

Г. Варченко: *Не, не, не! Не ходив зароблять цим. Бо, я ж кажу, баба заробляла ворожінням, знахарством, і годувала їх усіх. І послі фронту і хати построїла і онукам, і... І така була, як баба-яга. Похожа.*

<...>.

О. Тихенко: А, окрім цього діда, може, ще ходили такі, що от з такими з лірами?

Г. Варченко: *Не пам'ятаю такого.*

О. Тихенко: Може, з інших сіл?

Г. Варченко: *Шоб... даже в нас попрошайки... Не були, не були такіє. Ходили просто такіє попрошайки. А не було таких. Не знаю я, не... За моєї пам'яті не було.*

<...>.

Alexander Tyhenko (Kyiv)

BANDURA AND HURDY-GURDY PLAYERS TRADITION IN REMEMBRANCES OF EYEWITNESSES

This article is dedicated to the problem of writing down the remembrances about bandura and hurdy-gurdy players. Importance and necessity of this work is proven. 3 deciphered audiodocuments about the history of the bandura and hurdy-gurdy players tradition are first published here.

Keywords: writing down flashbacks, bandura, hurdy-gurdy, blind beggars.

Ігор ШРАМКО (Київ)

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В МУЗЕЇ НАРОДНОЇ АРХІТЕКТУРИ ТА ПОБУТУ УРСР

Пропонована стаття — ґрунтовний огляд збірки музичних інструментів Національного музею народної архітектури та побуту України — написана у 1970-ті роки, але сьогодні публікується вперше. Її автор, Ігор Костянтинович Шрамко (1938–2010) протягом тривалого часу збирав і опрацьовував цю колекцію. Робота публікується з незначними скороченнями тексту, пов'язаними з неактуальністю на сьогодні радянських ідеологічних реалій. Статтю підготувала до друку Катерина Міщенко.

Ключові слова: бандура, бандурка, кобза, торбан, ліра.

Музей народної архітектури та побуту УРСР Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури має конкретні завдання щодо планомірного пошуку, збору та фіксації матеріалів з історії музичного побуту нашого народу, створенню міцної бази для наукового опрацювання, яке дасть можливість не тільки побачити дійсну красу народної музичної культури минулого, але й зрозуміти процеси, що протікають у музичному побуті народу.

Важливою ділянкою народного музичного побуту є народне мистецтво.

Українська народна інструментальна музика — самобутнє і яскраве явище, що на царині світового музичного мистецтва вражає своєю об'ємністю, емоційністю, характерною оригінальною мелодикою, яскравими барвами тембрів, розмаїттям форм.

Інструментальне мистецтво українського народу — це не тільки своєрідний соціально-естетичний вияв духовного життя, але й активний чинник його розвитку. Тому говорячи про комплексне вивчення фольклору — а його справжнє вивчення можливе саме таке — мусимо зазначити необхідність пізнання ергології музичних інструментів, питань традиційного й сучасного у виконавстві, форм музикування, інтонаційних процесів та взаємовпливів і взаємозбагачення у часі контактування з музичною культурою інших народів.

Музичний інструмент — це, звичайно, предмет прикладного мистецтва, але як такий він, безумовно, ризниться від усіх інших тим, що поєднує

інженерний розрахунок і вміння обробки деревини й металу, знання акустичних властивостей форм і матеріалів, чуття маляра і хист архітектора у найвищому розумінні цього слова і, що найістотніше, діє виключно у сфері духовного життя народу, у нерозривній єдності з яким і мусимо розглядати конкретні умови побутування того чи іншого музичного інструмента.

Надзвичайно багатий та розмаїтий музичний інструментарій українського народу. З глибин віків прийшли до нас кобзи й бандури, скрипки й цимбали, ліри та гуслі, сопілки, телинки, скосівки, ріжки й роги, трембіти, труби, сурми, свирілі, двоєниці, дуди та багато інших інструментів.

Музей народної архітектури та побуту УРСР Українського товариства охорони пам'ятників історії та культури вперше в Україні зібрав таку кількість і таких експонатів, які дають можливість простежити історію музичного інструментарію нашого народу від найдавніших часів до наших днів.

Нині [1970-ті рр. – К.М.] у фондах музею зберігається близько чотирьохсот експонатів — від березової кори до концертних бандур і цимбал. Серед них чимало унікальних та досі не описаних у музикознавчій літературі, що мають бути вперше представлені на широкий громадський огляд. Серед цих останніх назвемо лише ті кілька, що їх знайдено в результаті обстеження зони Карпат. А саме: ритміко-гармонічні цимбали, трембіти прямі і плетені з Половецького району Закарпатської області, скосівки та пищалки, знайдені там же, двоязикові дрімби з Івано-Франківської області, ручні баси з Рахівського району Закарпатської області, кручені трембіти з Рахівського району Закарпатської області та Путильського району Чернівецької області та ін.

Серед зібраних інструментів є всі основні групи: аерофони (лабіальні, лінгвальні та амбушурні), хордофони (щипкові, смичкові та ударні), мембранофони та ідіофони.

[...]

Перші нині відомі письмові свідчення про існування **хордофонів** у слов'ян відносяться до 591 (691?) року і належать візантійському історикові Феофілакт Симокатта, який сповіщає про багатострунні музичні інструменти, називаючи їх грецьким йменням «кіфари». У IX та X ст. арабські мандрівники говорять про лютнеподібні, вказуючи на них число струн і відзначаючи на подібну до арабських форму інструментів. (Це могло б стати приводом до роздумів про інше, неарабське походження лютнеподібних, вживаних на території України і, отже, зовсім інакше розглядати взаємозв'язки між Сходом і Заходом). До того ж часу відносяться і численні повідомлення літописців Київської Русі про струнні інструменти, які вони іменують «гусями», і створення у Софії Київській фресок із зображенням смичкових та щипкових, які, певно ж, були вживані і у народному музичному побуті. В середні віки в різних письмових джерелах знаходимо назви гуслів, бандури, кобзи, торбана, баса та ін.

Гуслі — назва багатьох струнних інструментів східних слов'ян (гусями до сього часу називають скрипку у Карпатах). Цю ж назву мають щипкові інструменти з резонатором у вигляді плоского ящика, форма якого буває трапецієвидною, прямокутною, шоломоподібною, крилоподібною.

Зображення гуслів цього типу часто зустрічаються у різних літописах, азбуковниках, на фресках, починаючи з X ст. Однак опис конструкцій з'являється лиш у XVIII ст. і відноситься до прямокутних та крилоподібних гуслів, у XIX ст. було описано шоломоподібні.

На Україні цей інструмент був популярний з найдавніших часів. «...Игра их более на гусях, на бандуре и на лютне, притом и на трубе, а сельские по деревнях на скрипках, на кобзе (род бандуры) и дудке», — пише вже у 1785 році відомий дослідник Рігельман. Однак відомо, що давні традиції виконавства на цьому інструменті сприяли тому, що при дворах російських царів місця придворних гусярів (як, між іншим, і бандуристів) ще з XVII ст. завжди займали вихідці з України. Серед них відомі імена таких видатних виконавців як Маньковський і Трутовський, автор першого друкованого у Росії 1776–1795 рр. збірника народних пісень з нотами. З другої половини XIX століття популярність цього інструменту зменшується з цілої низки причин, і на початок XX ст. деякі типи його повсюдно зникають.

У нашому зібранні представлено три типи цього інструменту — гуслі столовидні (клавировидні), гуслі трапецієвидні, сучасні гуслі виробництва Чернігівської фабрики муз. інструментів ім. Постишева.

Столовидні гуслі, зроблені у 40-х роках минулого століття відомим полтавським майстром І. Гавриленком, являють собою двотумбовий стіл, стільницею якого є кришка розміщених на тумбах гуслів. Резонатор інструменту (96x34x20 см) має верхню деку, клеєну з полос ялини та фернамбука; на деці розміщено сім круглих голосників, які прикривають розетки у вигляді шестипелюсткових квіток. На розміщених на деці дугоподібних планках, які повторюють абрис шолома, закріплено 66 струн хроматичного строю.

Гуслі трапецієвидні з нашого зібрання зроблені на початку XX ст. невідомим майстром з Дніпропетровщини. Мають вони резонатор 50x72x33 см і глибиною 5 см з натягнутими на ньому 36 струнами. На деці розміщено посередині один круглий голосник. Слід зазначити, що зменшення довжини струн і збільшення діапазону досягається тут не зміною форми резонатора, але постановкою своєрідної кобилки з лівої сторони. Особливий інтерес являє схожість цих гуслів з ритміко-гармонічними цимбалами Воловецького району Закарпатської обл.

Сучасні гуслі виробництва Чернігівської фабрики музичних інструментів являють відомий тип шоломовидного інструменту, який епізодично використовується в наших самодіяльних колективах.

Досить значна кількість **цитр**, що знаходяться у нашому зібранні, представляють колись широко розповсюджений інструмент гусельного типу (у

відомому словнику Памви Беринди (1627 р.) слово гуслі пояснюється як «арфа», «цитра»). Деякі зразки цього інструменту не мають грифа і ідентичні гусям. Серед цих останніх особливу увагу привертає своїм декором, який поєднує традиційну і радянську символіку, цитра роботи М. Прищепи. Глухівський майстер 30-х років нашого століття у п'ятипелюстковій квітці побачив п'ятикутну зорю, переосмислив кольорове рішення боковин та нижньої деки.

В Україні було розповсюджено значну кількість **лютнеподібних**, і серед них бандура, торбан та кобза. Різні за будовою та строем, вони посідали в різні часи різне місце в музичному побуті нашого народу.

Передумови для створення **бандури** були від часу існування гуслів та кобзи (або пандури), бо бандура, якою ми її знаємо з XIX ст., являє собою інструмент з струнами, розміщеними не тільки по ручці (званими «баси»), але й по деці з правого боку (званими «приструнки»). [Іконографія інструменту настільки незначна й непевна, що ніяк не може слугувати аргументом у рішенні питання про час появи приструнків.] Причому декор інструменту (змії, солярні знаки) дозволяє припустити його надзвичайно давнє походження.

А зараз кілька слів про декор музичних інструментів, вірніше про символіку декору, чи, скоріше, символічний декор їх.

Музика — то зброя. Зброя ідейна. Це завжди було у свідомості народу, і саме про це свідчать музичні інструменти. Декор — то дух певної соціальної формації, певного світогляду.

Тож скільки можуть сказати досліднику і оті різьблені на цимбалах та бандурах солярні знаки, змії, риби, птахи, дерева життя, чи той геометричний орнамент сопілок і флюяр, елементи якого стрічаємо на трипільській кераміці, чи спосіб оплітання березовою корою трембіт та рогів. Певно ж, знаючи місце того символічного декору, знаючи самі символи, зможемо відповісти бодай хоч на деякі з тих численних питань, які постають нині перед дослідниками народного інструментарію.

У поглядах на генезу бандури та історію її побутування в Україні (зокрема, появу приструнків) справа стоїть так, що мимоволі згадуються слова Ф. Рубцова про те, що «область фольклористики поросла густим лесом разноречивых сведений и суждений, где закономерные явления иногда расцениваются как случайности, а исключения возводятся в правило».

Кожна наука починається з певної кількості фактичного матеріалу. На жаль, саме його бракувало у дослідженнях про цей дивний інструмент. Та річ не лише в тім, що у поле зору багатьох дослідників попадали одні і ті ж факти, опис одних і тих же інструментів, котрі, як то не жаль, переходячи з видання у видання, канонізувались і створили уяву про існування лиш таких інструментів, отакої конструкції і отак зроблених. Річ у тому, що випадком потраплені на очі, описані й канонізовані інструменти представля-

ли лиш один з способів побутування інструменту, що, як правило, не були витворами майстра — годі й говорити про якісь традиційні конструктивні і декоративні особливості у примітивних інструментах старців — то лиш схема, більш або менш вірогідна. Згадаймо хоча б і той інструмент уславленого Остапа Вересая, який він зробив із осикової миски, так-сяк приладнавши до неї ручку та інші складові.

Наш Музей пішов шляхом нагромадження фактичного матеріалу, який збирався по всіх регіонах республіки. Ця робота ще не закінчена, однак зібраний матеріал вже дає нам можливість висловити деякі гіпотетичні думки щодо часу появи приструнків та інструменту.

Приструнки, які, власне, на загальну думку й творять оригінальність інструменту, зараз пов'язують із духовними надбаннями козаччини, тобто появу їх відносять до XVI ст., обґрунтовуючи свої міркування доказами, які важко визнати переконливими.

Ми зараз наведемо аргументи, які, на наш погляд, дають підстави говорити про існування інструменту з приструнками принаймні на 500 років раніше. Ми сказали 500 років, але поява їх була можлива від часу еволюції інструментів з постійною довжиною струни до інструментів із змінною та різною довжиною струн та розміщенням їх на резонаторі.

Як ми можемо бачити з еволюції хордофонів, початком всіх є інструменти з незмінною довжиною струн, як от хоча б у давньогрецької ліри. Але та ліра, схема якої стала символом музики, не була життєздатним інструментом (як і всі подібні до неї), бо мала струни однакової довжини, які не могли дати достатньої звукової скали навіть при доборі їх певних товщин, особливо враховуючи можливість збереження стабільності строю.

Більшу звукову скалу змогли дати інструменти, конструкція яких передбачає можливість використання струн змінної та різної величини, і чим більша та зміна чи різниця, тим більший діапазон інструменту. Такими конструкціями є ті, котрі мають у плані трикутник (згадаємо гуслі-псалтир), або ті, які дають можливість змінювати довжину струни шляхом їх прикорочення у певному місці (натиском пальця, клавіші, валка і т. ін.) — саме так побудовані всі інструменти з грифом, який розміщено окремо від резонатора (лютня та ін.), і грифом, розміщеним на резонаторі (цитра та ін.).

Цей перехід від інструменту з постійною довжиною струни до інструменту із змінною або різною довжиною струн відбувся, як ми знаємо, в часи праісторичні. І саме тоді мав утворитись інструмент, який був проміжний поміж цими двома типами, чи, вірніше, поєднанням їх, бо мав струни на грифі, які могли прикорочуватись пальцями і на резонаторі, які мали різні довжини.

Такі ж можливості одержання звуків певної висоти, окрім давньої бандури, має і цитра з грифом та надгрифними струнами і різної довжини струнами, які розміщені над резонатором.

Отже, створення бандури — народного інструменту, який за своїми властивостями стояв у центрі глобальних напрямків розвитку хордофонів, — логічний результат розвитку історичного, а не матеріалізоване досягнення споглядальних міркувань якоїсь категорії виконавців. Однак чи є ще якісь факти, окрім логіки наших міркувань, котрі могли б орієнтувати нас у часі виникнення чи існування приструнків або інструменту як такого?

Так, є. Такі можливості нам надає розуміння символіки та декору музичного інструменту і місце їх знаходження на конструкції.

На великій кількості бандур нашого зібрання (як і інших музеїв) саме на тих, які роблені більш-менш майстерно, знаходимо елементи, які не мають конструктивних навантажень і, отже, могли бути визначені нами як декор. Значення, місце і форма тих, визначених у описах як «ріжок», «хвилька», «завиток», елементів довго лишались загадковими, аж поки кількість фактів не дали зрозуміти їх суть.

Найперше вдалося помітити, що все те різьблення розміщено майже виключно у двох місцях інструменту, а саме там, де кріпляться струни його, — на голівці і на щоці. Причому на щоці — місці кріплення приструнків — ми знаходимо такі непевні залишки якихось зображень, котрі вже й значення декору не можуть мати.

Пошук у визначенні сенсу отих атавізмів і становив напрямок нашої подальшої роботи.

І тут ми почали з цілого. На кількох інструментах нашого зібрання на щоці маємо цілком викінчені зображення змії. Здавалось, до чого на музичному інструменті зображення, яке нічого, на перший погляд, з музикою не має спільного. Щоб вирішити це питання, ми поширили наші пошуки у область, яка часово не пов'язана з відомими і нині загальноприйнятими поглядами на існування бандури.

Культ змії був поширений по багатьох країнах світу, а символіка її одна з найдавніших на землі. Слов'яни-язичники, і зокрема ті, що жили на території Київської Русі, також вважали змії божеством. Згадаємо хоча б зображення змієногої богині, наші давні орнаменти-обереги або «дерево життя», чи різноманітні прикраси-амулети, в яких спіраль-змія була поширеним мотивом, популярні персні, «змійовики» і т. д. Звичайно ж, що музичні інструменти, які так або інакше були пов'язані з магією обрядів, несли на собі певну символіку (згадаємо, що церква ганила, а часом і нищила народні музичні інструменти, вбачаючи в них інструмент служіння дияволу).

Розміщення на музичних інструментах символів і зображень різних божеств — то річ відома у народів цілого світу. Тут не становить окремішності жоден континент — у Азії й Європі, Африці й Америці — скрізь бачимо на голівках інструментів, голосниках, резонаторах різьблені, випалені або

мальовані символи божеств чи зображення культових тварин, або — і то теж досить часто — створюються музичні інструменти у формі тих же культових предметів. Охочих побільшити приклади відсилаємо до відповідної літератури з історії світової музичної культури, а зараз уявимо собі ті хрестоматійні металеві індійські роги у формі змії чи римські металеві роги-серпенти (серпент у перекладі означає «змія»). Чи не те ж зображення змії бачимо на деках наших смичкових — скрипок, віолончелей, альтів — тих, що постійно перед нашими очима і де, звичайно, вбачаємо лиш латинську літеру, а не змію. Але ж і на голівці тих струнних — славнозвісна спіраль — символ змії, тої, що є постійним атрибутом бога-сонця. Та спіраль і на голівці норвезької цитри, і української бандури, і на грецьких, індійських, ефіопських та багатьох інших національних інструментах. Але для нас — то декор або навіть просто звичайна форма інструмента чи частини його — ми б здивувались, якби побачили б щось інше.

Наскільки узвичаїлась та форма і наскільки сильне відчуття необхідності саме таких форм, а не інших, можна пересвідчитись от хоча б і на інструменті роботи І. Скляра — бандурі, сконструйованій у 60-х роках з перемикачами у різні тональності, без голосника на верхній деці, але з тим самим атавістичним ріжком на щоці (яку тепер називають шемсток), що був колись головою змії (до речі, у пізнішій моделі цей «ріжок» був знятий, бо він заважав виконавцю).

Немає сумніву, що коли на музичному інструменті знаходились і збереглись протягом століть частини, які не несуть жодного конструктивного навантаження, певно, що вони мають якесь інше, усталене і надзвичайно важливе значення, яке не обмежувалось лиш значенням декору.

Ми змогли побачити у тому декорі (чи залишках його) символіку, символіку, яка пройшла всі етапи свого розвитку — від зображень самого божества, його символу, до атавістичних «ріжків», які стали з часом простою необхідністю узвичаєної форми, втративши навіть й значення декору, — хто б зміг той ріжок, що на бандурі Д. Симоненка, пояснити якоюсь естетичною необхідністю.

Це бачення символів стало можливим після вивчення значної кількості матеріалу, зібраного по різних областях республіки, ознайомлення з музейними експонатами багатьох краєзнавчих музеїв і, зрозуміло, київських (до речі, у будиночку-музеї Т. Г. Шевченка експонуються два інструменти, які дають змогу яскраво ілюструвати як генезу бандури, так і символіку її, стверджуючи нашу думку про значну давність цього інструменту, який знаходився в самому руслі світового процесу розвитку народного інструментарію). Тільки тоді ми угледіли у тих «шестипелюсткових квітках», «ріжках», «хвильках», «завитках» і т.ін. найдавніші солярні знаки, «дерева життя» та символи змії, які розміщені — як і належить бути — там, де «народжується» звук, де струни стають джерелом того музичного звуку, який

за віруванням наших давніх предків був інструментом спілкування з богами і навіть інструментом впливу на їх волю. Знаходження символу не лише на голівці і деці інструмента, але й на щоці його, безумовно, свідчить про те, що і там — на щоці — знаходились струни, час появи яких був там ніяк не пізнішим від того часу, коли змія ще була символом, тобто у язичницькі часи. Чи могла та символіка з'явитись у XVI ст. чи пізніше? Ми ж знаємо, що й наші сучасні майстри-різьбярі з охотою вживають як декор і ті шестилистики — шестипелюсткові квітки, котрі були колись символом шести богів древньої Русі, і «спіралі», і «сонця», і ще багато того, в чому наше око нині вбачає лиш своєрідну прикрасу, декор.

Ні — заперечує логіка історичних процесів. По-перше, через те, що це змія. Змія, яка в християнській релігії зайняла місце чи не протилежне язичницькому, а тому як язичницьке божество чи «змій-іскуитель» не могла з'явитись на широко вживаному інструменті як новий декор у часи фанатичного християнства. Вона могла бути традиційним декором, який лишився на тому самому місці, що й у взірцевого інструменту; могла доховатись як такий лише там, де були надзвичайно сильні і консервативні традиції майстрів, — і доховалась не лише на щоці бандури, — на дахах деяких старих хат може можемо бачити ще й нині двох змій (s-подібно вигнуті жердини), які колись мали приносити у житло здоров'я, щастя, злагоду.

По-друге, масовість цього символічного декору, який надзвичайно поширений як у просторі, так і у часі, що, безумовно, свідчить про те, що він не був творчою примхою якогось майстра. В цьому разі він би так само швидко зник, ніяк не пов'язаний ані з сучасним, ані з майбутнім.

По-третє, схематизація зображення. Адже саме те, що зображення зникало, зникало поступово, перетворюючись у схему — аж поки на місці голови змії не постав ріжок, а на місці хвоста «хвилька» або «завиток», свідчить про давність цього процесу, давність традиції передачі зображення, час якого ніяк не вимірюється десятком поколінь, а принаймні сотнями, а то й тисячами.

Бандура — улюблений народом інструмент, згадки про який у літературних джерелах маємо лише з XVI ст., був розповсюджений як на Сході України, так і на Заході. Щодо останнього, то цікавим є свідчення де-Воллана, котрий говорить, що до XVII ст. особливою любов'ю верховинців користувались ліра та бандура.

Інструмент цей «будували»¹ (за висловом народних майстрів) з різних порід дерева, різної величини, з різної форми резонатором, який видовбували чи випалювали з цілого шматка деревини, клеїли з клепок, робили з двох плоских дек та обичайки. Інструмент міг мати від 7 до 35 струн (часом і більше). Ці відміни були зумовлені в першу чергу соціально-естетичними регіональними критеріями краси звуку [Тут згадаємо, що у невеликому регіоні Карпат існує кілька різновидів трембіт і, як ми побачимо далі,

цимбал. У суміжних місцях побутують різні складом інструментальні ансамблі, а часом і зовсім різний інструментарій.] та доцільності форми при певному способі виконання, яких, як нині відомо, існувало в Україні три — харківський, чернігівський та полтавський. Ці школи гри різнились способом тримання інструменту, звуковидобуванням, строем, фактурою викладу музичного твору, що в свою чергу диктувало розміщення грифа, кількості голівки, величини інструменту і т. ін.

При гри на бандурі використовували (подібно древньогрецьким) кілька ладів, щонайменш чотири, які нині відомі нам лише по назвах: «жалібний», «косий», «скрипошний», «бандурний». Таким був стрій приструнків, на яких залежно від регіональних уподобань грали або лиш мелодію, або мелодію й частково акомпанемент. Нині баси, як і приструнки, не прикорочуються, але давніше, коли бандура мала ще лади по ручці (у нашому зібранні є один такий інструмент з випаленими ладами), цей спосіб давав можливість при обмеженій кількості струн мати достатню звукову скалу.

Грали на бандурах танцювальні та ліричні мелодії, супровід до вокальних творів. Саме з ним інструментом пов'язане у нас одне з найбільших досягнень народної культури — думи, які, однак, виконувались і без супроводу, і у супроводі духових, а також ліри (саме від лірників було записано чимало найповніших і найцікавіших зразків цього лірико-епічного жанру).

Бандура могла звучати не лиш сама, але й у сумісній гри з таким же інструментом, або скрипкою, чи й сопілкою. Нам відома значна кількість випадків такої гри, маємо їх і зафіксованими у літературних джерелах.

Майстерність, способи виконавства, репертуар передавались з покоління в покоління, чому в невеликій мірі сприяли цехові організації — братства — з їх стрункою системою навчання. Особа ж мандрівного співака-бандуриста була досить примітною у культурному та громадському житті України, де протягом кількох століть була овіяна славою борців проти гнобителів українського народу.

Під гнітом соціальним та національним бандура на кінець XIX ст. майже зовсім вийшла з ужитку і стала такою ж рідкістю, як і постать рапсода-бандуриста, традиції й репертуар яких в певній мірі зберігали бандуристи-старці.

Чимало меморіальних бандур зберігає наш Музей. Серед них — бандура Д. Симоненка, відомого чернігівського бандуриста, бандура Д. Андрусенка, організатора першого дитячого ансамблю бандуристів, бандура Д. Шарапова, організатора перших радянських самодіяльних колективів на Сумщині, та багато інших. Нині музейна колекція бандур, зібрана у багатьох областях України, вже має інструменти роботи всіх відомих майстрів — А. Паплинського, М. Олексієнка, О. Корнієвського, Г. Андрійчика, С. Паліївця, К. Домненка, І. Скляра, Г. Снегірьова, В. Тузиченка, О. Шльон-

чика та інших, творчість яких стала яскравим доказом постійності розвитку народного інструментарію.

Торбан, численні зразки якого маємо у нашому зібранні, різняться від бандури лише друга голівка, яка послуговує для розміщення басових струн октавного підсилення. Зараз цей інструмент вийшов з поля зору як виконавців, так і майстрів, хоч, певно, міг би стати тим інструментом, котрий, зберігши давній стрій басів і спосіб гри лютні (кобзи), відродити давні прийоми виконання і тим збагатити скарбницю сучасного музикування.

Кобза — колись один з найулюбленіших інструментів нашого народу, супутниця вірна його овіяних славою козаків-кобзарів. Інструмент цей, що мав лади на ручці і, як гадають, три (подвійні) струни, щез з ужитку десь у середині минулого століття. Відроджений радянськими майстрами, які, однак, і досі знаходяться на шляху пошуків форми та строю, він вже використовується в деяких оркестрах народних інструментів, зокрема у згаданому Київському.

У наших фондах можна ознайомитись з кобзами роботи І. Скляра, В. Зуляка та М. Прокопенка.

Бас (баси, басоля) віддавна відомий в Україні як ансамблевий інструмент і досі звучить у всіх регіонах крім, хіба що, Півдня республіки.

Залежно від соціально-естетичних регіональних уподобань він був більше або менше своєї середньої величини, котра, як і форма інструменту, близька до віолончельної. За тими ж причинами на басу грали лише щипком, смичком, тростю, або навіть поєднуючи ці способи гри (як, наприклад, у Путильському районі Чернівецької обл.).

Стрій трьох (іноді чотирьох) струн інструменту квартовий або квінтовий. Стрій басів з Половецького р-ну Закарпатської обл., на яких грають смичком, цілком подібний до строю древньоруських гудків: дві струни в унісон, а третя на квінту вище. В разі використання чотирьох струн (як то є у придбаного нами баса) одна з них дає октаву до основного тону.

У нашому зібранні можна ознайомитись з інструментами різних регіонів, які мають неоднаковий спосіб гри, а також деяку різницю у будові.

В часі однієї з експедицій 1975 року нами було виявлено у Рахівському районі Закарпатської обл. інструмент, який у регіональному ансамблі із скрипкою (яку там називають «гуслі») та сопілкою, або скрипкою і барабаном (який там називають «бубен») виконує функцію басу. Званий місцевими жителями «**ручні баси**», він нині «робиться» з фабричної гітари-«семиструнки», з якої знімають п'ять верхніх струн, вистроюючи дві залишені у квінту. Грають на «ручних басах» плектром, поставивши їх вертикально на стегно лівої ноги. Колись, розповідають старожителі, інструмент цей, роблений місцевими майстрами з явора, смереки та граба, мав п'ять струн з кінського волосу і був незамінний до співу. Було й так, що інструмент мав три струни, з яких найтонша називалась «жінка», найтовща —

«чоловік», а середня — «двоє», і вживалась як до співу, так і до танцю. Саме такий зразок було придбано нами, що, правда, на час придбання використовувались на ньому дві струни.

Певно, на цьому ми б і поставили крапку, якби не зауваження відомого мистецтвознавця, професора Платона Білецького, який, побачивши цей інструмент у нашому Музеї, сказав, що зображення подібного йому доводилось бачити на давніх картинах з традиційним сюжетом «Козак Мамай».

Досі про гітару в українському народному побуті майже ніхто не згадував, не помічав, ба навіть і назви такої не подибуємо в наших піснях, казках, думах. Певно, тому у наших дослідників навіть думки не виникало про існування її в давньому народному музикуванні. Ось тому, мабуть, і знаходимо у книжці Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» (ДВУ, Харків, 1930 р.) такий розділ: «Квінтарна. Що це таке — невідомо. Може, навіть і не музичний інструмент, хоч назва ніби походить з музичного терміну. Згадку про квінтарну я здибав лише у О. Левицького: описуючи двір українського шляхтича XVI в., автор каже, що в спальні господаря звичайно висіла на стіні «квінтарна й кобза турецька» (Ганна Монтовт, «Киевская старина», 1883, I, 97)». Приходиться дивуватись Хоткевичевій інтуїції, бо ж «квінтарна» — то дійсно музичний інструмент. Звертання до історичних джерел пояснить нам, що це назва п'ятиструнної гітари, маюнок і опис якої, як інструменту давно вживаного, з традиціями виконавства у побуті багатьох народів світу подає нам славний музиколог Преторіус у своїй друкованій у 1614–1619 роках книжці. Наведемо тут лише кілька рядків з неї, цитуючи за роботою О. Фамінцина «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа» (СПб, 1891): «...квинтерны имеют по пять хоров струн (п'ять подвійних струн. — І.Ш.), а употребляют их в Италии комедианты или шуты только для брэнчания. При звуке их они поют вилланелли (селянські пісні. — І.Ш.) и другие дурацкие, пустые песни. Тем не менее, однако, с сопровождением квинтерны могут исполняться хорошим певцом и другие изящные, грациозные и приятные песни».

У музеї Брюссельської консерваторії є гітара XVII ст. з Італії, резонатор якої звичайної вісімкоподібної форми з пласкою нижньою декою, струн має п'ять (двійних). Такою гітара лишилась десь до середини XVIII ст., коли двійні струни почали замінювати на одинарні, а кількість їх збільшилась до шести. На початку XIX ст. А. Сіхра ввів у побут Росії семиструнну гітару з так званим «російським строем».

Україна, маючи надзвичайно багатий народний інструментарій, ніколи не стояла осторонь шляхів світової культури, ніколи не цуралась її надбань, ось тому ми знаходимо п'ятиструнну гітару у волинській господі XVI ст., де вона також звична, як і кобза, бачимо цей інструмент у Карпатах, на давніх творах українського живопису з традиційним сюжетом.

Однак, якщо такий інструмент віддавна, принаймні з XVI ст., існував у музичному побуті українського народу, то чому ж тоді «квінтерни» чи

«гітари» не стрічаємо в наших народних піснях, думах, казках, приказках, а з подібних струнних лише «кобзи», «бандури», та от іще ніби пестливе — «бандурка». («Ой по горах, по долинах, по широких українках — ой там козак похажує, у бандурку вигравує»). Цю назву «бандурка» стрічаємо і у давніх піснях Галицької та Угорської Русі — західних українських землях. Тут доречно згадати, що за твердженням де-Воллана «до XVII сторіччя особливою любов'ю верховинців користувались ліра і бандура». (Г. де-Воллан. Угро-русские песни. 17 стор.). Зауважимо, що минулого року нами було виявлено у Путильському районі Чернівецької області давній центр виробництва карпатських лір. Саме тут вони побутували у своїх напроход довершених, традиційних формах, матеріалі та декорі, які були втрачені по інших регіонах України.

А що ж «бандура» (чи може, «бандурка»), про яку говорить де-Воллан?

Щодо назв музичних інструментів, то в Україні «кобзою» називали і клавирну ліру, і дуду (рос. — «волинка»), і бандуру, окрім інших лютнеподібних. «Бандурою» ж називали інструмент з ладами й без них, роблений з двох плоских дек та обичайки; була в скарбах Самойловича «бандура з різних дерев полосами, составленная с костями о семи струнах», і були довбані з червоної верби з тридцятьма струнами. А було, що бандурою називали інструмент без приструнків, з самими лише струнами по ручці і з ладами. Це «бандура». А що ж таке «бандурка»? Чи це просто зменшувальна форма і значить «мала бандура», чи це якийсь інший інструмент?

Відповіддю на це питання стала знахідка визначного музичного діяча і фольклориста М. Привалова. Побіля Уральських гір, на землях Війська Уральського він виявив у побуті уральських козаків «**бандурку**» — п'ятиструнну гітару. Ось що він пише: «Об употреблении бандурки среди донских казаков я слышал... Между тем, на Урале как на Севере, так и на Юге, бандурка встречается в качестве самостоятельного инструмента. По внешнему типу она представляет маленькую гитару, так как имеет выемки по бокам кузова и плоское дно. Голосник в виде круглого отверстия в верхней деке. Гриф имеет пять поперечных навязных ладов, характеризующих мажорную гамму. Лопатка в виде фантастического завитка откинута от грифа и имеет пять гитарных колков для пяти струн бандурки... Строй бандурки Пермской губернии Екатеринбургского уезда (с.Троицкое) похож на строй Преториуса».

Стрій подано такий (починаючи знизу): соль малої октави, ре – соль – сі – ре першої октави. Ось у який спосіб грають на цьому інструменті (цитуюмо за М. Приваловим: «...три верхние струны прижимаются как на гитаре, пальцем указательным, средним, безымянным (и иногда мизинцем) левой руки; но два баса никогда не укорачиваются, указательным пальцем правой руки производится общее по всем струнам бряцание (движением кисти) как на балалайке. Следовательно, в то же время, как левою рукою нажима-

ются разные аккорды на струнах до – ми – соль, басы до – соль всегда звучат по всей длине, давая однообразное сопровождение в интервале квинты. Одним словом, бандурка представляет собою нечто в роде пятиструнной уральской балалайки; очень возможно, что и четырехструнная малорусская балалайка есть ни что иное, как видоизменение позднейшее формы южно-русской казацкой бандурки, подобно тому как великорусская балалайка есть видоизменение домры. Точно также и московская 4-струнная балалайка представляет собою, вероятно, не что иное, как южно-русскую бандурку».

На ручних басах лишено саме ту квінту, яка постійно звучить на бандурці, і грають на них тим же штрихом — не смичком чи щипком, а «бряцанием» плектра по двох струнах.

Що ж до «лопатки» — голівки з «фантастичним завитком» бандурки то така форма голівки є чи не домінуючою у бандур багатьох регіонів України, і у фондах нашого музею є чимало таких зразків.

Щодо триструнного варіанту карпатської «гітари», то можна гадати, що в даному випадку було лишено три верхні струни, а бурдонна квінта звучала на якомусь іншому інструменті. Певним доказом тому може бути вокальне визначення функцій струн, якщо згадати чи не аналогічну з цього погляду назву першої струни і п'ятиструнної квінтерни, яку українською мовою можна перекласти як «співавши». Згадаємо, хто ж такі уральські козаки, в побуті яких М. Привалов знайшов п'ятиструнну гітарку-бандурку-«квінтарну»? З цього приводу О. Рігельман у своєму дослідженні «Летописное повествование о Малой Руси и ея народе и козаках вообще...», писаному в 1785–1786 рр., говорить таке (цитуюмо за московським виданням 1847 року, стор. 101): «...Прочие же козаки произошли началом от их же малороссийских, то есть, Черкасских украинских казаков, как в сей летописной повести описывается, от 16 столетия: первые Донские, перешед ради утешения своего, из-за Днепра, от города Черкас, к реке Дону, там стан свой утвердили, и город себе потом, с тем же именем, Черкасской, построили, и в подданство Российское, царю Ивану Васильевичу, в 1549 году, добровольно отдалися. От сих уже произошли через отшатавшихся от них, в 1576 году, для воровства на Волгу, и оттоль в Сибирь зашедшие, и царство Сибирское завоевавшие, от 1581 года козаки сибирские. Другие ж в то время на Яик, что ныне Урал, реку ж зашедшие Яицкие, ныне ж Уральские, назывались...». М. Привалов, не виключаючи повністю можливість занесення «бандурки» козаками, дає, однак, таке пояснення: «Дело в том, что в начале XIX ст. множество крепостных крестьян было куплено в Малороссии уральскими заводчиками (главным образом Демидовым) для колонизации Пермского и Екатеринбургского края. Малороссы долго еще жили обособленно жизнью и внесли в быт края много своих песен, поверий и народных обычаев. Вероятно, они принесли с собою музыкальные инструменты (как, напри-

мер, малороссы в Самарской губернии) и хотя бандур в Пермской губернии теперь уже нет, но название это очень часто там присваивается гитаре, под влиянием, очевидно, малорусского духа. Шодо сказаного Приваловим, то згадавши, що у XIX ст. гітари мали шість, а в Росії й сім струн, підкреслимо факт існування п'ятиструнної бандурки-гітари в побуті уральських поселенців. У цих приваловських рядках для нас найціннішим є свідчення, що «под влиянием малорусского духа» гітару названо «бандурою», а маленьку гітару — принесену «козаками мамаями» до Уралу ще в XVI ст., — «бандуркою». Отже знайдені ручні басы можна вважати реліктом квінтерни, тої оспіваної народом «бандурки», яка доховалась аж до початку XX ст. в Уральських горах. До речі, на картині «Козак Мамай», про яку говорив професор П. Білецький, зображено один з різновидів гітари, так звану віуелу, розквіт мистецтва гри на якій припадав на XVI–XVII ст.

Смичкові інструменти українського народу представлені у нашому зібранні скрипкою, лірою та басом.

Скрипка, що в Карпатах називається «гуслі», має в Україні давні традиції виробництва, власну термінологію частин інструменту та способів гри, що разом з етимологією слова, яким названо інструмент, вже дає підстави говорити не про запозичення його у інших народів. Це, однак, ніяк не виключає можливостей впливу на розвиток її форми у пізніші часи італійських конструкцій, що стали класичними (цікаво відмітити «східний» завиток голівки італійських скрипок).

Один з найулюбленіших народних інструментів і обов'язковий (майже завжди головуючий) учасник багатьох ансамблів, які супроводжують дійства громадського та особистого характеру, скрипка надзвичайно широко використовується й для сольного виконавства, форми якого часом надзвичайно складні і своєрідні (зафіксовано існування сюїт-поем). Вже у XVI ст. документально підтверджено існування скрипалів-професіоналів, які по багатьох містах були об'єднані у цехи.

Нині цей інструмент по Україні має повсюди ті ж форми і стрій, кількість струн (хоч часто народні музики використовують лиш три струни), що й класичний зразок її, однак існують деякі регіональні відміни, і навіть відміни у самому регіоні. Так, наприклад, скрипка-гуслі лемків має більш опуклі деки, ніж їх сусідів гуцулів. Це яскраво видно як на давніх інструментах нашої колекції, так і на сучасних.

З особливостей виконання вкажемо на підвищення строю скрипки на тон (щоб звучала «різко»), а також на способи виконання, звані «грати лірою» та «грати пуком». Перший полягає в тому, що волос смичка опускається до ступеня, який дозволяє видобувати звук одразу на трьох струнах; другий — у тому, що хтось тоненьким прутиком б'є (як пальцятками по цимбалах) під час гри на скрипці по її струнах, створюючи своєрідний акомпанемент виконуваній скрипалем мелодії.

В Музеї зібрано чимало інструментів різних українських майстрів, серед яких роботи всесвітньовідомих Т. Підгорного та О. Пехенька. Особливу увагу привертає скрипка, зроблена чудовим гуцульським майстром В. Шкрібляком, яка має багатий декор, що органічно поєднує різьбу, інкрустацію та інтарсію. Цікаві й довбані скрипки з Київщини, у способі виробництва яких, певно, виявляються традиції виготовлення древньослов'янського гудка.

«**Лірою**», а по деяких регіонах «кобзою», «релею», «рилею» (а то й «поросям» — то вже шуткуючи, напевно) в Україні називали струнно-клавішно-смичковий інструмент із скрипкоподібним резонатором, розмір якого залежно від бажаної сили звучання міг сягати віолончельного (такий інструмент зберігається у Мелітопольському краєзнавчому музеї).

Струни інструменту (буває їх три або чотири) одночасно приводяться у коливання натертим живицею коліщам, яке розміщено до них перпендикулярно, лаштовано у корпусі резонатора і обертається виконавцем ручкою. На одній із струн (або двох- при чотириструнній конструкції) клавішами (буває їх від 3 до 15), розміщених на корпусі резонатора, виконується мелодія, інші звучать постійно квінтою й октавою до першої струни.

Здавна відомий нашому народу інструмент цей в різних регіонах мав різне значення у музичному побуті, і, можливо, саме він здібний яскраво ілюструвати залежність величини і форми резонатора, кількості струн, декору і т. п. від соціально-естетичної функції інструменту. Це підтверджується як результатами експедиційних опитів, так і зібраними у наших фондах експонатами.

Наприклад, інструмент лірника-старця мав викликати, як і репертуар його, співчуття до виконавця, і тому робився абияк, з незачищених дощечок із плоскими деками, а відтак робили звук ліри скигльчим. Окрім того, манера та й можливості виконавців потребували невеликого звуку інструмента, отже, й робили ліру малою, що, до речі, збільшувало її транспортність.

Інші інструменти мали лірники, які грали на весіллях, вечорницях, до світках чи у шинках. Їх ліри були майстерно зроблені, великі, з опуклими деками, від чого голос мали повний і сильний (чи не «ревли»). Інструмент різьбили або просто фарбували у червоний — радієвий — колір, що, безумовно, народжувало святковий, піднесений настрій. Багатий декор ліри вимагав іншої величини площин, які створювали інший силует (це добре помітно на інструментах, привезених нами з Карпат). Різноманітний, значно багатший репертуар, який складався з дум, великої кількості пісенних та танцювальних мелодій, сумісна гра з скрипкою, сопілкою та іншими інструментами вимагали й більшого діапазону, отже й більшої кількості клавів.

Середнього розміру, чисто роблені, помірно прикрашені інструменти (як правило, декором символічного змісту) мали лірники, які грали й співали коло церкви чи на похороні твори моралізаторського характеру. Вважаючи себе носіями «віковичної правди» й добра, вони не просили милостиню, але, даруючи людям своє мистецтво, могли без втрати власної гідності отримувати підношення своїх слухачів навіть шматком хліба.

Зрозуміло, що поміж цими основними, так би мовити, «чистими» типами інструменту, які відображали різну соціально-естетичну сутність виконавства, існували і проміжні.

Після революції щезли типи лірників-жебраків, які були найпоширеніші у передреволюційні роки. Нині [1970-ті рр. – К. М.] ліра подекуди заучить у народному музичному побуті Поділля, Полісся, Наддніпрянщини та Карпат (де нами був знайдений старовинний центр виготовлення цього інструменту, який існував там у своїх найдосконаліших формах). З появою оркестрів народних інструментів робляться активні спроби ввести ліру до їх складу. Однією з перших зазвучала ліра у оркестрі харківського клубу заводу «Металіст» ще у тридцяті роки. З тих пір вдосконалений радянськими майстрами старовинний інструмент, що мав хроматичний звукоряд і діапазон більше двох октав, все частіше звучить на концертній естраді, по радіо й телебаченню. У нашому зібранні є сучасні ліри роботи І. Скляра та В. Зуляка, серійні інструменти, виготовлені майстрами Мельнице-Подільських виробничих майстерень.

Igor Shramko (Kyiv)

UKRAINIAN FOLK MUSICAL INSTRUMENTS IN THE MUSEUM OF FOLK ARCHITECTURE AND FOLKWAYS OF UKRAINE

This article is a thorough review of musical instruments collected in the National Museum of Folk Architecture and Folkways of Ukraine was written in 1970 but published for the first time today. Its author, Igor K. Shramko (1938–2010) for a long period of time gathered and studied out this collection. The article is published with minor text reductions concerning irrelevant nowadays Soviet ideological realities. Article was prepared for publication by K. Mishchenko.

Keywords: Bandura, Bandurka, Kobza, Torban, Lyre.

Назар БОЖИНСЬКИЙ (Харків)

У РІЧНИЦЮ ТРАГІЧНОЇ ЗАГИБЕЛІ КОРНІЯ МАЗУРА (СЕРГІЯ МИКОЛАЙОВИЧА ОРЛА). 1955–2015

Спогад, у річницю трагічної загибелі Корнія Мазура, поета, виконавця, музики, майстра музичних інструментів.

У статті коротко йдеться про деякі віхи життя, творчий спадок Сергія Орла.



У середовищі, хоч трохи зацікавленому сьогодишнім традиційним кобзарством, мало хто не чув про КОРНІЯ МАЗУРА — талановитого поета, пісняра, виконавця, майстра музичних інструментів, учня славетного Миколи БУДНИКА. Виконавця, який грав на безлічі інструментів, складав поезії, пісні й музику до них кількома мовами, в тому числі — латиною.

Корній Мазур (Сергій Миколайович Орел) народився на Холодноярщині, Кіровоградської області, у селі Цибулевому, року Божого 1955. Цибулеве — село в Знам'янському районі Кіровоградської області. Інші назви села — Цибулівський Шанець, Цибулів.

Закінчив Кіровоградський педагогічний інститут. Працював викладачем у Київській духовній академії і семінарії (КДАіС).

Серед багатьох музичних інструментів, на які майстерно грав Корній, — народня бандура, гусли, гітара, баян, піаніно та безліч інших. Близько десятка інструментів він змайстрував своїми руками.

Знав декілька іноземних мов, серед яких — німецька і латина, якими любив складати поезії. Через величезну кількість, перелічити принаймні назви УСІХ його творів майже неможливо. Де тільки вдавалось, Сергій Орел по-

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