

21. Хоткевич Г. Бандура та її конструкція / упоряд., ред., комент., і передм. В. Мішалова. – Торонто – Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2010. – 289 с.

22. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар / упоряд., ред., комент., і передм. В. Мішалова. – Торонто – Харків : Фонд національно-культурних ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2009. – 267 с.

23. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / репринтне видання. – Харків, 2002. – С. 288.

24. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2012. – С. 510.

25. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі. – Львів, 1909.- Ч.І. – 20 с.

26. Хоткевич Г. Спомини про мої зустрічі зі сліпими // Праці Г.Хоткевича в ділянці бандурного мистецтва: збірник. – Сідней, 1984. – С. 21–73.

27. Хоткевич Г. ЦДІА у Львові. – Ф.688, опис 1, зб.191. – 344 с. / Хоткевич Г. Матеріали про кобзарів і бандуристів. – С. 111.

28. Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара). – СПб.: Типография Е. Арнольда, 1891. – 218 с.

29. Штокало З. Кобзарський підручник / ред. А. Горняткевич. – Едмонтон–Київ : КІУС, 1997. – 560 с.

30. ІМФЕ. – Ф. 11–4. – Од. зб. 941. – С. 2 зв.

Victor Mishalow (Toronto, Canada)

REGARDING THE PROBLEM OF SCALE AND TERMS OF FOLK BANDURA

The article is devoted to the detailed analysis of authentic tunings of the folk Bandura, which were used by traditional kobzars in the nineteenth and early twentieth centuries. On the basis of extensive factual material, the author draws attention to the variability of recorded tunings by researchers that could change according to the design features of the instrument, thickness and material of the strings. The evolution of playing methods and technique used by the singer in authentic kobza performance, are examined regarding changes in tuning, according to the works performed.

Keywords: folk bandura, scale, tuning variability, retuning, instrument design.

Володимир КУШПЕТ (Київ)

ТРАДИЦІЙНІ СТРОЇ БАНДУР

Стаття присвячена одній з найактуальніших тем сучасного виконавства — максимальному наближенню музики до її старосвітської автентичності. Поряд з виконанням у відповідній музичній стилістиці питомих для традиційної бандури творів, важливу роль відіграють конструкція, стрій, способи та прийоми гри. З огляду на це, у роботі розглядаються традиційні строї бандур, якими користувалися мандрівні співці-музиканти у ХІХ – поч. ХХ ст.

Ключові слова: традиційний стрій, компромісний звукоряд, музична реконструкція.

Сьогодні, коли у світі зростає інтерес до стародавньої музики, перед виконавцями постає завдання максимально наблизити музику до її старосвітської автентичності. Це стосується як виконання самих творів у відповідній музичній стилістиці (музична артикуляція, манера, звук та ін.), так і музичних інструментів (конструкція, стрій, способи та прийоми гри). З огляду на це та враховуючи зростаючу популярність народної бандури, розглянемо традиційні строї бандур, якими користувалися мандрівні співці-музиканти у ХІХ – поч. ХХ ст.

Як свідчать зображення бандур ХІХ – початку ХХ століття, більшість інструментів мали симетричну форму. Так, на фотографії традиційних народних музик, які виступали на археологічному з'їзді в Харкові (1902 р.), тільки П. Древиченко мав асиметричний інструмент (Г. Хоткевича не беремо до уваги, оскільки він був бандуристом-реформатором). Те саме можна сказати про майже фотографічні малюнки, зроблені О. Сластіоном. Симетричними за конструкцією були бандури Г. Гончаренка, М. Кравченка, т. зв. бандури Рубця та Недбайла. Про переважання симетричних бандур ХІХ – початку ХХ століття писав й Г. М. Хоткевич.

Стосовно симетричності бандур, потрібно зробити коротеньку ремарку. У геометричному розумінні цей термін, можливо, не дуже підходить для характеристики форми інструмента, оскільки симетричними вважаються дві дзеркально однакові частини, а на бандурах геометрична симетричність не можлива у зв'язку з існуванням приструнків. Але стосовно бандур ми говоримо про їх симетричність тоді, коли гриф розміщений посередині інструменту, розділяючи його навпіл.

Наявність наприкінці ХІХ ст. у традиційному виконавстві асиметричних бандур свідчить про незавершеність розвитку інструмента, а отже —

досить короткий термін його самодостатнього функціонування. Свого часу Г. Хоткевича не задовольнила така нераціональна і незручна конструкція симетричної бандури, і він змінив її на максимально раціональну — асиметричну. Відтоді, переважно серед зрячих виконавців, почали використовувати бандури виключно такої форми.

Другою (після симетричності) важливою характеристикою конструкції народної бандури є досить велика кількість приструнків (принаймні, у порівнянні з кобзою Вересая). Класичним стандартом для старосвітської бандури вважається 4–5 струн на грифі та 15–16 приструнків (коротких струн праворуч від грифу над декою). Така кількість струн оптимальна для виконання традиційної музики.

Збільшення кількості металевих струн на бандурах почало відбуватися на початку XX століття у часи занепаду старцівських об'єднань та розвитку аматорського й концертного виконавства. Такий процес відбувався через брак знань про традиційне виконавство і, як наслідок, постійні намагання пристосувати бандуру до виконання непритаманного їй репертуару. Звідси й постійні спроби, хай і щиріх українських патріотів, до «вдосконалення» інструменту.

За свідченням В. Харківа, у 30-ті роки XX ст. бандуристи почали замовляти інструменти на 9 басів та 20 приструнків, а на інструменті Чугунного було 12 басів та 21 приструнок.

Стрій бандури Павла Братиці

Першим розглянемо стрій бандури П. Братиці, який разом із думою про Хмельницького та Барабаша записав М. В. Лисенко на початку 70 років XIX ст. у Ніжині.

Цей стрій можна віднести до класичних зразків, оскільки чотири баси не тільки зберегли свої функціональні назви, але й розташовані з поступовим збільшенням висоти звуку від *ля* великої октави — до *ля* малої октави. Кожна струна відтворює висоту звуку, який є ступенем (I, IV, V) звукоряду приструнків: *ля* — тоніка (I ст.), *ре* — субдомінанта (IV ст.), *мі* — домінанта (V ст.), верхнє *ля* — також тоніку.



Звукоряд приструнків «на весело» подібний до натурального мажору. Компроміс створює нота *соль* другої октави, яка є заготовкою до переходу

на «жаліб» в умовний *ля мінор*. Для перестроювання достатньо понизити на півтону III ст. (*до-дієз* на *до-бемоль*). З'являється звукоряд із ввідним тоном (*соль-дієз* першої октави) та підвищеним VI ст., тобто найбільш вживаний стрій на «жаліб».

Для тих, хто не читав «Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – початку XX століття)» нагадаю, що:

1. Базовий стрій на традиційних бандурах — «на весело». Від нього рахуються всі подальші перестроювання.

2. Стрій «на весело» може відповідати мажору, але якщо в ньому є компромісні звуко-ноти (необхідні для спрощення перестроювання «на жаліб»), може співпадати з мажором тільки в одній, переважно першій октаві. Стрій «на жаліб» ніколи не відповідає натуральному мінору у чистому вигляді — він завжди має у своєму звукоряді певні компромісні звуки, отже, у мажорному звукоряді завжди залишається частина звуків, які потрібні для мінору.

3. При традиційному способі гри на бандурі виконавець повинен уникати звуків, які створюють дисонанси.

4. Саме з тих причин Г. М. Хоткевич розробив власну систему строїв, які дозволяли йому задіяти майже усі приструнки.

5. На бандурі Г. К. Ткаченка, як і на інструментах переважної більшості його послідовників, приструнки настроєні у натуральному мінорі. Це дозволяє використовувати під час гри максимальну кількість приструнків (як у Хоткевича), але тільки при грі у натуральному мінорі (*ре мінорі*). Рекомендації Г. Ткаченка щодо гри «на весело» — перестроювання VI ступеню першої октави на півтону вище (*сі-бемоль* — *сі-бемоль*), зовсім не вирішували проблеми. На місці натурального *ре мінору* з'являвся «косий стрій» (мажор з пониженим VII ступенем у другій октаві) з необхідною тонікою *до*, а такої ноти на басах немає. Баси та підбаски відповідають I, IV, V ст. звукоряду натурального *ре мінору*. Можна спробувати використати паралельну тональність (*фа мажор*), але до неї також відсутні баси.

6. Бандуристи, які проходили студіювання у В. Кушпета використовували для гри «на весело» «однойменні тональності», тобто натуральний *ре мінор* перестроювали у компромісний «*ре мажор*», а іноді у натуральний *ре мажор*. Такий спосіб перестроювання розширяв палітру виконавських можливостей та наближав виконавство до автентичних зразків.

7. Старці-бандуристи та концертні виконавці — бандуристи у своїй діяльності мали різну мету: перші — бути духовними співцями та прославляти Бога, а інші — бути світськими концертними виконавцями та подобатися слухачам. Тому для старців вистачало й компромісних строїв, а для концертних виконавців, як свідчить історія, завжди чогось не вистачало й не вистачає досі (діапазону, хроматизму, перемикачів тональностей, акустики, підсилювачів звуку та ін.).

Стрій бандури Михайла Кравченка

За описом Ф. Колесси бандура М. Кравченка «має вона 5 довгих струн і 18 «підструнків», що йдуть ось у якому порядку:»



Далі дослідник додає стосовно позначки *: «Не маємо певності, чи Кравченко часом не підстроює цього підструнка на е2, яке неявно чувається в супроводі до пісні про Саву Чалого, і чи він не змінює строю при танцювальних мелодіях» 2. Тобто йдеться про IV+ у другій октаві.

Стрій бандури М. Кравченка у поданні Ф. М. Колесси вимагає певних коментарів.

По-перше, Колесса чомусь по-різному називає короткі струни поза грифом бандури: у текстових коментарях — «підструнками», а під нотами строю бунтів — «приструнками».

По-друге, важко зрозуміти логіку назв бунтів:

а) чому струна, що зветься «перший приструнок», настроєна октавою нижче «хторового» басу?

б) чому «другий приструнок» дублює «підбасок» (сі-бемоль), а не знаходиться октавою вище біля інших приструнків та не очолює сібемольмажорний звукоряд?

в) чому два приструнки відірвані від усіх інших? Можливо, назви «приструнки» та «підструнки» у М. Кравченка мали різні значення? Загалом, усі питання виникають не до самої висоти чи порядку настройки (зрозуміло, що так виконавцю було зручніше грати), а виключно до їх назв.

Система настроювання у М. Кравченка подібна до бандур інших виконавців. Тобто, звукоряд приструнків — «на весело» (сі-бемоль мажор), баси відповідають I та V ступеням цього звукоряду.

Як відбувалася перестроювання «на жаліб»? Відповісти на це питання досить складно, оскільки відсутні зразки для аналізу. В інших пісенних творах, як-то про дівку-бранку та про Саву Чалого, Михайло Кравченко акомпанує також у строї «на весело». Тому на запитання, чи змінював він стрій, Ф. Колесса відповіди не мав. Не маємо її також і ми.

Старосвітська бандура — інструмент з досить обмеженими можливостями використання альтерації. З одного боку, її не можна назвати, як наприклад, гармошку, діатонічним музичним інструментом, оскільки конструкція бандури дозволяє вистроїти будь-який звукоряд. Але його неможливо змінити під час гри. Тому у виконанні з'являлася певна музична

неповороткість, що у порівнянні навіть з кобзою Вересая робить бандуру досить незграбною для стародавньої ладової музики. А ось для багатолосної діатонічної музики кантів старосвітська бандура ніби спеціально створена — можливо, так і було в історії цього інструмента.

Стрій бандури Гната Гончаренка

Під час роботи над «Старцівством...» прийшлося провести досить ретельне дослідження строю бандури Г. Гончаренка. Враховуючи існування достатньої кількості нотного матеріалу та самого автентичного інструмента, вдалося реконструювати стрій, який має такий вигляд:



Стрій приструнків «на весело» представляє собою лямажорний звукоряд. Баси: ля — тоніка (I ст.), ре — субдомінанта (IV ст.), мі — доміанта (V ст.), соль-діз — VII ст., та одночасно перший звук звукоряду приструнків.

Для гри «на жаліб» виконавець перестроював бандуру на компромісний ля мінор. Для цього понижується на півтону III ступінь звукоряду в першій та другій октавах, а для окремих творів VII ступінь у другій октаві. В результаті отримуємо у першому варіанті мінорний звукоряд із підвищеними VI та VII ст. у першій та другій октаві. У другому варіанті VI підвищується в обох октавах, а VII ст. — тільки у першій.

Стрій бандури Степана Пасюги

Зафіксованого строю бандури С. Пасюги немає, отже потрібно його реконструювати. В праці Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум» є уривки з трьох дум та однієї пісні разом із супроводом на бандурі. З нього можна вивести звукоряд бандури (дивись нижче) А, який є мінором із підвищеним VII ст. На досить точних малюнках О. Сластьона бандура С. Пасюги має 4 баси та 14–15 приструнків.

Отже, залишається заповнити дві басові вакансії. Оскільки V та VII ст. вже є у звукоряді А, відповідно до традиції настроювання бандур потрібно додати I та IV ст. Виходить, що стрій басів у С. Пасюги був такий самий, як у Г. Гончаренка.

Додамо недостаючі звуко-ноти у звукоряд приструнків та доведемо їх кількість до 15. Практично ми маємо звукоряд гармонічного мінору, але він не відповідає концепції компромісних ладів. Тому перед тим, як остаточно повернутися до строю «на жаліб», потрібно реконструювати стрій «на весело». Для цього використаємо однойменний мажор (форма традиційних

тональних поєднань). У *ля мажорі* три дієзи (*фа#*, *до#*, *соль#*). Враховуючи розповіді виконавців щодо перестройки з «на весело» на «на жаліб», які стосувалися переважно III ступеня, залишимо VI ступінь другої октави (*фа*) пониженим, що й буде компромісним звуком для «на жаліб». Шостий ступінь першої октави залишається підвищеним і для «жалібного» строю.

До речі, зверніть увагу, що *фа-дієз* відсутній у звукоряді дум та пісні. Виконавець його не використовує під час гри. Ця звуко-нота є компромісною у звукоряді «на жаліб». Отже, реконструйовані звукоряди для настроювання бандури С. Пасюги мають такий вигляд: «на жаліб» — звукоряд Б, «на весело» — звукоряд В.

Стрій бандури Петра Древиченка

Для узагальнення висновків щодо автентичних строїв бандур, спробуємо реконструювати звукоряд бандури Петра Древиченка, яка судячи з фотографії мала 4 баси та 16 приструнків.

Завдання не просте, оскільки для аналізу маємо тільки два невеличкі занотовані фрагменти з дум.

Звукоряд, який вдалося витягнути переважно з інструментальних перрег, складається з дев'яти звуків (*мі-бекар* першої октави відсутнє у супроводі) з опорним *соль* та підпорядкованим йому строєм «на жаліб» з підвищеними VII та VI ступенями у другій октаві.

Для перестроювання «на весело» підвищується тільки III ступінь (*сі-бемоль* на *сі-бекар*). Всі інші залишаються без змін.

Баси до таких звукорядів повинні мати функції I, IV, V ст.

Якщо загальна концепція реконструкції строю бандури П. Древиченка не викликає сумнівів, то існування окремих звуків можна поставити під сумнів. Так: а) четвертий бас *соль* може бути іншою звуко-нотою; б) VII ступінь у другій октаві може бути загальним *фа-бекаром*, тоді він буде компромісом для мінору; в) те саме — стосовно *сі-бекара*; г) звукоряд ми

почали з ноти *до*, однак чому він не може початися ще нижче, скажімо з *сі* або *ля*. Тоді верхній басок *соль* буде одночасно початком звукоряду.

Отже, говорити про стовідсоткову автентичність строю бандури П. Древиченка зможемо тільки тоді, коли знайдуться нотні розшифровки інших творів чи принаймні звукові записи, за якими можна зробити висновки. Але потрібно зауважити, що на сьогодні наявний стрій бандури дозволяє реконструювати супровід до двох дум, які виконував П. Древиченко, а це для нашої справи — не так вже і мало.

Стрій бандури Івана Кучеренка

Реконструювати стрій бандури І. Кучеренка виявилося нескладно, оскільки у нотному матеріалі достатньо інформації для встановлення майже всього звукоряду «на жаліб». Практично залишилося додати тільки дві басові функції *T* (тоніку) та *S* (субдомінанту).

Звукоряд на «весело» реконструйовано за загальною традиційною системою.

Підсумовуючи, можна сказати, що загальна система настройки бандур серед традиційних виконавців полягала у наступному:

1. Принаймні на трьох басах повинні відображатися основні ступені звукоряду приструнків — I, IV, V. Тільки на бандурі М. Кравченка є два ступені I та V, на всіх інших інструментах — три, а четвертий бас може бути повторенням тоніки октавою вище, або виконувати інші функції — як басу, так і звукоряду приструнків.

2. Звукоряд приструнків не завжди починається з першого ступеню. Він може починатися з II, III, IV та ін. ст.

Навчання традиційних бандуристів починалося з простеньких інструментальних танців «на весело». Чи пов'язано це з основним строєм бандури «на весело», впевнено відповісти не можна. Але те, що існують декілька автентичних текстів-уроків пан-майстрів, у яких вони навчали спочатку настраювати бандури «на весело», а вже потім перестроювати їх «на жаліб», доведений факт.

Ось як розповідав про настраювання бандури з «устиянської книги музикової» І. Кучугури-Кучеренка (пан-майстера П. Гащенко): «Перша щитається з лівої дірки у грихві, звється основна. Перша згуком таким, як коли чув у скрипці бас найтовщий. По черзі далі: друга, третя, четверта, п'ята, шоста, сьома і восьма — оце вісім струн. Це будуть родичі по звуку. З восьмої почнем щитати до останньої — другий ряд звуків: тонкий, як би під голосним першим восьмим...». Далі йдеться про те, як називаються струни, якими пальцями їх потрібно щипати і т. ін. «... а тепер почнем помаленьку щипати..., щоб привикли вухо до цих струн і пальці до розміру... На цьому строї можемо вигравати танкові пісні. Це стрій **веселий** (виділення — В. К.) звється. На ньому вчили щоб краще привикали пальці до гри різні дрібушечки. Коли нам треба зробити жалісливу, на жаліб, то ми повинні третю та десятю струни відпустити на половину вниз і маємо жалісний стрій» 3. Третя та десята струни на бандурі І. Кучугури-Кучеренка відповідають III ступені звукоряду у першій та другій октавах.

Інший відомий бандурист П. Древченко: «у мене є розказ яка де струна з струною строїться», так там після розповіді про те, як настроїти бандуру, додається, як перестроїти на жалібний стрій: «десятий — трохи одпускається, трохи небагацько...вниз спускається на жаліб і третім» 4. Отже, перестроювали переважно III ступінь звукоряду — основний виразник ладу. Усі інші звуки повинні були створювати компромісний звукоряд, готовий після перестройки III ст. до виконання музики на «жаліб». Так які ж звукоряди мали строї «на весело» та «на жаліб»?

Враховуючи інформацію про автентичні й реконструйовані строї та транспонувавши їх до спільної тональності, можемо зробити висновки, що строї приструнків різнилися поміж собою переважно діапазоном та початковим ступенем звукоряду приструнків, а звуко-висотні співвідношення звукорядів були майже однаковими:

а) «на весело» відповідав звукоряду натурального мажору, або т. зв. «ко-сому строю» (понижений VII ступінь у другій октаві).

б) «на жаліб» — натуральному мінору із підвищеними VI та VII ступенями.

13. Строї бандур на "весело"

14. Строї бандур на "жаліб"

Певні відмінності у настраюванні бандур могли стосуватися появи компромісних звуків при індивідуальному виконавстві. Так у зразку Д («на весело») третій ступінь у другій октаві був понижений (сі-бемоль), тому при переході до «на жаліб» перестроювався тільки III ст. у першій октаві, а також, можливо, понижувався також ще якийсь ступінь, наприклад VI ст.

Загалом могли існувати певні відмінності у строях бандур та їх перестроюванні «на жаліб» (до речі, так само, як і на лірах). Розглянемо деякі ймовірні зразки бандурних звукорядів у діапазоні однієї октави, з опорним звуком **ре**.



Старцівські строї бандур були адаптовані до старосвітського репертуару та способу його виконання, який вони називали «спів у заплачку». До таких творів належали усі думи, тобто композиції з нерівноскладовими текстами та з дієслівною римою, та деякі пісні та псалми куплетної форми, як-то: «Про дівку бранку», «Про Саву Чалого» з репертуару бандурщика М. Кравченка, «Нема в світі правди», «Ой горе, горе» лірщика І. Скубія, «Ой летить орел», «Ой їхав козак через байрак», «Про смерть Лебеденка», «Про Саву Чалого» лірщика А. Скоби, «Про дівку-бранку» стихівничих О. Калного та Я. Пилипенка. Найбільше творів «у заплачку» збереглося від О. Вересая, який належав до виконавців більш давньої школи та грав на інструменті, пристосованому до такого способу виконання.

Список використаних джерел

1. ІМФЕ. – Ф. 6-4/161а (4). – С. 9 зв.
2. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. – К. : Наукова думка, 1969. – С. 60.
3. ІМФЕ. – Ф. 11-4. – Од. зб. 941. – С. 2 зв.
4. ІМФЕ. – Ф. 11-4. – Од. зб. 810. – С. 13 зв.

Volodymyr Kushpet (Kyiv)

TRADITIONAL BANDURA SCALES

The article is devoted to one of the most actual topics of contemporary performance on the traditional musical instruments — finding the way to become as close as possible to the old-style authenticity. Along with the genuine-style performance of the traditional musical things, other important issues also must be taken under consideration: design, scale of the instrument, methods and techniques of playing. Regarding this, traditional scales of bandura used by the wandering singers-musicians in XIX – beginning of XX century are reviewed.

Keywords: traditional scale, compromise scale, musical reconstruction.

Леся ПАВЛЕНКО (Київ)

ЕВОЛЮЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИКИ

Висвітлено особливості побутування традиційної бандури в українській культурі, виокремлено відмінності між музичними явищами «кобзарства» та «бандурництва». Охарактеризовано основні способи й техніку гри на традиційному інструменті та напрями його удосконалення на шляху професійного становлення української музики. Наголошено на ключовій ролі Г. Хоткевича щодо хроматизації бандури та посиленні її виразних можливостей, а також пріоритетності в поширенні ним «харківського» способу гри.

Ключові слова: традиційна бандура, кобзарство, спосіб гри, вдосконалення, хроматизація, Г. Хоткевич, «харківська» гра.

Музичне виконавство на бандурі — інструменті, що в соціокультурному просторі України виступає символом національно-культурної ідентичності, пройшло значний шлях становлення та розвитку від історично сформованого синкретизму до вершин академізму. В умовах сучасного полікультурного суспільства значно активізується пошук і вивчення джерел національної культури, зокрема, дослідження народних інструментів, їх ролі в розвитку українського музикознавства, професійних шкіл виконавства. Адже від глибокого свідомого знання й розуміння ролі культурної спадщини залежить, на яких засадах розбудовуватиметься суспільство майбутнього.

Слід зазначити, що мистецтво бандурного виконавства та стародавній репертуар існували та зберігалися в усній традиції кобзарів протягом тривалого часу. Існує думка дослідників, що вже XIII – першій половині XIV ст. на землях України були поширеними такі різновиди струнно-щипкових інструментів, як кобза, бандура, лютня, що своїм походженням завдячують «східній» версії генези, пояснюючи це впливом перших хрестових походів та пізніше — турецько-татарською експансією в Європу [3].

Кобзарі виконували особливу суспільну роль: вони пропагували серед народу не лише високі норм моральності, але й формували в них патріотичні почуття. Саме кобзарська пісня і дума виступали одними з дієвих засобів формування української ментальності й нації.

УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ



Назар Божинський, кандидат архітектури, доцент Харківського національного університету будівництва та архітектури, майстер, виконавець на традиційних кобзарських інструментах



Марина Гримич, доктор історичних, кандидат філологічних наук, професор. Провідний науковий співробітник Науково-дослідного інституту українознавства



Джеймс Етертон (США), виконавець, подвижник традиційної бандури в США, бакалавр музики та історії. Працює технічним консультантом бізнес-процесів.



Ірина Зінків, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка



Юрій Кабко, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, майстер традиційних інструментів, бандурист (м. Харків)



Володимир Кушпет, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, викладач Стрітівської вищої педагогічної школи кобзарського мистецтва, виконавець на традиційних кобзарських інструментах



Олена Левенко, старший науковий співробітник Музею театрального, музичного та кіномистецтва України



Віктор Мішалов (Канада), кандидат мистецтвознавства, ад'юнкт, науковий дослідник Університету Монаш (Мельбурн, Австралія), бандурист



Катя Михайлова (Болгарія), доктор наук, доцент Інституту Етнології та фольклористики з Етнографічним музеєм Болгарської академії наук (Софія, Болгарія)



Леся Павленко, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв



Олександр Савчук, кандидат філософських наук, доцент кафедри теорії культури і філософії науки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, бандурист



Олександр Тихенко, провідний архівіст відділу використання інформації документів Центрального державного кінофотофоноархіву України ім. Г. С. Пшеничного, етнограф, дослідник кобзарсько-лірницької традиції



Микола Товкайло, кандидат історичних наук, дослідник кобзарсько-лірницької традиції, бандурист, майстер традиційних інструментів, Цехмайстер Кобзарського Цеху



Михайло Хай, доктор мистецтвознавства, завідувач та провідний науковий співробітник відділу етномузикології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, професор кафедри музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського



Кость Черемський, кандидат мистецтвознавства, віце-президент Фонду національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, лікар-анестезіолог ВАІТ ХМКЛ№7



Тетяна Чернета, кандидат мистецтвознавства, доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв



Ігор Шрамко (1938-2010), дослідник традиційних музичних інструментів, у 1970-80-ті рр. працював завідувачем сектору музичних інструментів відділу фондів Національного музею народної архітектури та побуту України

*Матеріали
Міжнародної науково-практичної конференції*

**ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА:
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, МАЙБУТНЄ**

18–19 червня 2016 року

Друкується в авторській редакції

Технічний редактор *О. О. Савчук*
Відповідальний редактор *К. П. Черемський*

На першій сторінці обкладинки використано фрагмент світлини поч. XX ст.
з приватної колекції Аркадія Хільковського (м. Харків)

На “кишені” першої сторінки обкладинки використано роботу О. Г. Сластіона
“Художник П. Д. Мартинович у старовинному українському одязі”.

Видавець: ФО-П Савчук Олександр Олегович
www.savchook.com • savchook.book@gmail.com
Тел.: 067.572.85.75

Свідоцтво про внесення
до Державного реєстру видавців,
виготівників та розповсюджувачів видавничої
продукції ДК № 3897 від 14.10.2010 року

Формат 60x84/₁₆. Папір офсетний.
Друк цифровий. Гарнітура Minion Pro.
Підписано до друку 01.06.2016 р.
Умовн. друк. арк. 13,5. Наклад 200 прим.

ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА:

МИНУЛЕ,
СУЧАСНЕ,
МАЙБУТНЄ





ТРАДИЦІЙНА
БАНДУРА:
минуле,
сучасне,
майбутнє

Міністерство культури України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара»
Кобзарський Цех
Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича

*До 160-ліття
від дня народження
Порфирія Мартиновича
(1856–1933)*

ТРАДИЦІЙНА БАНДУРА: *минуле, сучасне, майбутнє*

*Матеріали
Міжнародної науково-практичної
конференції*

18–19 червня 2016 року
м. Київ, НЦНК «Музей Івана Гончара»

УДК 784.4:39(477)
ББК 85.314(4УКР)
Т 65

*Видання здійснене
завдяки меценатській підтримці
Віктора МІШАЛОВА (Торонто, Канада)*

Т 65 Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (18–19 червня 2016 р.) ; упоряд. К. П. Черемський. — Харків : Видавець Савчук О. О. ; НМНК «Музей Івана Гончара», 2016. — 232 с. : [16 іл.]

Конференція присвячена актуальним питанням дослідження і сучасного розвитку традиційної (діатонічної, народної) бандури. Зважаючи на особливе місце і роль традиційної бандури в житті світової української спільноти, до наукового розгляду винесений широкий спектр назрілих на сьогодні тем, зокрема: походження бандури, її місце серед музичних інструментів світу; феномен традиційної бандури, психофізіологічні особливості впливу; парамузичні, сакральні, символічні властивості інструменту; різновиди інструментів, регіональні особливості конструкцій, строю, сучасні реконструкції зразків давніх інструментів, історичні традиції й нові особливості виготовлення інструментів; особливості виконавства, способів гри; автентичний репертуар традиційної бандури, особливості його нинішньої репрезентації, засади формування сучасного репертуару, авторська творчість виконавців; проблеми культивування в суспільстві епічної творчості, формування спільнот шанувальників, виховання сучасного слухача кобзарського виконавства тощо.

Збірник статей розрахований на науковців, дослідників, музейних працівників, викладачів і студентів вишів, музикантів, подвижників кобзарського виконавства, а також на широке коло шанувальників традиційної бандури.

УДК 784.4:39(477)
ББК 85.314(4УКР)

© Автори, 2016
© Черемський К. П., упорядкування, 2016
© Видавець Савчук О. О., макет, 2016

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. Актуальні питання теорії і практики

<i>Марина Гримич (Київ)</i> КОБЗАР І ДУМОВИЙ КАНОН.....	9
<i>Олександр Савчук (Харків)</i> СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ТРАДИЦІЙНИХ СПІВЦІВ СЛОБІДСЬКОЇ УКРАЇНИ	28
<i>Ірина Зінків (Львів)</i> ГЕНЕТИЧНІ ВИТОКИ ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ: ЄВРАЗІЙСЬКИЙ КОНТЕКСТ	38
<i>Кость Черемський (Харків)</i> ПРОСТІР І ПЕРСПЕКТИВА ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ	47
<i>Віктор Мішалов (Торонто, Канада)</i> ДО ПРОБЛЕМИ ЗВУКОРЯДУ ТА СТРОЮ НАРОДНОЇ БАНДУРИ	64
<i>Володимир Кушпет (Київ)</i> ТРАДИЦІЙНІ СТРОЇ БАНДУР	83
<i>Леся Павленко (Київ)</i> ЕВОЛЮЦІЯ ТРАДИЦІЙНОЇ БАНДУРИ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИКИ.....	93
<i>Назар Божинський (Харків)</i> НАЯВНИЙ СТАН І НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	101
<i>Тетяна Чернета (Київ)</i> ХАРКІВСЬКІ БАНДУРИ З ФОНДУ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ	106
<i>Катя Михайлова (Софія, Болгарія)</i> МЯСТОТО НА СТРУННИТЕ МУЗИКАЛНИ ІНСТРУМЕНТИ ГЪДУЛКА И ГУСЛА В ЕПИЧЕСКАТА ТРАДИЦИЯ НА БАЛКАНСКИТЕ СЛАВЯНИ.....	112

<i>Кость Черемський (Харків)</i> ВИХОВАННЯ СУЧАСНОГО СЛУХАЧА УКРАЇНСЬКОГО ЕПОСУ: ЗАСАДИ ВІДНОВЛЕННЯ ТРАДИЦІЙНОГО СПРИЙНЯТТЯ.....	123
<i>Джеймс Етертон (Огайо, США)</i> ЖИТТЯ ПОЗА ДІАСПОРОЮ.....	137
<i>Микола Товкайло (Переяслав-Хмельницький)</i> МИХАЙЛО ХАЙ: МИКОЛА БУДНИК І КОБЗАРСТВО.....	141
<i>Михайло Хай (Київ)</i> ГІБРИДНА ТЕРМІНОЛОГІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ «БАНДУРО»-КОБЗАРОВИЗНАВСТВІ.....	166
<i>Олена Левенко (Київ)</i> АНСАМБЛЕВА ГРА НА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У АРТ-ТЕРАПЕВТИЧНІЙ ПРАКТИЦІ В ЛЮДЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ.....	179

РОЗДІЛ II. Дослідження. Матеріали. Дискусії

<i>Олександр Тихенко (Київ)</i> КОБЗАРСЬКО-ЛІРНИЦЬКА ТРАДИЦІЯ У СПОГАДАХ ОЧЕВИДЦІВ	183
<i>Ігор Шрамко (Київ)</i> УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УРСР	199
<i>Назар Божинський (Харків)</i> У РІЧНИЦЮ ТРАГІЧНОЇ ЗАГИБЕЛІ КОРНЯ МАЗУРА (СЕРГІЯ МИКОЛАЙОВИЧА ОРЛА). 1955-2015	215
<i>Юрій Кабко (Харків)</i> ЗАГАЛЬНОВІДОМИЙ «НЕВІДОМИЙ» СТРІЙ КОБЗИ: ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ СУЧАСНОГО ВИЗНАЧЕННЯ	218
<i>Юрій Кабко (Харків)</i> ОРІЄНТИРИ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА НА ТРАДИЦІЙНИХ КОБЗАРСЬКИХ ІНСТРУМЕНТАХ.....	223
SUMMARY	227
УЧАСНИКИ КОНФЕРЕНЦІЇ.....	228

РОЗДІЛ I

Актуальні питання теорії і практики