” – вітчизняної пам’ятки XII ст. Про співця обов’язково у цьому творі говориться, що він Віщий – відаючий, мудрий. Упродовж століть його постать викликала зацікавлення та жвавий інтерес дослідників. Звернемося до досвіду попередників з тим, щоб проаналізувати образ Бояна в їхній рецепції.

Боян, на думку різних дослідників [6-12],

– можливо, не створював, а популяризував готові поетичні афоризми;

– поетична прикраса, муза епічних поетів;

– поет, знаменитий руський поет XI–XII ст., лірик, давньоруський співець, співець-поет широкого політичного світогляду, народний співець-імпровізатор;

– піснетворець князів, княжий співець, придворний співець, придворний поет Святослава Ярославича та його сина Олега;

– язичницький співець.

Діяльність, яку здійснював Боян, полягала в наступному [6-12]:

– спів перед князями, оспівування князівських ратних подвигів, спів своїх пісень-слав, прославляння і вихваляння князів, оспівування давніх часів і прославляння діяння тих князів, які були достойні слави;

– виконання пісень-“слав” князям;

– спів чогось “однозначного” – слави (хвали) або карання (хули);

Здійснення діяльності та виконання таких функцій передбачає певний спосіб і манеру “творення” пісні.

Так, дослідники по-різному говорять про це:

– акомпанемент співу пригравкою;

– спосіб піснетворення “занадто “напушистий, занадто розмінний на поетичні аналогії й образи, в котрих розпливалась, “розтікалась” конкретна, реальна тема твору”;

– епічний чи казковий стиль піснетворення;

– стиль співу не узгоджується з дійсністю;

– поезія “бравурна”, манера виконання “придворна”.

Думки дослідників розходяться щодо образу Бояна та його дій. Кожен з них виходить зі своїх методологічних засад, наукових принципів у прочитанні “Слова о полку Ігоревім”.

Використовуючи здобутки попередників [6-12], створимо таблицю, що демонструвала б деякі з їхніх поглядів на образ Бояна. Ми пропонуємо постать Бояна розглядати в рамках теорії діяльності. Саме в ній розкриваються сутнісні особливості діяльності на відміну від життєдіяльності [1]. При складанні таблиці нас цікавитимуть спочатку дві позиції: функціональне місце та функція Бояна.

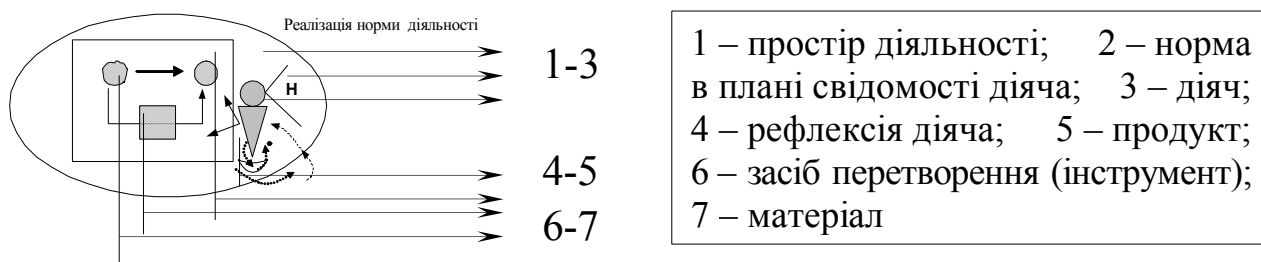
**Можливі функціональні місця
та функції Бояна на думку дослідників**

№	Функціональне місце	Функція	Дослідник
1	Співця (княжого)	Спів перед князями	М. Грушевський А. Орлов
2	Поета	Спів своїх пісень-слав	М. Граматін Ф. Буслаєв
3	Співця	Виконання пісень- “Слав” князям, славословлення їхніх подвигів та спів хвалебних пісень	Є. Болховитинов О. Міллер Д. Ліхачов
4	Хранителя дописемної історії давньої Русі		Б. Греков
5	Княжого піснетворця		М. Шляков М. Тихомиров
6	Придворного поета		М. Тихомиров
7	Співця-поета		В. Ржига
8	Придворного співця	Оспівування князівських ратних подвигів	Б. Рібаков
9	Народного співця- імпровізатора	Імпровізація	М. Асєєв
10	Піснетворець-поет		Д. Ліхачов
11	Співця-поета й музики-гуслеяра	Прославляння і вихваляння князів	Л. Махновець О. Мишанич
12	Лірика		Є. Аничков
13	“Язичницького” співця	Спів слави (хвали) або карання (хули)	Л. Соколова

Як видно з таблиці, дослідники не мають одностайності в думках. Наведена лише дециця їхніх точок зору щодо Бояна. Внаслідок існування такого розмаїття думок можна зробити припущення про існування потреби в ретельнішому прочитанні “Слова о полку Ігоревім” та зверненні уваги на постать Бояна через призму теорії діяльності. Наріжним каменем у ній є розкриття цілеспрямованого перетворення матеріалу в продукт через специфічне використання засобу [1].

У наших міркуваннях ми будемо рухатися за логікою уточнення. Предикатом (частиною думки, що фіксує засіб для характеристики змісту суб’єкту думки) [1, 10] слугуватиме схема з теорії діяльності, створена в 70-х роках минулого століття доктором наук, академіком Анісімовим О.С. [2], а суб’єктом (частиною думки, що фіксує пряме “споглядальне” уявлення про об’єкт) – фрагменти із твору “Слово о полку Ігоревім” за фотокопією видання “Слова” 1800 р. [7].

ПРЕДИКАТ ДУМКИ



СУБ’ЄКТ ДУМКИ

Начати же ся тѣи пѣсни
по былинамъ сего времени,
а не по замышленію Бояню.
Боянъ бо вѣщій,
аще кому хотяше пѣснь творити,
то растѣкашется мыслію по древу,
сѣрымъ вѣлкомъ по земли,
шизымъ орломъ подъ облакы [7].

Для демонстрації архітектоніки міркувань суб’єкт думки буде складатися з таких частин:

- 1) по былинамъ сего времени, / а не по замышленію Бояню,
- 2) Боянь бо вѣщій,
- 3) аще кому хотяше пѣснь творити,
- 4) то растѣкашеться мыслию по древу, /сѣрымъ вѣлкомъ по земли, /шизымъ орломъ подъ облакы.

Слово “віщій” з давньоруської мови – “той, хто знає”, “провидець”, “волхв” [8].

У результаті поєднання суб’єкту з предикатом отримуємо судження такого характеру:

1. Боян має в плані свідомості задум, який не залежить від тимчасовості та плинності, а отже, ґрунтується на вічному.

2. Боян віщій – цей вислів підкріплює попередній, тобто відбувається підсилення характеристики Бояна, який провидить крізь час та простір. Віщій творить не від свого імені, а від імені Вічності, адже має в плані свідомості вічне універсумальне відання щодо цілісності.

3. Боян має вольові та творчі здібності. У результаті бажання творення пісні як акту волхвування.

4. За певною технологією відбувається дія. А далі конкретний опис технології – вона містить рух Світовим Древом у вигляді розтікання думки (тобто створення думки) щодо конкретних подій, що відбулися в даному просторі та часі, а наступним етапом є співставлення того, що відбулося з тими віданнями, що “під облаками”. Як результат – утворюється думка волхва щодо ситуації, що склалася, згідно вищих норм.

Висновки, які можна зробити з цього невеликого фрагменту міркувань:

На момент створення “Слова о полку Ігоревім” ще існувала традиція волхвування. Вона здійснювалася за певною технологією, якої чітко дотримувались. Дана технологія може бути прообразом логіки сходження від абстрактного до конкретного, створення судження та умовиводів щодо конкретних подій. Тим самим можна зробити припущення про функціональне місце Бояна як діяча, що перебуває у рефлексивній позиції стосовно макроуправлінця (в даному випадку князя). Боян тримав рамку найвищих цінностей і щодо них творив пісню – акт волхвування. Присутній також й інший бік, про який ми

не згадуємо в даній роботі – Земля, Небо і Відаючий. Це для подальшого розгляду онтологічності діяльності Бояна.

Література:

1. Анисимов О.С. Методологический словарь для стратегов: Методологическая парадигма и управленческая аналитика. – М., 2004. – Т. 2. – 364 с.
2. Анисимов О.С. Методологический словарь для управленцев. – М., 2002. – 295 с.
3. Асеев Н.Н. Жизнь слова. Сб. статей. – М.: Сов. Россия, 1967. – С. 89-100.
4. Булахов М.Г. “Слово о полку Игореве” в литературе, искусстве, науке: Краткий энциклопедический словарь / Под ред. Л.А. Дмитриева. – Минск: Университетское, 1989. – 247 с.
5. Буслаев Ф. Русская поэзия XI и начала XII века // Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – СПб., 1961. – Т. 1. – С. 377-400.
6. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. / Упоряд. В.В. Яременко; Авт. передм. П.П. Кононенко; Приміт. Л.Ф. Дунаєвської. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1. – 392 с.
7. Дмитриев Л.А. История первого издания “Слова о полку Игореве” // Материалы и исследования. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – № 59.
8. Комментарий исторический и географический к “Слову о полку Игореве” / Сост. Лихачев Д.С. // Слово о полку Игореве / АН СССР; Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – С. 375-466.
9. Кость Черемський. Шлях звичаю. – Харків: Глас, 2002. – 445 с.
10. Потебня А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993. – 192 с.
11. Рыбаков Б.А. Русские летописцы и автор “Слова о полку Игореве”. – М., 1972. – С. 410-417.
12. Соколова Л.В. Зачин в “Слове о полку Игореве” // Исследования “Слова о полку Игореве” / Редкол.: Л.А. Дмитриев, Д.С. Лихачев (отв. ред.), О.В. Творогов; АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука, 1986. – С. 65-74.
13. Тихомиров М.Н. Боян и Троянова земля // Слово. Сб. – 1950. – С. 175-187.

ОБРАЗ КОБЗАРЯ-БАНДУРИСТА В НАРОДНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

В умовах сьогодення ми маємо чудову нагоду для об'єктивного та всебічного вивчення мистецької спадщини. Висвітлюючи українську народну творчість, слід зазначити, що це важлива складова художньої культури, вона виступає концентратом духовних можливостей народу. Завдяки пам'яткам народного мистецтва розкриваються естетичні цінності та характерні національні риси, які є підґрунтям культури. Народний фольклор, зокрема образотворчий, є неоціненним матеріалом для пізнання національних характерів, естетичних смаків народу, які сформувалися протягом багатьох років. Форми та образи, які створювалися працею багатьох поколінь, сьогодні здатні не лише радувати око нащадків, а можуть розказати дослідникам про традиції, надбання українського народу. На сучасному етапі досліджень українського мистецтва особливу увагу здобула народна картина та зокрема її відомий сюжетний різновид – “Козаки–Мамаї”, в образах яких уособлювалася незламність та величність українського духу. Ось уже третє століття дослідників цікавлять ці зображення козаків. Перші публікації в яких розглядався образ козака-бандуриста, належали П. Кулішу, І. Павловському, А. Скальковському. Картини привертали увагу як дослідників українського фольклору, так і художників. Наприклад Г. Нарбут, Д. Бурлюк почали застосовувати композиційну схему “Козаків-Мамаїв” в своїй творчості. На художню вартість цих творів серед мистецтвознавців першим звернув увагу К. Костенко. Вивченням даних картин займалося багато дослідників: П. Жолтовський, П. Білецький, Я. Затенацький, Ф. Уманцев, А. Жаборюк, І. Семенчик та ін. Проте і досі не розкрита таємниця цього мистецького твору в українському образотворчому мистецтві. Перш за все треба сказати, що сприйняття картини як символу зумовлене не лише зовнішньою описовістю та зображенням, вона має внутрішню символіку та таємничість. На два рівні сакралізації картин експліцитний (видимий, зовнішній) та імпліцитний (непроявлений, внутрішній) вказують і сучасні дос-

лідники Т. Марченко-Пошивайло, М. Ткач. Кожен символ на картинах “Козаків-Мамаїв” виражений якоюсь річчю, і навпаки – чи не кожен предмет є символом [2]. Наприклад, дуб, що зображався на картинах, уособлює міцність, довговічність, безсмертя, стійкість, міцність шаблі та є символом козацької доблесті й відваги, образ козака втілює в собі запорізьке козацтво; козацька люлька – ознака молодечості та завзятості; в зображенні бандури втілено пісенність народу та його лагідну вдачу; на деяких картинах зображено курган (в народі названий “козацькою могилою”) – своєрідний пам’ятник козацької доблесті та символ єдності поколінь козацького роду. Саме кобзарі-бандуристи виступали в свідомості народу оберегами козацької духовної спадщини, через них передавалась духовна естафета поколінь. Зображення козака вже після існування запорізького війська сприймалося як пам’ятник героїчному минулому народу. Його зображення було наскільки поширеним, що козаків малювали на стінах хат, на дверях, віконницях, скринях і навіть на липових вуликах. Напевно, ці зображення мали значення оберегу, охоронця житла, адже козаки виборювали щастя для людей. Про “Козаків-Мамаїв” можна багато говорити і всеодно багато чого буде ще не сказано і не досліджено, адже народна мудрість та творчість є наскільки багатогранною, що і в наш час важко сказати, що мали на увазі та прагнули показати наші предки. Одне можна сказати з впевненістю: “Козаки-Мамаї” були, є та залишаються символом української нації, народної мужності та звитяги, до цього образу багато поколінь зверталось, як до символу свободи та незалежності. Ці картини – дорогі скарби, які передавалися з покоління в покоління та несли в собі світло і дух української ідеї, звитяги та лицарства. Сьогодні вони є символом українського народу, його свободоловства та невичерпної сили.

Література:

1. Дряпіка В.І., Савченко Н.С. Розкриваючи естетичні цінності українського народного мистецтва. Книга для вчителя. – Кіровоград: Імпекс ЛТД, 2002. – 151 с.
2. Марченко-Пошивайло Т. Народна картина “Козак-Мамай” // Артанія: Альманах. – К. – С. 34 – 36.
3. Марченко Т. Козаки-Мамаї. – К., 1991. – 80 с.
4. Ткач М. Соборність духовного й матеріального світу // Образотворче мистецтво. – 2002. – №2. – С. 18-19.

*Черкаський Л.М.,
засл. працівник культури України,
доцент, зав. від. українських народних
музичних інструментів Музею театрального,
музичного і кіномистецтва України*

КОБЗА І БАНДУРА: ПРОБЛЕМИ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Ідентифікація кобзи і бандури була і залишається проблематичною, оскільки впродовж великого історичного проміжку часу терміни “кобза” і “бандура” вважалися синонімічними. І хоч методична порада не передбачає глибоко науково-дослідницького викладення, вбачаємо необхідним, бодай, окремими штрихами торкнутися історії виникнення і розвитку цих інструментів, шляхів їх еволюції, зовнішніх конструктивних ознак і назви.

Уперше однокорінне слово “кобза” зустрічаємо в 1303 році в латино-персидському словнику невідомого автора. Словник цей відомий як “Куманський кодекс”, і слово “кобузчі” в ньому перекладається як грець на кобузі, тобто кобзар.

Найстаріші відомості про побутування кобзи в Україні маємо в творах польських письменників і вони відносяться до 1584 року.

Назва “кобза” – тюркомовного походження, і є всі підстави вважати, що як поява назви, так і самого інструменту в Україні стали наслідком багатовікових контактів українців із тюркськими народами: численні війни, поселення великої кількості татар в Україні на поч. XV ст. тощо.

Аналогічна в значній мірі історія появи стародавньої бандури в Україні. І хоч дехто із знаних дослідників (А. Фамінцин) вказує на західноєвропейське походження цього інструменту, більш вірогідною, на наш погляд є версія, що історія бандури сягає шумерського *Rap-tura* (“малий лук”) – інструмента, що виник, ймовірно, 4000 років тому. Греки називали його “*Pandura*”. І сьогодні в багатьох народів Закавказзя (грузин, абхазів, аджарців), що успадкували культури шумерів, є струнний щипковий інструмент – пандурі, у осетинів – фандур.

Шлях цього інструмента до України – такий же, як і в кобзи. Є всі підстави вважати, що наприкінці XV ст. бандура вже була відома в Україні.

Ті давні інструменти ще не мали яскраво виражених ознак українського народного інструментарію і побутували в Україні до першої половини XVIII ст.

З розрізнених джерел можемо зробити висновок, що кобза мала невеликий корпус, довгу ручку (гриф) і переважно три струни.

У бандури більш широкий, але короткий гриф і 4-8 струн. У багатьох джерелах називається “кобзою” і “бандурою” один і той же інструмент.

Слід зазначити, що давні кобза і бандура широко використовувалися українськими кобзарями і бандуристами як інструменти билинно-думної традиції.

Природна музикальність українців, проникливий задушевний спів, віртуозне володіння інструментом відкрили українським кобзарям і бандуристам шлях до польського королівського палацу і до російського двору та шляхетних маєтків Польщі і Росії.

Отож давні кобза і бандура були лише праобразом українських народних інструментів.

Нова історія кобзи і бандури пов'язана зі становленням їх як українських народних інструментів, що не мають аналогів у світовій музичній культурі. Вона починається в середині XVIII сторіччя, коли на цих інструментах, крім струн на грифі, з'являються ще й приструнки, тобто струни на корпусі. Кількість струн поступово збільшувалася, корпус інструмента ставав все більш асиметричним, лади на грифі зникали. У 30-ті рр. XIX ст. зникають давні кобзи і бандури. Їх витісняють автентичні українські народні інструменти, в яких приструнки стали ознакою і кобзи, і бандури. У тогочасних історичних та літературних джерелах ми не знаходимо наукового визначення кожного з цих інструментів. Критерії їх ідентифікації намагатимуться встановити видатні дослідники українського інструментарію М. Лисенко, пізніше – Г. Хоткевич.

Завдяки описаному М. Лисенком інструменту Остапа Вересая, що мав 6 струн на грифі і 6 – на корпусі, а також детально викладеному строї інструмента і способі гри на ньому, можна сказати, що то є типова українська автохтонна кобза. На ній грають, поєднуючи лютнеподібний спосіб звукодобування на грифі з гуслеподібним способом звукодобування на корпусі.

Бандура – це багатострунний щипковий інструмент, на якому грають не притискаючи струн, а лише заціпують в певний момент відповідну струну, тобто на ній видобувають звук тільки гуслеподібним способом.

Зовнішніми ознаками кобзи є порівняно невеликий асиметричний або майже симетричний корпус. Струни проходять низько над ручкою, щоб їх легко було притискати. Як правило, на ручці для зручності притискання струн є спеціальна накладка (гриф).

З другої половини ХІХ ст. українська кобза виходить з ужитку і навіть зникає. Протягом більше сотні наступних років назва “кобза” буде переноситися на традиційну бандуру.

У 80-х рр. ХХ ст. Київсько-Ірпінський кобзарський цех почав відроджувати кобзи на зразок автентичної. Тепер назви “кобза” і “бандура” знову знайшли своїх власників і перестали бути синонімами.

Зовнішніми ознаками бандури є асиметричний корпус і велика кількість струн. До середини ХХ ст. бандури виготовлялися кустарним способом і не мали усталених конструкцій, форм і строю. Старі бандури мали дерев'яні кілки для підтягування струн, пізніше – металеві ковані.

У середині ХХ ст. в Україні здійснюється промислове виробництво бандур спочатку Чернігівською, потім Львівською фабриками музичних інструментів. Ці інструменти мають різні модифікації: з механізмом переключення тональностей і без нього. Інструменти з механізмом переключення тональностей розраховані на високопрофесійних виконавців, яким підвладні складні твори інструментальної народної і класичної музики. Бандура з механізмом переключення тональностей Чернігівської фабрики (конструкції І. Скляра) має 61 струну, без механізму – 55. Корпус цільний, кілки литі сталеві.

Бандура з механізмом переключення тональностей Львівської фабрики (конструкції В. Герасименка) має 63 струни. Корпус склеєний з кленових клепок, кілки алюмінієві. Ричаги переключення тональностей розташовані компактно віялом внизу корпусу.

Фабричні інструменти мають сучасний дизайн, оздоблені національним орнаментом.

Сподіваємось, що вищенаведена інформація і короткі висновки, що тут додаються, допоможуть експертам ідентифікувати кобзу і бандуру під час їх вивозу з України.

Давня кобза і бандура, які не мали яскраво виражених ознак українських народних музичних інструментів (мали лише 3-8 струн на грифі) в першій половині XIX ст. вибули з ужитку і зникли.

Автохтонна українська кобза, на якій, крім струн на грифі, була ще й невелика кількість приструнків, функціонувала з другої половини XVIII ст. до другої половини XIX ст. Старовинні зразки цього інструмента, на жаль, не збереглися навіть в музеях України.

Відроджена на зразок Вересаєвої сучасна кобза, згідно з діючою інструкцією, дозволена для вивезення, як і інші народні інструменти, на підставі свідоцтва на право вивезення (тимчасового вивезення). Виключенням можуть стати кобзи видатного майстра М.П. Будника. Вважаємо за доцільне заносити такі кобзи до Державного реєстру національного культурного надбання відповідно до наказу Мінкультури від 25.10.01 № 653 (зареєстровано в Мінюсті від 14.02.02 № 144/6432).

Аналогічні рекомендації стосуються всіх різновидів бандур, виготовлених до 1930 року, а також бандур, виготовлених майстрами О. Корнієвським, В. Тузиченком, І. Склярком.

*Чеченя К.А.,
керівник Ансамблю давньої музики,
викладач Інституту мистецтв
НПУ імені М.П. Драгоманова*

ГУСЛІ ЧИ БАНДУРА?

Гусям українські вчені приділяли досить мало уваги. Деякі дослідники взагалі замовчували існування цього інструмента у нас. Так, немає згадки про гуслі у спеціальній главі “Народні інструменти” в першому томі “Історії української музики” (1989). Зокрема, А. Гуменюк зазначає, що гуслі не втрималися у складі українських народних інструментів [3, 62]. Однією з головних причин такого положення він вважає те, що бандура як більш досконалий інструмент витіснила гуслі, на основі яких її було створено. Відомий російський дослідник К. Вертков також вважає, що “українська бандура, власне,

є зовнішньо зміненими гусями” [2, 7]. Воно і справді недалеко від істини, але російські вчені (той самий К. Вертков, а раніше О. Фамінцин і М. Фіндейзен) постійно наголошували на тому, що гуслі – це російський народний музичний інструмент. Саме так названа ґрунтовна праця О. Фамінцина, за яку він отримав велику срібну медаль від Імператорського Російського археологічного товариства.

Після виходу цієї праці у світ автору зауважили, що він недостатньо дослідив історію гуслів в Україні. Рецензент пише: “Можна тільки пошкодувати, що автор книги, очевидно, не особливо турбувався про збирання відомостей щодо гуслів у Південній Русі й навіть не знає або не знайшов жодних вказівок на те, що тут до цього часу ще зустрічаються де-не-де, по глухих куточках у священників похилого віку старовинні гуслі, які звичайно помруть разом зі смертю своїх власників” [10, XI].

Повертаючись до висловлювань російських вчених, можна за їхньою логікою стверджувати, що українська бандура є видозміненими російськими гусями. З цим вже аж ніяк не можна погодитись, тим паче, що в російській музичній науці побутувала й така думка – під російським впливом гуслі з’явилися на Україні. Так, в “Очерках по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века” М. Фіндейзена читаємо: “Гуслі, навпаки, з’явилися тут (в Україні – К. Ч.) із Великоросії і, головним чином, у період удосконалення їх і формування на них моди” [11, 234].

Дивно читати такі висловлювання авторитетного дослідника, адже відомо, що моду на гуслі принесли саме українські музиканти, яких чимало було в Росії (Кондратович, Маньківський, Петрункевич, брати Черняхівські та ін.). Кращих вихованців Глухівської музичної школи, де, крім співу, навчали грі на різних інструментах і, в першу чергу, на гусях, регулярно привозили до царського двору. Серед українських музикантів, що жили в Росії, були вчителі на гусях, про що є чимало свідчень в архівних документах. Так, у Державному історичному архіві України є свідчення, що під Москвою в Покровській слободі в 1771 році жив українець Андрій Осипович (Осипів син), який навчав грати на гусях [4, 3]. Багато років працював при дворі знаменитий гусяр і композитор Василь Трутовський, який видав перші друковані збірки українських народних пісень.

Втім і сам М. Фіндейзен суперечить собі, наводячи кількома сторінками раніше такі факти: “На гусях играли при дворе (певец “Слова о полку Игореве”) при киевском великом князе, обычай сохранившийся со времен глубокой древности до последнего гуслиста Федора [насправді: Василя – К.Ч.] Трутовского при Екатерине II” [11, 218]. Важко зрозуміти висловлення про те, що гуслі в Україну прийшли з Росії, якщо і перший гусяр, згаданий російським вченим, співав київським князям, і останній гусяр був українцем зі Слобожанщини.

Так само, не на користь російського походження гуслів свідчать цитати з билин київського циклу, яких так багато в працях О. Фамінцина та М. Фіндейзена. Нагадаємо, що Добриня під гусельний супровід співав київському князю Володимиру, так само і Соловей Будимирович – богатир із билин київського циклу. Втім і новгородські билини про гусяра Садка, а також і знахідки залишок гуслів в культурних нашаруваннях XI – XIV століть також мають пряме відношення до старокиївської культури. Відомо, що культура і мистецькі надбання йшли з Києва до Новгороду, а пізніше вже і до Москви. Так, у трактаті XVII століття читаємо: “Из Киева придет все благочестие и вера православная в Великий Новгород, и потом от Великого Нова-града иде семо в царствующий град Москву благочестие и во всю Русскую землю и потом начат распространяться благочестивая вера церквами Божиими, и святыми книгами и божественным пением” [8, 41].

З часів Київської Русі збереглося чимало свідчень про гуслі та гудіння гусельне. І хоча відомо, що словом “гуслі” в давніх рукописах позначали не тільки цей, а ще й інші струнні інструменти, можна стверджувати, що саме гуслі були найбільш розповсюджені на Русі в ті давні часи. Слово “гуслі” походить від “густы” чи “гудіти”, що означає грати на музичних інструментах. Але є й інші думки. Наприклад, білоруський дослідник О. Лось визначає назву “гуслі” від (guslu – чари), гусяри – чарівники [7, 33]. Відомо, що у дохристиянські часи різні обряди та дійства супроводжувалися грою на гусях, а гусяри-кощуні відносилися до язичницького духівництва.

Численні зображення гуслів у пам’ятках мистецтва Давньої Русі (мініатюри, фрески) свідчать про те, що інструменти мали різну кількість струн (від 5 і більше) і різноманітну форму. Про широке побуту-

вання гуслів на теренах України свідчать не тільки їх різноманітні зображення та усна народна творчість, а ще й незаперечні писемні джерела (літописи, хроніки). Нестор-літописець згадує про музикантів, “гусельныя гласи испущающих” у палаці князя Святослава Ярославовича у другій половині XI століття [5, 68].

Досить поетично змальовано історію створення музики та гуслів у праці І. Коренєва. Треба зауважити, що саме цей трактат як передмову до своєї “Граматики мусікійської” використав славетний композитор XVII – початку XVIII століття, киянин М. Дилецький: “Хто винайшов музичне мистецтво? Євал, син Ламеха, сьоме коліно від Адама, зробив ліру та гуслі перед потопом. Після нього, як відомо, добре знався на музиці богоотець Давид. Він грав на гусях перед Саулом та відганяв своєю солодкою грою злого Духа, який знущався над Саулом, як написано у книзі Першого Царства. Пізніше Давид, ставши царем, за допомогою Святого Духа винайшов мистецтво співу псалмів – співу з гусями – та створив різні піснеспіви” [8, 106].

Але жива ще традиція акцентування на світськості музичних інструментів, зокрема гуслів. Описуючи зображення гусярів у рукописних книгах кінця XIV століття К. Вертков стверджує, що: “заглавные буквы Д и Т изображено в виде гусяров-скоморохов со шлемовидными гусями в руках ... Во всех трех случаях действительно гусяры-скоморохи” [1, 73]. Хоча, навіщо, в молитовних книгах (а це – “Псалтир” і “Служебник”) малювати скоморохів з псалтироподібними гусями? Хіба не більш природно, коли на літеру Д припадає зображення псалмоспівця Давида?

В наш час, коли доктрина “наукового” атеїзму вже не є панівною, мало хто наважується протиставляти інструментальну (як світську) та вокальну (духовну) музику. Але існують ще наші національні проблеми, коли про гуслі взагалі не згадують, чи гусярів називають бандуристами.

О. Шреєр-Ткаченко пише: “При дворі Єлизавети були також бандуристи Нежевич, “гуслисти” (очевидно, теж бандуристи) – Созонт і Максим Черняхівські та ін.” [12, 109]. Важко зрозуміти, чому “очевидно” не гуслисти, а бандуристи. Тим паче, що у тій же книзі на попередній сторінці згадується царський указ від 1 вересня 1738 року про заснування в Глухові школи для навчання не тільки співу, а “для играний на струнной музыке приискать мастера гуслиста и банду-

риста из малороссиян, которые б довольно играть знали на гусях, на бандуре, на скрипи-це, и чтобы оные мастера на оных инструментах обучали струнной музыке по ноте” [12, 108]. У документах того часу гуслі постійно згадуються разом з бандурою. Наприклад, у О. Ригельмана, який свідчив, що козаки полюбляли грати “...на гусях, на бандурі, на лютні...” [9, 87].

Автор праці “История гуслей” Д. Тихомиров зазначає, що гусельна гра у XVIII столітті користувалася увагою і при дворі. Цілком погоджуючись з таким висновком автора, додамо, що придворні гусярі були вихідцями з України. М. Лисенко у своїй книзі “Народні музичні інструменти на Україні” пише, що в дитинстві йому запам’ятався запорозький піп, який вправно грав на гусях і співав не тільки релігійні піснеспіви, а й народні пісні, грав і танцювальних мелодій. Лисенко підкреслював, що вдосконалені гуслі користувалися неабиякою популярністю серед духовенства: “Серед панотців в Україні початку цього століття часто можна було зустріти гуслі, як інструмент покойовий, що досить поширений. У сім’ях духовних осіб гуслі замінювали сучасне фортепіано” [6, 45].

Насамкінець висловимо наше тверде переконання, що не можна миритися з тим, що гуслі, як пишуть деякі науковці, “вийшли з ужитку”. Це наш прадавній інструмент, на якому любили грати наші предки від віщого Бояна до філософа Сковороди, гуслі шанували Т. Шевченко і П. Куліш. Не варто применшувати ролі цього інструмента в українському мистецтві як у історичному, так і практичному значеннях. Гуслі, як заведено у наших сусідів (Росія та країни Балтії) повинні повноцінно увійти в навчальний процес мистецьких закладів. Гуслі вже включені у сучасне концертне життя, про що засвідчує і діяльність київського Ансамблю давньої музики, де цей “небесно струнний інструмент” органічно звучить разом із старосвітською бандурою.

Література:

1. Вертков К.А. Русские народные музыкальные инструменты. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
2. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. – М.: Музгиз, 1964. – 275 с.

3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – 241 с.
4. Державний історичний архів України. Ф. 59. Оп. 1. Д. 6419. Л. 3.
5. Києво-Печерський Патерик / Ред. Д. Абрамович. – К.: Час, 1991. – 278 с.
6. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / Ред.: М. Щоголь. – К.: Мистецтво, 1955. – 63 с.
7. Лось А. Генезис лірницьких спевау і форми старчества на Беларусі // Родовід. – 1993. – № 6. – С. 31-36.
8. Музыкальная эстетика России XI – XVII веков / Сост.: А.И. Рогов. – М.: Музыка, 1973. – 245 с.
9. Ригельман А. Летописное повествование о Малой России, народе и казаках вообще: В 4 ч. – М.: Издат. Императ. О-ва истории и древностей российских, 1847. – Ч. 4. – 102 с.
10. Фаминцин А. Скоморохи на Руси. – СПб: Алетейя, 1995. – 535 с.
11. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в.: В 2 т. – М.-Л.: Музсектор, 1928. – Т. 1. – Вып. 2. – 236 с.
12. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. – К.: Музична Україна, 1980. – Ч. 1. – 196 с.

Шевченко М.О.,
засл. працівник культури України, доцент
ІІІ Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника

З ІСТОРІЇ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА НА ПРИКАРПАТТІ

Зародження бандурного мистецтва на Прикарпатті пов'язане з іменем відомого українського письменника, історика та громадського діяча Гната Хоткевича (літ. псевд. Гнат Галайда. 1877–1938). Краєзнавець Петро Арсенич у статті “Кобзарська діяльність Гната Хоткевича на Західноукраїнських землях в 1906–1912 рр.” зазначає, що, власне, автор “Камінної душі”, приїхавши на Прикарпаття, вперше познайомив наших краян із бандурою як унікальним музичним інструментом. Спочатку Гнат Хоткевич подорожував як бандурист із хором М. Лисенка, потім, рятуючись від переслідування за участь у революційних подіях 1905 року, емігрував на Західну Україну, і, як бандурист розпочав тут

широку концертну діяльність. Протягом 1906–1912 років Гнат Хоткевич об'їхав яз концертами майже всю Галичину і Буковину [1]. Великим поштовхом для поширення бандурного мистецтва в краї став також “Підручник гри на бандурі”, написаний і виданий Гнатом Хоткевичем у Львові (1909). Підручник був на той час досконалим не тільки для ознайомлення з історією кобзарства, вивчення гри на бандурі, але й для виготовлення інструмента, що послужило до самовивчення гри молодих людей Галичини, особливо священичих родин [5].

У 1919 р. у Станіславові виступав ще один бандурист зі Слобожанщини, керівник першої Київської капели бандуристів – Василь Ємець. Його презентацію перед дипломатичними місіями країн-членів Антанти, тодішня преса назвала концертом “кобзаря у фракю”. До речі, під впливом бандурного мистецтва, зачинателями якого були Г. Хоткевич, В. Ємець, стали відомими бандуристами в діаспорі – уродженці Галичини: Володимир Луців (Великобританія), Богдан Шарко (Німеччина), Степан Ганушевський (США). Крім того, в 1943–1944 роках на теренах Прикарпаття, перед еміграцією за кордон)спершу в Німеччину, а пізніше до Сполучених Штатів Америки), концертувала і відома Капела бандуристів ім. Т. Шевченка (керівник Григорій КитастиЙ) [4].

Особливо дієвим початком широкого розвитку бандурного мистецтва на Прикарпатті стало відкриття 1959 року у Долинській музичній школі класу бандури. Ініціатором відкриття був педагог, скрипаль, бандурист Василь Домчак¹ [2].

У 1962 році В. Домчак відкриває клас бандури в Івано-Франківській школі № 1 і викладає бандуру як додатковий інструмент у музичному училищі. Його першими учнями стали Оксана Мойсїйович та авторка цієї статті.

З часу відкриття класу бандури в Долинській музичній школі одержали навик гри десятки її вихованців. Прикладом є Раїса Кузьменко (Яркова) – випускниця Львівської консерваторії ім. М. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України, старший викладач Чернівецького

¹ Василь Домчак родом із Львівської області (с. Н.-Стинав Сколівського р-ну). Після закінчення музичної школи, а потім Дрогобицького музичного училища, одержав кваліфікацію організатора-методиста художньої самодіяльності і диригента оркестру народних інструментів.

музичного училища ім. І. Воробкевича. Степан Жовнірович, закінчивши Львівську консерваторію ім. М. Лисенка, тривалий час був бандуристом відомого ансамблю “Кобза”. Нині він викладач Івано-Франківського музичного училища, довгий час очолював капелу бандуристів цього ж училища.

Звичайно, для вивчення та пропагування бандурного мистецтва на основі однієї чи двох шкіл, – цього було недостатньо. Потрібно було подбати, аби бандура наміцно укріпилася на теренах краю. Досягти бажаного успіху можна було тільки шляхом відкриття щораз нових спеціальних класів при музичних школах і училищах. Так, 1963 року в Івано-Франківськ, на запрошення обласного управління культури приїхала працювати студентка-заочниця Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського, викладач Луцького музичного училища Ірина Дмитрівна Стефанович-(Скіра) (1939–1988 рр.) [2]. В Івано-Франківському музичному училищі вона відкрила клас бандури, уже як основний інструмент, і працювала там до кінця своїх днів.

Проте, відкриття класу бандури при Івано-Франківському музичному училищі було нелегкою справою. Для цього, згідно положення Міністерства культури України, потрібно мінімум трьох студентів, які вже володіли навичками гри на бандурі. Ними стали студенти з Івано-Франківщини, який І. Стефанович навчала в Луцькому училищі, – Раїса Яркова, Богдан Дебенко і третьою стала авторка цієї статті, яка вивчала бандуру як додатковий інструмент у класі Василя Домчака, що склали перший випуск класу бандури Івано-Франківського музичного училища 1966 року [2], і який послужив міцною основою для подальшого розвитку бандурного мистецтва в регіоні. Раїса Яркова пішла працювати викладачем класу бандури Долинської музичної школи, Богдан Дебенко став викладачем класу бандури у Івано-Франківській музичній школі № 1, авторка цієї статті – у Надвірнянській музичній школі, започаткувавши паралельно клас бандури як додаткового інструмента, на музично-педагогічному факультеті в Івано-Франківському педагогічному інституті імені Василя Стефаника, створивши тут ансамбль бандуристок, який успішно заявив про себе на Республіканському конкурсі вищих навчальних закладів, отримавши I місце (Київ, 1967 р.). Випускники класу бандури музичного училища прислужилися до відкриття аналогічних класів у всіх музичних школах та музичних

філіях області¹. Випускники Івано-Франківського музичного училища класу бандури, закінчивши Львівську консерваторію у відомих митців В.Є. Герасименка, Л.К. Посікіри та Київську – у професора С.В. Баштана, повернулись у свій рідний навчальний заклад. Це – Олександра Голошевська, Марія Стахмич, Марія Лахнюк, Степан Жовнірович. Тривалий час працювали в училищі Надія Брояко, нині кандидат наук, професор Київського національного університету культури і мистецтв; Віолетта Дутчак, кандидат наук, доцент кафедри інструментального мистецтва Івано-Франківського Інституту мистецтв Прикарпатського Національного університету ім. Василя Стефаника та інші.

Упродовж існування нашого училища чимало його вихованців стали лауреатами різних бандурних конкурсів².

Не слід забувати, що основою дієвого розвитку бандурного мистецтва в регіоні є також творча праця самодіяльних професійних бандурних колективів. Вони функціонують при кожній музичній школі, при музичному училищі імені Дениса Січинського (керівник М.Г. Лахнюк), при Інституті мистецтв Прикарпатського Національного університету ім. В. Стефаника (керівник В.Г. Дутчак).

У свій час широкою популярністю користувалися ансамблі бандуристів Калуської ДМШ № 1 та Івано-Франківської музичної школи № 2. Самодіяльний ансамбль Палацу “Прометей” Бурштинської ДРЕС, ансамбль “Вечірня пісня” при обласному музично-хоровому товаристві (С. Ховнірович), тріо бандуристок Прикарпатського конструкторсько-технологічного інституту (М. Мурзяк, М. Кирниця, М. Степаняк), Болехівське тріо “Струни серця” під керівництвом М. Ковцун-Свистун,

¹ Ірина Лашків-Бачинська (Бурштин), Галина Тумак-Медвідь (Тисмениця), Тарас Сорохан (Косів), Євгенія Гоголевська (Калуш), Леся Монич (Коломия), Стефа Романко (Галич), Галина Саведчук-Вівчаренко (Рогатин) та інші.

² Лауреатами Всесоюзного конкурсу виконавців на народних інструментах стали Мирослава Кардаш (м. Київ, 1977 р., III премія); Надія Брояко (м. Одеса, 1981 р., II премія). Лауреатами Всеукраїнського конкурсу гри на бандурі Віолетта Дутчак (Івано-Франківськ, 1988 р., III премія); Оксана Нарожняк (м. Херсон, 1996 р., II премія) та Ірина Варварик (Кіровоград, 2004 р., II премія). Катерина Карач є дипломанткою Міжнародного виконавського конкурсу ім. М. Машкіна (м. Іршава, Закарпаття, 1996 р.), Міжнародного фестивалю народної музики в Польщі (1998 р.). Перше місце виборола на Міжнародному конкурсі ім. Г. Хоткевича Іванна Клуба (м. Харків, 2004 р.).

тріо бандуристок родини Вівчаренків, родини Дудюків, родини Сокальських, тріо “Жайвір” (Х. Шевченко-Скрипка, Н. Винявська-Степаняк, Т. Степаняк), а також відоме тріо “Срібний передзвін” у складі О. Носків, Я. Стасів та автора цих рядків Марти Шевченко. Пісні у виконанні колективу “Срібний передзвін” звучали не лише на Україні, але й далеко поза її межами. Найвищою його нагородою була “Золота медаль”, одержана на фестивалі Придунайських земель в Югославії (м. Новий Сад, 1980 р.). Тріо “Срібний передзвін” – лауреати фестивалів в Чехословаччині, Ірландії (острів Мен). А у 1988 році вони одержали Грамоту Президії Верховної Ради України¹.

Значний вклад у розвиток бандурного мистецтва вносить капела бандуристів Центрального народного дому № 1 м. Івано-Франківська. Ініціатором ідеї створення в місті капели була згадувана уже Ірина Стефанович².

Крім І.Д. Стефанович, з капелою плідно працювали її керівники Григорій Керниця, Степан Жовнірович, Богдан Дебенко, Мирослава Кадаш, Тарас Степаняк, а з 1991 року і по сьогоднішній день її очолює автор цих рядків.

Творчі успіхи колективу очевидні. Капела є володарем диплома II ступеня, який вона одержала 1999 року на фестивалі, присвяченому 180 річниці від дня народження Т.Г. Шевченка (Івано-Франківськ). Має також диплом вищого ступеня “Гран-прі”, отриманий 1999 р. на Всеукраїнському фестивалі “Дзвени, Бандуро” (м. Дніпропетровськ), диплом X Міжнародного фестивалю фольклору (м. Стрегом, Польща, 2001), диплом I ступеня X Міжнародного фольклорного фестивалю “Коломийка-2002” (Коломия, 2002). Одержала диплом капела і у Ялті,

¹ Останнім часом сформувалися також тріо “Намісто” (керівник Н. Нес-терук) Центрального народного дому, сімейний дует Марії і Петра Марцинюків та дует бандуристок обласної філармонії (М. Шпінталь та О. Вальнюк).

² Спочатку капелу створено 1968 року при Обласному будинку народної творчості – на основі студентського ансамблю бандуристів музичного училища та викладачів класу бандури музичних шкіл міста. Уже перші виступи капели принесли їй популярність. 1972 року колективу присвоєно звання “Народна самодіяльна капела бандуристів”. В 1973 році капела стала Лауреатом обласного конкурсу народної музи. У 1974 році їй випала честь виступати у Києві разом із Державною Заслуженою капелою бандуристів України, якою керував О. Мінківський. Тоді капелі вручили “Золоту медаль”.

де проходив 2006 року XV Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва “Дзвени, Бандуро!”

Пам’ятною подією для колективу стало присвоєння йому 2005 року статусу “муніципальний”, що є конкретним свідченням його високого професійного визнання. “Такого широкого попису я досі не зустрічав. Вони мають колосальний потенціал...”, – писав редактор україномовного журналу “Бандура” (США) Микола Досінчук-Чорний [3]. Добре слово сказали в засобах масової інформації заслужені працівники культури України Василь Олексюк, Ганна Карась, Петро Арсенич, чимало інших авторів – поет-пісняр Роман Юзва, поетеса Неоніла Стефурак, науковий працівник обласного науково-методичного центру Світлана Лецишин та інші.

З метою розвитку бандурного мистецтва на Прикарпатті заснована обласна організація Національної спілки кобзарів України (2003 р.), яку очолює доцент прикарпатського Національного університету ім. В. Стефаника, кандидат мистецтвознавства Віолетта Дутчак. Зокрема, спілка провела (2004 р.) ювілейний вечір, присвячений 70-річчю від дня народження члена нашої спілки з Великобританії, уродженця м. Надвірна – Володимира Луціва, а 2005 року – Всеукраїнське свято кобзарського мистецтва “Дзвенить бандура в місті Франківім”. Широкою популярністю користується цикл передач обласного радіо “Бандурне мистецтво Івано-Франківщини”, які веде Віолетта Дутчак. Окремою радіопередачею відзначено цього року “100-річчя виступу Гната Хоткевича в Галичині”.

Література:

1. Арсенич П.І. Кобзарська діяльність Гната Хоткевича на Західноукраїнських землях в 1906-1912 рр. // Бандура. – 1994. – Січень-квітень. – С. 9-10.
2. Архів Івано-Франківського музичного училища ім. Дениса Січинського.
3. Досінчук-Чорний М. Капела бандуристів в Івано-Франківському // Бандура. – 1994. – Липень-жовтень. – С. 49-51.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво Івано-Франківщини: Енциклопедія Івано-Франківська / Упор. Г. Карась. – Рукопис. – 2006.
5. Ковальчук Д. Діти священників Галичини – продовжувачі кобзарських традицій // II Міжнародна конференція. – Ялта, 2006; Жеплинський Б. Юрій Сінгалевич і відродження кобзарського мистецтва в Галичині // Наукові записки. Серія: мистецтвознавство. – Тернопіль-Київ, 2006. – С. 19-22.

ЕКСПЕРТИЗА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ

В умовах національного відродження нашого суспільства найактуальнішою з тем сьогодення є тема збереження культурного надбання українського народу.

Згідно з Законом України “Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей” № 1068 від 21.09.1999 року та постанови Кабінету Міністрів України від 28.08.2003 № 1343 “Про затвердження Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей” спрямовані на охорону національної культурної спадщини України у сфері культури. У цих законодавчих актах визначений перелік культурних цінностей, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню та охороні. У переліку окремо виділені “унікальні та рідкісні музичні інструменти” та міститься порядок проведення державної експертизи.

Коли йдеться про експертну діяльність, виникає низка питань, причиною яких є не тільки сумна економічна ситуація, що склалась у суспільстві. Який зміст вкладають сьогодні у такі поняття, як колекціонування культурних цінностей? Якими методами користуються сучасні експерти? Мета цієї діяльності?

Потяг до колекціонування, данина моді, вкладення коштів у предмети мистецтва з метою збереження капіталу, приводить до швидкого росту цін на предмети старовини, зокрема народні музичні інструменти. З ростом цін простежується тенденція до різного роду фальсифікацій, оскільки оригінальних творів мистецтва обмежене коло, які переважно зберігаються у музеях. В зв'язку з цим “пустоти” на ринку культурних цінностей намагаються заповнити фальсифікатори.

Звернення до проблеми вивчення технології виготовлення музичних інструментів, експертизи і атрибуції – посилюють увагу до проблем досягнень у науково-технічній думки, точніше до фізичних, хімічних та фізико-хімічних методів дослідження. Чому технічні методи так наполегливо проникають в сферу мистецтва? Мабуть, тому що

існує нерозривний зв'язок між матеріальною стороною вивчення творів мистецтва (лаків, ґрунтів, деревини тощо) та творчим процесом виконання. Зважаючи на це, кожний мистецтвознавець, музикознавець повинен мати уявлення про можливість використання нових методів дослідження та збереження музичних інструментів.

Технологічні дослідження музичних інструментів у сучасній світовій практиці пройшли декілька історичних етапів.

Перший етап почався в часи античної культури і тривав століттями, протягом котрих проводились випадкові дослідження. Суттєвою ознакою цього етапу є пізнавальні принципи, тобто використання надбання точних наук з метою виявлення різного роду підробок та фальсифікацій.

Приблизно в середині XVIII ст. почався другий етап науково-технічних досліджень, пов'язаний з емпіричним періодом в розвитку науки та з першими досягненнями у галузі хімії. Починається вивчення традиційних матеріалів, лаків та фарб, котрі використовувались старовинними майстрами для виготовлення музичних інструментів.

Третій етап сягає другої половини XIX ст. Позначений, з одного боку, досконалістю хімічного аналізу, використання мікроскопу і одного з величніших відкриттів цього століття – фотографії, а, з іншого – вивчення матеріалів та техніки виготовлення з використанням письмових джерел античності, середньовіччя, Відродження та Нового часу.

Четвертий етап. В першій третині XX ст. при музеях більшості країн відкриваються випробувальні лабораторії, деякі з часом перетворюються в відомі наукові центри технологічного дослідження культурних цінностей. Так, в 1919 році відкрилась лабораторія при Британському музеї, потім в Музеї древнього мистецтва в Каїрі, були створені лабораторії при музеях США. В 1931 році почав роботу Інститут наукового дослідження в Луврі, а в 1934 відкрито лабораторію при Королівському музеї мистецтва і історії в Брюсселі, в Інституті Макса Дорнера в Мюнхені, в лондонській Національній галереї при інших музеях. У Києві 1938 р. була створена Державна науково-дослідницька реставраційна майстерня Міністерства культури УСРС, яка 1997 р. перейменована у Національний науково-дослідний центр України.

Перший період цього етапу (з початку XX ст. до Першої світової війни) позначився процесом розробки найбільш раціональних методів дослідження предметів старовини та адаптація до нових методик

діагностики з боку музейних працівників та мистецтвознавців. Десятиріччями еволюційні зміни відбувалися повільно, але недооцінити їхній позитивний результат неможливо.

У кінці 20-х років ХХ ст. технологічне дослідження музичного інструментарію та творів мистецтва вийшло за рамки експериментів. В середині наступного десятиліття вже був накопичений матеріал, що свідчить про значні можливості зазначених досліджень. Кульмінацією цього періоду стало проведення Міжнародної конференції по вивченню проблем наукових методів діагностики історико-культурних пам'яток, яка проходила у Римі в 1930 р.

З закінченням Другої Світової війни розпочалася друга стадія у подальших науково-дослідницьких роботах. У цей час створюються центри та міжнародні організації, розробляються методи консервації, реставрації та технологічного дослідження культурних цінностей. У багатьох країнах відновлюється випуск довоєнних періодичних видань та створюються нові, присвячені цим проблемам. В цей же час в сферу розглядової діяльності залучаються музеї інших країн Європи, світу та континентів, які до цього часу не приймали участі у даній проблемі.

У наш час, як правило, використовується дві основних групи методів: метод “неруйнівної” діагностики, непотребуючий взяття проб та метод “лабораторний”, пов'язаний з вилученням проб. Для ефективного дослідження унікальних пам'яток існує практика комплексного використання науково-технічних методів як “лабораторних”, так і “неруйнівних”, що пов'язано з необхідністю проведення обґрунтованої та кваліфікованої експертизи.

Основні “неруйнівні” методи діагностики музичних інструментів:

1) попередній візуальний аналіз із використанням оптичних засобів (луп, біноклярних систем, мікроскопів) – найбільш доступний та розповсюджений метод діагностики. Уперше почав використовуватися в кінці XVIII ст., коли французький фізик Ж.Шарль за допомогою так званого “мегаскопа” збільшував зображення предметів;

2) оптико-фотографічні дослідження. На сучасному етапі поширилась практика використання цифрових камер з комп'ютерною обробкою інформації. У разі потреби провадять фотозйомку важливих ділянок. Для цього використовують широкоформатні фотоапарати й виготовляють фотознімки збільшених розмірів (13 x 18 або 18 x 24);

3) дослідження в невідомих областях спектра (ультрафіолетових, радіаційних, інфрачервоних та рентгенівських променях, також ультразвукові методи).

Дослідження з допомогою перерахованих методів дозволяє визначити технологічні особливості стародавніх пам'яток, якісні та кількісні характеристики матеріалів, визначити внутрішні дефекти, перетворення, покриття виробів.

Метою експертизи культурних цінностей, зокрема музичних інструментів, є підтвердження значної історичної, художньої, наукової значущості чи навпаки.

Експертиза має містити повну інформацію про музичний інструмент. Наприклад:

- класифікація інструмента, визначення походження або ім'я майстра;
- матеріал, з якого виготовлений предмет;
- основні параметри (розмір);
- час та місце створення;
- вказуються клейма та інші маркування, які підтверджують авторство;
- стан збереженості;
- загальний опис (за можливістю вказуються нетипові відмінності предметів).

Таким чином, ми зробили спробу окреслити коло проблем сучасної експертної діяльності. На жаль, вузькі рамки статті не дають можливості глибоко висвітлити проблеми цієї галузі. За межами залишилася проблема грошової оцінки предметів та її можливі критерії.

Література:

1. Гренберга Ю.И. Почерки по истории технико-технологических исследований живописи // Сообщения ВЦНИЛКР. – 1975. – №29. – С.22 – 62.
2. Закон України “Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей” № 1068 – XIV від 21.09.1999.
3. Постанова Кабінету Міністрів України “Про затвердження державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення” № 1343 від 26.08. 2003.
4. Технология, исследование и хранение произведений станковой живописи / Ред. Ю.И. Гренберга. – М.: Изобразительное искусство, 1987. – 392 с.

ПЕРСОНАЛІЇ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ: ВИКОНАВЦІ ТА КОМПОЗИТОРИ

*Бобечко О.Ю.,
викладач класу бандури
Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка*

ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРШИХ ЖІНОК-БАНДУРИСТОК УКРАЇНИ

Образ жінки в українській музичній культурі найчастіше змальовується в лагідних, щирих і теплих тонах. Рідко який фольклорний твір не обходиться без оспівування жінки-матері, ніжної сестриці чи турботливої дочки. Українка – жінка щира душею, талановита й працелюбна, сповнена любові. Вона – організаторка, речниця духу нації, героїня, сподвижниця національно-визвольної боротьби, талановита художниця, поетка, музикантка.

Як зауважує професор Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка Любов Кияновська, “жіночий рух в Україні має давні корені і закономірність його існування, як також і сучасної активізації можуть найперше підтвердити вчені-історики, котрим давно вже належало б ретельніше дослідити роль і місце жінок у суспільній еволюції нашої держави, на різних етапах історичного процесу, у становленні національної самосвідомості” [5, 3].

Образ жінки-бандуристки з’являється, починаючи з XVIII ст. У своїй монографії кобзарознавець Богдан Жеплинський зазначає: “Відомо, що при царському дворі були не лише висококваліфіковані бандуристи, а навіть “бандурщиці” [4, 15]. На жаль, ці дані є поодинокими та епізодичними. Також у наукових джерелах XIX ст. жінка-бандуристка зустрічається вкрай рідко. Однак, питання про початок жіночого кобзарювання у XX ст., на наше переконання, потребують

грунтовного дослідження, адже проблема місця і ролі жіноцтва в кобзарському мистецтві висвітлена недостатньо.

Відома дослідниця кобзарського мистецтва Надія Супрун вказує на можливі причини появи жінки-бандуристки у ХХ ст. і вважає, що “...під час закріплення радянської влади в Україні, коли кобзарство особливо жорстоко переслідувалось, сформувалась нова гілка бандурного виконавства – жіноча індивідуальна та ансамблева співгра з відповідним репертуаром. Отже, коли імперський тоталітаризм розправився з багатовіковим автентичним культурним пластом народного генія, бандурне виконавство не загинуло, воно перейшло в жіночі руки і саме завдяки їм продовжило своє функціонування, хоча і в нових формах педагогічного і концертно-сценічного життя” [6, 45].

Співзвучною до вищезазначеної тези є думка Б. Жеплинського: “Враховуючи великі втрати кобзарів в період голодомору та масового винищення кобзарства в 30-х рр. більшовицьким режимом, а також загибель багатьох кобзарів та бандуристів в період війни, кобза і бандура переходять і у руки жінок... І тільки масове винищення кобзарів в післяреволюційний період привело до передачі кобзи-бандури в жіночі руки. В 20-х рр. появляються в Україні і перші жінки-бандуристки, учениці визначних уцілілих кобзарів” [4, 38].

На наш погляд, думки Н. Супрун та Б. Жеплинського заслуговують на увагу, а перших бандуристок України можна сміливо назвати спадкоємицями та продовжувачами кобзарського мистецтва. Серед них – Євдокія Пархоменко, Леся Барвінок (Сахно-Грогуленко), Ганна Білогуб-Вернигир, Маргарита Боно-Місевич, Антоніна Голуб, Галина Гордієнко, Ярослава Гребенюк, Олександра Кузьменко, Олеся Левадну, Євдокія Леміш, Настя Лідовську, Марія Шевченко та ін. Вони першими серед жінок винесли бандуру на широку концертну дорогу, зробивши свій вагомий внесок у розвиток бандурного виконавства.

Метою даної статті є поглиблення відомостей про перших жінок-бандуристок України, які є поодинокими та фрагментарними. Існує потреба більш ґрунтовного дослідження цього процесу, оскільки роль і місце бандуристок в кобзарському мистецтві є незаперечними.

При вивченні літератури ми виявили лише деякі відомості про вищезазначених бандуристок, з якими познайомимось ближче.

Так, одна з перших жінок-бандуристок Галичини, прекрасна вокалістка, талановитий музикант – Ганна Сергіївна Білогуб-Вернигір (1900–1978). Вона народилася в м. Перемишлі. Ганна була дружиною Дмитра Білогуба, полковника армії Симона Петлюри. У 30-40-х рр. вона була відома як одна із перших жінок-бандуристок у Західній Україні, концертувала на Волині і в Галичині. Її виконавською майстерністю захоплювалися такі визначні особистості, як Ф. Колесса, Д. Котко, М. Руданський, С. Скрипник, О. Ціпановська та інші. Ф. Колесса подарував їй збірник народних дум із автографом та написом “Першій жінці-бандуристці”, який донька Ганни Ірина-Орися незадовго до своєї смерті подарувала І. Немировичу. У 1936 р. Г. Білогуб була активісткою Союзу Українок. Дмитро Котко пропонував Ганні турне по Європі, а в 1938 р. оперний співак Василь Тисяк запрошував Білогуб до Америки.

У 60-х рр. вчителювала в Кровинківській та Лошнівській школах на Тернопільщині, а в 1962–1969 рр. – у Струсівській школі-інтернаті. Саме тут Ганна почала навчати гри на бандурі та разом зі своїми учнями-бандуристами (І. Пухальським, В. Обухівським, братами Богданом та Іваном Кравчуками, А. Заячківським та ін.) заснувала згодом Струсівську капелу бандуристів.

Документи, які залишилися після смерті бандуристки зберігаються у Львівському історичному музеї, чекаючи на глибше дослідження її діяльності.

Одна з перших в Україні бандуристок Олеся Федотіївна Левадна (1909–1988) була родом із міста Решетилівка, що на Полтавщині. Першим вчителем Олесі був Василь Якович Осадько (1865–1930) – освічена, музично обдарована людина. У 1930 році Олеся була прийнята до Харківського музично-драматичного інституту в клас Гната Хоткевича – славетного майстра, засновника професійної школи кобзарського мистецтва. Олеся Левадна навчалась у важкий період для українського кобзарства, адже в тридцятих роках у поле зору каральних органів потрапляло все, що стосувалося національної культури, насамперед кобзарське мистецтво.

Від 1934 року Левадна почала працювати в Харківській державній філармонії, виступала в складі ансамблю бандуристів і як солістка. У

її репертуарі переважали українські народні дівочі пісні. Виконувала вона також твори на слова Т. Шевченка, класичні кобзарські речі.

Післявоєнні роки в Україні розпочинають новий період бандурного мистецтва, який позначений позитивними змінами в різних його сферах. У 1944–1946 роках Олеся Левадна гастролювала разом із Українським державним драматичним театром УРСР імені Т. Шевченка, виступала в Москві. У 1946 році працювала в Тернопільській філармонії, а від 1948 року – в Дрогобичі, в ансамблі пісні і танцю “Прикарпаття”, який згодом почав називатись “Верховина” [1, 184].

Серед імен, які стояли біля витоків музичної культури українського народу, досі невідома широкому загалу бандуристка Леся Павлівна Барвінок (дівоче прізвище Сахно) (1907–2000). “Хрещеним батьком” обдарованої виконавиці, її наставником, який розкрив цей самобутній талант і надав йому можливість засяяти зіркою першої величини, став В. Осадько.

Народилася вона в місті Решетилівці Полтавської області. В юності Леся співала в церковному хорі дискантом. Голос мала незвичайної краси й широкого діапазону – могла виконувати твори і альтом, і тенором, і сопрано. У решетилівському колективі В. Осадька перетнулися, а потім невдовзі розійшлися шляхи Л. Барвінок (до речі, цей псевдонім дав їй керівник) з її землячкою О. Левадною.

У багатій на музичні таланти Решетилівці існував ще один колектив, очолюваний Д. Андрусенко. Саме він і навчив Лесю грати на бандурі. А першою й улюбленою її піснею була Шевченкова “Тополя”, також у її репертуарі були пісні: “По опеньки я ходила”, “Огірочки”, “Черевички”, “Ой у полі дві тополі”, “Усі гори зеленіють”, “Хмелю”, “Ой зірву я з рожі квітку” та багато інших [2, 36].

У 30-х рр. В. Осадько був репресований. Ансамбль розпався. У цей час Леся одружується з Федором Грогуленком. Подружжя у 1929 р. переїжджає до Кривого Рога, де Федір Іванович працював адміністратором у капелі Д. Андрусенка, а Леся – солісткою колективу. У 1932 р. Грогуленко створює та очолює капелу бандуристів у Нікополі. Перед війною колектив часто їздив на огляди до Києва, Полтави, Харкова. Від 1936 до 1944 року Леся Барвінок працювала у Дніпропетровській та Запорізькій філармоніях. У післявоєнні роки і до кінця 70-х Леся ще іноді з’являлася на концертній сцені.

Євдокія Федотіївна Леміш (1900–1982) – одна із найстаріших бандуристок України – народилася в с. Жовтневому Менського р-ну Чернігівської обл. Навчалася гри на бандурі у відомого бандуриста С. Власка – учня славнозвісного на Чернігівщині кобзаря П. Кулика.

Спогади Є. Леміш записав Б. Жеплинський: “В той час (20-ті рр.) нечутно було, щоб жінки чи дівчата грали на бандурах – і тому, коли я попросила Семена Сидоровича Власка, щоб він навчив мене грати на кобзі він дуже здивувався... у нього я і навчилася виконувати деякі перші мелодії” [3, 99]. Ці свідчення підтверджують тезу про те, що популярність бандури серед жінок на початку ХХ ст. ще не була масовою.

Слід додати, що, вдосконаливши техніку гри та засвоївши певний репертуар, Є. Леміш почала виступати як солістка-бандуристка, а також разом із бандуристами С. Власком, Н. Удовиченком та ін. У її програмах переважали українські народні пісні: “Про Морозенка”, “Про Байду”, “Про Кармелюка”, “Рано-вранці я вставала”, “Ой, джигуне, джигуне” тощо.

Учениця Ю. Сінгалевича (1911–1947) Мирослава Гребенюк-Дарманчук (1918–1996) народилася в с. Мушкатівка Борщівського повіту на Тернопільщині. У 1937 р. закінчила гімназію в Тернополі. Вступивши до Львівської театральної студії, навчалась у Лесі Кривицької, а також відвідувала вокальну студію композитора і співака Володимира Балтаровича. У 1939–1941 рр. – вчителювала. У 1941 р. одружилась з Юрієм Онуферко, який був репресований і загинув.

Ще в 40-х рр. побувавши у Борщеві на виступі капели бандуристів, якою керував Юрій Сінгалевич, захопилась бандурою та поступила до нього на навчання. Першу бандуру для неї виготовив майстер Гнатовський. Освоївши добре гру на інструменті, Мирослава виступала в капелі Ю. Сінгалевича (при Будинку народної творчості у Львові) і в складі тріо бандуристок разом із сестрами Терезою та Лілею Ваврик. Загибель у 1947 р. Ю. Сінгалевича стала трагедією для всіх його учнів. Мирослава ще деякий час успішно виступала як солістка-бандуристка, але як дружину арештованого її переслідували енкаведисти. Вона переховувалась, та 8 жовтня 1948р. її було взято під арешт. Жорстокий присуд (25 років позбавлення волі та 5 років позбавлення прав), страшні будні на каторгах спочатку в Інті, потім

Абезі не зламали сильну жінку. Всередині 60-х рр. Мирославі вдалося повернутися з заслання до Львова та організувати ансамбль бандуристів при Львівській філармонії. Вона продовжувала виступати в ансамблях із бандуристами О. Гасюком, В. Дичаком, В. Проником.

Доречно тут подати влучну характеристику дослідниці Н. Супрун, яка розкриває суть жіночого бандурництва: “коли... на сцену виходить мініатюрна молода кобзарка з відкритим обличчям, що випромінює жіночу чарівність і дух внутрішньої сили і зібраності, і дарує слухачам хвилюючі мелосповіді про бурю на Чорному морі... А якою чистою лірикою лунають з її уст пісні, що може заспівати тільки жінка! Це тихі колискові, молитовне звернення до Божої Матері або вечірньої зіроньки, сповнена високого чуття пісня про маму і її дорогі й натружені долоні. І в ці хвилини загостреного сприйняття відчутого відходять на другий план думки про первісну належність бандури до чоловічих рук, а бандурництва до чоловічого ремесла, і в бандуристці бачиш не лише рятувальницю кобзарства за трагічних часів його тотального знищення, але й митця, запаленого священним вогнем прадавнього мистецтва” [6, 48].

Отож перші жінки-бандуристки України зробили вагомий внесок в історію розвитку виконавства на бандурі, а проблема їхньої діяльності є недостатньо вивченою у сучасному кобзарознавстві. Історія кобзарського мистецтва ХХ ст. не може бути повною без аналізу творчості перших жінок-бандуристок, які посіли чільне місце у кобзарстві, продовжуючи та розвиваючи його кращі традиції. Завдяки їхній копіткій праці й нині маємо можливість ознайомитись із думами і піснями, складеними у далекому минулому.

Література:

1. Бобечко О. Олеся Левадна – видатна учениця Гната Хоткевича // Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Кобзарство в контексті становлення української професійної музики”. – К., 2005. – С. 182–186.
2. Долгов М. Її доля // Українська культура. – 1993. – № 1. – С. 36–37.
3. Жеплинський Б. Кобзарськими стежинами: Науково-публіцистичне дослідження. – Львів, 2002. – 278 с.
4. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні. – Львів: Край, 2000. – 195 с.

5. Кияновська Л. Проблеми і можливості сучасного жіночого руху в Україні в контексті міжнародних організацій // Український жіночий рух: здобутки і проблеми. – Дрогобич: Коло, 2002. – С. 3–9.

6. Супрун Н. Спосіб життя – кобзарство // Бандура. – № 73-74. – С. 45-48.

Ваврик О.І.,

кандидат мистецтвознавства

РОЛЬ ІВАНА ФРАНКА У ФОРМУВАННІ СВІТОГЛЯДУ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

У роки громадсько-соціального піднесення (1903–1906) видатний бандурист Гнат Хоткевич стає активним учасником революційних подій у Харкові та Москві. За активну громадську позицію у цей період, в березні 1906 року влада готувалася його арештувати. Та Г. Хоткевичу вдалося уникнути арешту і з допомогою Лесі Українки емігрувати до Галичини, де з перших днів приїзду він активно включається в концертно-мистецьке життя краю.

Протягом шестирічного проживання в еміграції митець невтомно й натхненно працює як письменник, театральний діяч, етнограф, фольклорист, музикант, історик. Тут, в Українській Галичині, відділеній політичними кордонами від України, особливо плідно служить Г. Хоткевич справі усього його життя – розвитку й пропаганді національної культури. Він їздить із лекціями-концертами, засновує Гуцульський театр, пише перший підручник гри на бандурі тощо.

У Галичині Г. Хоткевич мав можливість спілкуватися з видатними діячами української культури. Серед них – В. Гнатюк, І. Франко, В. Стефаник, О. Кобилянська, С. Людкевич, І. Труш, Л. Курбас, Н. Кобринська та ін. “З усіма тими людьми був у якихось стосунках, щось разом переживалося, а тепер усі ці імена поховані у братській могилі моєї пам’яті”, як напише згодом Гнат Хоткевич у своїй автобіографії.

Однією з основних подій для нього у Галичині стало знайомство з Іваном Франком. Їхня творча праця, що переросла у дружбу, тривала до самої смерті великого Каменяра, який добре усвідомлював роль та значення кобзарського мистецтва для української культури.

Постать видатного галичанина І. Франка мала величезний вплив на формування світогляду, громадянських та професійних якостей його молодого сучасника. Їхнє заочне знайомство почалося 1898 року, коли Г. Хоткевич почав друкувати у львівському “Літературно-науковому віснику” свої замітки, статті, оповідання, драми. У редакції вісника у 1898–1906 рр. працював І. Франко, який ознайомився з ранніми творами молодого автора і критично їх оцінював. В оглядовій статті “Українська література за 1898 рік”, наприклад, І. Франко писав: “Гнат Хоткевич досить виразно виявляє себе як учень Достоевського і з хворобливою закоханістю спостерігає властивості надто вразливих, ідеалістичних і егоїстичних душ” [6]. А коли у 1902 році в журналі “Киевская старина” появилася гостра стаття С. Єфремова, який звинуватив молодих письменників О. Кобилянську, Н. Кобринську, А. Крушельницьку та Г. Хоткевича (за збірку “Поезія в прозі”) у символізмі, на їхній захист виступив І. Франко [1].

Безпосереднє знайомство Гната Хоткевича з Іваном Франком відбулося у березні 1906 року у Львові. Того ж року Г. Хоткевич написав для “Літературно-наукового вісника” драму “Лихоліття”, а також на особисте прохання М. Грушевського кілька літературних оглядів. Тоді ж І. Франко почав залучати Г. Хоткевича до роботи у віснику, передаючи йому на рецензування та літературні правки окремі твори молодих авторів.

Крім цього, І. Франко палко підтримував наміри Г. Хоткевича щодо відродження популярності бандури у західному регіоні України, яка в силу політичних обставин була забута в Галичині, і відгукувався про нього як про Кобзаря в шевченківському значенні цього слова. “Він вивчився грати на кобзі думи. Як відомо, справжні кобзарі тепер уже рідкість і виконання дум вийшло з моди серед простого народу, для них не стало слухачів. От тим і важно щоб те артистичне ремесло не вигибло, але знайшло собі продовження серед інтелігенції”, – писав І. Франко [3]. Він був твердо переконаний, що праця відомого музиканта у високопрофесійному музичному середовищі піднесе кобзарство на якісно новий рівень.

Перебування Г. Хоткевича в Галичині збіглося з 50-річним ювілеєм І. Франка, на який бандурист відгукнувся статтею “Кілька вражін з нагоди ювілейного року доктора Івана Франка” у газеті “Діло” за

18 грудня 1906 року. У статті є такі, пройняті гірким пафосом рядки: “... вирісла вона (постать І. Франка) на суворому галицькому терені, під подувом не тільки холодних вітрів, а іноді в диких умовинах... Ціле жите... праці... убійної, гнітючої часом у своїй бесмисленості, праці без признання, біля назви котрої всякі прикметники стають банальні... Мов викинули раба на каторжну, чоловікожерну роботу та й забули про нього” [7].

1908 року стан здоров'я І. Франка погіршується і Г. Хоткевич, звертаючись до громадськості, у статті “Доктор Іван Франко безнадійно хворий” закликає всіх не залишатися байдужими до важко хворого генія. “Русь годує всіх, – пише автор. – Годує адвоката, що знає 15 параграфів карного закона, годує лікаря, годує священника – лише про поета, що творить світ ідей, що душу свою спалив на творчому вогні, – лише про такого поета може лікар сказати: “Доктор Франко безнадійно хворий”... чи скоро Україна здобудеться на такого колоса, а повалити його зуміла скоро” [4]. А в своїх спогадах М. Мочульський пише про “Хоткевичеві білі гіацинти” у кімнаті хворого І. Франка [2]. “Франко дарував і мені хвилини свого великого життя”, – шанобливо згадував Гнат Хоткевич [8].

Пам'ять про Івана Франка Г. Хоткевич зберіг протягом усього свого життя. У травні 1912 року, працюючи у Харківській сільсько-господарській школі, він організував ювілейне засідання, присвячене 5-річчю з дня смерті Каменяра, на якому розповів про творчість поета, поділився спогадами про зустрічі з ним, читав його твори, із яких особливе враження на слухачів справив вірш “На ріках вавілонських” [5].

У зв'язку з 10-річчям від дня смерті поета бандурист, звертаючись від імені Всеукраїнського громадського комітету з відзначення пам'яті Франка, гнівно і з болем у серці писав: “10 літ тому тихо згасло поетове життя... Великий і занедбаний, признаний і невідомий, конав він у далекому закутку України, а коло смертного ліжка було порожньо, не маяв над ним... червоний прапор, не звучала своя пісня похорону. І не братні руки несли дорогу труну до могили, а мірним кроком ступали ворожі солдати за гробом та чорні царські круки дивилися пильно, як би сей мрець не встав із домовини та не крикнув вільного поклику... Збудуймо ж пам'ятник Франкові! Усі! І той, хто шанує і чтить в ньому революціонера, і той, хто поважає його як ученого, і

той, хто зачитувався його повістями, і той, хто плакав над щемливою лірикою Франкового вірша, – всі нехай несуть по цеглині до сього пам'ятника. Франко не тільки революціонер... поет, ... учений, ... українець, ... слов'янин. Тому перед цією мученою постаттю мусять згаснути ріжниці поглядів і національний розділ, кожний, кому дорога краща будучина всього людства,... мусить схилити голову і принести свій посильний дар на пам'ятник Франкові” [5]. Ці слова-заклик залишаються гостро актуальними для всіх українців і сьогодні.

Нагадаємо, що “посильним даром” самого Гната Хоткевича став підготовлений і проведений ним у Харкові в Будинку вчених концерт, яким була відзначена десята річниця смерті І. Франка. На ньому прозвучали спеціально написані Г. Хоткевичем для цього концерту романси на слова Франка “Vivere memento”, “Полуденне”, “Як болить голова”, “Конкістадори”, а також романси на слова поезій зі збірок “Зів'яле листя”, “Мій Ізмарагд”, “Sempre tigo”. Виконання кожного твору було драматизовано засобами намальованих самим автором відповідних декорацій [6].

Література:

1. Літературно-науковий вісник. – 1903. – Кн. 2. – С. 116.
2. Мельничук А. Про взаємини І. Франка та Г. Хоткевича // Радянське літературознавство. – 1972. – № 8. – С. 101–103.
3. Молода Україна. – Львів, 1910.
4. Неопубліковані статті Гната Хоткевича про Івана Франка (подали В. Несен та Я. Островський) // Жовтень. – № 5. – 1958.
5. Радченко А. Невсипущий талант (спогади про Г. Хоткевича) / Жовтень. – 1969. – №4. – С. 95–98.
6. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 33.
7. Хоткевич Г. “Кілька вражінь з нагоди ювілейного року доктора Івана Франка” // “Діло”. – Львів, 1906. – 18 грудня.
8. Хоткевич Г. Твори у 8 томах. – Т. 1. – Харків, 1928.

**ІВАН КОВАЛЬ: МИТЕЦЬ І ГРОМАДЯНИН
(З НАГОДИ 70-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
ПОЛТАВСЬКОГО БАНДУРИСТА)**

Органічна складова вітчизняної музичної культури, її цінний набуток – бандурне мистецтво Полтавщини – має багате минуле, на карті історичного розвитку якого ще й досі залишається чимало невідомих сторінок. Їх висвітлення не лише значно поглибить наше уявлення про історико-культурні реалії поступу даного явища, суттєво розширить його фактологічну базу, а й допоможе поновити призабуті або зовсім незнані імена митців, чиї творчі досягнення заслуговують на більш пильну увагу з боку науковців.

Серед діячів бандурного мистецтва Полтавщини, несправедливо обійдених у сучасному українському музикознавстві, вирізняється постать Івана Андрійовича Ковалю (1936–2000 рр.) – висококваліфікованого бандуриста, талановитого педагога, досвідченого майстра диригентсько-хорової справи, активного громадського діяча, автора вокально-інструментальних творів і аранжувань українських народних пісень. Головним, всеохоплюючим змістом його діяльності були народне мистецтво, національна культура; ними він жив, їм служив. Звернення до багатогранної творчості митця у наш час обумовлено не тільки щирим захопленням, глибокою вдячністю і безмежною шаною колег, учнів та прихильників його таланту, а ще й подією, яка наближається – 70-річчя з дня народження музиканта, що відзначатиме громадськість Полтави у жовтні цього року.

І.А. Коваль побачив світ на Дніпропетровщині у селі Лихівка Верхньодніпровського району в родині колгоспника. Ще змалку хлопець виявив неабиякі здібності до музики: натхненно співав з батьками українські народні пісні, добре підбирав на слух популярні мелодії, з цікавістю слухав гру на гармошці, мандоліні, скрипці, бубні. Але звуки бандури, на якій грав сусід, вабили його найбільше. Дитяче захоплення народнопісенною творчістю та інструментом з роками переросло в усвідомлене бажання стати професійним музикантом. Цілеспрямований,

наполегливий юнак робив усе необхідне для того, щоб заповітна мрія втілилася у життя.

Музичну освіту майбутній фахівець здобуває, успішно закінчивши середню школу, у Дніпропетровському музичному училищі ім. М.І. Глінки (1954–1961 рр.), де він опановує гру на бандурі у класі Л.С. Воріної; вивчає основи нотної грамоти, шліфує голос на уроках вокалу, та Київській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського (1961–1966 рр.), в якій здібному студентові пощастило зустрітись із такими видатними педагогами, як С.В. Баштан, І.С. Марченко, Л.І. Ященко. Навчання в останніх істотно вплинуло на становлення І. Ковалю – професійного музиканта. Так, високим рівнем своєї виконавської майстерності бандурист-початківець завдячував викладачеві з фаху – професору (1980 р.), народному артистові України (1995 р.) С.В. Баштану. На репетиціях, концертних виступах відомого на той час студентського хору “Жайворонок” (художній керівник Л.І. Ященко¹) та ансамблю бандуристів кафедри народних інструментів під орудою І.С. Марченка допитливий юнак оволодівав елементами диригентської техніки, засвоював методику роботи з колективом і, разом з тим, прилучався до найкращих зразків української хорової культури. Все це, безсумнівно, сприяло формуванню музичного світогляду та художнього смаку, розвитку мистецької ерудиції Івана Ковалю, а також визначило основний напрямок його творчої діяльності. Простежимо.

Перші кроки І.А. Ковалю у Полтаві пов’язані з ансамблем бандуристів обласної філармонії, де він замінив на диригентському містку організатора і незмінного протягом 15 років художнього керівника колективу В.І. Назаренка, який, досягнувши пенсійного віку, пішов на заслужений відпочинок. Ні скільки не применшуючи значення і ролі попереднього наставника бандуристів, відзначимо, що поява молодого музиканта з такою кваліфікацією, хоча й без значного на той час практичного досвіду, стала справжнім надбанням ансамблю за всю історію його існування. Саме з ініціативи та за безпосередньою участю Івана Андрійовича в очолюваному ним колективі відбулися позитивні зрушення. Серед найістотніших такі: оновлення інструментального

¹ Леопольд Іванович Ященко відомий широкому загалу й як автор монографії “Державна заслужена капела бандуристів УРСР”, яка вийшла друком у видавництві “Музична Україна” 1970 року.

фонду, укомплектування виконавського складу, збагачення репертуару, розширення географії концертних виступів колективу.

Мистецький талант, самовіддана праця Івана Андрійовича призвели до стрімкого професіонального зростання колективу. Про високий виконавський рівень ансамблю, його великий успіх і заслужене визнання свідчать численні схвальні відгуки рецензентів. Аналізуючи газетні публікації, в яких відображена діяльність бандуристів, переко-нуємося у правильності обраного художнім керівником напрямку роботи.

За визначні здобутки на терені рідної культури І.А. Коваль наго-роджений медаллю “За доблестный труд” (1969 р.) та орденом “Знак пошани” (22.08.1986 р.), удостоєний звання заслуженого артиста України (7.06.1973 р.), відзначений похвальними грамотами, а його колектив став лауреатом обласних премій, учасником республіканських та все-союзних фестивалів народної творчості й оглядів художньої само-діяльності, здобув пошану і любов земляків, популярність в Україні та поза її межами. Відразу ж зазначимо, що високі досягнення не зупиняли талановитого митця, а, навпаки, додавали йому творчих сил.

Невгамовний ентузіаст прагнув, перш за все, перетворити ансамбль на “високопрофесійну мішану капелу – тим самим відродити колишню славу полтавських бандуристів” [3; 3]. Здавалося, що ініціативність, відданість справі, працелюбність художнього керівника будуть гідно оцінені й підтримані дирекцією філармонії. Але вона, на превеликий жаль, мала абсолютно протилежну позицію, яку влучно схарактеризував ведучий концертів колективу Ілля Галін: “... в час освоєння космосу (!) бандури ні до чого, мовляв, тільки клопіт з ними” [3]. Чим викли-кане таке категоричне ставлення до інструмента, залишається загадкою. Можливо, час і наполегливий пошук дадуть відповідь на це питання.

У серпні 1973 року бандурист відгукується на пропозицію ди-ректора Полтавського державного музичного училища ім. М.В. Лисенка Бориса Ландаря і переходить на викладацьку роботу. Митець прово-дить індивідуальні заняття з майбутніми фахівцями-бандуристами, викладає курси диригування й аранжування, керує студентським ансамблем бандуристок, читає лекції з методики гри на інструменті.

Загальновідомо, що професійність і значимість роботи педагога виявляється у реалізованості та досягненнях його вихованців. У цьому плані І. Коваль міг пишатися учнями свого класу. Назвемо

лише найвидатніших: Раїса Черногуз – керівник студії з підготовки виконавських кадрів (1986–2000 рр.) та директор-розпорядник (2000 – дотепер) Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г.І. Майбороди; Ігор Василенко – артист вищезгаданої капели з 1993 року, Наталія Тимошенко – викладач музичного училища з 20-річним педагогічним стажем, член журі обласних і всеукраїнських дитячих конкурсів бандуристів; Олег Курінний – представник молодого покоління сучасного бандурного мистецтва Полтавщини, організатор, керівник і учасник унікальних за виконавським складом колективів – вокально-інструментального тріо “Барвінок” (бандура, скрипка, сопілка) і дуету “Торбан” (бандура, кобза), викладач по класу бандури й духових народних інструментів; а також Алла Шостак, Тетяна Харлаєнко, Яна Деля, Наталія Крат, Неоніла Мащенко, Ольга Ананко й багато інших випускників. Усі вони понесли із собою частинку творчої і душевної енергії вчителя, стали його гідними послідовниками.

Особлива гордість І.А. Ковалю – очолювані ним, виплекані його невтомною копіткою працею творчі колективи Полтави. Ще за життя митця вони набули популярності серед громадськості регіону та одержали достойну оцінку, а, отже, визнання, керівних інстанцій нашої держави. Так, ансамбль бандуристів музичного училища, котрим диригент опікувався майже 20 років (1973–1992 рр.), здобув звання дипломанта (1988 р.) і лауреата першої премії (1986 р.) на республіканських конкурсах виконавської майстерності студентів середніх та вищих музичних навчальних закладів; хор “Барвінок” навчально-виробничого об’єднання “Електроконтакт” Українського товариства сліпих (1980–1994 рр.) став неодноразовим учасником фестивалів інвалідів як всеукраїнського, так і всесоюзного значення, переможцем зональних оглядів-конкурсів художньої самодіяльності підприємств УТОСу, отримав численні нагороди, в тому числі й почесне звання самодіяльного народного (грудень 1988 р.); міська дитяча капела бандуристів обласного відділення Музичного товариства України (1982–1987 рр.) мала великий успіх у слухацької аудиторії, була неповторною окрасою різноманітних концертів, що відбувалися в обласному центрі (відкриття Співочого поля імені Марусі Чурай, святкування Дня міста, Шевченківські вечори тощо). Треба визнати, що досягнути тих вершин, до яких зумів вивести Іван Андрійович ці колективи, поки що не вдавалося нікому.

Не менш важливою сферою різнобічної мистецької діяльності Івана Ковалю була його композиторська творчість, до якої він прийшов через замилювання українським музичним фольклором. Учні бандуриста із задоволенням виконували оригінальні твори наставника – сольні та хорові (для жіночого і дитячого колективів) композиції у супроводі бандури: пісні на тексти українських поетів, обробки й гармонізації народних пісень. Практично вся композиторська спадщина митця зберігається у рукописних зшитках¹. Зважаючи на те, що творчий доробок композитора і до сьогодні часто копіюється з авторського оригіналу й постійно використовується у практиці бандуристів як цінний концертний та педагогічний репертуар, виникає нагальна потреба в його опублікуванні.

Вражає своєю насиченістю і музично-громадська робота бандуриста. Читання доповідей на методичних семінарах та курсах підвищення кваліфікації для викладачів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів області, участь у складі журі регіонального (“Юний віртуоз Полтавщини”) і всеукраїнських конкурсів бандуристів, підготовка ансамблю бандуристів до здійснення аудіо- й відеозаписів у фонди телерадіокомпанії “Лтава”, керування багаточисельними зведеними колективами бандуристів під час проведення урядових концертів – ось далеко не повний перелік його справ, націлених на пропагування і розвиток бандурного мистецтва краю. Як бачимо, працював Іван Андрійович активно і плідно, не шкодуючи ані власних сил, ані найдорожчого – власного здоров’я. Творче кредо митця можна сміливо вкласти у зміст доволі лаконічних слів: “Горіти, а не тліти, жити і творити в ім’я прекрасного”.

У час найбільшого творчого піднесення та сподівань тяжка хвороба серця обірвала життя 64-річного музиканта. Іван Андрійович Коваль помер 21 січня 2000 року. Переконана, що ніхто й ніколи не зможе заповнити провалля, що утворилося на місці цієї яскравої, неповторної особистості.

У різноплановій творчості І.А. Ковалю відчувається гідність митця-громадянина, патріота української культури, борця з перекинщиками

¹ Виключення становить лише обробка української народної пісні "Ходить гарбуз по городу", яка увійшла до навчально-методичного посібника С. Баштана й А. Омельченка "Школа гри на бандурі" виданого 1989 року [2;102-103].

і манкуртами. Усі свої знання, вміння і самобутній талант бандурист віддавав людям, відкривав їм красу народної пісні й національного інструмента.

Сьогодні ще не повністю усвідомлюється обсяг і глибина творчої діяльності полтавського бандуриста. Але хочеться вірити, що близько той день, коли вона займе належне їй – чільне – місце.

Література:

1. Архів музею “Музична Полтавщина” Полтавського державного музичного училища ім. М.В.Лисенка // Папка Івана Ковалю.
2. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. – К.: Музична Україна, 1989. – 136с.
3. Галін І. Взяв би я бандуру... // Зоря Полтавщини. – 1990. – 12 червня.
4. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) / М.А.Давидов. Підручник. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. – 419 с.
5. Мартусь В. Пісня чотирнадцяти бандур // Зоря Полтавщини. – 1969. – 17 червня.
6. Турчина Н. Мовою бандур // Зоря Полтавщини. – 1967. – 26 листопада.

*Дутчак В.Г.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
ІМ Прикарпатського НУ ім. В. Стефаника*

БОГДАН ШАРКО – СПІВАК-БАНДУРИСТ ПОВОЄННОЇ НІМЕЧЧИНИ

Серед постатей митців, які репрезентують бандурне мистецтво українського зарубіжжя (Зіновія Штокалка, Володимира Луціва, Ярослава Бабуняка, Степана Ганушевського), родове коріння яких – в Галичині, вагоме місце належить і співаку-бандуристу Богданові Шарку, уродженцю Прикарпаття (с. Вікторів Галицького району Станіславівського повіту, теперішньої Івано-Франківської області, 31.10.1920), який впродовж значного часу проживає в Німеччині, в м. Мюнхені.

Довгий період відсутності інформації про діяльність організацій та діячів західної української діаспори зумовив поверхневий характер відомостей про особу Б. Шарка. Лише з кінця 80-х – початку 90-х років, після проголошення незалежності України, розширення зв'язків із представниками культурно-просвітницьких та громадських організацій діаспори, ознайомлення із українознавчою літературою діаспори, у дослідників з'явилася можливість отримати документальні джерела для наукових розвідок.

Пропонована стаття узагальнює відомості про Б. Шарка, вміщені в збірнику “Українці в світі” [1], енциклопедичному словнику О. Залеського [6], окремих газетних публікаціях [3], [4], [5], [8]. Окремі висновки сформовані в результаті особистого листування автора статті зі співаком, аналізу його аудіозаписів вокального та бандурного репертуару¹.

Мета статті – визначити творчі здобутки Б. Шарка на музично-просвітницькій ниві в середовищі українського зарубіжжя другої половини ХХ ст. – початку ХХІ ст. Для досягнення мети були конкретизовані такі пошукові завдання: дослідити і фахово оцінити бандурну виконавську творчість Б. Шарка другої половини ХХ ст. на основі документальних матеріалів (афіш, відгуків у пресі) та аудіозаписів митця; проаналізувати вокальний репертуар та суспільно-громадську діяльність Б. Шарка.

Більшість бандуристів-виконавців післявоєнного періоду як у Європі, так і на американському континенті (З. Штокалко, Г. Китастих, П. Конопленко-Запорожець), музичну освіту здобули ще на Україні, вивчили основи гри на інструменті (кобзі, бандурі), базовий традиційний кобзарський репертуар, що дозволило визначити їхню роль між материковою Україною і діаспорою у продовженні регіональних кобзарських традицій, збереженні інструментарію та способів гри. Проте найцікавішим для аналізу видається виконавська діяльність тих бандуристів, свідоме життя яких пройшло в умовах інонаціонального середовища. Як писав З. Штокалко, “в умовах еміграції дальшому культивуванню кобзарства бракує зв'язку з актуальною вітчизняною

¹ Автор статті висловлює щирі вдячність п. Володимирі Ковальчуку (Івано-Франківськ) за сприяння в отриманні матеріалів з Німеччини.

дійсністю, проте воно має всі дані для відродження своїх традицій” [9, 2]. Саме такі власні традиції бандурного мистецтва, що сформувалися в діаспорі, можна визначити як синтетичні, що об’єднують риси як національних регіональних традицій материкової України, так і музичних традицій тих місцевостей, де функціонували українські осередки.

Богдан Шарко народився в священничій родині, і змалку його оточувала музична атмосфера: батько о. Ярослав був активістом місцевої “Просвіти”, відомим в околиці солістом-тенором, мати Ірина добре володіла фортепіано, часто вдома музикувала, а дід грав на цитрі. Значне враження на малого Богдана здійснили виступи мандрівних українських театрів та церковних хорів. Тому, навчаючись у Станіславівській гімназії, Б. Шарко розпочинає паралельно вчитися грі на фортепіано у педагога Станіславської філії Музичного інституту ім. М. Лисенка Стефанії Крижанівської, теорії музики – у відомого композитора, тодішнього директора інституту Івана Недільського (1930–1934 рр.). До цього періоду належать і перші спроби Богдана співу та гри на гітарі – улюблених видів домашнього музикування. Пізніше розпочинається професійне навчання співу в педагога Івана Барусевича, інших вчителів у музичному училищі, сформованому на базі інституту. З 1938 р. Б. Шарко починає студіювати право у Львові, а за німецької окупації переходить на навчання лісівництва.

З липня 1945 року Б. Шарко опиняється в Німеччині, в м. Авгсбурзі (Баварія). Він продовжує “науку солоспіву” у Мюнхені в класі камерної співачки з Ляйпцігу Ельзи Цайдлер (1946–1947 рр.), яка “вишколила його голос – баритон”. Вже пізніше Б. Шарко навчається вокалу в консерваторії Штрауса та на економічних студіях в Українському вільному університеті. Саме до початку німецького періоду в житті Б. Шарка належить опанування гри на бандурі в колишнього члена капели бандуристів ім. Т. Шевченка Івана Рябчуненка. Тоді ж була виготовлена і перша діатонічна бандура, на якій Богдан Шарко навчався грати, вивчав традиційний бандурний репертуар.

За словами самого Б. Шарка, з 1951 року розпочинаються його виступи як соліста-бандуриста у всіх поселеннях українців Західної Німеччини. Крім того, він активно пропагував бандуру як національний український інструмент перед чужинцями в Німеччині, Австрії, Франції, Бельгії, Голландії, Люксембурзі, Великобританії, Італії. Численні відгуки

у пресі особливо відзначали виступи Б. Шарка на концертах і фестивалях баварського радіо, фольклорному концерті у Страсбурзі, мистецьких акціях мюнхенського клубу “Катакомба”. Брав участь Богдан Шарко і в музичних конкурсах. Зокрема, на Міжнародному форумі музикантів в Шварцвальді в 1961 році він здобуває титул “Майстер-зінгер” і почесну грамоту. Вагомими були і відзнаки Міжнародного конкурсу “Швабінгервохе” і клубу патрициїв-традиціоналістів “Альтмонахія” в Мюнхені, високе відзначення як “віртуоза-бандуриста” (“Мюнхен Меркур”, 24 липня 1971 р.).

З 1971 р. Богдан Шарко виступає з хроматичними інструментами: бандурою з перемикачами англійського майстра В. Гляда та чернігівською хроматичною бандурою, отриманою з України. Його репертуар охоплює найрізноманітніші українські народні пісні і думи. Найбільшу перевагу він надає історичним пісням та лірико-драматичним пісням, релігійним кантам.

Тоді ж в 70-х роках Богдан Шарко здійснює ряд аудіозаписів: виходять його дві короткограючі платівки “Пісні при бандурі” та “Українські релігійні пісні” (в супроводі органу). Перша з них охоплювала твори “Встає хмара з-за лиману”, “Дума про Морозенка”, “Повій вітре, на Вкраїну”, “Чорний кольор”. На другій звучали “Кант про почаївську Божу матір”, великодній ірмос “Плотію уснув”, “Молитва” з опери С. Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”. У пресі зазначалося, що співак “технічно заавансований з виразною дикцією, приємним тембром”, його голос звучить “велично і молитовно”, “баритон широкого діапазону розвивається рівномірно від п’яно до драматичного форте і навпаки” [3]. Крім того, Богдан Шарко здійснив і записи на баварському радіо в Мюнхені та радіостанції Баня Лука в тодішній Югославії, його пісні з бандурою часто звучали в недільних концертах за замовленнями.

Як і багато інших митців українського зарубіжжя, Б. Шарко – універсальна особистість, яка поєднувала і основну службову діяльність (економіста в університетській клініці м. Мюнхена), і творчу за багатьма напрямками – концертною (як бандуриста і соліста-співака), музично-критичною (як музичного кореспондента багатьох видань Європи та Америки), активного громадського діяча (в організаціях “Український християнський рух”, “Товариства за патріархальний

устрій УКЦ”, “Братства колищніх вояків І дивізії УНА в Німеччині тощо).

Упродовж десятиліття (1961–1971) Богдан Шарко був європейським представником і дописувачем фахового музичного квартальника “Вісті” (Нью-Йорк), редколегію якого очолював Мар’ян Коць. На сторінках цього журналу за підписом Б. Шарка були опубліковані статті-біографії (“мистецькі силуетки”) багатьох відомих музикантів – композиторів, виконавців, теоретиків, що репрезентували українське зарубіжжя, зокрема І. Синенької-Іваницької, А. Вирсти, А. Гнатишина, Я. Барнича, І. Недільського, О. Бобикевича, І. Маланюк та багатьох інших. Крім того, Богдан Шарко опублікував численні статті та відгуки на мистецькі події в часописах “Християнський голос”, “Шлях перемоги”, “Свобода” тощо.

Його концерти відбувалися не лише у супроводі бандури, але й як соліста-співака із сольними концертами в супроводі фортепіано чи органу, де виконувався переважно класичний репертуар (твори Г. Генделя, Ф. Шуберта, Т. Джіордані, М. Лисенка, Д. Січинського), а також композиції ХХ ст. (Р. Купчинського, А. Кос-Анатольського, О. Бобикевича), пісні народів світу. Іноді концерти Б. Шарко проводив в ансамблі з іншими співаками, або як акомпаніатор на бандурі для молодечих ансамблів чи окремих солістів.

Тісні взаємини об’єднували Богдана Шарка, та і продовжуються до сьогодні, з представниками мистецького українського зарубіжного світу. Зокрема, із бандуристами – Володимиром Луцівим (Великобританія), Степаном Ганушевським (США), Мирославом Дяковським (Канада), квартетом “Кобзарське братство” (Великобританія), співаками Йосипом Гошуляком (Канада), Михайлом Скалою-Старицьким (Франція), музикознавцем, доктором Павлом Маценком (США). Крім того, Б. Шарко підтримував і допомагав відомому майстру і теоретику бандур Семену Ластовичу-Чулівському, який також проживав у Мюнхені, був ініціатором похорону та організації побудови постаменту на могилі митця.

Праця музичного критика та довголітнього члена управи німецько-українського товариства, дозволила Б. Шарку стати головним редактором-упорядником видання “На громадській ниві: З діяльності Центрального представництва української еміграції в Німеччині (1968–1987)” [7]. Збірник узагальнює напрями і етапи діяльності цієї організації, містить

значну документальну інформацію про функціонування, проблеми і здобутки емігрантів в Німеччині. Важливо, що окремі сторінки видання стосуються і бандурного мистецтва, подають відомості про виступи бандуристів на мистецьких імпрезах та суспільно-політичних акціях в Німеччині (зокрема самого Б. Шарка, В. Луціва, Ю. Дубицького, ансамблю під керівництвом М. Дяковського та ін.).

Б. Шарко всюди зазначав, що він аматор, не зважаючи на поцінування його діяльності багатьма слухачами і музичними критиками. Метою праці Богдана Шарка впродовж всіх років і до сьогодні залишається популяризація української народної пісні, пропаганда українського інструмента бандури серед іншомовних слухачів.

Література:

1. Богдан Шарко – бандурист високого класу // Альбом “Українці в світі”. – Фортуна: Київ-Мельборн, 1995. – с. 277.
2. Зразкова імпреза у Везін-Шалеті // Українське слово. – 4 липня. – 1976.
3. Коваль Ф. Платівки баритона Богдана Шарка // Шлях перемоги. – 1973. – 4 листопада.
4. Кузь Б. 35-річний ювілей митця // Свобода. – Нью-Джерсі, США. – 1987. – 5 серпня.
5. Леник В. Ювілей заслуженого громадянина // Християнський голос. – Мюнхен. – 2000. – 31 жовтня.
6. Мала українська музична енциклопедія / Опрацював О. Залеський. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1971. – С. 121.
7. На громадській ниві: З діяльності Центрального представництва української еміграції в Німеччині (1968–1987) / Упор. Б. Шарко. – Мюнхен, 1988. – 188 с.
8. Про нас його бандура розповідає світові (Інтерв’ю з Б. Шарком. Запис В. Ковальчука) // Західний кур’єр. – Івано-Франківськ. – 2003. – 6 листопада.
9. Штокалко З. Кобзарський підручник. – Едмонтон–Київ: Видавництво Канадського інституту українських студій, 1992. – 343 с.

*Євгенєва М.В.,
викладач ІМ Тернопільського
НПУ ім. В. Гнатюка*

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ БАНДУРИСТА МИРОСЛАВА ПОСТОЛАНА

Розвідка присвячена постаті відомого бандуриста, громадського та культурного діяча діаспори, почесного члена Національної Скаутської організації України Пласт, педагога Мирослава Постолана.

Поштовхом для написання статті про М. Постолана послужили численні зустрічі з митцем у селі Жуків Бережанського району Тернопільської області протягом 2005 року. Громадсько-творча діяльність М. Постолана пов'язана з Англією, куди емігрували його батьки у період Другої світової війни. Народився Мирослав Данилович Постолан 14 жовтня 1949 року у м. Чірк (Уельс). Перші його музичні враження пов'язані із матір'ю Стефанією Озембловською (1926–2003), уродженкою с. Жуків Бережанського повіту, яка на чужині намагалася прищепити синові патріотичні почуття, співала українські народні пісні, навчала рідної мови, формувала у Мирослава мистецьке світобачення. У 9-річному віці М. Постолан уперше почув професійне виконання українських пісень у супроводі бандури із записів Капели бандуристів імені Т. Шевченка (Детройт), яка на той час здійснювала гастрольні турне Західною Європою, у тому числі й містами Англії (1958 р.). “Ця музика мені відразу запала в серце...”, – згадує п. Постолан.

У 14-річному віці Мирослав вступив до молодіжної організації Пласт, де співав у хорі, а також самотужки опановував мистецтво гри на гітарі. Слід зазначити, що окрім громадських організацій Спілки Української Молоді та Пласту, які об'єднують частину молодого покоління, у Великій Британії діють Українська спілка літераторів, а також Об'єднання українських вчителів і вихователів, куди входять вчителі української мови. Принагідно відзначимо, що викладання мови ведеться лише в деяких українських громадах і обмежується трьома годинами в суботніх українських школах.

Згодом у Пластовому таборі відбулося знайомство відомого М. Постолана з бандурою через маестро Ярослава Бабуняка, відомого

в Англії як керівника українських славнозвісних хорів – чоловічого “Гомін” та мішаного “Трембіта” – першого лауреата Міжнародного музичного фестивалю на теренах українського зарубіжжя у грі на національному інструменті – бандурі (1955, Валія-Уельс) [5], як бандуриста-переможця Другого крайового конкурсу Інституту народної творчості у Галичині (Львів, 16 травня 1943 р.) [3] та бандуристу-воїна дивізії “Галичина” [6].

Спочатку творча співпраця М. Постолана і Я. Бабуняка обмежувалась роботою у хорових колективах, а згодом вони почали виступати у дуеті бандуристів, виконуючи стрілецькі пісні та пісні УПА. Я. Бабуняк залишався консультантом Мирослава, підбирав для нього бандурний репертуар та давав методичні рекомендації з методики аранжування творів бандурного виконавства.

Для вдосконалення української мови, вивчення української культури М. Постолан у 1969–1970 роках приїздить до Риму, де живе і вчиться на священика його старший брат Михайло. У Ватикані М. Постолан двічі зустрічався з кардиналом Йосифом Сліпим, який, почувши голос Мирослава, запропонував йому навчатися у відомій оперній школі-консерваторії Санта Лючія. Однак М. Постолан змушений був відмовитися від пропозиції.

Під час перебування в українському католицькому університеті він багато працював, вивчав музикознавчі видання, а саме раритетне ювілейне видання “У золоте 50-річчя Служби Україні”, присвячене видатному бандуристу українського зарубіжжя Василю Ємцю (Голівуд-Торонто, 1961); “Атлас музыкальных инструментов народов СССР” під ред. К. Верткова та “Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі” М. Домонтовича; “Листи про бандуру” С. Ластовича-Чулівського (Нью-Йорк, 1956).

Перше знайомство з кобзарською літературою справило на М. Постолана велике враження і стало стимулом до подальшої громадсько-культурної та творчої діяльності.

Коли Мирославу виповнилось 20 років, йому вдалося придбати бандуру. Це був інструмент роботи відомого англійського майстра-інженера Василя Гляда, який на той час виготовляв музичні інструменти із сином, отримавши благословення королеви Великобританії Єлизавети II на виготовлення бандур. Витвір В. Гляда – концертний

інструмент харківського типу на зразок бандури братів Олександра та Петра Гончаренків, названої “Полтавкою” (перші її зразки були створені ще в 1946 р. для Капели бандуристів імені Т. Шевченка). Це бандура харківського взірця, яка не має приструнків півтонового ряду, але має на кожній струні окремих механізм-перемикач, що перестроює її на півтона, його зовнішня форма і стрій зорієнтовані на харківсько-полтавський спосіб гри та вид інструментарію. Такий інструмент є типовим для бандурного мистецтва українського зарубіжжя: бандура З. Штокалка (майстер С. Ластович-Чулівський), бандура Володимира Луціва з Лондона (конструкції В. Гляда [2]). Хроматичну бандуру, на якій грає син Постола Олесь, виготовив В. Гляд.

“У мене було таке велике бажання навчатися гри на цьому народному інструменті, – розповідав М. Постола, – що я почав листуватися з відомим бандуристом Віктором Мішаловим, який тоді жив у Австралії. Він мені в листах давав уроки гри на бандурі. Ми висилали один одному касети із записами, які подорожували по декілька тижнів з одного континенту на інший, долаючи тисячі миль”. Листування з п. Мішаловим тривало роками. Згодом В. Мішалов приїздить на гастролі до Англії. М. Постола зустрівся з ним і навіть виступав разом у дуеті бандуристів у концерті.

З 1970-х років М. Постола вів активну діяльність як соліст-бандурист із сольними програмами та у складі хорових і танцювальних колективів діаспори (хори “Гомін” – керівник Я. Бабуняк, “Дніпро” – керівник С. Мороз, танцювальний ансамбль “Говерла”). Особливо повно розгорнулася його діяльність як бандуриста у 1980-х роках, зокрема за його сприяння було створено у Великій Британії українське товариство “Бандура”, фольклорно-інструментальний ансамбль “Село” та дитячий “Мале село” в м. Нотінгемі.

Основним завданням діяльності товариства “Бандура” було:

- навчання гри на бандурі всіх, хто бажає, незалежно від національності та етнічної належності;
- проведення семінарів у вільний від роботи час;
- здійснення концертних турне за кордон;
- розвиток українського музичного мистецтва завдяки підтримці товариств із України.

У 1984 р. М. Постолян заснував фольклорно-інструментальний ансамбль “Село”, куди входила невелика група аматорів, які навчилися гри на українських народних музичних інструментах (лірі, бандурі) від своїх батьків, у школах українознавства та молодіжних організаціях і свято бережуть дух національної музичної культури поза межами України.

До фольклорно-інструментального ансамблю “Село” входив квартет кобзарів – бандуристи брати Михайло і Мирослав Постоляни, Юрій Бучок та лірник Василь Вовчук. М. Постолян здійснив сміливий експеримент, поєднавши звучання бандури і ліри, що знайшло відображення у концертній програмі. Зазначені творчі колективи не обмежуються тільки виступами перед українською діаспорою, а дають широкі публічні концерти.

М. Постолян пропагував не тільки сольний, але й ансамблевий вид бандурного виконавства. Довгі роки його єднали спільні концерти, турне, творча дружба з видатним співаком і бандуристом, вмілим організатором багатьох мистецьких подій В. Луцівим [2]. У 1985 р. з ініціативи В. Луціва було організовано тріо бандуристів, учасниками якого стали брати Постоляни. У дуеті з братом Михайлом Мирослав виступав понад 20 років. Родинний дует бандуристів брав участь у конференції з нагоди 1000-ліття хрещення Руси-України (Нотінгем, 1985 р.). А в ювілейному 1988 році брати Постоляни були причетні до урочистого відзначення цієї дати у житті Української Церкви і народу на теренах діаспори (12 виступів у Святих Літургіях, 11 концертів духовної і світської музики у різних місцевостях Англії).

1990-і роки в житті української діаспори в Англії позначені величезним національним піднесенням, активним культивуванням національних форм музичної культури у зв'язку із здобуттям незалежності України. Незабутньою сторінкою у мистецькій біографії нашого маестро залишиться перше двотижневе турне Україною екуменічного (міжконфесійного) церковного хору “Дніпро” з Олдгаму (керівник С. Мороз), естрадної групи “Новина” з Манчестера (керівник М. Гетто), фольклорно-інструментальних ансамблів “Село” та “Мале село”, керівником яких був М. Постолян. Учасниками цих колективів були три покоління українських емігрантів в Англії. З успіхом відбулися концерти в Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Кременці, Києві. Програма концертів складалася з двох частин – духовної та світської. Святі

Літургії виконувалися в храмах Української Автокефальної Православної і Української Греко-Католицької Церков, а світські концерти проходили в залах філармоній, Палацах культури [4].

Концертне турне фольклорно-інструментальних колективів (“Село”, “Мале село”) є прямим свідченням збереження кобзарських традицій, школи Г. Хоткевича, З. Штокалка в українській діаспорі Великої Британії. Ще однією пам’ятною сторінкою в історії мистецької діяльності М. Постолана як бандуриста була зустріч-концерт із Президентом України Леонідом Кравчуком (Лондон, 9.02.1993).

М. Постолан цікавився виконавством та творчістю бандуристів, подіями у концертному житті України і науковими розвідками про історію українських народних музичних інструментів, їхнє технічне вдосконалення. У цьому йому слугували “Кобзарський підручник” і збірка п’єс для бандури “Кобза” З. Штокалка, аудіо- та відеозаписи творів у виконанні В. Мішалова, творче спілкування з Г. Китастиком, М. Чорним, (США), Я. Бабуняком, В. Луцівим (Англія), Б. Шарко (Німеччина), В. Мішаловим (Австралія, Канада). Листування М. Постолана з відомими та провідними бандуристами допомогло маестро сформувати свій власний виконавський стиль, збагативши його різними методиками та підходами.

М. Постолан досконало опанував концертну хроматичну бандуру “Львів’янка”, на якій виконує оригінальні інструментальні твори та переклади (В. Кухта “Скерцо”, С. Баштан “Пливе човен”, В. Заремба “Чи я в лузі не калина була”); з бандурою харківського взірця виконує кобзарський репертуар (“Козачок”, “Горлиця”, “Козацький тропак” З. Штокалка, “Човен хитається” Р. Купчинського) та власні твори (інструментальні – “Бережанський замок”, “Ангел з Чорнобиля”, “Ми перші, що їздили на конях”; вокально-інструментальні – “Ой, гиля, гиля”, “Ходить Маруся”, “Тече вода каламутна”, “Ой у полі вітер виє”, “Ой чиє ж то поле” та інші); з лірою виконує ряд творів на слова Т. Шевченка (“Зоре моя вечірняя”, “Сирітка”), українські народні пісні (“Женчичок-брєнчичок”) та колядки. У репертуарі переважає музика танцювального характеру.

Творчий досвід митця виявився у плідних результатах і багатому доробку. Неоціненна заслуга М. Постолана в передачі багатющого досвіду молодому поколінню митців. Так, упродовж 15-ти років М. Постолан

навчав гри на бандурі дітей і дорослих, залишивши понад 30 учнів у містах Англії (Манчестері, Нотінгемі, Олдгамі, Дербі).

З 2003 року М. Постолян проживає в с. Жуків на Тернопільщині в будинку своєї матері. Митець започаткував на Тернопіллі навчання гри на бандурі харківського взірця, де учні засвоюють основні прийоми та способи гри на інструменті, отримують уроки з композиції (імпровізації), беручи за основу методики, викладені у підручниках Г. Хоткевича, З. Штокалка, та виконавський напрямок, запропонований М. Постоляном.

М. Постолян веде активну концертну діяльність як соліст-бандурист у дуєті із дружиною Оксаною та акомпанує на бандурі вокально-жіночому тріо “Мрія”, яке функціонує на базі Жуківської школи естетичного виховання. У рідному Жукові та навколишніх селах подружжя Постолянів заснували Пласт і проводять щорічний вишкіл для підлітків і юнацтва.

У приміщенні Жуківської школи естетичного виховання М. Постолян створив єдиний на Тернопіллі Музей кобзарського мистецтва, в якому зберігається чимало унікальних експонатів. Серед них: рідкісні фото кобзарів (О. Сластьона), старі платівки (1930-х – 50-х років, зокрема записи творів у виконанні бандуристів В. Ємця, М. Теліги, лірника Богущенка, октету бандуристів та хору “Бурлака”), аудіо та відеокасети, компакт-диски (зокрема, власні студійні записи, 1989 р.), ряд раритетних видань, здійснених у діаспорі, різні документи про організації та товариства за кордоном тощо. Своєрідним доповненням до фонотеки є нотна бібліотека, що містить численні друковані музичні композиції, які видавалися в основному за кордоном (США, Канада, Австралія, Німеччина, Англія).

Аналіз фондів Музею кобзарського мистецтва М. Постоляна був би неповним без згадки про інструментарій, що зберігається, а саме бандура Я. Бабуняка, виготовлена в’язнями концтабору – вояками дивізії “Галичина” у м. Ріміні, Італія, 1948 р. (до речі, інші три бандури Рімінського октету, яким тоді керував Я. Бабуняк, зберігаються в американських приватних колекціях); автентична ліра майстра Мартіна Турнера (Південна Англія); перша діатонічна бандура харківського типу виготовлена Миколою Павлюком (с. Жуків, 2004 р.) за кресленнями С. Ластовича-Чулівського та консультаціями М. Постоляна. М. Постолян захоплюється також картинами на козацьку тематику, якими прикра-

шає стіни свого будинку, любить він і подорожувати історичними місцями України.

Засоби масової інформації неодноразово висвітлювали творчу діяльність цієї неординарної особистості, називаючи М. Постола на “піонером кобзарського мистецтва в Англії” [1].

Значення діяльності М. Постола на у тому, що він відроджує та розвиває традиційну виконавську манеру гри (яку в свій час розпочав Г. Хоткевич), збережену його учнями та послідовниками за кордоном на теренах Канади, США, Австралії (концертна діяльність Г. Бажули, Г. Китастого, З. Штокалка).

Мирослав Постола на і сьогодні повний енергії, завзяття, натхнення у праці на ниві української культури.

Література:

1. Будар Т. Бережанське віче. – 2004. – 1 січня. – №1 (841).
2. Дугчак В. Бандурист світової слави Володимир Луців // Народна творчість та етнографія. – 2002. – №4. – С. 100–104.
3. Львівські вісті. – 1943. – Ч. 109, 110.
4. Михальчук В. З піснею на устах... Ювілейний збірник на честь 50-ліття хору “Дніпро”. – К.: Вид. ім. Олени Теліги. – 1999. – 280 с.
5. Павлів Я., Головин Б., Цигилик О. Нашого цвіту – по всьому світу // Регіональний річник “Тернопілля”. – Збруч, 2002. – 696 с.
6. Паньків Я. Рімінський ансамбль “Бурлака” в моїй пам’яті. Спомини. – К.: Вид. ім. Олени Теліги. – 2003. – 128 с.

*Лісняк І.М.,
аспірантка КНУКіМ*

ТВОРИ ДЛЯ БАНДУРИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ)

За останні роки бандурне мистецтво значно збагатилося новими зразками оригінальних творів, написаних сучасними українськими композиторами. Оригінальні твори займають вагоме місце у репертуарі бандуристів, розширюють виконавські можливості, розкривають нові

уявлення про інструмент. Саме наявність оригінальних творів становить тезаурус сучасного бандурного мистецтва, великою мірою сприяє становленню жанру бандурної музики, дає можливість прослідкувати та виявити особливості жанрово-стильового розвитку.

До проблеми вивчення репертуару бандуриста зверталися науковці В. Дутчак, О. Олексієнко, Н. Морозевич, І. Панасюк. Інтенсивно розвиваючись унаслідок “виконавсько-композиторських тандемів” (І. Ергієв), піднімаючись на новий щабель високого професійного рівня виконавства, жанр бандурної музики постійно поповнюється новими прикладами оригінальних творів, що відрізняються різноманітністю, різновекторністю композиторських рішень та потребують дослідження і науково-аналітичного обґрунтування.

У мистецтві сьогодення еkleктично поєднуються жанри та стилі попередніх епох, долаються усталені канони, змішуються та розширюються між ними кордони, утворюючи складний конгломерат сучасної музичної мови.

Музична культура зламу ХХ–ХХІ ст. характеризується особливою синтетичністю, взаємопроникненням у різні творчі площини (театр, хореографія, кіно). Високий розвиток професійної мистецької сфери пов’язаний із прискореним розвитком інформаційного суспільства.

У відносно молодому професійно-академічному жанрі бандурної музики (з 50–60 рр. ХХ ст.) також спостерігаємо дані тенденції, але, безумовно, з деякими відмінностями, пов’язаними з ендогенною природою інструмента.

На відміну від інших народних інструментів (баян, акордеон, гітара), виконавство на яких отримало активний розвиток у багатьох країнах світу другої половини минулого століття, бандурне мистецтво як здобуток виключно національної культури розвивалося на теренах України та в українській діаспорі (США, Австралія, Канада). Тому композитори трохи пізніше почали експериментувати колористично-фонічними можливостями бандури, з 80-х років минулого століття, а вже з 90-х років розпочався інтенсивний процес розвитку “бандурного модерну” (за Н. Морозевич).

Вкраплення новаційних елементів у бандурному мистецтві, як правило, здійснюється на тлі фольклорної природи інструмента. Але на відміну від композиторів попередньої генерації, для яких симбіоз

національної тематики з класичними закономірностями був обов'язковим, композитори нового покоління, базуючись на провідних засадах постмодернізму, оперують різними стилями та жанрами, утворюючи своєрідний “континуум” сучасної бандурної мови.

Так, В. Зубицький став одним із перших композиторів, який почав створювати оригінальні твори для бандури, застосовуючи стилістичні особливості сучасної музичної мови: альтерована гармонія, загостренні інтонації, навантаження на ідейно-смісловий, артикуляційно-динамічний плани, сонористичні, мінімалістичні прийоми тощо.

Культурна мозаїка останніх років позначилась на репертуарі бандуристів створенням творів різностильових напрямків: неоромантичного (“Концертіно в романтичному стилі” В. Власова, “Прощальна мелодія” В. Мартинюк, вокальні та вокально-інструментальні твори О. Герасименко), небарокового (“Клавесин” В. Власова, “Фуга у старовинному стилі” Є. Мілки, “Зозуля часу” В. Мартинюк), неоімпресіонізму (“Акварелі” Л. Коханської), модерну (“Con moto” В. Мартинюк, “Барви” Ю. Гомельської), джазово-імпровізаційного (“Пісня вітру” Р. Гриньківа), нефольклорними (“Перебендя” А. Гайденка) стилями.

Значно розширилася і образна сфера: ліричні, лірико-драматичні та іманентно героїко-патріотичні образи доповнюються гротесковими, іронічними, психологічно-загостреними інтонаціями, що відтворюють інтровертний стан сучасної людини. Вирішуються складні філософські проблеми: антропологічні (“Сюїта-рефлексія” В. Павліковського, “Зозуля часу” В. Мартинюк, “Соната” В. Зубицького), онтологічні (“Істини буття” В. Мартинюк, “Фантасмагорія” Є. Мілки, “Метаморфози” М. Долгих); просліджується звернення до інонаціональних текстів (“Озеро білих лотосів” О. Радянського), використовуються медитативні (“Камерно-медитативна симфонія” В. Павліковського), ігрові (“Шут” М. Лебідь, “Бурлеска” В. Павліковського), театральні (“Барви” Ю. Гомельської) моменти.

Дане проблемне поле нетипове для генетичної природи бандури, але цілком є виправданим на даному етапі історико-культурологічної еволюції.

Таким чином, збагачення жанрово-стильової сфери бандурної музики здійснюється внаслідок розвитку нових жанрових різновидів, розширення стильової палітри, використання новітніх композиційних технік

і технологій, розробки і широкого використання спецефектів, значного розширення образної сфери.

Отож бандурне мистецтво знаходиться у контексті новітніх світових культурних процесів. Саме створення змістовного репертуарного фонду оригінальних творів, різних за жанровими та стильовими ознаками, великою мірою сприяє становленню жанру бандурної музики. Запропонована тема є невичерпаною і потребує подальших наукових досліджень.

Література:

1. Берегова О.М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя: Автореф. канд. ...мистецтвознавства. – К., 2000. – 20 с.
2. Єргієв І.Д. Український “модерн-баян” як феномен світового мистецтва: Автореф. канд. ...мистецтвознавства. – О., 2006. – 19с.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. композитор, 1990. – 312 с.
4. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – О., 2003. – 160 с.

*Морозевич Н.В.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Одеської ДМА ім. А.В. Нежданової,
артистка тріо бандуристок “Мальви”*

БАНДУРНА ТВОРЧІСТЬ В. ВЛАСОВА В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

7 листопада 2006 року виповнюється 70 років Віктору Петровичу Власову – відомому українському композитору, заслуженому діячеві мистецтв України, виконавцю-баяністу, видатному викладачеві, професору Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Його композиторська спадщина сягає від композицій для різноманітних сольних академічних інструментів, їх інструментальних ансамблів та оркестрів, оперних творів до розмаїття музики для кіно, джазових

колективів тощо. В. Власовим створена ціла низка інструментальних та вокально-інструментальних творів для бандури. Зараз тернопільське видавництво “Навчальна книга – Богдан” готує до видання збірку творів для голосу і бандури цього автора. Тому ця тема здається вельми актуальною на форумі бандуристів. Впевнені, що сама збірка та своєчасна інформація про неї стануть у нагоді виконавцям, викладачам та студентам музичних навчальних закладів.

Український народний інструмент бандура, який став невід’ємним атрибутом козацького епосу та академізований у ХХ столітті, самою унікальністю свого буття відтворює іманентну емблематичність глибоких властивостей українського менталітету, стверджує національні та позанаціональні, християнські та дорелігійні, мистецькі та позамистецькі засади мислення та поведінки-діяльності українців. Для В. Власова з його невгамовною творчою енергією, нестримним прагненням усього нового, оригінального, свіжого, яскравого в практичному композиторському виході бандура та створення музики для неї постали влучним і своєчасним.

Відтоді як був відкритий клас бандури в Одеській державній музичній академії (1987 р.), В.П. Власов – відомий вже тоді композитор – опинився під постійним “прицілюванням” творчих спонукань виконавців, які жадали не просто нових бандурних (інструментальних та вокально-інструментальних) творів, але музики сучасної, не схожої на існуючий репертуар, відповідаючої вимогам їхніх конкурсних та концертних претензій. Окрему сторінку творчого надбання В. Власова для бандури складають твори, створені для тріо бандуристок “Мальви” Одеської обласної філармонії (ці ансамблеві твори постануть матеріалом для публікації наступної збірки).

Сучасний етап бандурного мистецтва відзначений появою творів, концентруючих досягнення виконавської майстерності найвищого рівня та певні ідейно-світоглядні позиції епохи. Серед цих творів музика В. Власова займає своє почесне місце. Композитор талановито втілює вказану світоглядну тенденцію паритетності. Об’єктивовані уявлення про світ, розуміння людини як частки Всесвіту в ХХ – початку ХХІ ст. втілюються в якості ансамблевості музичного (і не тільки музичного) мислення. Природний вокально-інструментальний синкретизм бандурного мистецтва, закладений генетично та усвідомлений у сьогоденні

бандурного виконавства, демонструє нероздільну первісну якість сполучення різноспрямованого (співу та інструментальної гри). Сучасна диференціація на вокальну та інструментальну спеціалізації ґрунтується на усталеній методиці навчання “від співу” в обох випадках. Навіть за умов чистого інструменталізму на виконавському мисленні бандуриста підсвідомо позначається вплив професійної вокальної освіти. Цей синкретизм складає неповторну якість та актуалізовану перспективу розвитку бандурної творчості як надбання нового інструментального мислення. Так, ансамблевість, “паритетність існування” найскладніших у технічному відношенні вокальної та інструментальної партій Концертино В. Власова потребує від виконавця не тільки досконалого співу і гри, але й по-диригентському (по-режисерському) органічного їх співвідношення. Значно удосконалена концертна хроматична бандура має зараз нові якісні акустичні, темброво-фактурні, артикуляційно-динамічні характеристики, зберігаючи при цьому загальну специфіку національного інструмента (щипкову природу, основні прийоми гри, історично зумовлене обличчя її як своєрідної “музичної візитки” української самосвідомості). Все це надає явищу бандурного виконавства у цілому художньої самобутності, неповторності, певної непередбаченості та одночасно багатства творчої перспективи. Цю перспективу В. Власов відчуває і втілює однаково блискуче.

Взагалі, за Б. Асаф’євим, “щипкова культура струнних відіграє велику роль у супроводі вокальних інтонацій, а як самостійна сфера відрізняється чутливою, виразною інтервальністю (тонозіставленням), що обумовлена “мовою руки” [Асаф’єв Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. – Л., 1971. – С. 363]. Акцентно-ритмо-ударна сфера щипкових виступає у змаганні з прагненням до мелодичної безперервності. За допомогою дихання спеціальними засобами вокалу та інструмента виконавець передає зміст-значення музичного твору. У цьому ракурсі бандурна вокально-інструментальна творчість від початку до наших днів постає яскравішим втіленням мистецтва “співу-дихання”. Адже в одній особі виконавця тут поєднуються характеристики мелодичної безперервності співу та прагнення до цієї безперервності шляхом подолання ритмо-ударної природи інструмента, сполучаються різноспрямовані якості: соло – акомпанемент, соло – тутті, соло – соло.

Тому від сучасного виконавця-бандуриста вимагається врівноважено-високорівневе володіння як інструментом, так і вокалом. А від композитора, що працює в бандурному жанрі – знання, а точніше відчуття різноманітних музичних якостей. Для В. Власова подібне розмаїття жанрів та різних музичних специфікацій складає характерну рису його композиторської особистості при наявності власного, “впізнаваного” композиторського стилю. В його творах, звичайно, є всі характерні ознаки музики сьогодення, а саме сонорні звучання, позамузичні комплекси, наявність перформанса, програмність, використання наскрізних форм, але при доброму спиранні на музичну класику і фольклорні джерела. Руку В. Власова можна завжди впізнати за задушевними, витонченими, професійно вивіреними ліричними епізодами. Для його музики характерна романтична тенденція втілення внутрішнього світу людини у її психологічних нюансах. Нарешті, музика Віктора Петровича, навіть викладена у простих фактурних формах (звичайно ж його темброво-фактурні, метро-ритмічні, гармонічні прийоми вкрай різноманітні), криє у собі філософський підтекст.

Окремо треба декілька слів сказати про твори естрадно-джазового напрямку. У В. Власова накопичився чималий досвід в цій області, адже змолоду він грав і керував декількома естрадними та джазовими ансамблями, багато займався цим направленням у кіно. Естрадно-джазові твори охоплюють весь творчий шлях композитора. В багатьох його творах ми зустрічаємо джазові інтонації, у тому числі – у музиці для бандури (“Ой, гоп, не пила”, “Летів пташок” тощо).

При жанровій різноманітності вокально-інструментальних творів вбачається відчутний впізнаваний “власівський” стиль. Композитор завжди точно, органічно, природно відтворює поетичний текст вокального твору – від влучного жанрового втілення (відверта романсова форма – “Вона прийшла”, баладна – “На колимському морозі калина”, куплетно-жартівлива – “Баба в церкві” тощо) до найтонших смислових сполучень слова та музики. При цьому В. Власову вдається музичними засобами не тільки загострити, підсилити поетично-текстову концепцію, але й надати останній власного смаку. Тексти вокально-інструментальних творів В. Власов завжди відбирає ретельно, навіть прискіпливо. Його приваблюють щирість виразу різноманітних почуттів – від патріотичних до любовних – поза будь-чого показного,

тонкий гумор, оригінальність поетичного вислову, неоднозначність смислового наповнення. Українська природа музичних засобів виразності, невід’ємна від природи бандури, відчувається у філософському і одночасно “простому” витонченому ліризмі мелодичних ліній та оригінальних метро-ритмічних інтонаціях, гармонічному забарвленні. Відзначимо також фактурну насиченість інструментальної партії бандури, що складає нерідко достатні виконавські труднощі, виправдані природним вокально-інструментальним синкретизмом бандурної гри та художньою доцільністю подаваної музичної ідеї твору.

Подані у збірці інструментальні твори представляють малі форми. Втім усі вони вимагають як певної технічної та технологічної підготовки від виконавця, так і його “дорослого” інтерпретаційного рівня. Рухливість дрібної техніки, фактурна насиченість, поєднання різноманітних прийомів гри, володіння динамічною шкалою в даному випадку – звичайна вимога. Найвищої виконавської майстерності потребує якість звуковидобування у втіленні “безперервної мелодичної плинності”, за Б. Асаф’євим, “співу-дихання” на щипковому інструменті – бандурі.

Яскравішим узагальненням досвіду написання вокально-інструментальних творів для бандури В. Власова постає “Концертино для голосу і бандури”, в якому відображається сучасний погляд композитора на інструмент. Цей твір знаменує новий етап у ствердженні сучасної академічної бандурної культури. За твердженням автора, написання твору великої форми для голосу та бандури найбільшого ступеню виконавської складності обумовлене сучасним рівнем бандурного мистецтва.

Виконання такого твору потребує від виконавця не просто досконалого володіння вокальною технікою та технікою гри на інструменті. Синкретична специфіка бандурного виконавства передбачає в Концертино для голосу і бандури подолання таких виконавських проблем, як вокальне інтонування белькантової природи сидячи та незалежно від труднощів партії бандури, а також – диригентського регулювання (під час вивчення та концертного виконання) усієї вокально-інструментальної партитури твору.

Поемна композиція Концертино вибудована за вимогами постромантичної поемності: “стислий цикл” вміщує розділи, різні за жан-

рами та темпами, але спеціально повільного звучання музики не дано, що надає цілому поєми зв'язок із сюїтою. Співучість та моторика – рівно “розлиті” у всіх частинах-розділах твору. Таке осучаснене сприйняття поємності робить честь смаку композитора: його “романтичний стиль” є явною стилізацією романтизму в позаромантичній поємній структурі: метафорична “діалогіка” романтичної класики та “відсторонення від романтизму” на подальшому історичному етапі, – складає поетичний вимір композиції В. Власова як у жанровому, так і в стилістичному плані його осягання.

Всі твори В. Власова для бандури є репертуарними в бандурному навчальному, концертному, конкурсному сьогодні і розраховані на різні ступені професійної підготовки сучасного виконавця-бандуриста. Самий факт створення вагомого професійного бандурного репертуарного пласту на межі ХХ і ХХІ століть таким автором як В. Власов зазначає принципово новий стилістичний рівень художнього мислення на тлі виразності бандурного мистецтва.

*Никитюк Н.Г.,
мистецтвознавець (м. Луцьк)*

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА ЕСТЕТИКА ВОЛИНСЬКОГО ТРІО БАНДУРИСТОК: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Сучасне бандурне мистецтво не можна уявити без ансамблевого виконавства, що набуло різноманітних складових і жанрово-стильових втілень та досягло значних творчих злетів. Найбільшого розповсюдження в ансамблевій галузі серед малих форм набула така структура, як тріо бандуристок – явище цікаве, самобутнє і водночас малодосліджене, тому дана проблема є актуальною. Так, доцент Одеської консерваторії Морозевич Н. порушує проблему розвитку такого ансамблю та його репертуарної панорами і зазначає, що цій традиції лише сімдесят років: “...мобільний та, одночасно, місткий у багатоголосовому вокально-ансамблевому та інструментально-оркестровому вираженні склад постає, мабуть, найбільш виграшним, своєрідним та ефектно-сценічним” [7, 146]. Творчість такого колективу “постає як

явище камерного мистецтва за формально-традиційними вимірами – але національно-всеосяжного за суттю” [6]. Автор статті ставить за мету розглянути особливості творчої діяльності такого ансамблю на прикладі діяльності тріо бандуристок Луцького міського Будинку культури у складі Л. Войнаровської, І. Ольшевської, М. Сточанської. Завдання пропонованої публікації полягає у введенні у науковий обіг нових історичних фактів, що дають можливість виявити основні тенденції становлення репертуару, творчої і концертної діяльності колективу. Тріо належить до числа тих колективів, які зуміли піднести національний інструмент на високий рівень професійної майстерності і репрезентували українське мистецтво в світі у період перебудови та у перші роки незалежності України (1984–1995 рр.).

З розвитком творчого життя тріо окреслився ряд індивідуальних рис, які різнили його від інших ансамблів такої ж структури. Особлива увага приділялась бандурному супроводу у творах. Ансамблістки ставили за мету щонайповніше використати багаті можливості бандури як інструмента, використовуючи традиційні штрихи, різноманітні регістри, відповідну фактуру, та домогтися оркестрового звучання трьох ансамблевих партій, не порушуючи при цьому домінуючої ролі вокалу.

Завдяки вдалому поєднанню львівської та чернігівських бандур у колективі інструментальний супровід мав оригінальне і неповторне звучання. Яскраво-темброва львівська бандура із специфічним срібним звучанням верхніх регістрів та чернігівські бандури з благородно-матовим та об'ємним звучанням нижніх та середніх регістрів створювали багатство і повноту бандурного акомпанементу. Кожна ансамблістка мала індивідуальну функцію у своїй партії інструментального супроводу: проведення теми і контрапункту у верхній теситурі доручалось 1-й бандурі, відповідальною за ритмічно-гармонічну фігурацію в середній теситурі була 2-га бандура, її партія обов'язково доповнювалась і перекликалась з партією 3-ї бандури, якій належала функція гармонічної педалі – характерні для бандурного супроводу арпеджовані акорди, а також проведення підголосків у нижній теситурі. Висока майстерність бандуристок дозволяла виконувати досить складні бандурні партії, демонструючи яскраву виконавську техніку і виразне фразування.

Спорідненість трьох голосів та майстерне володіння вокальною технікою створили особливе звучання вокального акорду. Сопрано

М. Сточанської і мецо-сопрано І. Ольшевської надзвичайно зливались у тембровому співвідношенні, звучали філігранно і витончено, а бархатистий альт Л. Войнаровської настільки доповнював вокальний ансамбль, що акорд передавав повне і довершене звучання.

Обробка, аранжування і перекладення творів здійснювались безпосередньо учасницями на репетиціях – в цьому проявилась ще одна риса оригінальності і неповторності колективу. Репертуарна панорама колективу була об'ємною і різноплановою, постійно поповнювалась і налічувала більше 30 творів.

Колективу належить ідея виконання колядок у супроводі бандур ("Що то за предиво" та "Нова радість стала"), дивовижне і неповторне звучання яких було настільки оригінальним у виконанні тріо, що витримало першопочаткову критику і всілякі зауваження з боку музикантів. Це нововведення дуже швидко поширилось у західному регіоні України та за його межами.

Колектив займався активною творчою і концертною діяльністю, був учасником урочистостей на міському та обласному рівні і концертних поїздок всеукраїнського та міжнародного значення [2; 3; 4; 5; 9]. Кращі зразки української музичної класики, народної пісенної творчості з репертуару колективу записані обласним і всеукраїнським радіо та телебаченням [1]. Тріо удостоєне схвальних відгуків в обласній, республіканській, всесоюзній та закордонній пресі [5; 10]. Знамените тріо бандуристок Луцького міського Будинку культури – лауреат Всесоюзного та республіканських конкурсів, дипломант Міжнародного фестивалю народної музики в Югославії.

Досвід роботи в тріо бандуристки реалізували у подальшій педагогічній праці: все своє вміння і любов до українського інструмента і національного мистецтва вони передають молодому поколінню [8].

Отже, висвітлюючи панораму творчої і концертної діяльності волинського тріо, слід підкреслити його значний внесок у культурний простір Волині та популяризацію бандурного мистецтва не тільки в Україні, але й за її межами у період "перебудови" та в перші роки незалежності України. Творчий підхід бандуристок до розширення репертуару зумовив новий тип бандурного супроводу, де використовується весь арсенал виконавських прийомів. У їхній творчості відчувається позиція освічених музикантів, приваблює справжня майстерність,

тонкий художній смак, сценічний досвід і цілком сформована музично-виконавська естетика. У наші дні, коли бандурне мистецтво набуло особливого розвитку і неабиякої популярності в світі, їхня творча лабораторія є хорошим прикладом молодому поколінню для наслідування.

Література:

1. Артюшенко В. У колі друзів // Культура і життя. – 1990. – 18 лютого.
2. Балик Н. У вінок шани кобзареві // Радянська Волинь. – 1990. – 12 березня.
3. Балик Н. Квітни, рідна земле! // Радянська Волинь. – 1989. – 7 березня.
4. Вололошко Н. Благодійний різдвяний концерт // Радянська Волинь. – 1990. – 20 грудня.
5. Кор. “ЛУ”. Свято кобзарського мистецтва // Літературна Україна. – 1989. – 23 березня.
6. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності. – Автореферат дис... канд. мистецтвознавства. – Одеса, 2003.
7. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності. – Дис. ...канд. мистецтвознавства. – Одеса, 2003. – 207 с.
8. Сточанська М. Вокальні ансамблі у супроводі бандур: Навч.-метод. посіб. – Луцьк: РВВ "Вежа" Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. – 274 с.
9. Філатенко А. Волиняни в Відні // Радянська Волинь. – 1990. – 11 грудня.
10. Філатенко А. Солов'їна ніжна пісня // Радянська Волинь. – 1989. – 24 лютого.

*Пінчак С.І.,
ст. викадач Дрогобицького
ДПУ імені Івана Франка*

ВИДАВНИЧО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ БАНДУРИСТА ОЛЕКСАНДРА ВЕРЕЩИНСЬКОГО

Достойне місце в когорті сучасних музикантів-бандуристів займає Олександр Павлович Верещинський, учень і послідовник Заслуженого діяча мистецтв України, професора В.Я. Герасименка. Будучи непересічною творчою особистістю, О. Верещинський є надзвичайно вимогливим до себе та своїх студентів. У ньому органічно поєднуються талант музиканта, педагога, просвітника, організатора та громадського діяча.

Олександр Верещинський – викладач Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського, досвідчений фахівець-методист. Уродженець м. Ромни, вже у шестирічному віці він уперше мав можливість почути знаменитого земляка-кобзаря Євгена Адамцевича. Це його так сильно вразило, що стало справою всього життя. Потім було навчання у бандуриста Григорія Спиці, згодом Львівське музичне училище (викладачі Юрій Барташевський та Василь Герасименко) й Львівська державна консерваторія імені Миколи Лисенка (клас бандури професора В. Герасименка). Працюючи з 1967-го року викладачем класу бандури в Дрогобицькому музичному училищі, з учнів свого класу організував ансамбль бандуристів, який вів велику просвітницьку та концертну діяльність та двічі був визнаний в числі кращих серед музичних училищ України.

У 1969 році Олександр Павлович започаткував професійне вивчення бандури при Дрогобицькому державному педагогічному інституті імені Івана Франка (тепер педагогічний університет), а також організував ансамбль бандуристів при ДМШ №1 м. Дрогобича, який під його керівництвом став лауреатом обласного конкурсу, присвяченого 30-річчю возз'єднання українських земель в єдиній державі (II премія, 1969 р., м. Львів).

Упродовж 40 років О. Верещинський займається науково-пошуковою роботою з кобзарства, на громадських засадах створив домашню студію “Кобзарська світлиця”, що стала духовним центром розвитку кобзарства на Прикарпатті, місцем зустрічі кобзарів, літераторів, науковців з учнями-бандуристами.

Олександр Верещинський здійснив унікальні записи живих голосів кобзарів І. Рачка, В. Заворотька, М. Бедрина під час фольклорних експедицій у с. Лавіркове на Чернігівщині, м. Ромни на Сумщині.

Як краєнин кобзаря Є. Адамцевича, брав участь у Всеукраїнській науковій конференції, присвяченій 90-річчю від дня його народження (м. Ромни, 1994 р.), де виступав з доповіддю: “Мої спогади про кобзаря Є. Адамцевича” та дослідженням “Авторство “Запорізького маршу”.

Зібрав рідкісну фонотеку виконавців-бандуристів Полтавщини. Власноручно здійснив запис з живого голосу та гри кобзарів-побратимів Г. Спиці і Є. Адамцевича, єдиний у своєму роді “Запорізький марш” у виконанні дуету кобзарів. Дослідник кобзарства О. Верещинський

передав свої матеріали, які становлять велику історико-мистецьку цінність, як дарунок краєзнавчому музею м. Ромни.

Живою історією архіву О. Верещинського є епістолярна спадщина – листування з кобзарями.

О. Верещинський – співавтор “Програми гри на бандурі для ДМШ та музичних відділів шкіл мистецтв” 1996 року, яка вийшла друком у Львові.

Він повернув із забуття ім’я однієї з перших і поодиноких кобзарок України, учениці Г. Хоткевича, О. Левадної (1905–1988), був ініціатором та організатором встановлення меморіальної таблиці на будинку, в якому вона проживала в м. Дрогобичі, а також загально-міських мистецьких заходів, присвячених її пам’яті.

Ім’я О. Верещинського увійшло до енциклопедичного збірника “Коротка історія кобзарства в Україні” Б. Жеплинського (Львів, 2000 р.).

Він виховав біля сотні фахівців-бандуристів, серед яких дипломанти і переможці Всеукраїнських фестивалів: Заслужена артистка України М. Сорока (Буднік), двічі лауреат Всеукраїнських конкурсів М. Мошик; лауреат Міжнародного конкурсу Н. Ватаманюк (Худик); Заслужена артистка України Н. Лемішка (Панчишин).

Від 1999 року О. Верещинський є головою Дрогобицького регіонального осередку Всеукраїнської спілки кобзарів (ВУСК).

Олександр Верещинський плідно працює над поповненням педагогічного репертуару для молодих бандуристів. Підготував до друку три збірники вокальних творів у супроводі бандури. Він є автором п’яти збірників для учнів-бандуристів ДМШ та училищ. У 2000 році вийшли друком три збірники його перекладів для бандури старовинних сонат західноєвропейських композиторів XVII–XVIII століть, а також збірник “С. Геллер. Етюд. Тв. 47”, а в 2001 році – “Поліфонічні твори зарубіжних композиторів”. Окремо хотілося б зупинитись на двох останніх виданнях.

Традиційно в музично-педагогічній літературі етюд утвердився як твір допоміжного характеру, що покликаний розвинути в учня той чи інший вид техніки, фактури, певного кола інших завдань, що часом виходять за межі суто технічних. Тим не менше, дуже багато етюдів стали повноцінними музичними творами. Етюди С. Геллера, тв. 47 у перекладі Олександра Верещинського повинні зайняти гідне

місце в репертуарі юних бандуристів. Для цього є низка передумов. По-перше, це цікава, здебільшого невідома музика для виконавців, що опановують народні інструменти. По-друге, переважна більшість етюдів тв. 47 відповідає найвищим вимогам педагогічного репертуару. При вивченні того чи іншого етюдів передбачені конкретні технологічні прийоми чи засоби. Крім того, кожен з них є завершеною, досконалою музичною мініатюрою, яка “розкриває” той чи інший образ. Переважають ліричні, грайливі образи, з виразними пісенними інтонаціями; є також танцювальні, епічно-баладні, хоч у цілій низці етюдів автор (як і перекладач) ставлять вирішення певних віртуозних проблем. По-третє, ряд етюдів передбачає використання прийомів, характерних для бандури харківського типу, яка має свої переваги, індивідуальну мову та давню історію.

“Поліфонічні твори зарубіжних композиторів” – п’ятий збірник, виданий О. Верещинським за останні роки. Це перше в Україні нотне видання, в якому зібрано в перекладі для бандури 10 фуг (фугет, “прелюдій і фуг”) і 4 прелюдії зарубіжних авторів (дані прелюдії є вступними частинами поліфонічних циклів і форма фуги їм не притаманна).

Збірник призначений для учнів старших класів музичних шкіл і студентів музичних училищ I–IV курсів, а, отже, відзначається такими особливостями: фактура орієнтована на рівень можливостей старшокласників музичних шкіл і студентів музичних училищ з наростанням виконавських труднощів від твору до твору; частина п’єс може виконуватися на бандурах без перемикачів (найбільш розповсюджених в музичних школах); фортепіанний виклад поліфонії при опрацюванні для бандури максимально наближений до оригіналу.

Даний збірник, безумовно, сприятиме розширенню поліфонічного репертуару в кобзарському виконавстві, продовжить утвердження великих можливостей сучасної бандури і, як думається, покличе до життя не тільки нові поліфонічні переклади, але й оригінальні поліфонічні твори для неї.

Усі збірники перекладів музичних творів для бандури заповнюють певну прогалину в репертуарі, якого так бракує в усіх сферах музичного мистецтва. Праця Олександра Верещинського є тут доцільною та актуальною, адже перекладач, як говорить відомий бандурист із Канади Віктор Мішалов, “сам творить нотну літературу”.

Література:

1. Геллер С. Етюди в перекладі для бандури / Переклав О. Верещинський. – Дрогобич: Відродження, 2001. – 44 с.
2. Збірник старовинних сонат в перекладі для бандури / Переклав О. Верещинський. – Дрогобич: Відродження, 2000. – 24 с.
3. Поліфонічні твори зарубіжних композиторів / Переклад для бандури О. Верещинського. – Дрогобич: Відродження, 2000. – 28 с.
4. Правдюк О.А. Листи Є.О. та Л.О. до Адамцевичів // Народна творчість та етнографія. – 1987. – №5. – С. 59–65.
5. Соха Д., Герасимов В. Звітують училища // Музика. – 1970. – №2. – С. 37.
6. Чімароза Д. Сонати в перекладі для бандури / Переклав О. Верещинський. – Дрогобич: Відродження, 2000. – 28 с.
7. Чімароза Д. Сонати в перекладі для бандури. – Зб. 2 / Переклав О. Верещинський. – Дрогобич: Відродження, 2000. – 24 с.

*Римаренко О.П.,
викладач Вінницького училища культури
і мистецтв ім. Д.М. Леонтовича*

ГРИГОРІЙ ВЕРЕТА – СУЧАСНИЙ КОМПОЗИТОР, ВІДОМИЙ ДИРИГЕНТ ТА АВТОР ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ

Відомий сучасний український композитор, диригент та педагог Григорій Степанович Верета народився в 1951 році в селі Лучиці, Сокальського району, що на Львівщині, в сім'ї хліборобів. Ще в ранньому дитинстві виявились його неабиякі музичні здібності та любов до музики, до української народної пісні. Із великим захопленням він слухав концертні виступи знаменитих співаків-бандуристів та Державної капели бандуристів України, що транслювались по радіо. Вже тоді, за власним зізнанням Григорія Верети, бандура стає покликом його душі. Але першим музичним інструментом, на якому він навчився грати, був баян, уроки гри на якому він брав у вчителя музики Лучицької загальноосвітньої школи. Закінчивши навчання у школі, Григорій Верета поступив до Луцького культосвітнього училища на диригентсько-хоровий відділ, де додатковим інструментом обрав

бандуру. Там він створює свої перші обробки українських народних пісень для голосу у супроводі бандури, які, власне, сам і виконує, будучи активним учасником студентської концертної бригади. Після закінчення училища Григорій Верета продовжив своє навчання в Київському державному інституті культури на диригентсько-хоровому відділі, де додатково продовжує студіювати бандуру. З метою вдосконалення композиторської майстерності брав приватні уроки по композиції у відомого українського композитора Віталія Кирейка. Власне кажучи, саме тут він почав формуватися як самобутній композитор та диригент.

Навчаючись в вузі, Григорій Верета також брав активну участь в концертній діяльності студентських концертних бригад. Маючи від природи гарний голос, виконував власні обробки українських народних пісень у супроводі бандури. По закінченні ВУЗу (1974 рік) Григорій Верета поїхав працювати, за направленням, в село Качківку Ямпільського району Вінницької області. Там організував дитячу музичну школу, в якій відкрив клас бандури. У Качківці Григорій Верета також займався збиранням українських народних пісень. На основі зібраного матеріалу ним було створено багато самобутніх обробок для хорових колективів, дуетів, соло. В 1978 році Григорія Верету запрошують працювати до Державної капели бандуристів України на посаду диригента. З цим колективом він пропрацював багато років і успішно гастролював містами Радянського Союзу та за кордоном (Франція, Іспанія, Німеччина, Канада та ін.). Будучи диригентом, співпрацював із такими видатними співаками, народними артистами СРСР, як Дмитро Гнатюк, Марія Стефюк, Анатолій Солов'яненко та ін. На той час він створив багато оригінальних, позначених самобутністю хорових обробок українських народних пісень для Державної капели бандуристів України, які і сьогодні є в діючому репертуарі цього колективу, та багато інших творів. Працюючи диригентом, Григорій Верета також займався педагогічною діяльністю. Він викладав бандуру в студії при Державній капелі бандуристів України. Багато його учнів сьогодні працює в провідних музичних колективах міста Києва: Державній капелі бандуристів України, хоровій капелі "Думка", народному хорі ім. Г. Віршовки, Дитячому музичному театрі та є солістами обласних філармоній. У 1998 році Григорія Верету

запросили до Київського державного інституту культури на викладацьку роботу. Завдяки йому на кафедрі народної художньої творчості було відкрито спеціальність “Диригент капели бандуристів”. Також уперше на цій кафедрі Григорій Верета організував студентську капелу бандуристів мішаного складу, для якої створив велику кількість хоро-вих обробок українських народних пісень, хоро-вих обробок стрілецьких пісень, а також інструментальних творів та солоспівів у супроводі бандури. У 1991 році він отримав звання доцента. Працюючи в Київському інституті культури і мистецтв, Григорій Верета особливу увагу приділяв роботі по підготовці молодого покоління педагогів, виконавців та диригентів капели бандуристів. Студенти охоче відвідували його заняття, переймаючи його величезний досвід роботи з капелою.

У 1993 році Григорій Верета переходить працювати головним хормейстером в ансамбль пісні і танцю МВС України м. Києва. Та незабаром його знову запросили до Державної капели бандуристів України (1994 р.). З цим провідним колективом Григорій Верета пропрацював біля десяти років, гастролюючи різними містами України та Європи, водночас продовжує плідно працювати як композитор. В 1997 році на Всеукраїнському конкурсі композиторів (1997 р.) як учасник отримує звання лауреата цього найпрестижнішого конкурсу в Україні, а в 1998 році удостоєний почесного звання народного артиста України. На цей час випадає розквіт його творчої діяльності. В його творчому доробку чимало хоро-вих обробок українських народних пісень для капели бандуристів України, хоро-вих обробок українських народних пісень для чоловічого хору акапела та у супроводі фортепіано, для мішаного хору у супроводі бандури, оригінальних хоро-вих творів, солоспівів та дуетів у супроводі бандури та фортепіано, інструментальних творів для бандури, фортепіано та симфонічного оркестру. У 2004 році Григорія Верету запрошують до Київського національного університету культури і мистецтв на творчу роботу. На сьогодні Григорій Верета знаходиться у розквіті творчих сил, він самовіддано працює, вносячи величезний вклад у розвиток української національної культури.

До друку вийшли такі його збірки та окремі твори, як:

– симфонія с. moll для симфонічного оркестру (“Музична Україна”, 1980 р.);

– фортепіанні твори (“Музична Україна”, 1986 р.);

- “Дитячий альбом” (“Музична Україна”, 1991 р.);
 - кантата “Кобзарева пісня” для мішаного хору у супроводі симфонічного оркестру (Альтерпрес, 2006 р.);
 - духовні хорові твори на старослов’янські тексти (Львів, “Свічадо”, 2006 р.);
 - духовні хорові твори українською мовою (Львів, “Свічадо”, 2006 р.);
 - партитури для капел бандуристів (Альтерпрес, 2006 р.);
 - солоспіви у супроводі фортепіано (Альтерпрес, 2006 р.);
- А також підготовлено до друку:
- збірник творів для чоловічого хору у супроводі фортепіано (обробки українських народних пісень);
 - збірник творів для чоловічого хору акапела (обробки українських народних пісень);
 - збірник творів для чоловічого хору (обробки українських народних пісень);
 - збірник творів для чоловічого хору у супроводі фортепіано;
 - збірка творів для мішаного хору;
 - збірка творів для голосу у супроводі бандури;
 - дитячий альбом для голосу у супроводі бандури (Музична Україна).

Топоровська Г.М.,
 доцент кафедри ІМ РДГУ,
 ст. викладач Рівненського МУ РДГУ,
 заслужена артистка України

Я ЖИТИМУ В КОБЗАРСЬКОМУ ПРОМІННІ... (до 75-річчя від Дня народження Анатолія Грицяя)

Розвиток професійного кобзарського мистецтва на Рівненщині пов’язаний із ім’ям справжнього патріарха цієї справи Анатолія Юхимовича Грицяя. Долею йому судилося стати першим у нашому краї бандуристом-педагогом, який все своє життя віддав на вівтар педагогіки і невмирущого кобзарського мистецтва.

Воістину пророчими стали поетичні рядки, написані Анатолієм Юхимовичем:

“Летять і падають за обрій десь літа...
Нехай... Я житиму в кобзарському промінні.
Скрізь, всюди, де ступав я, по моїх слідах
Проізроста бандур чарівне передзвіння” [4].

Так, він живе в “кобзарському промінні”, в тих чарівних і ніжних звуках, які є голосом самого народу. Він живе в своїх учнях, бо до краплиночки віддав все своє вміння, всю свою енергію. Він живе в нашій пам’яті, тому що був самобутнім, талановитим...

1 січня 2006 року Анатолію Грицаю виповнилося б 75 років. Життя і творча біографія засновника професійної бандурної освіти на Рівненщини – то боротьба за утвердження національної ідеї і біль за понівечене українське слово та українське мистецтво. Він жив так, як йому підказувало серце, як хотіла його щира душа, сповнена безмежною любов’ю до бандури, мови, України. Він був усюди: на мітингах, конференціях, зустрічах із відомими людьми, щоб потім почуте Слово про святу українську правду донести до своїх учнів. І саме Рівненська земля стала для Анатолія Юхимовича другою батьківщиною. Прибувши за направленням після закінчення Київської державної консерваторії у 1957 році в Рівненське музичне училище, почав буквально “з нуля”, бо, власне, і класу бандури як такого не було ні в училищі, ні в музичних школах. Першими ученицями Анатолія Юхимовича стали Віра Бордюг та Мирослава Хакімова. А учень класу домри Йосип Яницький перевівся в клас молодого педагога і став першим випускником. Довелося багато працювати над створенням педагогічного репертуару, проводити різноманітні концерти, де Анатолій Юхимович виступав і сам, і з учнями, організовувати виступи в інших навчальних закладах, трудових колективах.

А.Ю. Грицай писав:

“Я живу від радості до болю,
Від удачі до невдачі знов –
Й тішусь тим, що з них на ріднім полі
Пророста в когось до струн любов” [1].

На всіх зустрічах Анатолій Юхимович розповідав, що є такий музичний інструмент – бандура, демонстрував його звучання і переконував, що бандура має свої переваги. З кожним роком приходило на навчання все більше і більше обдарованих юнаків та дівчат, які,

закінчивши училище, розліталися по області, по Україні, аби нести в серці ті мудрі зерна, що сів їх Учитель, і такі ж зерна сіяти вже у своїх учнів. Пройдуть роки і про своїх вихованців Анатолій Юхимович скаже: “Всі мої учні – українства цвіт” [2]. Він завжди цікавився подальшою їхньою долею. У спеціальному зошиті записував не лише імена та прізвища студентів (таких записів було понад 100), а й місце роботи, різні газетні статті про їхню діяльність. І, звичайно, безмежно радів успіхам своїх випускників. Серед учнів – артисти філармоній, керівники й учасники творчих колективів, викладачі музичних шкіл. Багато з них стали лауреатами різноманітних мистецьких конкурсів, а деякі – відзначені державою. Це заслужені артисти України Василь Пиндик та Галина Топоровська, заслужена артистка республіки Крим Вікторія Накорнеєва, заслужений працівник культури України Валентина Кузьменко.

Постать А. Грицяя випромінює доброту, чуйність, людяність і скромність, навколо якого була аура значимості, величності, небесності, благородства, а ще – високий професіоналізм. Не маючи звань і нагород, не будучи “старшим викладачем”, він став Великим Учителем. І не тільки для бандуристів, а й для багатьох, які, хоч і не займалися в його класі, проте мали змогу співати в капелі бандуристок при Будинку художньої самодіяльності профспілок, якою 15 років керував А. Грицяй. Капела була добре знана шанувальникам кобзарського мистецтва. Вона ставала двічі золотим лауреатом фестивалів самодіяльної художньої творчості, неодноразово виступала на телебаченні, була учасником творчих звітів майстрів мистецтв і художніх колективів в Палаці культури “Україна”. Народна артистка України Лідія Кондрашевська, яка була активною капелянкою, у великому зошиті, де Анатолій Юхимович збирав автографи визначних людей, залишила запис: “Це велике щастя для мене, що мною займалися такі люди, як Марія Байко, Анатолій Кос-Анатольський, Євгенія Мірошніченко і Ви – Анатолій Грицяй” [3].

А ще Анатолій Юхимович був Вчителем для багатьох поколінь студентів, завдяки постійно діючій художньо-публіцистичній виставці, яку він організував і більше 40-а років вів на громадських засадах в музучилищі. Це унікальний витвір його рук, своєрідна мистецька енциклопедія. Виставка постійно змінювалася матеріалами, присвяченими

як культурним, так і громадсько-політичним та історичним подіям суспільного життя. Ця багаторічна подвижницька праця не має аналогу. В одному із останніх інтерв'ю на Рівненському телебаченні, Анатолій Юхимович зізнався: “Я, можна сказати, віддав на цю виставку все своє життя. Хтось купував машини, дачі, а я – журнали, газети, аби збирати матеріали для нових тем” [5].

Без перебільшення Анатолія Юхимовича можна назвати літописцем концертного життя класу бандури, училища, так і концертно-театрального життя міста й області. Своїм учням він говорив: “Станьте літописцями, нотуйте все про свою концертну діяльність, потім – як знайдете”.

Живе Анатолій Грицай і в тих багатотомних щоденниках, які вів ще із шкільних років, і в листах, які, власне, є віддзеркалюванням його душі, помислів, мрій, роздумів, сприйняття світу. Перечитуючи їх, потрапляєш в своєрідне біополе високої духовності, інтелігентності. І ті мудрі його слова знову і знову глибоко впадають в душу. “Ми – нація Бояна, козака Мамає, Марусі Чурай, ми – нація Соломії Крушельницької, Мишуги, Бориса Гмирі, ми – нація Шевченка, Франка, Лесі Українки, а ще – Ліни Костенко, Василя Стуса, Дмитра Павличка, ми – нація Мазепи, Петлюри і Бандери, ми – народ Лисенка, Кошиця та Авдієвського, ми – сама Пісня, Дума і Поезія. І це все при тому, що ми дали супротив всім заборонам, які сипалися на нас, як з рогу достатку...” (08.08.2003 р.). “В Україні украдене минуле. Народ позбавлений фундаменту своєї пам'яті, своїх перемог і своїх гірких поразок. Власне, історія – то Учитель. Ми позбавлені того учителя. Люди, як сліпі кошенята, тиняються по своїй землі і не знають, і не бачать, на якій багатющій живуть землі і які вони талановиті...” (09.08.2003 р.) [2]. “Переконаність у своїй правоті – це теж талант”. (26.11.1984 р.). “Будь наступальною натурою, під лежачий камінь вода не біжить. Мрій, а ще більше працюй. Працюй до поту, до болю в пальцях, іншого шляху нема до парнасу слави... Вбирай увесь світ і все прибандурой”. (12.02.1985 р.) [6]. “Скільки того добра розкидано по книгах... Постарайся нічого розумного не пропустити. Все набуते, в першу чергу, для тебе особисто знадобиться, а в недалекому майбутньому, сподіваюсь, воно десь відлуниться в твоїх учнях і просто оточуючих. Треба не тільки вчитися, а й вчити. Кожна людина – сонце

і може мати свої планети. Тож чим людина цікавіша, тим більше буде вона притягати до себе інших” (14.09.1985 р.) [7].

Через усе своє життя Анатолій Грицай з величезною шаною проніс ім'я славетного, свого часу репресованого, кобзаря-вчителя Володимира Андрійовича Кабачка. Квіти, подаровані на концертах, Анатолій Юхимович завжди ставив перед портретом свого вчителя. І ті мудрі думки Володимира Андрійовича ще глибше розвинув Анатолій Грицай: “Бандура – то святий вогонь, що очищає наші душі і спопеляє все низьке у них, піднімає нас над суетними миттєвостями і возносить у сфери мудрості і мужності” [4].

Анатолій Грицай живе у тих добрих справах, які творив щоденно. Він поспішав зробити для України та її громадян якнайбільше і на уроках, і на сцені, і поза нею. У його учительському портфелі завжди була оригінальна інформація для своїх учнів, колег, а то й просто для цікавих людей. Вся його багаторічна діяльність – це суцільне просвітництво, хоч він сам про цю діяльність ніколи не говорив. Його просвітництво – цілеспрямоване, ідейно насажене, як і все його життя.

Живе А. Грицай в чарівних мелодіях, які творила його душа. На тих піснях виростали його учні, учні його учнів. Його твори виконували капела бандуристів і відомий, ним же створений, “Золотий квартет” бандуристок, солісти, різноманітні ансамблі. Анатолій Юхимович написав багато обробок українських народних пісень, зробив велику кількість перекладів авторських творів. Маючи хист до поезії, писав вірші здебільшого про бандуру, та не тільки. Його непокоїли думки про долю рідної мови, України. Вслухаймося в його голос, його слова:

“Чому не хочем ми учитися?
Про що Шевченко нас благав.
Він, мов Христос, за нас страждав,
Пора б вже нам порозуміться” [1].

Серце Анатолія Грицяя було сповнене безмежною любов'ю до справи, якій віддав усе своє життя. Завжди вражала його дивовижна енергія, з якою він турбувався про талановитих людей, про те, щоб інші знали про них якомога більше. Він говорив: “У нашій ділі важливий талант. Мусить бути поклик серця до справи, яку обираєш” [9].

Будучи надзвичайно скромною людиною, сам Анатолій Юхимович ніколи не намагався бути “на людях”. Але його життя стало величез-

ним маяком. Високо оцінив його Микола Чорний, засновник Школи кобзарського мистецтва у Нью-Йорку, сказавши: “В історії України маестро Анатолій Грицай буде записаний як амбасадор свого народу в кобзарстві і її культурі. Він зумів запалити прометейський вогонь кобзарства не тільки в м. Рівному, але й по цілій Волині.

Достойний пане Маестро! Ви є кобзарське світило для нашого українського народу!” [8].

Душа Анатолія Юхимовича з нами в пісні, в слові, в чарівних золото-струнних звуках.

“Бандуро! Не журися, не печалься!
Я навіть з небуття вернусь
І до струни, у котрої навчався,
Хоч вітерцем – а пригорнусь” [4].

Література:

1. Грицай А. Вірші. – Рукопис.
2. Грицай А. Щоденники. – Рукопис.
3. Грицай А. Зошит автографів. – Рукопис.
4. Дацков А. Анатолій Грицай. Літературно-мистецький портрет. – Рівне, 2000. – С. 3–5.
5. Інтерв’ю для телеканалу “Рівне-1”. – 2002.
6. Лист А. Грицай до Г. Топоровської. (12.02.1985 р.).
7. Лист А. Грицай до Г. Топоровської. (14.09.1985 р.).
8. Лист М. Чорного до А. Грицай (19.09.1997 р.).
9. Шумик В. Школа Грицай // Сім днів. – 2002. – 10 жовтня.

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

*Беженар О.П.,
солістка Запорізької обласної філармонії,
Голова Запорізького ОС НСКУ,
дипломант Міжнародного конкурсу*

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Кобза, бандура, освячені історією славнозвісної Хортиці.

Саме тут виростала та поширювалась на всю Україну козацька вольниця, а кобзарі були активними пропагандистами, носіями передових ідей того часу. Нині перед молододою державою постають великі проблеми, а саме формування українців в єдину сильну націю та морально-естетичне виховання молоді. І саме бандура в спроможі допомогти і політикам, і простому українцю. Кобза несе на собі не тільки музичне, естетичне навантаження, а ще й історичну інформацію та енергетику минулих поколінь. На концертах бандуристи виконують різноманітний репертуар, в тому числі і думи – “Про Хортицю”, “Про зруйнування Січі”, “Про козака запорожця” – червонною стрічкою проходить тема козацтва. Так, де ж ми, справжні нащадки запорізьких козаків? Чому за 15 років незалежності України ми не змогли здобути повагу до нашого коріння, пошани до нашого національного багатства, яким є бандура?

Наприкінці 2005 року почав своє існування Запорізькій Обласний Осередок Національної Спілки Кобзарів. Члени спілки схвильовані положенням справ у Запорізькій області щодо питання розвитку кобзи, бандури взагалі. Наша область має найменшу кількість бандуристів – учнів, викладачів, солістів. Із 16-ти місцевих музичних шкіл клас бандури мають лише 7 шкіл – ДМШ №1, 2, 3, 7; ДШМ №4, класичний ліцей

при ЗДУ, “Січковий колегіум”. В них навчається “величезна” кількість учнів – 90 дітей. Вслухайтесь, будь-ласка – 90 учнів на майже мільйонне місто!

В області теж становище не краще. Існують класи в музичних школах Мелітополя, Токмака, Енергодара, Бердянська. Кількість учнів – від 3 до 10. В інших районах, а їх 14, навіть гадки не мають що таке бандура. Лише на сторінках підручника історії України діти можуть побачити кобзаря чи бандуриста.

На мій погляд, існують багато питань: де брати інструменти, як набрати потрібну кількість учнів (це стосується не тільки класу бандури). Але найпершим, найболючішим питанням є питання непопулярності інструменту, неповажності до всього “народного”, “українського”. Вся “турбота та повага” – лише на словах з екранів телевізорів. І де всі слова, коли стосується діла? Як без підтримки держави ми маємо підняти музичний народний пласт? Як викладач має навчити любити, поважати інструмент, коли учні бачать і прекрасно розуміють, що їх викладач за свої кошти купує, утримує, удосконалює свій інструмент – бо 2 чи 3 учня займаються на одному інструменті по черзі? Як маленька дитина повинна ставитися до своєї важливої, з історичної точки зору – державної справи?

І не зважаючи на існуючі проблеми, бандура продовжує своє життя, розвивається, розквітає силами музикантів, творців, одиниць-любителів нашого рідного інструменту. Вони всіма своїми силами піднімають імідж бандури; прагнуть, щоб їхній інструмент став модним (в кращому значенні цього слова) – красивим, цікавим, популярним, естрадним.

А для цього ми, виконавці, повинні постійно вдосконалювати, розширювати наш репертуар. І це не пуста балаканина – це важливо і можливо для кожного.

Ми можемо ознайомити слухача з історією, пропагувати наші традиції, виконуючі старовинні думи, епічні твори.

Завдяки удосконаленню конструкції професором Василем Герасименком бандура набула нових художньо-виразних можливостей. Тепер бандуристи виконують класичні твори різних жанрів. Але, це ні в якому разі не перекреслює історичне навантаження інструменту. Класика підвищує статус народного інструменту. Залучення банду-

ристів до концертів із симфонічними оркестрами будуть свідченням повноправного входження бандури до плеяди світових музичних інструментів.

Переклади популярних творів зарубіжних сучасних авторів – Леграна, Еванса, Гершвіна, П'яцолли – допомогли залучити нових слухачів; з'явилися нові шанувальники “нової” бандури. В цьому я переконалась на своєму власному досвіді.

Закликаю вас, Кобзарі, Бандуристи, ми всі робимо єдину справу – зберігаємо, примножуємо духовну спадщину українського народу. Не треба грати всім поп, джаз, фольклор або тільки класику. Кожний сам вирішує, знаходить те, що йому ближче. Але заперечувати розвиток, рухи, кроки вперед – недоречно. Бандура має звучати у всій різнобарвності своїх можливостей. Це – красиво, цікаво, популярно – модно.

Заходи, які можуть сприяти розвитку кобзи та бандури:

1. Надання на державному рівні можливості безкоштовного навчання учнів з фаху бандури, як це зроблено на Рівненщині, Тернопільщині.
2. Придбання нових інструментів за державні кошти.
3. Вирішення проблеми підвищення кваліфікації викладачів-бандуристів.
4. Приділення уваги до ансамблевого виконання – створення капел бандуристів.
5. Введення до програми загальноосвітніх шкіл вивчення національної культури, національних інструментів.
6. Заохочування виконавців-бандуристів до участі у великих концертах державного, обласного чи місцевого рівня.
7. Висвітлювання проблем кобзарського жанру у всіх видах ЗМІ.
8. У Запорізькій області – проведення Всеукраїнського конкурсу виконавців на бандурі “Хортиця кличе” на базі музичного училища ім. П.І. Майбороди та Кінного театру на о. Хортиця.
9. Творчій обмін виконавців із різних областей на базі філармоній.

*Брояко Н.Б.,
канд. мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри КНУКіМ*

ПРОБЛЕМА ФІЗИЧНОЇ ВИТРИВАЛОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ БАНДУРИСТА

Бандура – унікальний народний інструмент України, що не має аналогів у музичних культурах інших країн і народів. Його доля тісно пов'язана зі становленням української нації, державності, з розвитком народного та професійно-академічного музичного мистецтва.

Культурний простір України ХХ століття ознаменований становленням чітко налагодженої системи професійно-академічного навчання бандуристів у дитячих музичних школах, музичних училищах та вищих професійних навчальних закладах.

Для виховання природної раціональної техніки педагог повинен знати фізіологічні можливості “апарата учня”, уміти аналізувати психо-емоційний стан вихованця, розуміти і відчувати, що йому заважає, які рухи викликають незручність і затиск, щоб вчасно зреагувати і прийти на допомогу – адже учень, зазвичай, під час гри ці відчуття не зауважує, отже, не в змозі помітити стан перенапруження.

Для гри на бандурі, як і для інших різновидів психофізичної діяльності, необхідні певні м'язові зусилля. Зовсім розслабленими руками грати так само неможливо, як і виконувати будь-яку іншу дію. Для успішної роботи учневі необхідний активний м'язовий тонус. Під час звуковидобування “апарат учня” повинен працювати у режимі “актив-пасив”, коли відбувається постійна зміна навантаження і розвантаження м'язів, напруження і звільнення апарата, що його учень не тільки повинен відчувати, але й викладач бачити під час гри.

Важливою проблемою у процесі оволодіння грою на інструменті є подолання м'язового “затиску”, який може виявитися в учня з першого уроку. Якщо вчасно цьому не запобігти, засвоєння постановочних та ігрових навичок буде під загрозою. Напруження м'язів негативно впливає на звуковидобування і звуковедення, виконання різноманітних штрихів, обмежує біглисть пальців, спричиняє до швидкої втоми не тільки рук, але й шиї, спини, ніг.

У такому випадку педагог повинен невтомно стежити за перебігом м'язових реакцій учня, заохочуючи його до подолання негативних явищ особистим показом. Поступово, опановуючи ігрові навички, учень звільняє “апарат”. Але інколи, не дивлячись на зусилля педагога, напруження не зникає, гальмуючи подальших навичок учня. І хоча доволі часто зустрічаються учні, які, не відчуваючи напруження, легко (швидко) пристосовуються до інструмента і правильно засвоюють постановку, все ж таки є причини, що викликають напруження м'язів на початковому етапі навчання. Ці причини повинні бути відомі кожному педагогу, тому необхідно хоча би в загальних рисах ознайомитися з функціонуванням і властивостями м'язів.

М'язи складаються з великої кількості окремих волокон, пронизаних кровопостачальними капілярами і нервовими волокнами, що з'єднують м'яз із центральною нервовою системою. Нервові волокна здатні проводити імпульси багато годин підряд при безперервному подразненні. Це свідчить про те, що вони практично не стомлюються.

Функціонування м'язів тісно пов'язане з обміном речовин, кровообігом, диханням і, перш за все, з діяльністю центральної нервової системи.

Слід розрізняти такі властивості м'язів, як скорочення і напруження. Так, у вільно зігнутій руці у ліктьовому суглобі м'язи плеча скоротяться, але залишаться ненапруженими. Рука у такому положенні може знаходитися доволі довго. Якщо ж зігнути руку у цьому ж суглобі з метою демонстрації сили і міцності біцепса, то м'язи руки, ніби долаючи величезний тягар, сильно напружуються. Це напруження не дозволяє знаходитися руці в такому положенні тривалий час, оскільки швидко настає втома.

Слід враховувати, що не тільки фізичні дії можуть викликати напруження м'язів. Цьому може сприяти і психічний стан: страх, хвилювання та інші переживання, що викликають мимовільне напруження м'язів.

Погано засвоєні рухові навички також вимагають зайвих енергетичних затрат. Наприклад, для виконання трелі або репетицій учень інколи піднімає плече, напружуючи при цьому не тільки м'язи руки, але й шиї, обличчя, тоді як вірно сформована навичка вимагає участі тільки кінчиків пальців.

Таким чином, напруження м'язів може бути викликане у учня хвилюванням, страхом, неввірено засвоєними руховими навичками, а також непомірною вимогливістю педагога.

Отже, проблема фізичної витривалості ігрового апарата бандуриста є надзвичайно актуальною і, разом з тим, недостатньо дослідженою. Її вирішення є необхідною умовою формування виконавської майстерності бандуриста та розвитку бандурного виконавства в цілому.

*Васюта О.П.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Чернігівського обласного інституту
післядипломної педагогічної освіти,
заслужений діяч мистецтв України*

АНСАМБЛЬ БАНДУРИСТІВ “СОКОЛИКИ” – ВИРАЗНИК НОВІТНІХ ТЕНДЕНЦІЙ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ЧЕРНІГІВЩИНИ

Регіональний аспект бандурного мистецтва України не втрачає своєї актуальності на початку XXI століття. Відомо, що Чернігівщині завжди відводилося особливе місце. Ще за часів Пантелеймона Куліша, Миколи Лисенка, Олександра Малинки, Василя Ємця Чернігово-Сіверський регіон вважався важливим об'єктом наукового дослідження кобзарського мистецтва України. У XIX на початку XX століть об'єктивні та суб'єктивні обставини розвитку народної творчості на Чернігівщині сприяли формуванню і поступовому виокремленню зі своїми особливостями Ніжинського, Борзнянського, Сосницько-Менського, Козелецького, Остерського, Глухівського, Новгород-Сіверського і власне Чернігівського осередків кобзарювання. Імена Остапа Вересая, Андрія Шута, Терентія Пархоменка, Аврама Гребеня, Олександра Корнієвського, Антона Штепи стали не лише певними символами епохи, виразниками непростой долі кобзарства України, але й сформували глибинну за своєю сутністю і неповторністю “чернігівську школу кобзарського мистецтва”, яку ще Гнат Хоткевич вважав за найстарішу і найповажнішу в Україні.

Зрозуміло, наше природне прагнення осмислити сучасний стан бандурного мистецтва Чернігівщини веде до пошуку тих явищ народної культури, які поєднують у собі як минуле, так і сучасне. У цьому контексті Чернігівський осередок сучасного кобзарського мистецтва являє собою досить динамічний процес якісного і кількісного зростання. Бандура стала важливим суб'єктом мистецької освіти в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах. Історія кобзарського мистецтва читається в межах обов'язкового теоретичного курсу “короткої історії мистецтв”. В області активно діє відділення Національної спілки кобзарів України, очолюване заслуженим працівником культури України В.В. Іщенко. Широкою популярністю користується традиційний Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва “Вересаєве свято”. Успішно функціонують добре знані на Чернігівщині вокальне тріо бандуристок “Журавка”, капели бандуристів “Надія”, “Зачарована Десна”; лауреатом Національної премії України ім. Т.Г.Шевченка 2006 року став славний син Чернігівщини, заслужений артист України, кобзар-лірник Василь Нечепа.

Прикладом новітніх тенденцій у кобзарському мистецтві регіону на сучасному етапі є творча діяльність ансамблю бандуристів “Соколики” Чернігівської дитячої музичної школи № 1 ім. С.Вільконського, заснованого у 1990 року заслуженим працівником культури України Валентиною Іщенко. В історичному сенсі, “Соколики” стали першим прикладом гуртового кобзарювання хлопчиків Чернігівщини на межі ХХ – ХХІ століть. До того ж, діяльність ансамблю засвідчує проходження юнаками різних етапів мистецького становлення – від перших кроків ознайомлення з музичним інструментом бандурою до поступового оволодіння більш складними формами бандурного виконавства. При цьому в колективі підтримується максимальне прагнення до виявлення індивідуальних особливостей юних бандуристів через сольне виконавство та малі ансамблеві форми – дуети, тріо тощо. Засадничим моментом діяльності колективу є надзвичайно уважне ставлення до виконавського репертуару. До речі, кожен митець, який має справу з гуртовим бандурним співом, добре розуміє, яка кількість “підводних рифів” чекає його на цьому шляху. Спокуса легких репертуарних рішень дуже часто призводить до непоправних втрат не лише в формуванні творчого обличчя колективу а, що більш важливо і серйозно, до втрат

морально-засадичих, особистісних і в кінцевому результаті національно-ментальних. Добре відомо, що репертуарна спрямованість за своїм навчально-виховним і смисловим навантаженням виконує декілька важливих функцій, серед яких жанрово-тематична стає чи не головною щодо оцінки професійної якості музичного колективу. До того ж, виконавський репертуар, представлений конкретними пісенно-музичними творами, ніби змушує минуле “говорити” із сучасним. Виникає взаємозв’язок, який геніальний Павло Тичина розумів як “хвильове сполучення епох” і саме в цьому він, зокрема вбачав колосальне значення кобзарського мистецтва як явища української національної культури. Тому, провідною рисою навчально-музичної діяльності ансамблю бандуристів “Соколики” є опора на історично-виважений, національно-патріотичний репертуар. Той чи інший пісенний твір стає ціннісним не сам по собі, а лише в контексті непростих завдань щодо процесу формування свідомого ставлення юних музикантів до національних святинь свого народу. Репертуарна гама ансамблю бандуристів “Соколики” доволі розмаїта і охоплює різні жанрово-стильові особливості української народної пісні. За певної умови репертуар колективу можна розділити на декілька підрозділів. Козацькі: “Приїхали три козаки”, “Отамане, батьку наш”, “Розвивайся, зелений байраче”, “Прощай, город наш рідненький”, “Ой на горі вогонь горить”. Чумацькі: “Над річкою бережком”, “Вилітали орли” (сл. М. Кропивницького). Рекрутські: “Ой як будуть, моя мати у рекрути мене брати”. Історичні: “Було колись на Україні ревіли гармати”, “Ой Морозе – Морозенку”, “Чорна хмара з-за лиману”, “Поклін тобі Тарасе”, “Дума про Богдана Хмеля” (муз. П. Гайдамаки, сл. народні). Філософського змісту: “Де згода в сімействі” (Г. Сковороди), “На розпутті кобзар сидить” (сл. Т. Шевченка), “Музика на весіллі” (муз. Я. Степового). Ліричні: “Гаю, гаю, зелен-розмаю”, “В вишневому саду”, “Дивлюся – ой світає” (сл. Т. Шевченка), “Ішло дівча лучками”, “Кобзарі” (муз. В. Листопада, сл. В. Скоморовського). Національно-патріотичні: “На вулиці сурма грає” (обр. Л. Ященка), “Заповідане” (муз. С. Чабан, сл. В. Матвієнка), “Вперед соколи” (муз. Г. Китастого, сл. І. Багряного), “Україні” (муз. В. Іщенко, сл. І. Жиленко), “Ой у лісі зеленому” (сл. і муз. В. Іщенко). Жартівливі: “Та літав комар по луку”, “Та орав мужик край дороги”, “Мала баба три сини”, “Поженемо сиві воли”, “Та туман

яром котиться”, “Ой лопнув обруч”, “Поліська полька” (муз. П. Процька, сл. В. Юхимовича), “Ой заграйте, музики” (муз. Г. Майбороди, сл. народні), “Весела гулянка” (в’язанка народних пісень), “Розору дорожку”. В навчальній роботі ансамблю бандуристів “Соколики” значна увага приділяється ознайомленню юних кобзариків із чистими джерелами народної культури, пов’язаними з козацькими традиціями та народними ремеслами Чернігівщини. Ансамбль бандуристів є активним учасником та ініціатором важливих культурно-громадських акцій міста і області. Отримавши статус окремої сотні джур Чернігівського округу громадської організації “Козацтво Запорозьке” колектив став учасником багатьох обласних та Всеукраїнських національно-патріотичних акцій у визначних центрах козацької культури України Батурині та Каневі. Під час літніх канікул учасники ансамблю проводять постійно-діючий “Кобзарський майдан” у центральному парку культури і відпочинку м. Чернігова, який збирає численних шанувальників бандурного мистецтва. За роки своєї діяльності ансамбль посів важливе місце у національно-патріотичній та виховній роботі з молоддю м. Чернігова. Ансамбль активно розвиває прямі творчі контакти з спорідненими колективами різних міст і селищ України: Львова, Миколаєва, Донецька, Одеси, Ялти, Івано-Франківська, Славутича, Стритіва тощо. Від часу свого заснування колектив став дипломантом Всеукраїнського фестивалю “Хортиця” (Запоріжжя 1991), дипломантом Міжнародного фестивалю “Золотий лелека” (Івано-Франківськ 2002), лауреатом I премії III Міжнародного фестивалю дитячої творчості “Золота бджілка” (Білорусь 2004). Хлопчики – бандуристи здійснюють активну просвітницьку діяльність, беруть участь в різноманітних мистецьких заходах. Серед найбільш важливих, необхідно відмітити участь у Міжнародному літературно-мистецькому святі “В сім’ї вольній, новій” (Чернігів 1992); Всеукраїнському фестивалі кобзарського мистецтва “Вересаєве свято” (Сокиринці 1992, 1996, 1999, 2006); Урочистому зібранні Кобзарської світлиці в Українському Домі (Київ 1996, 1998); Всеукраїнській науковій конференції слов’янської писемності (Чернігів, 2000); Заключному концерті I Всеукраїнського фестивалю кобзарського мистецтва ім. Г. Китастого (Київ 2000). Ансамбль бандуристів був активним учасником ювілейних концертів видатних кобзарів України О. Вересая, Є. Адамцевича у колонному залі ім. М.В. Лисенка Національної філармонії України (Київ 2003),

виступав разом із найкращими художніми колективами Чернігівщини на сцені Національного палацу Україна в творчих звітах: “Мистецтво Сіверського краю” (1999), “Дивовижні музи Сіверського краю” (2000), “Мелодії Зачарованої Десни” (2003). Вихованці колективу – солісти О. Козянюк, Р. Пінчук, В. Бондар, О. Матвієнко, Є. Йовенко, Д. Хропаций – стали лауреатами всеукраїнських конкурсів юних виконавців та стипендіатами Чернігівського міського голови.

Йдучи назустріч 60-й річниці Великої Перемоги дитячий ансамбль бандуристів “Соколики” здійснив унікальну культурно-мистецьку акцію “З берегів Десни до славної Хортиці”. Метою акції стало вшанування пам’яті загиблих воїнів та творчі зустрічі з ветеранами Великої Вітчизняної війни, втілення в життя ідеї патріотичного виховання української молоді на кращих зразках народної та сучасної української пісні. У рамках акції відбулося покладання квітів на могили Невідомого солдата біля Вічного вогню у містах Чернігові, Києві, Черкасах, Кіровограді, Запоріжжі, Дніпропетровську, Полтаві. Під час акції відбулися концерти для учасників та інвалідів Великої Вітчизняної війни у військових шпиталях та будинках культури. Колектив також став учасником VI Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю – конкурсу українського мистецтва “Барвистий віночок 2005” (Дніпропетровськ, володар Гран-Прі фестивалю) та V Всеукраїнського фестивалю дитячо-юнацького виконавського мистецтва “Акорди Хортиці” (Запоріжжя, лауреат конкурсу). Наступним важливим культурно-мистецьким дійством стала культурологічна акція ансамблю бандуристів “Соколики” у м. Донецьку під назвою “Ми браття козацького роду”. Здійснення акції сприяло збереженню в Україні суспільної злагоди за умов штучного роздмухування так званого “протистояння” між Заходом і Сходом України, а також вихованню молодого покоління на принципах загальнолюдських цінностей та української ментальності; налагодженню інформаційних та культурних зв’язків, зміцненню дружби між дітьми різних регіонів України; популяризації кобзарського мистецтва Чернігівського краю. Програма проекту передбачала участь ансамблю бандуристів у V Міжнародному конкурсі “Джерело талантів”, присвяченому 191-річниці від дня народження Т.Г. Шевченка, проведення творчих зустрічей та концертів з учнівською молоддю м. Донецька, відвідування крас-

знавчих музеїв Донеччини, знайомство з визначними пам'ятками історії та культури.

Саме завдяки плідній і багатогранній діяльності ансамблю бандуристів “Соколики” у 2005 році в м. Чернігові відбувся перший між-регіональний дитячо-юнацький фестиваль кобзарського мистецтва “Кобзарський майдан у Чернігові”. Більше двохсот хлопців і дівчат України, які пов'язали свою долю з кобзою та бандурою, продемонстрували своє мистецтво численним шанувальникам прадавньої народної культури. У фестивалі взяли участь капели бандуристів і окремі виконавці з міст Миколаєва, Києва, Славутича, Одеси, Чернігова, а також учні Стрітівської вищої школи кобзарського мистецтва. Під головуванням голови Національної спілки кобзарів, професора Володимира Єсипка та професора Київського Національного університету культури і мистецтв, кандидата мистецтвознавства Надії Брояко відбулася конференція з питань кобзарського мистецтва України на сучасному етапі.

Отож ансамбль бандуристів “Соколики” Чернігівської музичної школи № 1 ім. С. Вільконського є активним виразником новітніх тенденцій у кобзарському мистецтві древньої Чернігово-Сіверської землі.

*Вержановський К.В.,
директор, ст. викладач
Одеської ДШМ № 3*

НАВЧАННЯ ДІТЕЙ НА БАНДУРІ – ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Музика, як інші види мистецтв (література, живопис, театр, кіно тощо), всебічно певним чином впливає на духовне життя людини. За певних умов вона збуджує до тих чи інших діянь і вчинків, сприяє формуванню певних вольових, моральних рис характеру.

В облагороджувальній силі музики – одне з джерел виховання людяності, емоціональності, чутливості. Деяким людям властиві егоїзм, грубість, байдужість по відношенню до інших. Мистецтво в цьому розумінні є справжньою школою гуманізму, морального збагачення, виховання високих почуттів.

Від людини, яка любить мистецтво, можна почути, що Чайковський відкрив у її душі такі інтимні почуття, такі ніжні думки, про існування яких він раніше й гадки не мав.

Таким чином, музика в житті людини займає одне з вагомих місць.

У кожного народу є свій національний музичний інструмент. Наприклад, у іспанців – гітара, у італійців – мандоліна, у росіян – балалайка. Український народ має свій національний музичний інструмент – кобзу або бандуру. Бандура – один із стародавніх і популярних музичних інструментів українського народу. Раніше її називали кобзою.

Слов'янським народам слово “кобза” відоме ще з XII століття. В старому тримовному слов'янському лексиконі “кобза” трактувалась як “пение, орган троеструйний”. Це слово знаходимо і в мовах інших народів. Осетини, наприклад, свій щипковий інструмент називають “канкир-кабуз”, а киргизи під назвою “кобиз” знають смичковий інструмент; угорці свій національний смичковий інструмент (типу скрипки) називають “кобос”.

Нема сумніву в тому, що кобза, як музичний інструмент із невеликою кількістю струн існувала і розвивалася протягом багатьох століть.

Окремі виконавці-кобзарі (вони ж і майстри) поступово змінювали загальний вигляд кобзи шляхом розширення грифа, збільшення корпусу, внаслідок чого почали з'являтися приструнки.

Загальна кількість струн спочатку збільшилась до 7-8, а пізніше – до 12.

На загальний розвиток кобзи (особливо збільшення кількості струн на ній) вплинув популярний інструмент російського народу – гуслі. Як відомо, дзвінчаті гуслі мали струн більше, ніж кобза.

Що ж до назви “бандура”, це слово стародавнє, і його в різних транскрипціях зустрічаємо у греків і римля: пандура, пандора, пандорос, пандоріс.

Слово “пандурі” відоме і на Кавказі. Грузинський народ так називає народний музичний інструмент, який має 3 струни з волоса.

Таким чином, слово “бандура”, незалежно від самого музичного інструмента, було відоме багатьом народам, у тому числі і українському.

Стародавня кобза, розвиваючись в певних історичних умовах, стала називатися “бандурою”. Ця нова назва українського музичного інструмента набула популярності в XVIII столітті серед міського населення, в той час як в селах за ним ще довго зберігалась стародавня назва “кобза”.

У цьому ж XVIII столітті мистецтво кобзарів-бандуристів мало великий успіх у Петербурзі і Москві.

Протягом довгого часу один і той же інструмент мав дві назви. В українському фольклорі читаємо:

“Кобза ж моя, дружина вірная,

Бандура моя мальованая,

Де ж мені тебе діти?

А чи в чистому степу спалити

І попілець по світу пустити?

Нехай буйний вітер по степах

пролітає,

Струни твої зачіпає.

Смутнесенько, жалібнесенько грає,

виграває,

То може подорожні козаки

бігтимуть близенько,

Почують, що ти граєш жалібненько

Привернуть до могили”.

(Уривок із Думи “Смерть козака-бандуриста”)

Значної популярності набула кобза-бандура серед українського народу в час визвольної боротьби українського народу за свою незалежність, яку очолював видатний полководець і громадський діяч Богдан Хмельницький.

Проте після возз’єднання України з Росією царизм всіляко затримує розвиток української культури, в тому числі і народного інструмента. Кобзарі-бандуристи, які були невтомними агітаторами, переслідувались, їх жорстоко карали за пісню правди, за сміливий заклик до волі, до боротьби.

Кривавими сльозами плакала в їхніх руках бандура, гнівно сміялася над ворогом та збуджувала бадьорість і віру в перемогу.

Панство нещадно переслідувало бандуристів. Не один із них був засуджений до страти.

У ХІХ столітті бандуристам заборонили грати на ярмарках та у прилюдних місцях. Тільки окремих пощастило зберегти своє Мистецтво для українського народу.

Так з 1935 року у Києві майстер В.П. Тузіченко, починає експериментальну роботу над удосконаленням бандури київського типу. Після 15-річної сумлінної роботи він винайшов такий механізм, який можна перестроювати бандуру в різні тональності при допомозі важелів.

На Полтавщині в місті Миргороді майстер І.М. Скляр також довгий час працював над удосконаленням бандури київського типу. Ним був винайдений спеціальний валик для перестроювання. Цей валик містився між струнами. Після повороту валика на 1/7 частину зліва направо, на бандурі з'являється новий стрій (тональність).

Загальна кількість струн на сучасній бандурі – 55-56. Таким чином, майстри Тузіченко і Скляр збагатили і розкрили виконавські можливості бандури. Про це яскраво свідчить Державна заслужена капела бандуристів України – мистецький колектив, яким по праву пишається наш народ.

Дзвінкоголосий життєрадісний спів капели, супроводжуваний м'якими переливами бандур, можна почути у найвіддаленіших куточках республіки, якщо не зі сцени, то по радіо, телебаченню або ж грам-записах.

Бандуристи вміють розкривати душу рідної пісні, відтворити її красу так, що зал ніколи не лишається байдужим.

Мистецька своєрідність бандуриста насамперед полягає у тому, що він співає, акомпонує собі на бандурі. “Розлилися круті бережечки”, “Гомін, гомін по діброві” та інші набули у виконанні бандуристів найпереконливішої інтерпретації.

Бандура ніби підкреслює їх глибокодумне звучання, надає їм правдивого життєвого забарвлення.

Дитячі музичні школи у системі освіти покликані сприяти музичному вихованню підростаючого покоління, залучати молодь до музичної культури.

Також дитячі музичні школи мають готувати обдарованих дітей до вступу в середні навчальні заклади.

Перед педагогом-керівником і вихователем стоїть відповідальне завдання – виховання і формування світогляду, моральних рис, естетичних поглядів і професіональної майстерності учнів.

Основною формою навчальної і виховної роботи є урок у класі з фаху. У процесі уроку слід використовувати різноманітні форми роботи:

- перевірка виконання завдання;
- пояснення характеру музичного твору;
- показ нових прийомів гри;
- вказівки щодо виконання домашніх завдань тощо.

Багато прослуховувати заданий навчальний матеріал, не спиняючи учня під час виконання. Пояснення та вказівки давати при повторному програванні.

Поєднання показу на інструменті з словесним поясненням є однією з найкращих форм класної роботи, яка підвищує активність, увагу та інтерес учня.

Педагогові слід всебічно стимулювати працю учня над удосконаленням техніки гри, незмінно підкореної художнім завданням. Поряд інструктивним матеріалом, потрібним для розвитку технічних навиків, слід вивчати з учнем якомога більше художніх п'єс. При розучуванні музичних творів педагогові слід звертати увагу на аплікатуру, встановлювати її в чіткій, найзручнішій і доцільній послідовності, знайомити учня з музичними термінами та їх значенням.

Протягом навчання педагог має приділяти неослабну увагу виразності виконання, розвитку слухового контролю, якості звучання, ритму і динаміці.

У роботі над гамами, арпеджіо і вправами має особливе значення якість їх виконання, інтонаційна чистота, рівність звучання, стійкий ритм, пальцева чіткість тощо.

Успішність учня передусім залежить від доцільно складеного індивідуального плану, в якому слід передбачити послідовний всебічний музично-технічний розвиток учня, врахувати його індивідуальні особливості, рівень загально-музичного і технічного розвитку і відповідно до цього визначити конкретні педагогічні завдання. Не рекомендується включати в індивідуальний план твори, які перевищують музично-виконавські можливості учня і не відповідають віком особливостям.

При доборі репертуару педагог повинен додержуватися принципу послідовності в навчанні. Репертуар учня має бути різноманітний за формою, змістом, стилем, фактурою. Для цього треба вдало використовувати пісенні скарби української народної і класичної музики, твори українських композиторів.

Викладач має систематично прищеплювати учням уміння інтерпретувати нотний текст і читати ноти з листа, звертати увагу на метро ритм, ладо-тональність динаміку, фразування, поступово наближати його до художнього виконання.

Техніка видобування звука на бандурі складніша, ніж на інших інструментах і потребує тренування. Для інтерпретації треба користуватися музичним матеріалом, який має виховне, пізнавальне значення і є цікавим для учня. Цінним матеріалом для інтерпретації і читання нот є обробки народних і масових пісень. Зміст твору при читанні нот з листа краще засвоюється при повторному його програванні.

Для читання нот з листа в перших класах добираються твори переважно в повільному і середньому темпах, поступово вводяться рухливі в легких тональностях, а згодом ускладнюються.

Успішність учня залежить від правильної організації його самостійних занять. З метою раціонального використання часу педагог із фаху повинен допомогти учням скласти “план робочого дня”, враховуючи час, потрібний для виконання завдань з загальноосвітніх, теоретичних і фахових предметів, не допускаючи переобтяження, яке згубно відбивається на здоров’ї учня.

Для розширення музичного кругозору учня поряд з творами, які детально вивчають в класі, слід знайомити з незапланованими п’єсами різного спрямування, допускаючи при цьому різний ступінь завершення роботи над ними, не вимагаючи обов’язкового завчання на пам’ять. Педагог спеціального класу повинен привчати учнів до самостійної роботи над музичним твором.

Учням молодших класів слід давати завдання з добору аплікатури; динаміки закриття струн в кінці фраз тощо. Поступово завдання ускладнюються аж до самостійного вивчення музичного твору.

Самостійна робота учня виховує творчу ініціативу, розуміння особливостей стилю твору, формує чітке уявлення про методику його розучування, вчить прийомам подолання різних труднощів.

Педагог має підвищення якості виконавської практики учня варто влаштувати самостійні виступи – звіти учнів із 20-30 хвилинною, якій можуть бути використанні твори, вивчені учнем у попередніх семестрах (як повторний матеріал).

У процесі класної роботи значне місце відводиться грі учнів в ансамблі. Вона підвищує інтерес до занять, вчить їх розуміти функції різних партій, допомагає їм знайомитися з складними творами. Отже, ансамбль має виховне значення, оскільки сприяє розвитку почуття відповідальності.

Колись існували три способи гри на бандурі: чернігівський, полтавський та Зінківський або харківський.

Чернігівський і полтавський способи схожі, тому згодом вони об'єдналися і утворили новий спосіб гри, що зветься тепер київським.

Київський спосіб вважається основним і є цілком необхідним для бандуриста-початківця. Він широко розповсюджений як в самодіяльних, так і в професіональних ансамблях та капелах бандуристів.

Велике значення в видобуванні звуків на інструменті відіграє постановка рук та положення пальців. Від цього залежить його характер, тембр і сила.

З перших років навчання педагог з фаху повинен приділяти велику увагу напрямку руху пальців, а також місцю та силі їх ударів по струнах.

Видобування звуків необхідної висоти, тривалості, сили і тембру на будь-якому інструменті залежить від уміння володіти цим інструментом, попередньо ознайомившись з усіма технічними прийомами гри.

Треба пам'ятати, що струни різних регістрів мають різну товщину і різне напруження, тому й удар по струні повинен бути не однаковий, а відповідати її регістру. Щоб привчити руку і пальці учня-бандуриста, необхідно давати йому вправи та етюди в усіх регістрах.

Різноманітність звучання залежить від рівномірного розвинення пальців і до цього необхідно прагнути. Рухи пальців мають бути завжди енергійні і вольові, а разом з тим легкі і не напруженні.

Ознайомлюючи учня з початковим навчанням гри на бандурі, треба слідкувати за рівною ритмічною грою, домагаючись, щоб кожна нота вправи чи п'єси звучала рівно стільки часу, скільки їй належить звучати, не припускаючи зупинок у музичному русі.

Щодо прийомів гри на бандурі, то вони різні. Це щиток, удар, тремоло, гліссандо, арпеджіато, флажолети.

В наш час бандура лишається одним із найулюбленіших інструментів на Україні. І її можна зустріти у складі професіональних і самодіяльних ансамблів бандуристів та у поєднанні з іншими інструментами, її можна бачити у окремих виконавців, дуетах, тріо, квартетах у складі народних ансамблів.

Загальне зростання музичної культури в країні вимагає від музичних установ і закладів прискорення підготовки кваліфікованих кадрів виконавців. Адже українська бандура перетворилась з інструмента з обмеженими технічними можливостями на інструмент, що цілком відповідає виконанню складних і змістовних сольних та концертних творів.

Сучасна бандура відзначається широким діапазоном звучання, різноманітністю динамічних відтінків, багатством тембру.

Багато виконавців, педагогів і керівників художньої самодіяльності вже здавна відчують назрілу потребу в створенні нових творів, цікавих обробок сучасних композиторів, цінних методичних вказівок.

Для бандури, на жаль, створена ще невелика кількість методичної літератури. Все ж для навчання можна рекомендувати такі видання: “Школа гри на бандурі” В. Кабачка та Є. Юцевича, “Школа гри на бандурі” С. Баштана та А. Омельченко, “Школа гри на бандурі” Опришка, “Твори та перекладання” М. Гвоздя, “Етюди” Д. Пшеничного і П. Іванова та соціально перекладені твори для бандури С. Баштанов та А. Омельченко, а також написані п’єси різної складності деякими сучасними авторами.

Здійснення складних виховних завдань, які постають перед педагогом, вимагає від нього бажання та справжнього творчого ставлення до справи. Який би він не був досвідчений, його обов’язок – не спинятися на досягнутому. Потрібна активна участь педагога в методичній роботі і звітних концертах школи.

Педагог повинен вивчати твори видатних діячів культури, науки та мистецтва. Діяльність педагога, його моральне обличчя має бути прикладом для учня.

Невтомне підвищення свого художнього рівня, загальної культури, педагогічної та виконавської майстерності, вдумливий аналіз своєї роботи, чуйне ставлення до критичних зауважень товаришів-педагогів – все це забезпечує успішне виконання дорученої справи.

*Долгіх М.В.,
викладач Кіровоградського МУ, здобувач КНУКіМ,
голова Кіровоградського ОС НСКУ*

АСПЕКТИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ГАЙВОРОНСЬКОЇ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ

До актуальних проблем сьогодення належать об'єктивні регіональні дослідження історико-культурної спадщини як окремих репрезентаторів кобзарського мистецтва, так і творчих колективів. Вивчаючи культурологічні процеси Кіровоградщини 30-60-х років ХХ ст., необхідно зупинитися на діяльності унікального самодіяльного колективу – Гайворонської капели бандуристів. Спроби осмислити шлях утворення і розвитку творчого об'єднання аматорів належали місцевим публіцистам [2; 3; 5; 8] та краєзнавцеві Л. Солгутовському [6, 58], які з позицій постсталінської доби підносили його мистецьке значення до рангу вищих культурних здобутків. Ентузіастичні настрої апологетів “соціалістичного реалізму” возвели навколо колективу ореол романтичного піднесення і створили образ повноцінного позитивного героя, втілюючи ідею про колективну народну творчість на ниві “нового, відродженого”, модернізованого і “очищеного від ворожих елементів” українського села.

Надзвичайно специфічним є зародження основного ядра колективу у період культурного геноциду та оголошення кобзи і бандури “класово ворожим” елементом. Колгоспний ансамбль бандуристів села Бугове Гайворонського району сформувався в атмосфері епохи соціальних переворотів та поширення культурних здобутків серед нових широких мас. Організований гуртківцями сільського клубу на основі масової колективної ідеї, коли “до бою йшли – полками та дивізіями, у піонери вступали – ланками, в колгоспі працювали – бригадами, хвацькі пісні співали – хорами, до ГУЛАГу вивозили – ешелонами” [7, 201], колектив стикнувся з характерною для 30-х років проблемою зруйнованих етнокультурних традицій, вираженою зовнішньо через: 1) відсутність інструментарію, 2) порушення навчально-виховного комплексу, 3) репертуарну політику, спрямовану на формування пролетарської свідомості. Природно, що вищезазначені факти не могли стати на заваді “людям

нового суспільства”, тому, використовуючи духовні переживання, спостережливість, емоційність, розвинуту фантазію, працездатність, вміння мислити “класовими категоріями” і навіть ремісничий досвід, ансамбль за короткий час здійснив “прорив” на фланзі “культурної боротьби”. Виготовили примітивні, базуючись на малюнку з журналу, бандури; навчилися грати по слуху, без знання нотної грамоти, виконавської техніки; створили власні пісні на актуальні теми. Знання, які кобзарі здобували і накопичували десятиріччями, бугівці інтенсивно самотужки отримали за півроку.

Концертна практика Бугівського ансамблю розпочалася виступом 1935 року на першотравневому концерті дуету колгоспників – П. Волошина і В. Олексійчука. Репертуар складав жартівливу народну пісню “Як у місяці іюлі” та два авторські твори: “Пісню про трактористку Ніну Богач” і “Пісню про дванадцять косарів”. У 1937 році квінтет бандуристів приймав участь у обласному огляді художньої самодіяльності. Через чотири роки в капелі вже налічувалося 15 чоловік. 1946 року відновлений колектив отримав колгоспну премію, кошти від якої витратили на пошиття національних костюмів та виготовлення нових інструментів. У 1955 році до капели входили 9 бандуристів-чоловіків і хор з 15 дівчат-колгоспниць. 1957 року колгосп імені Кірова придбав для капели сім фабричних бандур, що дало змогу долучитися до музикування новим аматорам – трактористам В. Сіваку, В. Костюку та О. Рябоволику, їздовим О. Головатюку і В. Закордонцю, водію О. Скирді. З 1960-х років до капели долучаються молоді дівчата-бандуристки: доярка О. Пустовойт, бібліотекарка Г. Сенченко, медсестра Л. Демченко. 1967 року Бугівський ансамбль виріс до 20 виконавців-аматорів. Збільшилася капела за рахунок родини Волошиних – дружини, двох доньок та двох синів керівника колективу. Організувалися ансамблі малих форм: жіночий дует, сімейний секстет тощо.

Тридцятип’ятирічний творчий стаж Бугівської капели бандуристів свідчить про великий організаційний потенціал головного ініціатора започаткування та беззмінного керівника колективу, заслуженого працівника культури П.Г. Волошина. Творити, організовувати, втілювати, навчати, виготовляти власноручно – такими головними принципами керувався цей народний художник-універсал: самодіяльний композитор; відомий на Гайворонщині майстер по виготовленню сопілок, бала-

лайок, мандолін, а згодом і бандур; збирач місцевого фольклорного матеріалу; виконавець-бандурист. Біографія П.Г. Волошина складається з фактів, типових для епохи: завідувачий складом, санінструктор, після закінчення заочних курсів музичного відділу Центрального Будинку народної творчості у Москві – директор сільського клубу.

Про “активну громадську позицію” П. Волошина і намагання актуально і своєчасно реагувати на політично важливі події (чом не головна риса старосвітського кобзарства!) свідчить постійна творча робота зі створення репертуару ансамблю. Зрозуміло, програми виступів переповнювала радянська славильна тематика. Наприклад, “Ода про Радянську Конституцію” або пісні про знатних людей Кіровоградщини О. Гіталова (на сл. Г. Позняка), П. Громійчук, З. Озерянську, популярна “Тайворонська лірична”. До збірника “Пісні, записані на Кіровоградщині” [7] увійшли “Спасибі, партіє, тобі” (сл. Г. Позняка), “Пісня про двічі Героя Соціалістичної Праці Виштак Степаниду” (сл. А. Баранюка). Левову частину (6!) творів кіровоградських аматорів репрезентували у збірці твори П. Волошина. Упорядник книги Г. Самарін вбачав характерну тенденцію епохи в тому, що композиції місцевих аматорів розучуються і обробляються в хорах і ансамблях, “причому в самому народженні цих пісень можна виразно бачити творчу взаємодію особи та навколишнього колективу” [4, 6].

Найдокладніше ілюструє творчість самодіяльного композитора в контексті “мистецтва соціалістичного реалізму” пісня “Марш бригад комуністичної праці”. В інтерв’ю газеті “Кіровоградська правда” П.Г. Волошин розкрив її головну мету: “Ми прагнули... відобразити тріумфальну ходу Радянської країни по шляху до комунізму. Хотілося, щоб цей марш звучав радісною симфонією про тих, хто, долаючи перешкоди, нестримно йде вперед” [1]. Налице типовий зразок продукту масової культури, в якій творче мислення індивідуальності девальвоване в сформованій суспільством соціальній спільноті.

Особистість П.Г. Волошина-бандуриста проектувалася на діяльність всього творчого процесу капели. Спогади про сольне виконання бандуриста залишили 1965 року студенти Кіровоградського педінституту, учасники експедиції по запису усної народної творчості. “Літня людина з голубими ясними очима”, аматор ніжно і задушевно співав на подвір’ї власного будинку “Бугівську ліричну” (сл. М. Шевчука); “як добірне зерно, вагомо й ніжно” [3] лунала його “Урожайна” (сл. О. Богуна).

Елементами професіоналізму відзначалася життєдіяльність капели у 1959 році, коли за керманича двох колективів, Бугівського і Гайворонського ансамблів, об'єднаних в єдине масове дійство, виступив А.В. Ковальчук, учень О. Гасюка та М. Сарма-Соколовського. Учасник табірної капели бандуристів у Інті, пізніше відомий на Гайворонщині хормейстер, заслужений працівник культури, він намагався трансформувати творчий процес засобами серйозного навчання гри на бандурі і поглибленого підходу до постановки голосу.

З 60-х років діяльність колективу орієнтувалась виключно на сільські масові свята народної пісні, клубні “датові” концерти, масштабні акції в Мощеному лісі і, за виключенням участі в обласному огляді-конкурсі в рамках Декади української літератури і мистецтва в Москві, не виходила за межі гайворонського регіону. Наприклад, при святкуванні 42-ї річниці Жовтневої революції колектив виконав пісню “Верховино, мати моя”, українську народну пісню в обробці Г. Верьовки “Ішов козак потайком” і авторський твір П. Волошина “Спасибі, партіє, тобі”. Репертуар капели розширився за рахунок творів місцевого спрямування – спеціально написані “Гайворонські частушки” М. Реви, пісні П. Волошина “До комунізму нас партія веде” (сл. В. Марчука), “Трактористи” (сл. С. Думанського), “Пісня про героїню”, “Пісня по Загладу”. Остання згадка про Гайворонську капелу бандуристів виринає зі шпальт преси у 1970 році. Виконавська практика, побудована на хаотичному і стихійному розвитку, відсутність консультування з боку професійних бандуристів та відірваний від історичного минулого, розрахований на “споживача радянської доби”, репертуар привели до ліквідації колективу.

Активна і багатогранна робота єдиної на Кіровоградщині Гайворонської самодіяльної капели бандуристів у галузі пропаганди національного інструментарію є типовим зразком мистецького колективу в умовах “соціалістичної за змістом і національної за формою” культури. На рівні українського села капела сприяла культурно-просвітницькому розвитку району, створенню атмосфери музикування серед сільських трудівників, підштовхнула до організації Гайворонської дитячої музичної школи, відкриття двох клубів – районного та імені Воровського. Але спільну для українського народу проблему втрати культурних цінностей капела подолати не змогла.

Література:

1. Волошин П. Серце співає // Кіровоградська правда. – 1957. – 18 вересня.
2. Гриценко В. Колгоспна капела бандуристів // Кіровоградська правда. – 1955. – 13 липня.
3. Ейдлін С. Добрий відпочинок // Кіровоградська правда. – 1965. – № 165. – 15 липня.
4. Пісні, записані на Кіровоградщині / Упор. Г. Самарін. – Кіровоград: Обласне видавництво, 1958.
5. Сівак М. Самодіяльні митці // Кіровоградська правда. – 1959. – 14 листопада.
6. Солгутовський Л. Нариси з історії Гайворонського краю: село Хашувате. – Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 1999.
7. Танюк Л. Монологи (театр, культура, політика). – Харків: Фоліо, 1994.
8. Шмідський К. Гайворонські бандуристи // Кіровоградська правда. – 1960. – 13 січня.

*Журжер Т.В.,
магістрантка КНУКІМ*

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ В МУЗИКАНТІВ-БАНДУРИСТІВ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ В ДМШ

Музичний слух як своєрідна людська здібність суттєво відрізняється від біологічного слуху і розвивається з набуттям необхідних знань, навичок і досвідом.

Одне з головних завдань початкового навчання гри на бандурі та співу полягає в тому, щоб пробудити в дітях інтерес до музики, розвивати їхні музичні здібності і найпростішим способом навчити їх музичній мові.

Відомо, що діти з відмінним слухом рано починають реагувати на ударно-ритмічні звуки, тоді, як відчуття висоти з'являється десь з трьох років. Тому, цілком природно, що ритмічні звуки сприймаються дітьми набагато легше, ніж звуковисотні.

Дитяча здібність реагувати на висоту звуків розвивається з віком. Шести-семирічні діти в більшості випадків погано орієнтуються у висоті

звуків, а багато з них можуть правильно заспівати навіть найпростішу пісеньку під супровід бандури.

Перші ритмічні вправи засвоюються ними дуже швидко і дають можливість вчителю за короткий час досягти високих ритмічних показників, зокрема ритмічного унісону. Враховуючи цю особливість сприйняття, при початковому навчанні, поряд із засвоєнням гри на бандурі, проводяться різні ритмічні вправи та ігри. Початкові музично-теоретичні поняття про музичну мову повинні бути образними і посилюючими для свідомості першокласника, близькими до психофізіологічного сприйняття дитячого організму. Внаслідок цього доцільно роботу починати з ритмічних одиниць, наближених до ритмів життя (биття серця, кроку), які своєю довготою відповідають четвертям.

Перші уроки з учнями-початківцями спираються на спів: прослуховування дитячих народних пісень і розспівування їх. Пісеньки повинні бути зрозумілими для них за змістом, простими за мелодичною і ритмічною структурою. До співу приєднується поступово гра на бандурі, підібрана з коротких фраз і відомих мелодій. Після виконання педагогом на бандурі дитячих п'єс, потрібно звернути увагу дитини на характерні відмінності: вони можуть бути веселими, сумними, казковими... Поступово потрібно познайомити учня з інструментом, з поділом інструмента на октави. Дуже важливо, щоб дитяча свідомість не дуже напружувалась. На уроках дитині повинно бути цікаво.

Музично-ритмічну діяльність учнів молодших класів потрібно формувати наступним чином:

1. У першому класі для розвитку ритму потрібно багато часу приділяти іграм із певною мелодією, ритмом. Відстукування ритму відомих мелодій. Вони активізують зацікавленість дітей до музики, сприяють за сприйняття музичних образів.

2. У другому класі музично-ритмічна діяльність учнів на уроці повинна бути спрямована на закріплення набутих раніше навичок. Досвід, який набули учні в першому класі, сприяє формуванню уявлень про пульсацію сильних і слабких долей у музиці.

3. У третьому класі вже в учнів є невеликий досвід, щоб реагувати на зміну руху на музичному творі. Вміння виділити характерну ритмічну інтонацію танцю, пісні, маршу. Розшифрувати її за допомогою

складових позначень, тривалостей. Вираження в нотному записі, допомагає засвоєнню поняття про музичну інтонацію.

Прийоми звуковисотного слуху в музично-ритмічних рухах:

– діти сидять з заплющеними очима і визначають висоту звуку, або інструмент за тембром;

– сидячи за столом діти чують звуки, і коли вони середнього реєстру – хлопають в долоні на рівні поясу, якщо високого – над головою.

– учневі дається завдання намалювати напрямок руху почутої мелодії на дошці. Потім учень малює його в повітрі, на уявленій дошці і зображує рух.

*Касьянова О.М.,
викладач-методист Одеського УМК
імені К.Ф. Данькевича,
лауреат Міжнародного фестивалю*

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА В ОДЕСЬКОМУ РЕГІОНІ

Одесу по праву називають одним з музичних центрів нашої країни. З часів заснування міста пройшло трохи більше двохсот років, але за цей невеликий історичний період в Одесі вирости яскраві талановиті музиканти, виконавці, композитори, що радують публіку високою майстерністю та артистизмом.

Джерела цих творчих досягнень визначаються тією школою, що складалася й продовжує розвиватися в Одесі протягом всієї її історії. Значний внесок у розвиток професійної музичної культури Одеси та її області вносить Одеське музичне училище (нині Одеське училище мистецтв і культури імені К.Ф. Данькевича). У 1976 році в одеському музичному училищі був відкритий клас бандури, який веде з моменту відкриття Касьянова Ольга Миколаївна – викладач-методист, лауреат Міжнародного фестивалю народної творчості в Югославії. За роки своєї професійної діяльності Касьянова О.М. підготувала багато молодих спеціалістів (близько 50), багато з яких стали лауреатами

республіканських та регіональних конкурсів. У багатьох музичних школах міста й області працюють її випускники. Майже усі її студенти продовжували навчання у вищих начальних закладах.

Однак варто зазначити, що ще до відкриття класу бандури в музичному училищі, наприкінці 60-х років минулого сторіччя було створено класи бандури у ДМШ № 4 й ДМШ № 6.

ДМШ № 4 – найстаріша музична школа в Одесі, директором якої наприкінці 60-х років був Володимир Данилович Стаховський, який завдяки прекрасним організаційним здібностям, надзвичайній енергійності, великому ентузіазму створив базу для професійного підходу до створення класу бандури. У першу чергу він забезпечив клас інструментами, бібліотекою, а у 1972 році у класі бандури навчалися вже 18 учнів. Треба особливо відзначити якість відбору учнів, адже підбиралися діти з добрими музичними здібностями й гарними вокальними даними. Все це забезпечило достатній професійний рівень навчання у музичній школі. Був створений ансамбль, який вів велику концертну діяльність. Все вище означене давало відчуття необхідності й важливості такої справи.

Минуло майже 30 років... У ДМШ і практично в усіх школах міста дуже складне становище з інструментарієм – переважно це дуже старі інструменти, у деяких школах бандури без перемикачів. На теперішній час із 16 існуючих у Одесі ДМШ і ДШІ клас бандури працює у 11 школах, а у області клас бандури залишився лише у 3 школах. За останні роки ми навчилися “переорієнтовувати” хормейстерів, вокалістів, баяністів, що не пройшли за конкурсом на свої інструменти в учнів класу бандури. Ситуація, за якої школи в області та місті не готують дітей для продовження навчання по класу бандури, вже давно викликає занепокоєння. Ми намагаємось змінити це становище на краще. Іноді виникає враження, що деякі викладачі самі не дуже зацікавлені у кінцевому результаті. У молодших класах діти є, а до випускного мало хто доходить. Пояснюють це все тим, що діти підросли й обирають собі щось інше, чи батьки відправляють дітей навчатися у іншу галузь.

Ці факти безперечно мають місце, але буває діти не хочуть навчатися, бо їм це не цікаво, це їх не турбує, їм не до душі. Викладач школи не може диктувати батькам план дій на майбутнє, але мусить зацікавити тим, що він робить, розкрити перспективи, виходячи з

можливостей учня і розповісти яка почесна місія випала цій дитині – зберігати й продовжувати традиції бандурної творчості, бути порадником та екскурсоводом у минуле.

Добре було б, якби навчання в класах бандури оптимізувалось. Викладач музичної школи – це досить значна, вагома постать в процесі збереження традицій і надбань бандурного мистецтва. Повна самовідданість і професіональні зусилля викладача-бандуриста – це, безумовно, самий важливий фактор навчального процесу. Проте є ще декілька факторів, без яких навчання може бути неефективним чи неможливим. Передусім це стосується матеріальної бази навчання, необхідної в наступних етапах навчання:

- придбання інструментарію, методичної і нотної літератури, відвідування концертів, придбання аудіо- та відеозаписів видатних виконавців-бандуристів;
- оформлення класної кімнати зі зручними умовами для занять та для зберігання інструментів;
- історичний куточок, який би висвітлював історію кобзарства, досягнення сучасних видатних виконавців-бандуристів, і, звісно, досягнення учнів даного викладача, фото їхніх виступів, дипломів тощо.

Також одним із досить важливих факторів у навчальному процесі є підвищення рівня кваліфікації самого вчителя. Така форма навчання довго існувала в вітчизняній навчальній системі, але останнім часом даний вид навчання лишився матеріальної підтримки. Наслідком цього є відокремленість регіональних шкіл бандурного мистецтва одна від одної, а єдиною можливістю обмінятися досвідом та продемонструвати свою роботу є конкурси виконавців на інструменті.

Вище було сказано про труднощі і негаразди, які заважають і ускладнюють роботу з майбутніми фахівцями-бандуристами. Хоча спілкування між різними регіонами нашої країни ускладнилося останнім часом, в межах однієї області, зокрема одеської, на базі ОУМК імені К.Ф. Данькевича щорічно проводяться педагогічні читання, де працює секція бандури. Очолює організацію і проведення роботи педагогічних читань завідувача відділом мистецьких навчальних закладів Божкова О.В. Участь в роботі секції приймають викладачі ОУМК імені К.Ф. Данькевича та ОДМА імені А.В. Нежданової.

Майже 20 років тому в Одеській державній консерваторії (нині Одеській державній музичній академії) імені А.В. Нежданової було відкрито клас бандури. Його очолила випускниця НМАУ ім. П.І. Чайковського Морозевич Н.В. Доцент кафедри народних інструментів, кандидат мистецтвознавства, лауреат міжнародного і республіканського конкурсів Морозевич Н.В. веде велику просвітницьку та виконавську діяльність – керівник і учасниця тріо “Мальви”, керівник камерної капели бандуристів “Одеса” [1]. Поруч із нею у ОДМА імені А.В. Нежданової плідно працює випускниця Н.В. Морозевич в.о. доцента, лауреат республіканського конкурсу Чернецька Людмила Теодорівна.

Всі вище перелічені культурні явища і навчальні напрямки, незважаючи на численні труднощі, свідчать про продовження традиції виконання на бандурі. Початок цих традицій можна шукати і у минулому сторіччі, і у ХІХ, і навіть у ХVІІІ, коли існувала в селі Коси Котовського району школа кобзарського мистецтва, де протягом 5-6 років навчалися кобзарі-лірники. Значною подією у продовженні традицій кобзарського мистецтва стало відкриття у 2006 році на базі школи для учнів з вадами зору кобзарського класу ім. Г.Н. Гриштопи – народного кобзаря України. Автор ще на початку 80-х років минулого сторіччя познайомилася з народним кобзарем Григорієм Назаровичем Гриштопою. Його сильний, молодий голос, впевнена гра на бандурі, яскравий талант виконавця, досконале знання народної творчості справили велике враження. Але він був досить стурбований ситуацією, що склалася з репертуаром кобзарів-бандуристів. Він говорив що учні – це моє особисте горе. Ні, не сказати, що немає охочих грати на бандурі. Навчаються у школах і в училищах. Але мова про те, що виконують. Історичний репертуар потребує індивідуальної підготовки, передачі “з рук до рук”, “від серця до серця” [2].

Час диктує бандуристам-виконавцям, бандуристам-педагогам нові цілі й завдання. Проте природний та гармонійний розвиток неможливий без збереження й продовження кращих традицій цього виду мистецтва.

Література:

1. Одеській державній музичній академії імені А.В. Нежданової – 90. – Одеса: Друк, 2003. – 224 с.
2. Осадча С.В. Дзвени бандуро // Думська площа, № 19. – Одеса, 2006. – С. 6.

*Овчарова С.В.,
доцент кафедри виконавського мистецтва
Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки,
засл. працівник культури України*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ДЛЯ БАНДУРИ

Розвиток бандурного мистецтва, значні досягнення у сфері виконавського мистецтва зумовили необхідність наукової розробки методики аранжування та перекладення для бандури. Аналіз досліджень і публікацій на цю тему дає можливість зробити висновок, що аранжування та перекладення для бандури на сучасному етапі залишається актуальною проблемою, яка вирішує складне питання подальшого розвитку, накопичення, збагачення та оновлення навчального, а також концертно-естрадного репертуару.

Метою є узагальнення ключових аспектів творчого процесу перекладення та сприяння активізації і пошуків дослідницької, а також навчально-методичної діяльності у сфері бандурного мистецтва.

Визначення понять (перекладення, транскрипція музичних творів, обробка народних пісень як вид вільного трактування оригіналу) та їх класифікація.

Розподіл перекладень на дві групи за художнім рівнем та ціллю:

- концертний репертуар – п'єси, які у викладі для бандури здобули повноцінне художнє вираження (пропонується перелік авторів, твори яких можна з успіхом виконувати на концертах);
- педагогічний репертуар – твори, які рекомендуються використовувати в навчально-педагогічній практиці.

Значення класичної спадщини для музиканта. Взаємозв'язок перекладень та уявлення про стиль творів. Виявлення та опанування характерних звукових формул (альбертові, маркізові баси у творах віденських класиків, орнаментация у творах французьких клавесиністів тощо).

Підкреслено значення редакції для автора перекладень. Запропоновано стислий аналіз редакцій К. Черні, Б. Муджелліні, Е. Петрі, С. Діденка, а також з'ясовано цінність уртексту (видання максимально наближеного до авторських оригіналів).

На прикладі творів Й.С. Баха детально розглянуто питання особливостей перекладення поліфонії, що характеризується складним поєднанням темпових, артикуляційних, динамічних, тембральних явищ у їх взаємозв'язку та суперечностях. Ретельне вивчення мотивної будови музичної тканини виховує слух аранжувальника й допомагає йому в роботі з перекладення поліфонічного твору.

Підкреслено значення штрихів при перекладенні поліфонії та викладено основні принципи практичного застосування штрихів – переосмислення штрихових позначень оригіналу відповідно до специфіки бандури, що є необхідною умовою грамотного перекладення багатоголосних творів для бандури.

Подано класифікацію та аналіз трьох видів поліфонії. Розглянуто найбільш типові питання щодо голосоведіння та перерозподілу мелодичних ліній між двома руками.

Роль перекладення творів, написаних для фортепіано. На основі порівняльного аналізу простежено деяку схожість виконавських можливостей фортепіано і бандури, вказано на принципову різницю звукоутворення та прийомів звуковидобування на цих інструментах.

Висновки: систематизація основних принципів та прийомів перекладення для бандури. Сформульовано основні положення: ампліфікація та редукція; реєстровка; спрощення або доповнення фактури; зміна тривалостей та розташування акордів; зміна ритмічного малюнку; ускладнення або спрощення ладотонального і гармонічного планів; переосмислення штрихів; переосмислення фактури з пристосуванням її до специфіки бандури тощо.

Наукова цінність тематики. Ця проблема потребує подальшого теоретичного дослідження. Результати досліджень можуть бути використані при розробці навчальних програм, посібників, в індивідуальній роботі з фахових дисциплін, а також сприятимуть поповненню нового, відповідно до сучасних реалій, технічно і естетично досконалого бандурного репертуару високохудожніми творами народної спадщини та сучасної музики.

Запропоновані методичні рекомендації практично висвітлені в упорядкованому автором збірнику перекладення та аранжування для бандури (вип. 1, Дніпропетровськ, 2006 р.).

Матеріали роботи використано у програмі курсу “Інструментування” Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки.

Література:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1971. – 278 с.
2. Вахняк Є. Хорове аранжування. – К.: Музична Україна, 1977. – С. 5.
3. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. – К.: Музична Україна, 1977. – С. 98.
4. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство – автореферат. – К., 1996. – С. 20.
5. Міщенко О. Перекладення музичних творів для дуету баянів. – Харків: Крок, 2000. – С. 4-5.
6. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1980. – С. 5.
7. Швейцер А. Йоганн Себастьян Бах. – М., 1964. – С. 194, 208.

*Орлова Т.М.,
магістранта КНУКіМ*

ВИЯВЛЕННЯ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ У КЛАСІ БАНДУРИ ДМШ

Важливою умовою навчання гри на бандурі є об'єктивне виявлення музичних здібностей.

Викладач повинен мати досить точне уявлення про рівень розвитку музичного слуху, відчуття ритму, музичну пам'ять.

Особливо важливо виявити музичні здібності на початку навчання. Кожен викладач повинен бути уважним і добре володіти методологією виявлення музичних здібностей під час вступу в ДМШ.

До музичних здібностей належать:

- музичний звуковисотний слух з його особливостями сприймати та впізнавати мелодії, чутливо реагувати на неточності інтонування (відображення мелодії в співі);
- відчуття ритму, яке дає можливість сприймати та відображувати музичний ритм;
- музична пам'ять та емоційне ставлення до музики;
- для бандуриста вимагається наявність голосу та виразність співу.

Виявлення музичного звуковисотного слуху. Музичний слух необхідно виявляти за допомогою співу. Для цього використовують відповідну систему, поступово ускладнюючи завдання. Ця система складається з музичного матеріалу, який відомий учневі і з незнайомого музичного матеріалу.

Починаючи з відомого учневі музичного матеріалу, тобто пропонують заспівати знайому пісню. Оцінюючи його виконання, треба слідкувати за точністю інтонування.

Для виявлення внутрішнього слуху пропонують частину пісні проспівати уголос, а іншу про себе. І навпаки.

Це завдання треба виконувати і голосом, і на фортепіано. Для повторення вибирають мелодії, які мають особливий характер, бажано, щоб вони склали народнопісенні інтонації. Регістр мелодії повинен відповідати середній теситурі дитячого голосу (мі – ля першої октави).

При співі треба використовувати склади, які відповідають тій чи іншій мелодії (пісня на ля-ля-ля, марш – та-та-та, танець на-на-на).

Приклади для перевірки музичного звуковисотного слуху.

1. Короткі одно- або двотактні діатонічні мелодії, які починаються зі звуків тонічного тризвуку. Діапазон з п'яти-шести звуків.



2. Діатонічні мелодії до чотирьох тактів.



3. Діатонічні мелодії з різноманітними інтервалами, які починаються як із тоніки, так із інших ступенів ладу. Діапазон октава.



4. Мелодії із збільшеними та зменшеними інтервалами, а також хроматизмами.



5. Розвиток ладового відчуття учня. Для цього пропонують учневі закінчити мелодію, яка зупиняється на нестійкому звуці або доповнити мотив, відповідь до мотиву - питання.



6. Для перевірки реакції на ладові зміни пропонують повторити підряд дві мелодії схожі між собою мелодією, ритмом, але різні за ладовим відношенням.



Перевірку музичного слуху малорозвинених дітей треба починати з мелодії з текстом (“Васильок”). Перевірці музичного слуху інколи заважає недостатня координація між органом слуху і голосовим апаратом. У таких випадках треба використати допоміжні засоби виявлення слуху: підбір мелодії на фортепіано, вміння учня наспівувати мелодії.

Виявлення відчуття ритму. Існує традиційна практика вистукування абстрактного малюнку, простукування повинно носити поступово ускладнений характер: спочатку дуольні групи, потім квартольні, тріольні, малюнки з складними затактами, синкопами, зрізними ритмічними співвідношеннями.

Також перевірити відчуття ритму можна під час завдання з інтонування. Звертаючи увагу на те, що відчуття ритму має моторну природу і відтворює ритм під час рухів людини, можна запропону-

вати учневі затанцювати. Вміле та точне виконання танцювальних рухів під музику свідчать про добрі музично-ритмічні здібності.

Виявлення музичної пам'яті та емоційного відчуття музики. Для виявлення музичної пам'яті має значення не тільки швидке запам'ятовування музики, а також здібність утримувати її в пам'яті.

Щоб виявити якість і стійкість музичної пам'яті, запитують скільки пісень учень знає перевіряють ці знання. Музична пам'ять тісно пов'язана із загальною пам'яттю. З кількості і складності вивчених віршів можна зробити висновок про загальну пам'ять, а побічно і музичну. Процес перевірки пам'яті завжди є приблизним, по-справжньому її можна перевірити під час занять в ДМШ.

Емоційне відчуття музики – це здібність чутливо реагувати на різні характери, на види пісень і віршів. Спостереження за учнем, коли він декламує вірш чи співає пісню, дають матеріал про його музичну обдарованість.

Повне виявлення емоційного відчуття музики в учня пов'язане з тривалим вивченням його здібностей у процесі навчання.

Отже, більшості випадків емоційне відчуття музики відповідає рівню його музичного слуху.

*Павлова Н.І.,
ст. викладач Вінницької ДМШ № 2*

СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Вже зібралась повна зала глядачів, які уважно та схвильовано слухають ведучих концерту – “Виступає зразковий дитячий ансамбль бандуристів “Намисто” (ДМШ №2) лауреат Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів та фестивалів...”

І сцена раптом розквітла з появою красивих дітей-намистянок в українських костюмах із бандурами в руках, які невимушено і натхненно зачаровують і звеличують душі усіх присутніх.

Ось уже 10 років цей колектив співом бандур і власної душі передає від серця до серця почуття любові до прекрасного; пробуджує струни

гідності і національної свідомості; дарує і примножує цілющу духовну силу нашого краю і України.

Але все починається з дитинства. Ще в 6-річному віці я почула гру на бандурі мого родича. Пам'ятаю, як хотілось доторкнутись до її струн. І коли, згодом, я знову почула її звучання, вона мені здалася такою рідною, наче я і не жила без неї. Навчаючись в музичній школі, я бачила відношення до бандури, як до красивої сироти. У студентські роки я помітила, що, до музичного училища вступали молоді люди з гарним голосом та без музичної підготовки. У різноманітних концертах та конкурсах дуже мало брали участь діти-бандуристи. Я зрозуміла: потрібно підіймати рівень дитячого бандурного мистецтва. Так з'ясувалась моя мета. Працюючи за направленням в районній музичній школі (м. Хмільник), я побачила, як діти прагнуть виступати. Та не кожний міг бути солістом. Створила різні форми ансамблів, завдяки яким майже усі діти були виступаючими в концертах, вигравали в обласних конкурсах. Адже саме ансамблева форма музикування дає змогу реалізувати себе в концертній діяльності. Бандура стала популярною, учнів стало так багато, що заняття йшли і у вихідні дні.

Переїхавши в рідне місто, я побачила, що з міськими дітьми працювати важче. Почала викладати не так, як нас навчали. Перші заняття починала не з вивчення нот, а з підбору відомих пісень, потім ми писали їх нотами. Діти самі складають музику і занотовують її додаючи свої вірші. Таким чином удосконалюва і музична грамотність. Тепер перші уроки проходять в музеї нашого Гомера-Кобзаря В. Перепелюка. Головне - щоб на кожному уроці було маленьке диво чи відкриття, яке дитина сама створила, а це зворушує і душу і розум. Дитина має відчувати наповненість, "зрости" в самоповазі, в пошуках того, чого не побачиш, а лише відчуєш серцем і душею. У старших класах працюємо без щоденників і оцінок, тому що урок – це острів для душі, майстерня і лабораторія краси. Вчимося пишатись тим, що саме кожному з нас бог довірив і вклав до рук перлину Українського Всесвіту. Нас не так багато, нас вибрали і ми маємо бути відповідальними. Потрібно так опанувати інструмент, щоб дозволити собі елементи імпровізації. Пропускати через серце кожен звук і букву, творити для слухача, бо вища мова бандури в поєднанні з піснею-душею – це вічний музей нашого народу. Показати який страждальницький шлях

пройшла бандура, щоб і ми змогли в труднощах, які є на шляху бандуристів, стати мудрішими і кращими, створюючи імунітет від всього несправедливого і огидного.

Разом зі мною діти відчули різне відношення до національного інструменту, як дорослих, так і дітей. П'ятнадцять років тому, йдучи на концерт із інструментами, вони чули, як називали їхні бандури балалайками і тарадайками. Як дорослі, відповідальні за концерти, примушували маленьких дітей (за сценарієм) виносити на сцену в одній руці бандуру, а в другій важкий стілець. Бачили, як начальники злякалися пропустити патріотичну пісню (яка звучала по радіо і по телебаченню) у виконанні зведеної обласної капели на звіт області (до Києва), бо у залі піднялися люди і вигукували “Слава Україні!”. Як ставили запитання журналісти про нелюдимість, про безперспективність бандури тощо, а ми пішли своїм шляхом вперед.

В 1995 році ансамбль виступав у театрі, де були гості з Польщі. Діти-бандуристи зачарували їх так, що нас запросили до Польщі на VII Міжнародний фестиваль камерної музики, де стали дипломатами. Знайшлась людина в міськвиконкомі, яка дала кошти на поїздку лише до кордону, а далі все за рахунок поляків. Були концерти і на центральному телебаченні, які висвітлювались в пресі. На кожному концерті бачили, як плакали українці, слухаючи рідну пісню, а після концерту просили хоч потримати в руках бандуру. Повернувшись додому, ми відчули, як змінилось ставлення до ансамблю... Почалися і конкурси, і численні концерти, сотні виступів за рік. Вперше на обласному конкурсі “Юний віртуоз” вищий бал “отримала” саме бандура. У 1998 році в обласному конкурсі “Перлинки Поділля” журі поставило нам найвищий бал, а щоб прибрати, як конкурента (приз – автомобіль) для нас не знайшли номінації. Далі поїздка до Німеччини на презентацію фонду “Ренесанс Поділля”, що принесла великий успіх. Міськвиконком взяв під свою опіку колектив, і ми з дітьми їздили відпочивати до моря, в санаторії і табори відпочинку.

До складу ансамблю завжди входили виключно учні мого класу. Коли підвищилась платня за навчання, батьки почали забирати дітей. Існування ансамблю було під загрозою. Міськвиконком і мер міста звільнив від сплати учасників ансамблю.

У 2000 році ансамбль дістає звання “Зразковий”, а у 2003 році підтверджує це звання. Багато провели звітних концертів. Різноманітний репертуар в ансамблі. Давали показові виступи і уроки на семінарах керівників навчальних закладів. Наші виступи транслювались на радіо, телебаченні та висвітлювались в пресі.

Учні ставали лауреатами в різних номінаціях всеукраїнського конкурсу ім. Т. Хоткевича (м. Харків – 2003 та 2005 роки). Були переможцями усіх Всеукраїнських фестивалів-оглядів “Струни Вічності” ім. В.Перепелюка (м. Вінниця), “Під срібний дзвін бандур” (м. Миколаїв). Виступ на фестивалі-огляді колективів “Просвіти” – грамота міністерства культури. Дипломантами стали учні з тріо “Любисток” (“Нові Імена України” м. Київ). Перемагали в усіх міських та обласних конкурсах. Минулого року учениця другого класу Поліщук Дарина стала лауреатом конкурсу “Волинський кобзарик” у м. Луцьку (третє місце). Учень Бурлаченко Артем в м. Нікополь отримав головний приз – відеокамеру. Також Артем був представником талановитої молоді в Польщі від області, за підтримки фонду Остапа Шутка. Він без екзаменів вступив до Університету Культури (м. Київ). Багато учнів навчаються в Національній Музичній Академії України.

Продовжують мою справу Солоненко Галина, яка співає в тріо, що має звання “народний” (м. Хмільник). В училищі Мистецтв і Культури м. Вінниці працюють викладачами Тімощенко Алла, Тімощенко Таня, Залізник Марина, Кучер Наташа; Віктор Бобров працює в капелі бандуристів, Форонов Віталій – в хорі ім. Верьовки; Залізник Оксана – в театрі оперети (м. Київ); солістами Вінницької філармонії є Смішко Л., Лановенко Н. і Поліщук О. та інші. Приємно знати, що колишні учні не хочуть продавати бандури і костюми та продовжують виступати. Завдяки нашим із дітьми досягненням декілька разів в області я була переможницею конкурсів “Людина року”, “Кращий за професією”, “Вихователь юних талантів”; лауреатом мистецької обласної премії “Кришталева вишня”; переможницею шкільного конкурсу “Учитель року”; маю звання “Старший учитель”; нагороджена іменним годинником від Президента; маю грамоти Міністерства культури; є головою осередку “Спілка Кобзарів України”. Але за звання ансамблю я одна в області не отримую кошти. Є проблеми з педагогічним репертуаром, зокрема мало жартівливих дитячих пісень, тому почала створювати власні.

На мою думку, для музичних шкіл буде доцільним розділити програмні вимоги на дві, а то й на три категорії: для диференційованих, для обдарованих та для решти учнів. За таких умов диференційовані учні не залишали б навчання. Багато дітей, які могли б займатись, залишають школи. Окремо виробити вимоги до бандуристів-співаків і інструменталістів. Потрібні малі, легкі та дешеві бандури, що дало б змогу створити якісний ансамбль молодших дітей.

Досить проблем і для моїх колег-продовжувачів, ентузіастів нашої справи. Я впевнена, що вони піднімуть на ще вищий щабель виконавське дитяче бандурне мистецтво, знайдуть вірний шлях, щоб збудувати якнайбільше духовних храмів в юних серцях українців.

*Панасюк І.,
лауреат Всеукраїнського
та Міжнародних конкурсів (бандура),
ст. викладач НМАУ ім. П.І.Чайковського*

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ТА УМОВИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-АКАДЕМІЧНОГО БАНДУРНИЦТВА У СЕРЕДИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Професійно-академічне русло бандурного виконавства почало формуватись у часи вимушеного занепаду і майже знищення традиційного, аутентичного кобзарства, мізерні залишки якого опинились за межами культурної політики, а сама українська музична культура змушена була послуговуватися підміною сутності понять кобзарства і бандурництва, свідомо ототожнених і спотворених. Відтак псевдокобзарство стало чи не найхарактернішим детермінантом радянської псевдокультури, яка досягла свого апогею у 50-х роках минулого століття.

У цей же час у радянському суспільстві започаткувались позитивні соціально-політичні зміни, які інспірували оновлення духовної атмосфери в країні, піднесення культурного життя, активізацію творчих сил, широкий опозиційний рух, у перших рядах якого знаходилась творча інтелігенція – письменники, публіцисти, художники, театralи.

Науковці, музикознавці, фольклористи активізували вивчення історії України. Саме тоді почали досліджувати кобзарство В. Кирдан, А. Омельченко, Ф. Лавров (ці дослідження вийдуть друком у 1980 р.). У видавництві “Наукова думка” вийшла друком книжка А. Гуменюка “Українські народні музичні інструменти” (1967 р.). У Києві створено музей українських народних музичних інструментів. Все це стало добрим підґрунтям для початку відродження аутентичного кобзарства у 1980-х роках.

У композиторському осередку сформувалася молода генерація (Л. Грабовський, М. Скорик, Л. Дичко, Є. Станкович). Їхні творчі успіхи на ґрунті переосмислення та осучаснення фольклорних джерел закарбовані в історії музичного мистецтва ХХст. як “нова фольклорна хвиля”.

З 60-х рр. ХХст. швидко набирає обертів камерно-хоровий рух, спочатку аматорський, а незабаром професійно-академічний, засновником якого став В. Іконник. Міцні зв’язки з художньо-естетичним і вокально-технологічним напрямками вітчизняної хорової культури, співпраця виконавців із композиторами-сучасниками стали важливим фактором розквіту хорової справи.

Така співпраця була не локальним явищем, а ознакою доби, притаманною усім академічним жанрам українського музичного мистецтва, а серед них – виконавству на народних інструментах, і бандурництву зокрема.

Функціонування бандури як професійно-академічного сольного-віртуозного концертного інструмента було забезпечене двома умовами: запровадженням системної професійної освіти та удосконаленням бандури.

Клас бандури започатковано в Києві в музичному училищі (1938 р.) – М.Опришком. У його підручнику початкового навчання вперше систематизовано і обґрунтовано основні методичні засади київського способу гри.

З 1950 р. в КДК ім. П.І. Чайковського відкрито клас бандури. Серед перших викладачів – М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир, М. Геліс, Я. Пухальський. У 1951 році при консерваторії була відкрита аспірантура для виконавців на народних інструментах.

Педагогічна робота М. Полотая в консерваторії була недовгою і зосередженою на формі співогри, проте відіграла важливу роль однієї з початкових ланок у процесі становлення професійної бандурної освіти.

Володимир Андрійович Кабачок – бандурист, диригент, педагог, один із перших українських високопрофесійних музикантів ХХ ст. Останні 13 років свого життя бандурист прожив у Києві насичено і плідно. Він викладав бандуру в Київському музичному училищі, а згодом, як сумісник, і в Київській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського (1950-1956 рр.). Серед його учнів – С. Баштан, А. Грицай, В. Лапшин, А. Маціяка, В. Кухта, В. Лобко. Найбільшим творчим здобутком В. Кабачка як педагога було створення у 1952 р. тріо бандуристок – першого ансамблю такого роду. Цей унікальний на той час вокально-інструментальний ансамбль у складі В. Третякової, Н. Павленко і Т. Поліщук уже через три роки завоював Золоту медаль на Міжнародному конкурсі Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Варшаві. Перше бандурне тріо, отримавши світове визнання, започаткувало одну з найпоширеніших виконавських традицій сучасного бандурництва.

Марк Мойсейович Геліс – засновник кафедри народних інструментів КДК ім. П.І. Чайковського, професор, заслужений діяч мистецтв України, блискучий педагог-універсал, організатор навчального процесу. М. Геліс володів методикою гри на всіх народних інструментах і викладав як фах – гітару, домру, баян, бандуру, цимбали, а також інші дисципліни.

Високий професіоналізм М. Геліса підтверджує вихована ним плеяда видатних виконавців і педагогів, серед яких: І. Алексеев, М. Різоль, Я. Пухальський, Д. Пшеничний, Ю. Тарнопольський, М. Давидов, С. Баштан, В. Воєводін, Є. Блінов, В. Івко, М. Білоконєв, інші.

М. Геліс навертав бандуристів до виконання перекладень класичної музики, до розширення виразовості бандури шляхом запозичення прийомів від інших інструментів – але не механічно копіюючи, а творчо їх переосмислюючи і зберігаючи специфіку свого інструмента. В класі М. Геліса бандуристи вчилися вирішувати проблеми художньо-естетичного характеру – кантиленності звучання, ансамблевості виконання, артистичної гри тощо.

Андрій Матвійович Бобир – блискучий виконавець кобзарського репертуару, автор різножанрових творів для бандури і ансамблю бандуристів, кількох збірок пісень і танців, які відносяться до числа

перших бандурних репертуарних збірок, а також науково-методичної праці “Поради керівнику ансамблю бандуристів”.

Понад 30 років (1951–1985) викладав в КДК ім. П.І. Чайковського, виховав плеяду бандуристів, і серед них: М. Гвоздь, В. Герасименко, Н. Москвіна, Ю. Гамова, А. Шутько; Ю. Демчук, А. Голуб, А. Грицай, В. Кухта, В. Лобко, особлива гордість Бобира-педагога – А. Омельченко.

Запровадження системної професійної музичної освіти стало першою необхідною умовою для функціонування бандури у новому статусі – професійно-академічного сольо-віртуозного концертного інструмента. Другою такою умовою було удосконалення бандури.

Інструменти колишніх кобзарів і бандуристів були ексклюзивними варіантами: кожен виготовляв собі інструмент як умів. Нова виконавська практика – ансамблева та капельна – інспірувала проблему уніфікації інструмента, значною мірою зумовила перші конструктивні модифікації, і серед них – бандура з асиметрично поставленим грифом, що розширило загальний діапазон звучання інструмента.

Тривалий і складний процес подальшого удосконалення, у якому взяли участь кілька поколінь майстрів, привів до хроматизації бандури І. Склярем.

Бандура (вдосконалена І. Склярем) це вже концертний інструмент, з можливостями гри у всіх тональностях, який і сьогодні є основним і в педагогіці, і в концертній практиці, хоча сам процес удосконалення механіки інструмента продовжується. Конструкція І. Скляра збагатила тембрально і зробила якіснішим загальне звучання бандури, збільшила звукову ауру, розширила діапазон і динаміку, уможливила виконання великих творів з розгорнутим модуляційним планом.

Еволюція бандури як принципово нового, професійно-академічного, сольо-віртуозного інструмента органічно поєднала паралельні та взаємозумовлюючі процеси: вдосконалення конструкції інструмента, систематизацію професійної освіти, створення оригінального репертуару, розширення географії бандурного мистецтва в Україні, появу нової генерації концертних виконавців, вихід українських бандуристів на світові мистецькі терени.

Всі ці завдання вирішувались і продовжують вирішуватися під егідою Народного артиста України, професора Сергія Васильовича

Баштана, який своєю різнобічною і результативною діяльністю репрезентує другу половину ХХ ст. в українській музичній культурі як епоху утвердження Київської школи професійно-академічного бандурного виконавства.

*Прокопович Т.Ю.,
канд. мистецтвознавства,
доцент Рівненського державного
гуманітарного університету*

БАНДУРА В СУЧАСНОМУ АНСАМБЛЕВОМУ ВИКОНАВСТВІ НА РІВНЕНЩИНІ

Реалії музичної індустрії в незалежній Україні виразно демонструють інтенсивне нагромадження різнорідних стильових і жанрових пластів у художній сфері. Загальновідомо, що суспільно-політичні перетворення віддзеркалюються у мистецькому процесі, а художній твір може сприйматись як Знак культурної епохи. Отож, вивільнення українського мистецтва в останньому десятилітті ХХ століття з ідеологічного контролю тоталітарного режиму закономірно призвело до активізації творчої інтелігенції у пошуку нових, адекватних сьогоденню національного буття, форм музичної продукції.

Творчий бум і породжений ним плюралізм художнього життя у сучасній Україні – явище неоднозначне, що потребує комплексного аналізу науковцями різних галузей гуманітарного знання. Найширші узагальнення дадуть можливість визначити питому вагу інновацій і їх значення у поступі національного мистецтва. Втім, уже тепер, оцінюючи український музичний простір початку ХХІ століття, очевидним є поєднання у ньому масового й елітарного, професійного й аматорського, високохудожнього й бездарного, комерційного й ідейного.

Спектр мистецьких явищ настільки строкатий і складний, що важко піддається об'єднанню у одну взаємоузгоджену і збалансовану систему. До певної міри, це ознака культури перехідної доби. Проте, існує й інша причина – ринок. Нині під дахом ринку опинилася – як би це не роздратовувало естетичне вухо – сердешна культура, – вся, у

цілому [4, 36]. В умовах ринку, який диктує тепер свої закони у художньому житті українців, поява різноманітного культурного продукту – явище звичне. Ринок формує пропозицію і вивчає попит, визначаючи пріоритети соціуму у царині культури.

Ринкові умови стають достатньо впливовим важелем визначення міри популярності у художньому середовищі. Споживачі обирають те, що приваблює, зацікавлює, захоплює. У розмаїтті мистецької продукції вони знаходять такий матеріал, який задовольняє потребу людини у художньому спілкуванні. Інша річ: хто формує художні смаки суспільства і відслідковує художню цінність мистецьких творів, які з'являються у глобалізованому інформаційному просторі – радіо- і телеефірі, концертних майданчиках та Інтернет сайтах, просто на вулицях і в ресторанах.

Очевидно, безконтрольним і спонтанним музичне мистецтво залишатись не повинно. Велика роль має покладатись на діяльність освітніх закладів та професійних мистецьких колективів, які здатні впливати на формування художніх смаків соціуму.

Не винятком у коловороті сучасної української музичної культури стає бандурне мистецтво. Національний інструмент також переживає період випробування ринковими відносинами і знаходить свою нішу у музичному процесі самостійної держави. Безперечно, після тривалої дискримінації бандури в умовах бездержавності української культури, логічним нині є відродження цього інструменту, як символу національної духовності. Звичним явищем музичного життя в Україні стає концертна діяльність професійних виконавців на бандурі. Разом з тим, орієнтація на збереження національних традицій супроводжується наміром відповідати запитам нової доби. Навіть у масштабах однієї адміністративної області нашої держави можна помітити новітні підходи до бандурного виконавства. Творчому експерименту підлягають як виконавські можливості інструменту, так і зміст репертуару.

Сучасні тенденції у бандурно-ансамблевому виконавстві стали предметом обговорення дослідників на минулорічній Міжнародній науково-практичній конференції “Кобзарство в контексті становлення української професійної культури” [2]. Обравши регіональний принцип вивчення цього мистецького явища, автори визначають головні прикмети сучасного ансамблевого виконавства в різних областях України –

Одещині, Львівщині, Тернопільщині тощо. Помітним є двояке ставлення до інновацій у галузі народно-інструментальної музики. Їх розглядають як відповідь реаліям доби а, водночас, нехтування національним традиціям. Безперечно, мають рацію і консерватори й радикали. Втім, важливо інше. Не варто формально підходити до оцінювання змін у бандурному мистецтві. Слід кожен окремий факт розглядати з точки зору його художньої цінності. Можливий і інший зріз проблеми – осмислення специфіки музичного мислення сьогодення на прикладах діяльності виконавських колективів.

Мета даного дослідження – виявити нові тенденції у розвитку малих ансамблевих форм бандурного виконавства на Рівненщині. Це дасть можливість простежити динаміку взаємодії традиції і новаторства у сучасній українській музичній культурі.

Бандурно-ансамблеве виконавство в Україні, зокрема на Рівненщині, сьогодні переживає етап оновлення його традиційних форм та появу оригінальних виконавських колективів з участю бандури. Ініціатива створення таких ансамблів переважно належить фахівцям з академічною музичною освітою. Як і в попередній період, більшість колективів функціонують при навчальних закладах та будинках культури.

Серед художніх завдань, які постають перед сучасними українськими виконавцями, є проблема вираження у мистецтві принципово нового розуміння змісту національного. Принагідно зауважу, що українська культура 1990-х років загалом з орієнтована на “відкриту систему у втіленні національного” [3, 295]. Відтак, національне осмислюється митцями не як законсервований матеріал, а як чутлива й “рухома” інтелектуально-духовна субстанція, “де по кожній фазі завше буде можлива наступна фаза” [4, 27].

Суттєво впливає на творчий процес нова історична реальність, спонукаючи митців “координувати художній результат із потребами аудиторії” [3, 295]. Можна стверджувати, що сучасне культурне середовище стимулює розвиток народно-інструментального виконавства, зокрема бандурно-ансамблевого. Публіка дедалі жвавіше реагує на музичну продукцію, яка відходить від стандарту, кліше. Це, в свою чергу, посилює відповідальність митця перед реципієнтом: наскільки професійно якісною і художньою є його нова пропозиція. На жаль, сьогодні деякі спритні культуртрегери про це забувають. Але в супро-

тив їм є справжні ентузіасти і самовіддані справі таланти. Про них мова йтиметься далі.

Обмежившись у даному дослідженні розглядом малих форм ансамблевого виконавства з участю бандури на Рівненщині, слід відокремити три характерні інструментальні склади: однорідні ансамблі (дуети – “Чарівниці”, “Відлуння”; тріо – “Любисток”, “Либідь”, “Золота середина”; квартети – “Живі струни”, “Веселка”); мішані ансамблі акустичних інструментів (тріо “Срібна терція”, квартет ДМШ м. Острога); ансамблі акустичних і електронних інструментів (рок-група “Шант Мулен”, бандура + синтезатор). Апробовані на концертних майданчиках, всі вони отримали схвальні відгуки від фахівців і дилетантів.

З вищевказаних інструментальних складів найменше зазнали радикальних змін однорідні ансамблі. Переважно, вони існують як вокально-інструментальні колективи, органічно поєднуючи спів із достатньо розвинутим супроводом. Зазвичай, репертуар формується на основі фольклорних жанрів, сучасної естрадної пісні, світової музичної класики. Для жіночих колективів характерна перевага ліричної тематики, для чоловічих, зокрема, квартету “Живі струни” (кер. Н. Волощук) – патріотичної.

Оскільки відкритим залишається на сьогодні питання видавничої продукції для таких ансамблів, більшість виконавців вирішують цю проблему самостійно. Зокрема сімейний дует “Чарівниці” у складі Ірини та Наталії Євтушок (студентки музично-педагогічного факультету РДГУ) створюють оригінальні вокально-інструментальні композиції, включаючи у музичну тканину відомих творів інтонаційні “знаки” сьогодення. Так, у перекладення для свого дуету естрадної пісні “Сповідь” (муз. В. Слободенка, сл. С. Галябарди) виконавиці включили фрагмент музики державного гімну та своєрідного музичного символу Помаранчевої революції, пісні гурту “Грінджоли”.

Цікавим є експеримент із бандурою та електронними інструментами, здійснений Назаром Волощуком. Це стало наслідком вивчення досвіду відомих бандуристів – Р. Гриньківа, В. Мішалова. Взагалі, поєднання акустичних і електронних тембрів увійшло в практику музикування у другій половині ХХ століття і, насамперед, переслідує мету створення нових колористичних можливостей звукового простору, “музики майбутнього”. Футуристичні ідеї проникли і у сферу націо-

нальної інструментальної музики, надавши їй не лише свіжості звукових ефектів, а й значно глибшого смислу. Зокрема, Н. Волощук разом із рок-групою “Шант Мулен” виконав композицію “Цвіт папороті”; аранжував і виконав фантазію “Гомін степів України” Г. Китастого для бандури і синтезатора. В обох випадках тембр бандури підноситься до вищого рангу прояву національного, непідвладного будь-яким тектонічним зрушенням у царині культури.

На особливу увагу заслуговує творча діяльність вокально-інструментального тріо “Срібна терція” (керівник - заслужений працівник культури України Борис Забута). У червні 2006 року творчим звітом у Рівненському обласному музично-драматичному театрі колектив відзначив свій 10-літній ювілей. Вщент заповнена зала шанувальниками “Срібної терції” яскраво продемонструвала популярність ансамблю у місті. Свідченням цього є рецензія на концерт, опублікована у пресі: “...колектив тонко відчуває генетику української народної пісні, виконує її щиро, проникливо, натхненно, пропускаючи через власне серце і душу... невеличкий гурт музикантів з популярними і правічними інструментами, якими є баян, скрипка і бандура, немов потужний криголам, пробиває шлях народній пісні через тороси та айсберги щоденної набридливої і нав’язливої попси” [1].

Вокально-інструментальне тріо “Срібна терція” створили професіонали з вищою академічною музичною освітою: Тетяна Бенедюк (бандура), Людмила Дьомушкіна (скрипка), Борис Забута (баян). Концертна діяльність ансамблю достатньо насичена і різноманітна. Їм доводиться виступати на офіційних мистецьких акціях з нагоди державних свят, приватних вечірках, гастролях. “Срібна терція” під керівництвом Б. Забути брала участь у численних мистецьких фестивалях і конкурсах як за кордоном (понад 40 поїздок), так і в Україні. Колектив активно співпрацює з українською діаспорою Росії, Придністров’я, Союзом українців Польщі. Завжди це висока оцінка оргкомітетів та журі, успіх у публіки.

За мистецькі досягнення ансамбль нагороджений багатьма відзнаками. Тріо “Срібна терція” – Лауреат І-го Всеукраїнського огляду художніх колективів “Просвіти”, Лауреат мистецької премії ім. Г. Жуковського. До 15-річчя незалежності України керівника колективу Б. Забуту нагороджено орденом “За заслуги” III ступеня (2006 р.).

У репертуарі ансамблю – понад 60 музичних творів, серед яких українські народні пісні, пісні народів світу, сучасна естрадна музика, авторські композиції, інструментальні твори світової музичної класики. Концертну програму виконавці організують у декілька жанрових блоків (відповідно до жанрів репертуару). Такий підхід до формування програми дає можливість задовольнити різноманітні художні потреби і смаки слухацької аудиторії. Зрозуміло, мова не йде про адаптацію музичних творів, в тому числі й музичної класики, до рівня невибагливої публіки. Навпаки, перекладення популярних творів композиторів минулого чи фольклорних зразків здійснюється керівником ансамблю досить майстерно і талановито, з використанням сучасних прийомів звукопису. Відтак твір отримує якісно нове художнє обличчя і може розглядатись автономно від першоджерела.

Опрацювання популярного музичного матеріалу для виконавського складу тріо “Срібна терція” ґрунтується на засадах незвичних, інколи непередбачуваних переплетень первісного тексту із власними художньо-виразовими знахідками. У цьому сенсі створені Б.Забутою композиції слід розглядати як транскрипції, які мають самостійне художнє значення. Наприклад, “Червона рута” (В. Івасюк), “Прелюдія e-moll” (Ф. Шопен), “Човник хитається” (укр. нар. пісня), “Українцям” (С. Городинського).

У виконанні “Срібної терції” твір постає як завершена, детально продумана і архітектонічно вірно сконструйована вокально-інструментальна, сценічна композиція. Музиканти воліють представити аудиторії свіжий погляд на популярні твори, які через часте звучання у сучасному побуті набули ознак продукції ширвжитку. Відновити та піднести справжню естетичну красу таких творів вдається через різноманітні засоби: колористику тембральних комбінацій, барв сучасної (джазової) гармонії, варіювання мелодичної основи та гостроту ритмо-формул, динамічне трактування фактури, техніку колажу, інсценізацію музичного образу.

Кожен інструмент у ансамблі має можливість у повній мірі розкрити свій неповторний і багатий потенціал. Принагідно зауважу, що характер звуковидобування (особливо скрипки) представляє своєрідну дифузю академічного й народного виконавства. Проте, на цьому не вичерпуються пошуки колористичного звукопису. Музиканти постійно

урізноманітнюють використання технічних прийомів гри, взаємоузгоджують між інструментами чергування сольних та акомпануючих партій. Все це створює напрочуд органічний і високохудожній виконавський стиль.

Таким чином, розгляд сучасного ансамблевого виконавства на Рівненщині дає підстави говорити про помітну активізацію мистецького процесу в Україні, орієнтовану на засвоєння і творче переосмислення різноманітних художніх систем. Багатшаровість культурного життя початку третього тисячоліття знаходить своє вираження у творчості професійних музикантів та спонукає їх до експерименту заради бажання віднайти “золоту середину” у музичному просторі сьогодення.

Література:

1. Дацков А. А “Срібна терція”, проте, до золотої доросте! / Рівне-ракурс – 2006. – 8 червня.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000. – 339 с.
3. Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури / Зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф. – К., 2005. – 260 с.
4. Медвідь Л. Горизонти. – Львів: Афіша, 2001. – 207 с.

*Римаренко Н.П.,
провід. методист Вінницького обласного
центру народної творчості*

СВЯТО КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФОРМА ПРОПАГУВАННЯ БАНДУРИ

Найбільш яскравою видовищною і змістовною формою діяльності професійних та аматорських музичних колективів є фестивалі та конкурси, на яких виконавці мають можливість продемонструвати свої творчі досягнення та самобутність, привернути увагу широких верств населення, концертних установ, засобів масової інформації, організаторів мистецьких акцій, композиторів. В Україні сьогодні проводяться різноманітні музичні фестивалі та конкурси – міжнародні, всеукраїн-

ські, регіональні, місцеві. Традиційними серед них є такі міжнародні фестивалі, як “Музичні прем’єри сезону”, “Київ Музик Фест”, “Форум музики молодих” (Київ), “Контрасти” (Львів), “Два дні і дві ночі нової музики” (Одеса), фестиваль класичної музики “Органум” (Суми), фестиваль сучасної духовної музики (Ужгород), а також міжнародні конкурси імені Миколи Лисенка, молодих піаністів пам’яті Володимира Горовиця, всеукраїнські імені Леонтовича, артистів естради.

Сьогодні бандуристи на високому академічному рівні представляють у світовому музичному просторі музичну культуру України, багату давніми самобутніми мистецькими традиціями й високим рівнем професійного виконавства. Вони є переможцями багатьох престижних музичних міжнародних конкурсів та фестивалів. В Україні стали традиційними міжнародний конкурс бандуристів імені Гната Хоткевича та всеукраїнський – імені Кабачка (Миргород). Проте серед великої кількості регіональних та місцевих музичних фестивалів переважають фестивалі естрадного жанру, посилена пропаганда якого сприяє високому рівню зацікавленості молоді та бажання реалізувати себе в ньому. Тому, на нашу думку, з метою пропагування кобзарського мистецтва, бандури важливим є проведення широких мистецьких акцій на рівні області, регіону із залучення до участі відомих бандуристів, кобзарів, та професійних колективів цього жанру.

У 2001 році на Вінниччині обласним центром народної творчості було започатковано обласне свято кобзарського мистецтва “Струни вічності” імені відомого бандуриста Володимира Перепелюка.

Володимир Перепелюк – відомий бандурист, який все своє свідоме життя присвятив бандурі. Народився Володимир Максимович 21 листопада 1910 року с. Баришківці тоді Хмельницької області. З 1934 року він працював завідуючим бібліотекою у Вороновицькому сільськогосподарському технікумі. Тут же, у Вороновиці, він написав свою першу пісню “Нема гірше, як в неволі про волю згадати” на вірші Т. Шевченка. Київський інститут фольклору АН УРСР запросив Володимира Максимовича на Всеукраїнський з’їзд народних співців-кобзарів, приурочений 125-й річниці з дня народження великого Кобзаря України Т. Шевченка. З 1945 року по 1971 рік він працював солістом-кобзарем Державного народного хору. За весь період роботи в хорі він написав понад 100 пісень та дум. Найвідоміші з них дума

“Про Семена Палія” (1939) та “Слава, слава Кобзареві”. Позначені самобутністю його пісні “Ой, прослалась доріженька”, “Ой на тину, на лозовім”, “Тихо над річкою”, “Прийшла осінь-жовтівочка”, “Молитва до сонця”, “Колискова”, а також на слова Т.Г. Шевченка (“Тече вода в синє море”, “За думою дума роєм вилітає”, “Не женися на багатій”), Руданського С.В., Тичини П.Г. В 1970 році побачила світ його “Повість про народний хор” (літературний запис В. Данилейка).

У 1971 році Володимир Перепелюк повернувся до села Вороновиця. Тут його знають як бандуриста, народного майстра, автора оповідок для дітей про природу. Деякі з його оповідань вийшли друком у дитячому видавництві “Веселка”. Серед них повість “Ой, у лісі, лісі темному” (1969), збірка оповідань “Ось вони які”, “Зелені вогні” (1981) тощо. Широкому колу глядачів Володимир Максимович знайомий і як виконавець історичних пісень у фільмах Олександра Довженка “Поема про море” та “Сліпий музикант”. В останньому він зіграв роль кобзаря, де в його виконанні прозвучала народна пісня “За Сибіром сонце сходить”.

Сьогодні в с. Вороновиці Вінницького району при музеї авіації і космонавтики ім. О.Ф. Можайського створено музей Володимира Перепелюка.

Вже тоді була визначена мета проведення цього свята – сприяти подальшому розвитку і пропагуванню кобзарського мистецтва на Вінниччині, збереженню пам’яті та мистецької спадщини відомого українського кобзаря, композитора, письменника, народного майстра Володимира Перепелюка. В 2003 році це свято виходить на рівень всеукраїнського.

У 2005 році проведено II Всеукраїнське свято кобзарського мистецтва “Струни вічності”, до участі в якому були залучені учні ДМШ та шкіл естетичного виховання, студенти вищих гуманітарних та спеціальних музичних навчальних закладів, аматори та професіонали з Вінницької області та з різних областей України. На високий рівень цей мистецький захід підняли своєю участю народний артист України відомий кобзар-лірник Василь Нечепа, лауреат міжнародних конкурсів аспірант Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка Дмитро Губяк, Черкаська капела бандуристів. Яскравістю та самобутністю позначились виступи ансамблю бандуристів з міста Тернополя, Могилева-

Подільського та Хмільника Вінницької області, тріо бандуристок з міст Тернополя, Харкова, Хмільника Вінницької області, дуету з міста Кам'янця-Подільського. Вінничани мали змогу почути українські стародавні думи, історичні пісні, канти, народні лірично-побутові пісні та пісні сучасних відомих вітчизняних композиторів. Слухачі були вражені різноплановістю представлення бандури. На кращих сценах міста і районів звучали старосвітська бандура та сучасна академічна бандура (львівська, харківська та чернігівська). За висловами провідних музикантів, на такому високому рівні виконавської майстерності, різноплановості представлення інструменту та форм цей жанр на Вінниччині був представлений уперше. Здійсненню творчого задуму свята сприяв і комплекс мистецьких заходів, у рамках якого було проведено мистецьке свято “На батьківщині кобзаря”, екскурсія до музею Володимира Перепелюка, виступи творчих колективів в концертних залах та майстер-клас для учнів і викладачів мистецьких закладів та гала-концерт. Інформація про це свято висвітлювалися засобами мас-медіа. Заключний концерт та інтерв'ю з кращими виконавцями неодноразово транслювалися Вінницьким Державним Телебаченням по області. Свято викликало багато позитивних відгуків, як серед музикантів, шанувальників бандури, так і серед широкого загалу населення. Узагальнивши досвід проведення цього мистецького заходу, можна зробити таке припущення, що проведення широких мистецьких акцій типу фестивалів, конкурсів та свят саме бандурного жанру на обласному рівні із залучення до участі відомих бандуристів, кобзарів, та професійних колективів цього жанру, поширення інформації про такі мистецькі акції та кращих виконавців засобами масової інформації є найдієвішою формою пропагування бандури та пробудження інтересу в молоді до музикування на цьому інструменті.

БАНДУРА В КАМЕРНОМУ МУЗИКУВАННІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

За останні роки незалежності України, на офіційному рівні почали з'являтися конференції, присвячені бандурі та традиційному музикуванню, з'їзди кобзарів та виконавців гри на бандурі, фестивалі фольклору тощо. Після довгого забуття відновлюються традиції використання у професійній музичній діяльності кобзи, старосвітської бандури, торбана, ліри. Відроджується викладання гри на цих інструментах у музичних освітніх закладах. Після розпаду Радянського Союзу, традиційні народні інструменти нарешті виходять з “підпілля” і займають достойне місце в музичній культурі України. Серед проблем, які супроводжують відновлення традиційного музикування, слід відзначити відсутність матеріальної бази – більшість інструментів виготовляється вручну, різними майстрами та народними умільцями.

Писемні джерела свідчать, що в Україні бандура як сольний інструмент існувала вже в XVI ст. Перша писемна згадка про входження бандури в ансамбль з'являється у XVIII ст., коли бандура ввійшла до складу ансамблю “троїстих музик”. Цей ансамбль згадується в художніх творах М. Гоголя і у наукових працях М. Лисенка, зокрема у “Характеристика музичних особливостей українських дум”. У XVIII ст. бандура потрапляє в Росію, а кращих бандуристів запрошують придворними музикантами до поміщицьких маєтків і царського двору.

Невеликі оркестри у поміщиків на Україні існували вже у XVII ст. Очевидно, що одним із інструментів у таких оркестрах була бандура.

З початку ХХ ст. на території України створювалися капели і ансамблі бандуристів. У 1918 році створено перший ансамбль бандуристів, (в подальшому переіменовано в Першу капелу бандуристів). Пізніше подібні капели було засновано в інших містах України. Репертуар складався виключно з народних пісень. З другої чверті ХХ століття спостерігався масовий рух, спрямований на створення самодіяльних і професійних ансамблів бандуристів – більше 300 ансамблів наприкінці 50-х років. Проте здебільшого репертуар таких ансамблів і

їхній підхід до гри на бандурі був одноманітним – виконувалися лише народні пісні. Не спостерігалось жодного поштовху до інновацій, пошуку іншого звучання.

У наш час відновлюються традиції камерного музикування в Україні, – музикантів, зокрема бандуристів, все частіше запрошують до виступів у невеликих залах для невеликого кола осіб. Слід зазначити, що певним чином відбувається повернення до традицій, що домінували у європейській музиці епохи Ренесансу, проте з сучасним поглядом. Для відповідності музичним інтересам сучасників музикантам довелося розширити та дещо змінити репертуар – виконуються не лише народні українські пісні та думи, а й класична європейська музика (концерти, сонати, сюїти тощо). Чинне місце посіла імпровізація. Самодіяльні ансамблі, які набувають в наш час все більшого значення та відхід від класичних форм, зробили можливим пошук нового звучання та нових музичних напрямків використання бандури. З’явилася можливість поєднання бандури з іншими інструментами – струнними (гітара, скрипка альт тощо), духовими (флейта, кларнет). Слід звернути увагу на місце бандури у сучасному музичному світі в цілому та музичній культурі України зокрема. Музичні реалії України є досить сумними – молодь не сприймає класичне звучання бандури як сольного інструмента та класичні твори, що виконуються на ній. Потрібні певні зміни для пристосування бандури до сучасних умов та потреб. Зокрема, це стосується виконання сучасних творів на бандурі, нового звучання, тембрових поєднань у камерному ансамблі. Вирішенням таких проблем зайняті деякі сучасні українські композитори. Серед них слід відзначити: В. Павліковського – концерт “Капріччіо” для бандури з оркестром та О. Герасименка – твори для бандури у поєднанні з флейтою, скрипкою тощо. У цих творах композитори намагаються подати інструмент у новому звучанні, поєднати різні тембри у нових творах. Роботу цих композиторів можна назвати “експериментальною лабораторією нового звуку”.

Європейські інструменти з давніх-давен займають у нашій музичній культурі не останнє місце, однак протилежне явище спостерігається, вочевидь, вперше. Унаслідок поєднання бандури з європейськими інструментами, виконання на цьому інструменті класичних європейських творів, бандура входить до музичної культури західної

Європи. Цей процес – частина глобального процесу інтеграції національних музичних культур у єдину всесвітню культуру, що триває нині. Однак головне у пошуку нового – не відійти надто далеко від власних традицій і не забути первинне.

*Симонова О.М.,
доцент Донецької ДМА
ім. С.С. Прокоф'єва*

АРТИКУЛЯЦІЯ НА БАНДУРІ

Актуальність доповіді зумовлена кількома факторами: 1) використання артикуляції як засобу художньої виразності у сольному бандурному виконавстві найменш досліджена галузь; 2) без застосування засобів художньої виразності, зокрема артикуляції, неможливо залучення інструмента до академічного вжитку.

Обрана тема доповіді переслідує ціль пошуку нових шляхів підвищення ефективності й якості сольного виконавства на бандурі, де використання артикуляції відіграє вирішальну роль у розвитку бандурної інструментальної культури як самобутнього явища.

Метою доповіді є спроба поставити під науковий контроль емпіричні уявлення досвідчених виконавців та педагогів.

Технічні можливості сучасної бандури, її тембрально-акустичні характеристики та прийоми гри значно розширили виразову палітру інструмента, що, в свою чергу, сприяло розширенню репертуару бандуристів. Як відомо, ми не маємо своєї власної класики з тієї причини, що оригінальна музика для бандури почала створюватись лише декілька десятиліть тому. Але оскільки при академічному вихованні музиканта-виконавця неможливо обійтись без вивчення кращих зразків музики, бо на цій основі формується світогляд молодого музиканта, ми звертаємось до класичних творів. Академічний репертуар вимагає від нас більш професійного підходу до виконання – тобто вмиле застосування цезур та мікроцезур, гра різноманітними штрихами, подолання одноманітності в звучанні бандури, використання всіх засобів музичної виразності – динаміки, артикуляції, агогіки, темпу та ін.

Слухаючи гру абітурієнтів, навіть конкурсантів, досить часто доводиться спостерігати, що гра на інструменті перетворюється в звичайний фізичний акт руху пальців по струнах, який не виражає ніякого музичного змісту. Тому на нинішньому етапі розвитку бандури як академічного інструмента насущною проблемою є формування артикуляційної культури виконавця як передумови індивідуальної інтерпретації музичного твору.

Роль артикуляції як засобу художньої виразності в бандурному виконавстві практично не вивчалась. На мій погляд, це пояснюється тим, що досвід провідних виконавців та педагогів ще не знайшов відбиття у методичній літературі, а розвиток бандурної методики відстає від досягнень практики і знаходиться на етапі становлення.

Як відомо, поняття “артикуляція” запозичене з науки про мову, де йдеться про артикулювання складів під час слів. Музика – це також мова, і головне – навчитися “говорити” нею правильно – чисто, чітко, відповідно до прийнятих норм вимов. В музиці проблемою артикуляції займалось багато дослідників, і серед них І. Браудо, який розглядає артикуляцію як “мистецтво виконувати музику, і насамперед мелодію, з тим чи іншим ступенем зв’язності або розчленованості тонів, мистецтво використання всіх різноманітних штрихів легато і стаккато”.

На практиці артикуляція на бандурі завжди пов’язана з особливостями музичного мислення та орієнтована на можливість передати звук голосом, а це означає обов’язкове дихання перед початком гри з подальшого вимовленого двох складів або двох голосних. Кожен інструмент має свою, характерну лише для нього манеру артикулювання. Артикуляція на бандурі має свої особливості.

Це пов’язано із специфікою інструмента, а саме з наявністю так званого “фону”, довгим затуханням звука, накладанням тонів, що в свою чергу, лишає музичну тканину ясності. Звук бандури – звук струни, який складається з трьох частин – виникнення, найбільшої інтенсивності, затухання. Спочатку домінує основний тон, потім він змінюється до рівня фону, тобто звук бандури складається з основного тону та перехідних процесів, і завдання виконавця – навчитись долати згасання звука за допомогою внутрішнього його слухання. Володіння основними штрихами, як-от удар, щипок, ковзання, тремоло,

флажолет – дозволить урізноманітнювати звучання бандури, характерною рисою якого є однорідність, одноманітна “точковість” у звучанні. Разом з тим слід пам’ятати, що той чи інший штрих, спосіб звуковидобування на бандурі можливий лише в певних темпових умовах.

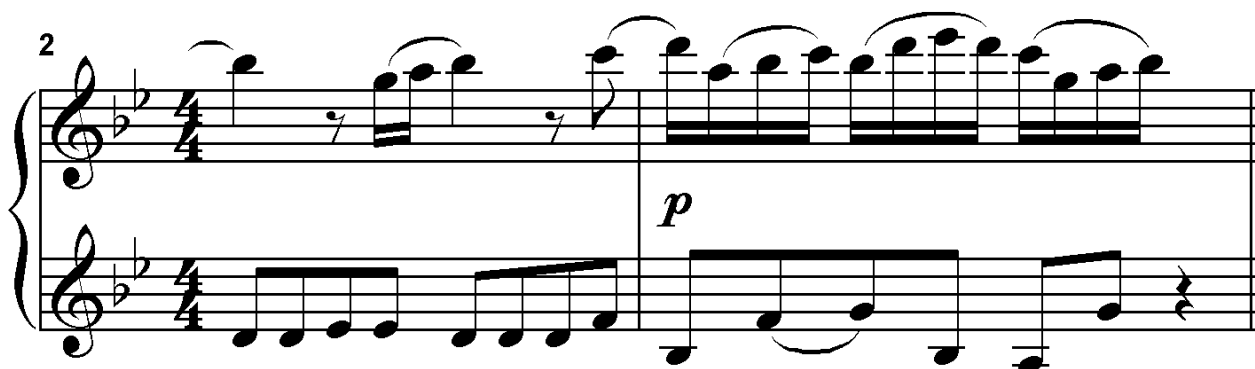
Для якісного виконання творів необхідно виховувати у бандуриста інтонаційне мислення, яке має базуватись на слухових уявленнях відносно артикуляційних співвідношень тонів мелодії, спираючись на закономірність вимови ямбічних та хореїчних побудов: стакатування першого звука, відокремленість його від наступного – для ямба та оберненого хорей; ста катування другого звука, зв’язність його з попереднім, голосніше вимовлення першого порівняно з другим – для хорей та оберненого ямба.

А. ле Пен. Соната № 2, 1 ч. Приклад 1.



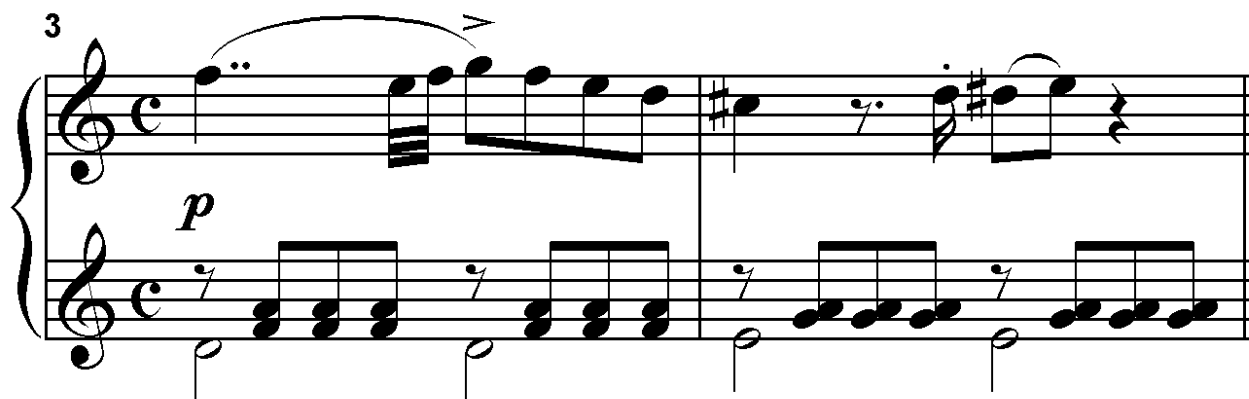
Підчас ямбічного мотиву “g – с” треба чітко уявити динамічну перевагу ікту над передіктом. Якщо скоротити затакт “g”, це надасть мотиву енергії. Граючи цю інтонацію, важливо почути тяжіння мотиву, тому слід сприймати звук “с” як центр тяжіння.

Г. Гендель. Концерт В-dur, 1 ч. Приклад 2.



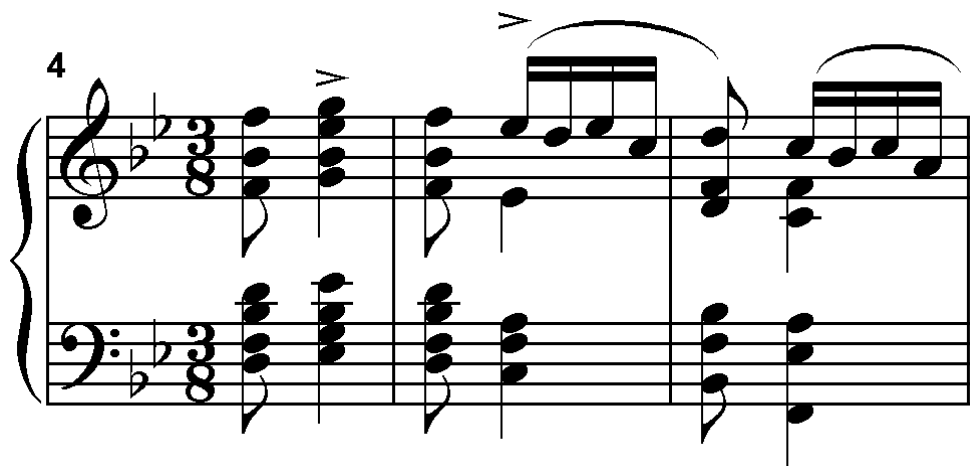
Виконуючи обернений ямбічний мотив “с – d”, треба уникнути акценту на звуці “d” за допомогою більшої опори на звуці “с”. Досить часто виконавці не звертають уваги на грамотне прочитання тексту, тому виходить невірне інтонування.

В.А. Моцарт. Фантазія d-moll. Приклад 3.



Прикладом хореїчного мотиву є інтонація “f – g”, де перший звук “f” виконується голосніше за другий, другий звук “g” скорочується, його слід зіграти немов на видиху, уникаючи непотрібної опори на цьому звуці.

Г. Гендель. Концерт В-dur 3 ч. Приклад 4.



Обернений хорей (синкопа), або, як його ще називають, “мужній” хорей, слід виконувати з урахуванням параметрів вимови цього мотиву – тобто перший звук “f” тихіше за другий, другий звук – “g” – більш підкреслений. Вимова цього мотиву передбачає цезуру. Нехтування

цими закономірностями вимов призводить до одноманітності звучання бандури, тому якщо у студента бракує елементарних знань про основні типи мотивів, принципи будування мелодії, то він матиме труднощі в роботі над усвідомленням нотного тексту з точки зору грамотного і виразного інтонування.

Для набуття певного досвіду з питання артикуляції фахівцям – бандуристам слід звертатися до методичних робіт, які розкривають цю проблему на своїх інструментах. У своїй роботі я спираюсь на досягнення Донецької школи виконавців на струнно-щипкових інструментах, започаткованої професором В.М. Івко. Передумовою виховання артикуляційного мислення, за словами професора В.М. Івко, буде уточнення понять легато і нон легато з точки зору вокальної природи мелодії із притаманними їй особливостями: – обмеженість обсягу дихання; – різниця між вимовленням голосних та приголосних звуків.

Незважаючи на вокальну природу музики, бандуристи – інструменталісти припускаються значних артикуляційних помилок. Специфіка навчання гри на бандурі так чи інакше пов'язана зі співом, тому під час виконання інструментальної музики інструментальне легато слід асоціювати зі співом на одному голосному звуці двох різних тонів, враховуючи межі дихання, а нон легато слід асоціювати зі співом двох складів.

Зрозуміло, що музика явище не категоричне, існують різні варіанти інтерпретації твору, але вони мають підкорятись дії певних закономірностей. Пильна увага до сопідлеглості тонів сприятиме виводу інструментального бандурного виконавства на новий рівень, обумовлений необхідністю спиратись на змістовність кожного інтервалу.

Бандурне виконавство, як наймолодша гілка у професійному народно-інструментальному виконавстві, має піддаватися оновленню. Саме такому оновленню буде сприяти формування інтонаційного мислення бандуристів за допомогою певного артикуляційного досвіду.

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ ПОЗАНАВЧАЛЬНОЇ РЕПЕТИЦІЙНОЇ РОБОТИ З АНСАМБЛЕМ БАНДУРИСТІВ

Питання формування виконавської культури школярів має досить важливе практичне значення. Вимагає від виконавця-музиканта наполегливої репетиційної роботи з ансамблем бандуристів (на уроках музики та позакласних заняттях), глибоких знань з багатьох питань будови і розвитку дитячої техніки на бандурі, методики роботи з ансамблем школярів тощо.

Питання культури у широкому розумінні слова (“професійна культура”, культура поведінки”, “культура побуту” тощо) набувають сьогодні особливої актуальності. У наші дні умови ефективності будь-якої діяльності незмінно пов’язуються з культурою. Тим більше ця умова необхідна для педагогічної діяльності, для занять мистецтвом, зокрема ансамблем бандуристів. Виховання виконавської культури школярів тісно по’язане з формуванням культури майбутнього викладача музики, що ґрунтується на високому рівні його загального і професійного розвитку.

Поняття виконавської культури охоплює як, власне, спеціальні вміння і навички (володіння технікою гри на бандурі, темброві різновиди на інструменті та багато іншого), так і загальнокультурні поняття, артистизм, емоційну передачу задуму композитора.

Одне з важливих завдань уроку музики в загальноосвітній школі – навчити дітей грати на бандурі. Значення методики гри на бандурі в школі дуже важливе. Колективна форма ансамблевого виконавства має величезні можливості. Це і розвиток музичних здібностей, і формування навичок гри на бандурі, і підготовка справжніх любителів музики, виховання найкращих людських якостей.

Першочергове завдання майбутнього виконавця – навчити гри кожного, зокрема і колектив класу в цілому. У цьому важливу роль відіграє майстерність викладача музики, його творча манера виконання, чутливість в образному розкритті змісту твору. Вчитель має пам’ятати,

що закладає основи виконавської культури майбутніх поколінь, культури українського народу, яка має глибокі національні традиції. А тому колективному музикуванню відводиться основне місце в загально-освітній школі як доступній формі активної музичної діяльності.

Ансамбль – це організований колектив виконавців, що володіє необхідними вокально-інструментальними навичками, технічними і художньо-виразними засобами і достатньо глибоко передає зміст твору, що виконується. У системі різноманітних ансамблевих колективів значне місце займають дитячі твори. Вони складаються із школярів певного віку, які можуть грати і співати в один, два, три, чотири голоси. Які я не були ці ансамблі за складом, принципи їх організації і завдання, що стоять перед ними, мають багато спільного. Всі вони, перш за все, вирішують завдання музично-художнього і морального виховання учнів, справляють виключний вплив на формування особистості дитини. Цьому сприяє та обставина, що в колективному мистецтві поєднуються воєдино музика і слово. Музика, окрилена поезія ще глибше впливає на психіку дитини, на її художній розвиток, уявлення і чуйність.

Для здобуття технічних вмінь у вокально-хорових та технічних навичок чимале значення має створення загальних умов успішного їх формування, знання послідовності цього процесу. Прищеплючи певні навички треба починати з того, щоб учні усвідомили, зрозуміли те, що їм треба робити, тобто усвідомили зміст завдання і засіб виконання дії. Ця умова вимагає вмілого, гармонійного поєднання пояснень і практичного показу. Залежно від віку і підготовки учнів буде змінюватись зміст і форма пояснень, співвідношення пояснення і показу. Пояснення будь-якого завдання дітям шкільного віку буде здебільшого спиратися або на аналіз того, що діти чують і бачать, або на доступні для них образні аналогії.

З М І С Т

В І Т Я Л Ї Н Е С Л О В О :

Авдієвський А.Т.

Герой України, Генеральний директор – художній керівник
Національного хору ім. Г.Г. Верьовки, Голова Національної
Всеукраїнської музичної спілки3

Єсипок В.М.

Голова Національної спілки кобзарів України,
народний артист України, професор4

Д О П О В І Д І :

Терещенко А.К.

Сучасне бандурне мистецтво як предмет наукового вивчення5

Шульгіна В.Д.

Бандурне мистецтво у просторі музичної культури ХХ ст.
(Україна – США)8

Давидов М.А.

Сучасне бандурне виконавство – невід’ємна частка українського
академічного народно-інструментального мистецтва та проблеми
подальшого розвитку13

Троєльнікова Л.О.

Кобзарське мистецтво в Україні: художньо-освітній прецедент
чи складова культурогенезу? (до постановки проблеми)16

Підгорбунський М.А.

Релігійний репертуар кобзарів та лірників як складова
національної культури19

І С Т О Р І О Г Р А Ф І Я К О Б З А Р С Т В А

Вишневська С.В.

Національні засади кобзарського мистецтва23

Горенко Л.І.

Традиції кобзарського мистецтва та глухівська музична школа29

Малиневська В.М.

Місцева преса Чернігівщини кінця ХІХ – початку ХХ століття як джерело вивчення кобзарського мистецтва36

Матвієнко С.І.

Кобзарські музично-виховні традиції на Чернігівщині: історичний погляд42

Плекан М.М.

Традиційний репертуар кобзарів та лірників у контексті функціонування професійних лірницьких цехів, об'єднань та братств ХІХ ст.46

Семенюченко О.В.

Боян як діяч у “Слові о полку Ігоревім”48

Турчак Л.І.

Образ кобзаря-бандуриста в народному мистецтві України54

Черкаський Л.М.

Кобза і бандура: проблеми ідентифікації56

Чеченя К.А.

Гуслі чи бандура?59

Шевченко М.О.

З історії бандурного мистецтва на Прикарпатті64

Шман С.Ю.

Експертиза українського народного інструментарію70

ПЕРСОНАЛІЇ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ: ВИКОНАВЦІ ТА КОМПОЗИТОРИ

Бобечко О.Ю.

Творчо-виконавська діяльність перших жінок-бандуристок України 74

Ваврик О.І.

Роль Івана Франка у формуванні світогляду Гната Хоткевича 80

Головня Л.І.

Іван Коваль: митець і громадянин (з нагоди 70-річчя від Дня народження полтавського бандуриста) 84

Дутчак В.Г.

Богдан Шарко – співак-бандурист повоєнної Німеччини 89

Євгенєва М.В.

Творчий портрет бандуриста Мирослава Постолана 95

Лісняк І.М.

Твори для бандури сучасних українських композиторів (жанрово-стильові аспекти) 101

Морозевич Н.В.

Бандурна творчість В. Власова в сучасній музичній культурі України 104

Никитюк Н.Г.

Музично-виконавська естетика Волинського тріо бандуристок: культурологічний аспект 109

Пінчак С.І.

Видавничо-просвітницька діяльність бандуриста Олександра Верещинського 112

Римаренко О.П.

Григорій Верета – сучасний композитор, відомий диригент та автор творів для бандури 116

Топоровська Г.М.

Я житиму в кобзарському промінні... (до 75-річчя від Дня народження Анатолія Грицяя) 119

СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Беженар О.П.

Сучасний стан та перспективи розвитку бандурного мистецтва 125

Брояко Н.Б.

Проблема фізичної витривалості виконавського апарату бандуриста 128

Васюта О.П.

Ансамбль бандуристів “Соколики” – виразник новітніх тенденцій кобзарського мистецтва Чернігівщини 130

Вержановський К.В.

Навчання дітей на бандурі – один із засобів музичного виховання 135

Долгіх М.В.

Аспекти творчої діяльності Гайворонської капели бандуристів 143

Журжер Т.В.

Специфіка розвитку музичного слуху в музикантів-бандуристів під час навчання в ДМШ 147

Касьянова О.М.

Актуальні питання сучасного бандурного мистецтва в Одеському регіоні 149

Овчарова С.В.

Деякі аспекти перекладення для бандури 153

Орлова Т.М.

Виявлення музичних здібностей у класі бандури ДМШ 155

Павлова Н.І.

Стан та перспективи розвитку бандурного мистецтва 158

Панасюк І.

Соціокультурний контекст та умови формування професійно-академічного бандурництва у середині ХХ століття 162

Прокопович Т.Ю.

Бандура в сучасному ансамблевому виконавстві на Рівненщині 166

Римаренко Н.П.

Свято кобзарського мистецтва як форма пропагування бандури 172

Руснак К.

Бандура в камерному музикуванні кінця ХХ – початку ХХІ ст. 176

Симонова О.М.

Артикуляція на бандурі 178

Танасійчук У.І.

Формування виконавської культури школярів у процесі позанавчальної репетиційної роботи з ансамблем бандуристів 183

**II МІЖНАРОДНА
НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ**

***БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО
XXI СТОЛІТТЯ:
тенденції та перспективи розвитку***

12–13 жовтня 2006 р.

Підписано до друку _____ 2006. Формат 60x84/16
Друк офсетний. Умовн. др. арк. _____ Тираж _____ прим.
Зам. _____

Видавець і виготівник
Друкарня Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ–15, вул. Січневого повстання, 21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 2544 від 27.06.2006

ПЕРІОДИЧНІ ФАХОВІ НАУКОВІ ВИДАННЯ ДАКККіМ

№	Назва (періодичність видання)	Розділи
1	Збірник наукових праць “Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури” (2 рази на рік)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Загальнотеоретичні питання 2. Історія художньої культури 3. Морально-естетичні проблеми сучасності 4. Художня творчість як об’єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу 5. Методичні та методико-педагогічні проблеми
2	Науковий журнал “Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв” (4 рази на рік)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Філософія 2. Мистецтвознавство 3. Історія 4. Політологія
3	Альманах “Культура і сучасність” (2 рази на рік)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Філософія 2. Культурологія 3. Мистецтвознавство 4. Соціологія
4	Збірник наукових праць “Мистецтвознавчі записки” (2 рази на рік)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Проблеми сучасного мистецтвознавства 2. Питання культурології 3. Хроніка і бібліографія
5	Науковий журнал “Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія” (4 рази на рік)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Документознавство та архівознавство 2. Бібліотекознавство та інформаційна діяльність

Наукова частина (тел. 254-58-23)

**ФОНД СПРИЯННЯ РОЗВИТКУ НАУКИ, ОСВІТИ, КУЛЬТУРИ
ТА ПІДТРИМКИ МОЛОДИХ ВЧЕНИХ**

“ОСВІТЯНИ”

- ◇ науково-методичне забезпечення;
- ◇ комп'ютерний набір;
- ◇ наукове, літературне, технічне редагування;
- ◇ професійна коректура;
- ◇ художнє та комп'ютерне макетування;
- ◇ підготовка до друку та видання;
- ◇ розміщення у фахових виданнях.

**Наукові статті, автореферати, дисертації, монографії
та інші наукові видання**

тел.: 468-7312; моб. (+38-067) 502-7495
 моб. (+38-097) 446-1761

E-mail: osvityany@ukr.net

З а п р о ш у є м о д о с п і в п р а ц і