

Музично-Літературний Журнал
Bandura
Бандура



Year 5

ЛИПЕНЬ — 1985 — JULY
ЖОВТЕНЬ — 1985 — OCTOBER

Number 13 — 14

"БАНДУРА"

КВАРТАЛЬНИК

Видав Школа Кобзарського Мистецтва
в Нью-Йорку

РЕДАГУЄ КОЛЕГІЯ

Школи Кобзарського Мистецтва

Редакція застерігає за собою право скорочувати статті та правити мову. Статті, підписані авторами не обов'язково висловлюють погляди чи становище Редакції. Передрук дозволений за поданням джерела.

ВСІ МАТЕРІЯЛИ ДО РЕДАКЦІЇ
ПРОСИМО СЛАТИ НА АДРЕСУ

SCHOOL OF BANDURA

84-82 164th Street

Jamaica, N.Y. 11432

Літературно-мовний редактор
Борис Берест

Графічне оформлення: В. Пачовський

"BANDURA"

A Quarterly Magazine Published
by the New York School of Bandura

The Publisher reserves the right to edit all submitted materials. Submitted articles, signed by the author, do not necessarily reflect the official views of the "Bandura".

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ

Америка:

Річна передплата — \$13.00

Поодиноке число — \$6.50

Канада:

Річна передплата — \$14.00

Поодиноке число — \$7.00

Інші країни:

Річна передплата — \$17.00

Поодиноке число — \$7.00

**ЧИТАЙТЕ — РОЗПОВСЮДЖУЙТЕ
ПРИСДНУЙТЕ ПЕРЕДПЛАТНИКІВ**

для

**КВАРТАЛЬНИКА
„БАНДУРА“**

ПЕРІОДИЧНІСТЬ ВИДАННЯ

квартальника

„БАНДУРА“

залежить тільки від Вас!

SUBSCRIPTION PRICE LIST

U.S.:

Annually — \$13.00

Per issue — \$6.50

Canada:

Annually — \$14.00

Per issue — \$7.00

All other countries:

Annually — \$17.00

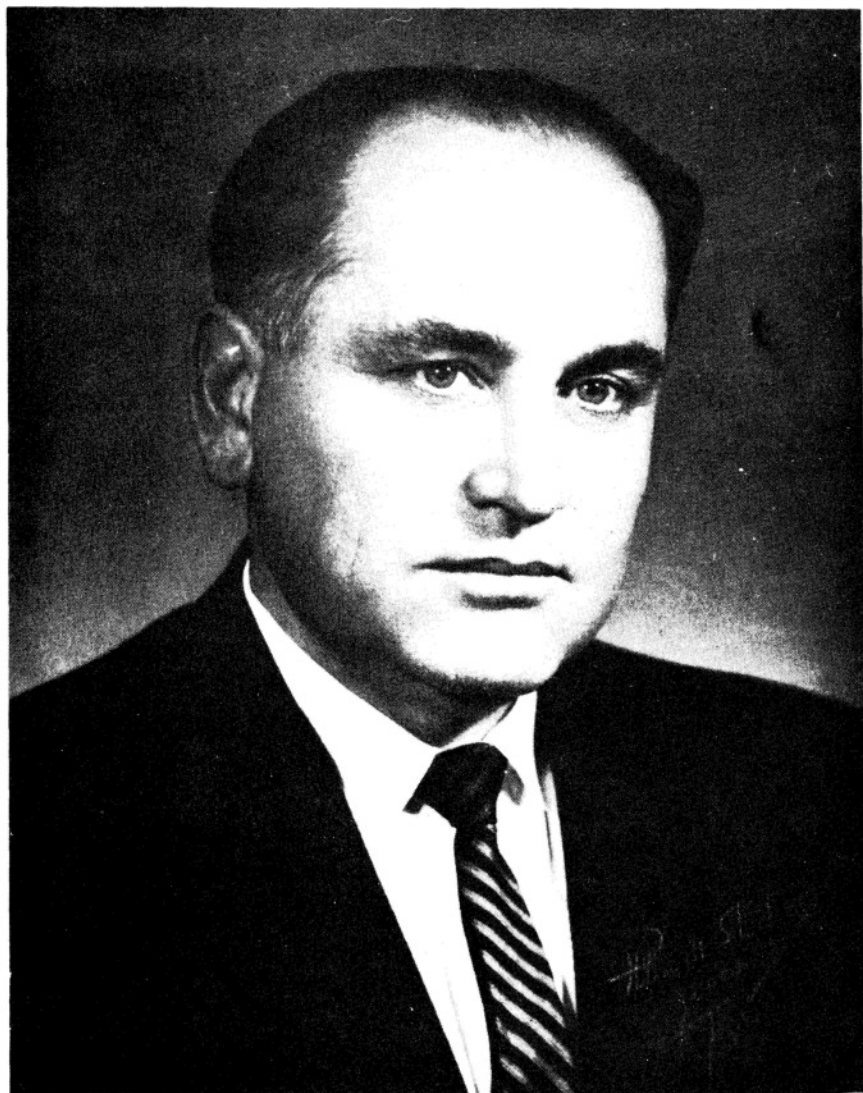
Per issue — \$7.00

Subscription in U.S. Dollars only.

The Bandura Magazine is an important Quarterly Journal devoted to Ukrainian folk music. Urge your friends to subscribe today!

The Bandura Magazine cannot be published without your support

ПЕТРО ПОТАПЕНКО



Серед заслужених бандуристів кобзарського мистецтва помітне місце займає Петро Потапенко.

Маестро Петро Потапенко родом з Житомирщини на Волині. Походить з музичної родини. Батько його грав на багатьох інструментах. Одного разу до Житомира завітали бандуристи з концертом. Батькові гра на бандурі припала до серця до тої міри, що він відразу сам зробив бандуру для свого сина. Саме тоді Петро керував у школі оркестрою народніх інструментів і при тій нагоді ввів до оркестри й бандуру.

З 1930 року мешкав у Києві й учився в консерваторії ім. Чайковського Музичним керівником класу диригентури хормайстерського відділу був тоді професор композитор Компанієць. Аранжировка була в руках Вільовки, а класи музики і композиції — у композитора професора Гліба Латишинського. Клас бандури Потапенко почав у викладача Гриценка, а пізніше у професора М.Опришка. З Опришком і його дружиною вони пізніше дуже часто виступали у Києві при різних нагодах.

1938 року Вільовка відрекомендував П.Потапенка як найздібнішого студента на керівника-диригента жіночого Ансамблю бандуристок. Цей Ансамбль організував у 1934 році Н.Полатай, відомий тоді бандурист. Пізніше цей Ансамбль перейшов під керівництво Данила Піки, який невдовзі став керівником Державної Капелі Бандуристів. З жіночою Капелею Потапенко виступав на державному конкурсі у Києві, де дістав друге місце серед усіх ансамблів і хорів України.

В 1942 році Петро Потапенко стає членом Капелі Бандуристів ім. Тараса Шевченка і виїжджає разом з капелею до Німеччини, чи радше вивозять їх до концентраційного табору.

Після звільнення з табору виступає з капелею і, коли буває потреба заступає диригентів Капелі.

Переїхавши до Детройту, Петро Потапенко організував Ансамбль Бандуристок при Спільноті Української Молоді. Цей новий Ансамбль дуже скоро набув широкої популярності в США і в Канаді.

В тому році захворів Г.Китастий, що був тоді диригентом Капелі і виїхав до Сан-Дієго, Каліфорнія, на лікування. Якраз так сталося, що в тому ж самому часі залишив Детройт і В.Божик та виїхав до Лос-Анджелесу. Тоді мистецьке керівництво Капелею перейшло цілковито в руки П.Потапенка. Цілий рік пішов на підготовку до Шевченківської тури, яка була проведена дуже успішно. П.Потапенко як диригент виправдав себе цілковито. Капелья під керівництвом Потапенка відбула 40 платних концертів, 2 репрезентаційні та 4 добродійних, обслуживши понад 40,900 слухачів.

Це був справді тріумфальний виїзд Капелі з Детройту, з Петром Потапенком на чолі, 1961 Шевченківського року. Ось що писав Роман Левицький про концерт Капелі в Нью-Йорку: «Друга частина була для мене особисто цікава з-за зовсім нового репертуару, зокрема «Дума про Нечая» Д.Січинського. Потапенко, як диригент-дебютант, який цей твір аранжував для Капелі,— здав іспит музичним аранжуванням і опісля виконанням цього твору на музичного керівника Капелі».

СКОРОЧЕНІ РЕЦЕНЗІЇ НА КОНЦЕРТИ ДІВОЧОЇ КАПЕЛІ БАНДУРИСТОК ПРИ ОСЕРЕДКУ СУМА ІМ. ГЕТЬМАНА П.ОРЛИКА В ДЕТРОЙТІ

НАША ДУМА, НАША ПІСНЯ — Міннеаполіс:

Цього концерту всі чекали з нетерпінням. Бурею оплесків публіка вітала дорогих гостей на чолі з диригентом Петром Потапенком. Вітаємо Капелью з новим творчим досягненням. Ті, що раніше Капелі не чули, були просто зачаровані чудовим співом та грою на бандурах. Знайшлася група ідейних людей, для яких служіння національному мистецтву — в боротьбі за волю України, пропаганда його перед широким світом — це є посвята, життєвий імператив. Слава їм за це й подяка! Вони залишають свою працю, родини, офірують своїми відпустками ідуть від міста до міста, щоб своїми співами й грою скріпити наших людей на душі.



КАПЕЛЯ БАНДУРИСТІВ 1961 Р.

Диригент П. Потапенко

Перший ряд (сидять зліва направо): М. Лісківський, П. Кітастий, І. Кітастий, Т. Півко, Ю. Приймак, П. Потапенко, В. Кучер, Д. Черненко, С. Цюра, П. Гончаренко, Й. Панасенко.

Другий ряд: М. Шрубович, Б. Косак, Ф. Федоренко, П. Садовий, І. Косіковський, П. Міняйло, Б. Гарасевич, М. Воронович, Б. Тарновецький, П. Пахолук, Я. Сена, А. Малкович, О. Садовий, П. Тимченко, Г. Попов.

БАНДУРИСТИ НА КОНЦЕРТІ В ЛОНДОНІ, ОНТ. 11 березня 1961 р.

Концерт пройшов на високому мистецькому рівні, кожна пісня викликала бурю оплесків.

Диригент Петро Потапенко заслуговує на окрему аналізу його диригентської роботи. Він водночас керує також Капелею Бандуристок СУМА. Дивуєшся, де людина бере час і енергію? Три останні концерти показали, що диригент Петро Потапенко є справжнім майстром кобзарського мистецтва, його вправна рука, наче на акордеоні, конденсує і розвиває до висот милозвучної гармонії голосів і звуки бандур.

«Новий Шлях», 4.1.1961 р.

ПОВНИЙ УСПІХ КАПЕЛІ БАНДУРИСТОК В НЬЮ-ЙОРКУ

З великим успіхом відбувся тут концерт бандуристок СУМа з Детройту. Бурхливими оплесками вітали слухачі, з переповненого партеру і балкону вітали юних бандуристок, більшість з яких народилися вже поза межами України. Під фаховим і досвідченим керівництвом П.Потапенка виріс на правду симпатичний і многонадійний ансамбль. А все це завдяки визначному знавцеві бандури і досвідченому хормайстрові.

«Свобода», 10.10.1962

ВЕЛИКИЙ УСПІХ КАПЕЛІ БАНДУРИСТОК СУМА

7.11.1964 р. Тавн Голл, Філядельфія. Концерт відбувся на високому мистецькому рівні. Видно було, що диригент, бандуристки доклали багато труду і хисту, щоб довести Капелю до високомистецького рівня.

«Америка», 10.11.1964

БЛИСКУЧИЙ УСПІХ КАПЕЛІ БАНДУРИСТОК З ДЕТРОЙТУ — МИЛІ ГОСТІ ВІННІПЕГУ

29 вересня 1967 р. український Вінніпег мав справжню приємність вітати Капелю, про яку ми чули і читали стільки доброго. Вінніпег прийняв своїх гостей з щирим серцем, мав змогу пізнати також добрих солісток, які до сліз зворушили залю. Пісні лунали прекрасно. Рецитації могли бути зразком для тих, що пробують мистецтва слова. Проспівано «Многая літа» під диригентурою П.Потапенка, без праці, відданості та мистецької праці якого годі собі уявити цю єдину і своєрідну капелю з її оригінальним репертуаром та велетенськими успіхами у їх десятирічній праці для української пісні.

«Поступ», Вінніпег, 1967

ДЕТРОЙТСЬКА КАПЕЛЯ ВШАНОВУЄ ШЕВЧЕНКА В ЧІКАГО

Велику силу має краса. Вона покоряє серця, дає розраду в житті. Молодість — також велика сила! Це можна сказати про Детройтську Капелю Бандуристок під керівництвом П.Потапенка. До Чікаго вони приїхали не вперше. Видно, що вони стали ще кращі, досвідченіші й упевнені в своїй силі.

Крім об'єктивно-мистецького значення, має величезне значення моральне; це той вірець молодих українок, що за них кожна мати промовляє до своєї дитини.

Ганна Черинь, «Свобода»

КАПЕЛЯ БАНДУРИСТОК В СИРАКЮЗАХ

Гостинний виступ Капелі увінчався надзвичайним успіхом. Всім бандуристкам та мистецькому керівникові П.Потапенкові належить велике признання за їхню неоціненну жертвенну працю для українського мистецтва та любов до рідної пісні.

«Свобода», 1967

КАПЕЛЯ БАНДУРИСТОК В ЕДМОНТОНІ

Кожна пісня була інша, а всі разом творили одну цілість. І музика бандур, і мелодія пісень,— усе це дуже мило скомпоноване. Все це творить могутню симфонію, що настроює, підносить, одушевляє... Рясні оплески слухачів свідчили про те, що ця музика промовляла до їхніх сердець. Видно, що П.Потапенко не лише композитор, диригент, але й знавець театрального мистецтва. Маєстро Потапенко не чекає похвал, не хоче й не любить. Він живе для України і бандуристок! Дай, Боже, щоб колись і Україна могла почути Вас, Дорогі Бандуристки!

Іван Шевчук,

30.11.1968 р., «Гомін України»

КАПЕЛЯ БАНДУРИСТОК В САСКАТУНІ

Виступ Капелі Бандуристок був одним з тих, що нескоро забуваються! Саскатунська громада мала справжню насолоду і радість вітати в себе цей повноцінний мистецький ансамбль.

КАПЕЛЯ БАНДУРИСТОК В ТОРОНТО

Інструментальний ансамбль бандур включався в цілість зіграно, чисто і без помилок. Бандуристки концентрували всю увагу на диригентові, що є зумовлене доброю технічною підготовою і послідовною працею керівника ансамблю П.Потапенко. Вислідом цього був цей стильовий концерт музики народніх форм.

Марта К.Б. «Свобода»

ЩЕ ОДИН УСПІХ БАНДУРИСТОК СУМА В ДЕТРОЙТІ

Детройт мав небувалу нагоду любитися мистецькими виступами Капелі Бандуристок після його успішного турне по США і Канаді. Програма концерту складалася з нових пісень. Наша громада мала ще раз нагоду переконатися, що юні бандуристки — це поважна мистецька одиниця.

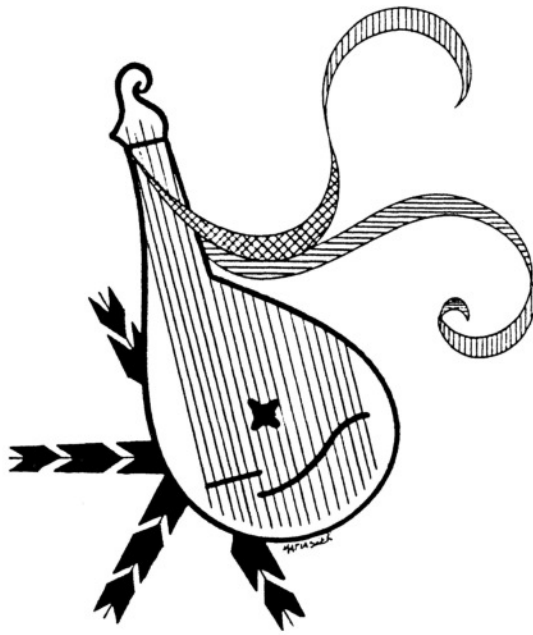
П'ять літ — час недовгий, але Капеля зробила собі ім'я, а її творець П.Потапенко зайняв визначне становище в українській музиці

У 20-РІЧЧЯ КАПЕЛІ БАНДУРИСТОК У ДЕТРОЙТІ

Як без Олександра Кошиця не було б чуда — Республіканської Капелі, без Григорія Китастого не було б найвищого мистецького рівня Капелі Бандуристів ім. Т.Шевченка, так і без П.Потапенка не було б дівочої Капелі Бандуристок у Детройті. Про Дівочу Капелю Бандуристок у Детройті, про її різноманітний і всезростаючий репертуар, її незмінну молодість писали: д-р В.Прокопович, проф. О.Залеський, ред. П.Рогатинський, М.Куропась, поетеса Ганна Черинь, П.Маляр, М.Юриняк, д-р І.Овечко та ін.



Квінтет бандуристів Петра Потапенка. Зліва направо: С.Цюра, П.Китастий, П.Потапенко,
В.Кучер, В.Тисовський



ЛЕТИ, НАША ПІСНЕ, З ВІТРАМИ...

Текст Леоніда Полтави

Музика К.Потапенка

Аранжував для бандур та хору Петро Потапенко

Лети, наша пісне, з вітрами,
За всі океани лети,
І друзям, що тужать за нами,
Зорею свободи світи!

Приспів:

Про волю незмінно
Гримить небокрай.
Вставай, Україно,
До бою вставай!
Йде воля, воля ясна — весна.

Єдиних дітей України
Не ділять ні роки, ні час.
Москва упаде у руїнах,
І воля засяє для нас!

Приспів

Про волю незмінно...
Над Києвом сонце устане,
І хрест засяє святий,
І стане на площі Богдана
Державний Тризуб золотий.

Приспів:

Про волю незмінно...

(Пісня з платівки «20-ліття Капелі Бандуристок» (СУМА) під мист. керівництвом проф. Петра Потапенка, Детройт, Міч. Випуск 1977 р.)

Слова П.Тичини ГАЇ ШУМЛЯТЬ Муз. Гр.Майбороди, ар. Петра Потапенка

Solo

Труба
Хор
Бас

LEGGIERO, con moto

Бандура

2а - і шум - ляте я сво -
я й-ау і - ау

I. 2а - і шум - ляте

II. я й-ау і - ау
mf \rightrightarrows *pp*

mf \rightrightarrows *pp*

слу - ха - ю умар - ки бі - жать ми -
ру - ше - ний ко - го сє все жаю спі -

pp я слы - ха - ю

pp зво - ру - ше - ний

The first system of the musical score includes a vocal line on a single staff with lyrics in Ukrainian. Below it is a piano accompaniment consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes chords in the left hand and a continuous melodic line in the right hand. Dynamics markings like *pp* are present. The system concludes with a repeat sign.

лу - ю - ся ми - лу - ю - ся
ва - ю - чи спі - ва - ю - чи

ми - лу - ю - ся ми -

спі - ва - ю - чи спі -

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts from the first system. It features similar notation, including the vocal line with lyrics and the piano accompaniment with chords and melody. Dynamics markings like *pp* are used. The system ends with a repeat sign.

ДИ - ВУ - - Ю - СЯ ЧО - ГО ДУ - ШІ
 КО - ХА - - Ю - ЧИ ПІА ШЕ - ПІТ ТРАВ

- ЛЮ - Ю - СЯ ДИ - ВУ - Ю - СЯ
 - ВА - Ю - ЧИ КО - ХА - Ю - ЧИ

Detailed description: This system contains the first two lines of the musical score. The top line is the vocal melody in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The second line is the piano accompaniment, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

ТАК ВЕ - СЕ - ЛО
 ГО - ЛУБ - ЛЯ - ЧИЙ.

МИ - ЛУ - Ю - СЯ
 СПІ - ВА - Ю - ЧИ

Detailed description: This system contains the next two lines of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'ТАК ВЕ - СЕ - ЛО ГО - ЛУБ - ЛЯ - ЧИЙ.' and 'МИ - ЛУ - Ю - СЯ СПІ - ВА - Ю - ЧИ'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some triplet markings (indicated by '3' and '8' over notes) and dynamic markings like 'f' and '8...'. The piano part maintains a consistent accompaniment throughout the system.

Musical score for the first system. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "АЙ - ВУ - - Ю - СЯ ЧО - ГО ДУ - ШІ КО - ХА - - Ю - ЧИ ПІА ШЕ - ПІТ ТРАВ". The piano accompaniment consists of two staves (I and II) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *mf*.

Musical score for the second system. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "ТАК ВЕ - СЕ - ЛО 2. Я 20 - ЛУБ - ЛЯ - ЧИИ Я". The piano accompaniment consists of two staves (I and II) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

ПОЄДНАННЯ ДВОХ ТИПІВ БАНДУР І ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА БАНДУРИСТІВ

Важливою проблемою розвитку сучасного кобзарського мистецтва стала проблема нового типу інструмента і обґрунтування методики гри на ньому. Практика показала, що технічні можливості як київського, так і харківського типу бандур не задовольняють сучасних вимог.

Як відомо, при грі на бандурі київського типу рухи лівої руки дуже обмежені. Конструкція інструмента не дозволяє перекидати ліву руку через обичайку, що призводить до збіднення акомпаніменту, а також до розриву між басами й мелодією. Тому у сучасних бандуристів техніка правої руки значно вища; ліва рука, як правило, виконує лише гармонічно-ритмічний супровід.

На бандурі харківського типу значно ширше вживаються такі своєрідні прийоми гри, як ведення гармонії лівою рукою, а супроводу — правою, швидке поперемінне виконання акордів правою і лівою рукою та ін.

Та поряд з цим бандура харківського типу також має ряд недоліків. Поперше, на ній дуже вузьке коло тональностей. Діятонічний звукоряд її не дозволяє брати одразу два звуки, наприклад *фа* і *фа-дієз*. Для цього треба лівою рукою перестроювати потрібну струну на півтону. Під час гри доводиться включати і виключати важельці під кожною струною, що також ускладнює техніку гри.

Відсутність хроматичного звукоряду і недосконалість механізму перестроювання бандури харківського типу заважає широкому використанню тональностей і хроматизмів. Крім того, цей інструмент дуже обмежений щодо динамічної палітри.

У зв'язку з цим останнім часом з'явилася потреба у створенні інструменту нового типу, який би поєднав у собі кращі риси київського і харківського типів бандур.

Привертає увагу нова конструкція бандури, запропонована київським майстром І.Скляром. «Можна з впевненістю сказати,— писав О.Мінківський,— що І.Скляру вдалося створити тип бандури майбутнього, яка незабаром замінить всі інструменти, що існували до цього часу».

Безперечно, новий інструмент матиме вплив на подальший розвиток гри на бандурі.

Вже зараз постає питання про необхідність перегляду існуючих методів виховання бандуриста-співака. Проблема навчання з використанням прийомів гри обох шкіл стає вельми актуальною.

Техніка гри на новій бандурі передбачає майже рівноправне використання обох рук, що дає можливість виконувати на цьому інструменті досить складні твори.

Особливо великого значення слід надавати початковому періоду навчання, коли учень оволодіває основними навиками гри. Способи

виховання бандуриста повинні бути різноманітними і враховувати його індивідуальні особливості.

Використання у практиці удосконаленої бандури конструкції І.Скляра сприятиме підвищенню виконавської культури бандуриста-співака.

Важливо, що розширення репертуару бандуриста за рахунок спеціально написаних для цього інструмента п'єс, а також транскрипцій скрипічних, фортепіанних, арфових і вокальних творів — класичних і сучасних у їх справжній фактурі — може бути здійснене тільки на бандурі нової конструкції.

Все сказане вище не означає, що слід повністю відмовитися від звичайних способів гри — київського і харківського. Але поява нового інструменту ставить питання про утвердження певних загальних прийомів гри на бандурі, обов'язкових для кожного учня.

Вироблення спільних для обох шкіл сталих прийомів повинно розвиватися поступово, шляхом удосконалення майстерності гри. Спочатку засвоюються способи гри правою рукою, що є основою всієї техніки бандуриста, а потім — лівою. Нею грати не менш складно, ніж правою; враховуючи незручне положення лівої руки, їй слід частіше давати відпочинок, щоб уникнути перевтомлення.

Коли техніку гри кожною рукою окремо буде доведено до високого рівня, бажано почати поступово знайомитися з способами гри обома руками разом. Для цього учневі необхідно потренуватися у легких рухах обома руками вгору і вниз.

Дуже важливо виробити нову постановку інструмента, яка б враховувала особливості харківської і київської шкіл гри.

Вихідним буде перше положення, при якому інструмент стоїть між колінами під прямим кутом до корпусу бандуриста. Знизу він спирається на коліна, а великий палець лівої руки підтримує його гриф. Інші пальці перекинуті через гриф з правого боку і лежать на басових струнах.

При другому положенні бандуру ставлять на коліна навкіс відносно корпусу так, щоб нижньою декою вона дещо упиралася в груди, великий палець лівої руки підтримує її за обичайку. Застосування другого положення особливо необхідне при використанні прийомів харківської школи гри.

Розглянуті положення дуже зручні й раціональні. Та варто зробити деякі застереження. При виконанні різних способів тримання інструменту треба всіляко уникати допоміжних рухів обох рук під час гри. Слід досягти автоматизму у володінні постановкою, яка є основою техніки виконання.

Різні положення інструменту впливають на положення рук. Так, при гри на бандурі київського типу ліва рука перебуває загалом у статичному положенні. У грі беруть участь один, два, інколи — три пальці в межах великої октави. При цьому ліва рука перекинута через струни і тому скута й напружена у зап'ясті. При грі на бандурі конструкції І.Скляра використовують чотири пальці, а в окремих випадках — і п'ять на всьому діапазоні.

При загальному положенні ліва рука грає на басах і на приструнках чотирма пальцями. Великий палець лежить на обичайці або охоплює гриф.

При перекинутому положенні ліва рука переведена через обичайку і грає всіма пальцями на приструнках. При такому положенні нею легко видобувати чотиризвучні акорди, а також глісандо, флажолети, тремоло.

Невпорядкованість басового регістру бандур старих конструкцій не дозволяла виконавцеві грати правою рукою на всьому діапазоні інструмента; до того ж, у грі не брав участі п'ятий палець.

На бандурі конструкції І.Скляра права рука дістала можливість рухатися по всьому діапазону, виконуючи пальцями гами, арпеджіо, тремоло, глісандо, флажолети, «гру з відбоєм», а також по-різному перестроювати бандуру.

Із збільшенням художніх вимог до інструменту, з його докорінним удосконаленням оволодіння технікою гри обома руками активізує розвиток виконавського мистецтва бандуриста. Основним має бути досягнення вільних рухів обох рук по всьому діапазону інструмента.

При цьому перше положення, характерне для київської школи, найбільше придатне для швидких гамоподібних ходів правої руки на тричотири октави, а також для виконання арпеджованих пасажів і різних видів акордової техніки. Друге положення зручне при застосуванні прийомів гри харківської школи.

Виконання лівою рукою пасажу вгору або гамоподібного ходу на тричотири октави не викличе особливих труднощів на інструменті найновішої конструкції майстра І.Скляра тому, що рука там нічим не скута; вона не робить ніяких стрибків на півтону і не повертається назад. Складність для неї будуть становити лише випадкові знаки або швидкий темп. Так, наприклад, у «Менуеті» Л.Боккеріні (перекладення для бандури А.Омельченка) при виконанні ходу терціями ліва рука зустрічається з випадковим *соль-дісзом*; щоб узяти його, руку слід опустити вниз на додаткові приструнки, а зробити це в темпі дуже незручно. Недарма бандуристи харківської школи І.Кучугура-Кучеренко і Г.Хоткевич дотримувалися діятонічного строю, щоб не викликати зайвих рухів лівої руки. В такому випадку краще шукати засобу, за якого можна було б передати функції лівої руки правій.

Отже, подальший розвиток техніки бандуриста повинен здійснюватись не тільки за рахунок розвитку рухів кожної руки окремо, а й за рахунок їх взаємодії. Це питання досі не було достатньо висвітлене в методичних посібниках, а тому потребує додаткового розгляду.

На першому етапі навчання роботу над звуковидобуванням слід почати з вивчення нескладних народніх пісень. Після засвоєння елементарних прийомів гри треба переходити до виконання вправ, легких інструментальних і вокальних творів.

Другим важливим завданням початкового періоду навчання є засвоєння щипка й удару. Основний прийом гри на бандурі — щипок нігтями. Зараз бандуристи широко почали застосовувати додаткові штучні «нігті» з капрону; вони еластичні й міцні. Щипком можна грати одноголосну мелодію, також терції, сексти, октави, тризвучні й чотиризвучні акорди в межах октави, акорди в широкому розміщенні, в межах децими. При видобуванні звука щипком рука бандуриста піднімається вгору.

При використуванні прийому удару палець падає з основної струни на сусідню, що змушує її звучати довше і яскравіше. Удар виконується першим, третім, четвертим і п'ятим пальцями на одній струні, в різних інтервалах.

Педагог повинен пояснити учневі різницю між прийомами щипка й удару, домагатися свідомого володіння цими способами звуковидобування, бо від цього значною мірою залежить виразність виконання.

Так, щоб узяти півтон, розташований нижче основного ряду струн, треба вміти видобувати півтони ударом до верхньої струни. Це вимагає великої точності рухів, адже перша фаланга пальця нерідко торкається першої струни, яка через це неприємно дзвинчить. Отже, майстерне володіння прийомами щипка й удару часто визначає чистоту виконання.

Навчившись видобувати окремі звуки, слід поступово переходити до одночасної гри обома руками — щипком і ударом.

При цьому мелодія виділяється ударом, а акомпаньямент — щипком. Учні повинні активно слухати музику, щоб правильно її відтворювати. Цінним технічним матеріалом для початківців можуть служити «Альбом бандуриста» і «Веселі етюди» В.Полевого, а також «Дитячий альбом» П.Чайковського і «24 дитячі п'єси» В.Косенка у перекладі для бандури.

В роботі над гаммами, одинарними і подвійними нотами слід спиратися на одну певну аплікатуру з використанням п'ятого пальця правої руки. Гру гам правою рукою треба починати з першого пальця, а гру лівою — з другого. В такий же спосіб можна виконувати гами обома руками.

Аплікатура для правої руки за першим положенням:

на одну октаву — 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5;

на дві октави — 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5;

на три октави — 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5;

на чотири октави — 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5;

Аплікатура для лівої руки

за другим положенням:

на одну октаву — 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5;

на дві октави — 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5

або: 2, 3, 4, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5;

на три октави — 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5;

на чотири октави — 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4; 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 5, 2, 3, 4, 5;

Така аплікатура не виключає використання п'яти пальців правої і лівої рук. Вузьке розміщення струн на бандурі дозволяє плавно підкладати пальці.

Поєднання у грі гам обох рук допомагає в подоланні технічних труднощів виконання.

Для розвитку віртуозності обох рук бандуриста доцільно використовувати популярні й дуже корисні вправи Ш.Л.Ганона для фортепіано, цілком придатні для бандури. Симетричність інтервалів у секвенціях, що повторюються протягом усіх вправ знизу вгору в діапазоні

БАНДУРА ТА ЇЇ МОЖЛИВОСТІ

Вступне слово

Частина перша

Стародавній загальнолюдський інструмент типу лютні в українців називається **кобзою**. Коли цей інструмент перестав українців задовольняти, додано було до корпусу так звані приструнки — так з кобзи вийшла бандура. Короткі струни — це винахід виключно український і ні в кого не запозичений.

Найбільше розповсюдження бандура дістала в ХУІІ-ХУІІІ ст. Був і такий час, коли разом з іншими культурними здобутками перенесли українці й цей інструмент до Московщини; вже за царя Петра І бачимо бандуристів при дворі, а далі то бандуру стали вважати за один із кращих інструментів, продавалася в ліпших крамницях, бандуристи наживали собі маетки, їздили за кордон, а один з бандуристів — Розумовський — був навіть негласним російським царем.

Доба Катерини ІІ привластила (нав'язала) вищим колам інші західньо-європейські інструменти, і бандура пішла в забуття невідповідного оточення.

А що й на Україні було не до бандури — економічно-політичні причини, — то залишалася вона тільки в руках сліпих рапсодів-кобзарів, які донесли цей інструмент і до наших днів. В 60-х роках минулого століття дещо записав від бандуристів Куліш, дещо Русов, на Остапа Вересая звернув увагу Лисенко, і чомусь Вересай був нагороджений титулом «последнего малороссийского бандуриста». І тридцять років про кобзарів було мало чути: аж ХІІ археологічний з'їзд — 1902 р. — дав поворот історії кобзарського мистецтва. На тім з'їзді виступила ціла оркестра бандуристів, і суспільна увага наново прикувалася до цього інструменту.

Зараз бандурна справа набрала зовсім інших форм. Постав цілий ряд т.зв. капель, але що вони всі грали примітивно, однією рукою, то бандурна гра вперед не посувалася. Це спонукало НКО приглянутися ближче до справи й визначити, в чому річ. Стало ясно, що справа не посується, коли бандуристи будуть грати однією рукою. НКО рішуче став на шлях поступовності в методах гри й дав кошти для заснування зразкової капелі, яка вміла б грати обома руками, а окрім того шукала б шляхів до дійсного застосування хроматизму.

Така капеля готовилася до виступів рік, а тепер — у 1930 р. — почала свою виробничу роботу. В момент, коли пишуться ці рядки, готується перший виступ цієї капелі з симфонічною оркестрою. Цей факт історичної вартості: перші кроки вступу народного українського інструменту до світового характеру ансамблів.

Ще треба відмітити, що ДВУ випускає «Підручник гри на бандурі», пристосований власне до гри двома руками, а в Харкові вищий музичний інститут та робітнича консерваторія відкрили курси гри на бандурі — і це може дати нарешті кадри інструкторів гри на бандурі (інститут) і виконавців (роб. конс.). Так стоять бандурні справи на сьогоднішній день.

Гнат Хоткевич

I

Бандура — це український винахід, тому мабуть він так і подобався масам, що вони донесли цей інструмент до наших днів, через всі тяготи соціального і політичного поневолення.

Якою ж була наша бандура?

Ми дістали в спадщину інструмент не стабілізований, діятонічний і два типи гри: чернігівський і зінківський¹. Перший характеризується тим, що ліва рука грає тільки на басах; при другому способі ліва рука грає вільно і на басах, і на приструнках так, як і права. Це те, що залишив нам народ. Таким чином, на наше покоління випав обов'язок вирішити такі завдання:

1. Вибирати тип гри
2. Стабілізувати інструмент
3. Винайти хроматизм
4. Розвинути техніку гри на ній
5. Розширити репертуар.

Тип гри

Щодо першого завдання, то тут питання про вибір не стоїть: ясно, що грати треба двома руками й десятьма пальцями, а не однією рукою і трьома пальцями. Харківський спосіб включає в собі Київський; для нього це тільки один із сотень доступних штрихів, отож той, хто грає харківським способом, ні на одну хвилину не затрудняється заграти по києво-чернігівському; чернігівський же (чи київський) музикант не заграє за харківським найменшої вправи, бо цьому заважають конструктивні особливості інструментів.

Це головний аргумент, і його досить. Для повноти характеристики можна хіба доточити ще кілька менших, наприклад — деяку антимузикальність чернігівського способу². Справді — ви чуєте весь час дві-три ноти баса цілком одрубного, зв'язаного з акордом чи мелодично тільки тому, що він бас. На десять тактів вперед ви вже знаєте, що там на першій чверті ударить бас.

Потім. Баси — це контроктава і велика октава. Приструнки — мала, перша, друга, третя. Так от, ви весь час чуєте, як права рука грає в другій, а то й у третій октаві, рідко у першій і ніколи в малій — а бас бухає без

¹ Дехто знає київський і харківський типи гри, але це не зовсім правильно. Коли в 1902 р. провадилося статистичне обслідування кобзарства, то в Київській губернії не було занотовано ні одного кобзаря; отже, як вони грали тоді, коли ще були, ми не знаємо. А найбільше типово цей спосіб гри виявився на Чернігівщині, яка зберегла нам музикантів; представники їх були й на з'їзді 1902 р. в Харкові. Київським же почав зватись цей спосіб ось чому. В Києві випадково оселився один чернігівський бандурист (Василь Потапенко), він був там єдиним, і тому, коли серед певних кіл суспільности виникла думка заснувати капелю бандуристів, то цей кобзар, волею судеб, став її навчателем. Київська організація була першою капелею бандуристів; вона встигла об'їхати всю Україну, і той спосіб гри, який вона застосувала, почав зватись з того часу **київським**.

² Тут Хоткевич дещо перебільшує, адже він з захопленням відгукнувся про кобзаря чернігівської школи Т.Пархоменка, який виступав на XII Археологічному з'їзді в Харкові. Див. Г.Хоткевич — Твори в двох томах, том I, стор. 459-460, 498 (В.М.).

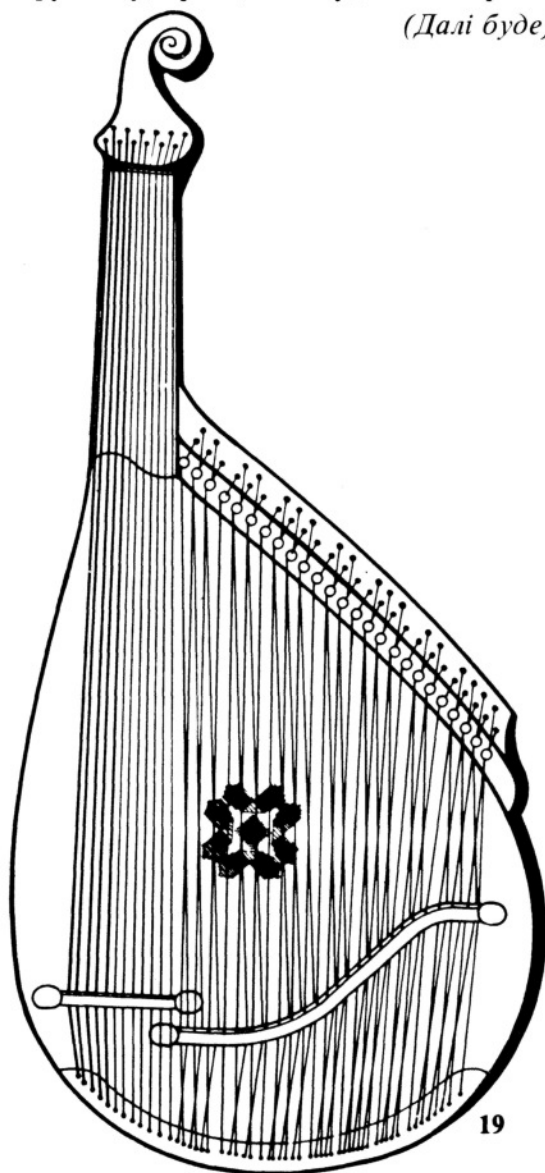
перестанку в контроктаві. Схоже на те, ніби музикант на роялі «розчепірівся» на всю довжину обох рук і грав лівою дві-три ноти в басах, а правою на верхніх октавах.

Однією з кардинальних хиб чернігівського (київського) способу є те, що він кладе залізні обмеження розвитку техніки. Попросту техніці нема куди розвиватися, і нема штрихів, нема нюансування звуку, все замкнене. Зостається тільки чотири способи урізноманітнювати гру: скоріше, повільніше, дужче й тихше. Так, як і на всякому іншому примітивному інструменті.

Отже, щодо вибору способу гри, то тут питання немає. І коли знаходяться ще аматори чернігівської (київської) гри, то це пояснюється так само, як і те, що можна знайти ще багато людей, які під час хвороби йдуть не до лікаря, а до баби-шептухи.

Висновок: треба вживати харківської методи гри двома руками й усіма десятима пальцями. Мало того, що харківський спосіб включає в себе чернігівський, він ще виявився особливо багатим на безкінечне число штрихів, нюансування звуку і відтінків, що власне й складає багатство інструменту, про що ми будемо говорити окремо.

(Далі буде)



*Chromaticised Kiev Type Bandura
Collection of Leonid Haydamaka
Drawing by Robert A. Brooks*

THE KHARKIV STYLE OF BANDURA — AN INTRODUCTION

Part 2*

This second article in a series will deal exclusively with the role of the left hand and the development of basic techniques for it. This is probably one of the harder facets of the Kharkiv style, and will require much work. Before we start however, let us discuss the notation used on the Kharkiv bandura.

First, the music is written on two staves. The top staff is for the left hand and the bottom is for the right. This is directly opposite to that of the Kiev style or the piano. The left hand uses the top staff even when playing bass runs. The reason for this is the fact that the player can immediately see which hand is playing and in what position it is in.

There are a number of signs describing which way the string should be played. For both hands 3 means playing the strings striking them in the direction of the fingertip, i.e. the conventional way. The sign H means that the string is struck in the direction of the nails.

The left hand has two additional signs which describe the way the strings should be played. (3) (notice the box) means that the left hand strikes the string in a normal position from the side of the instrument. (II) means that the left hand is thrown over the side of the instrument and is now playing the strings from the centre a direct mirror image of the right hand. In the (3) position only fingers 2,3,4,5, are used, while in the (II) position the player can use all 5 fingers.

Khotkevych used the phrase mark to indicate legato or more specifically a semi glissando i.e. the dragging of the finger over the strings. When this is used the same finger is used throughout the movement, unless where specifically indicated otherwise. Khotkevych made widespread use of this sign and gave this method of playing the bandura considerable significance, as it was one of the most unique devices the folk bandurist had at his disposal.

True staccato notes are difficult to play on the bandura and require a lot of practice. To play a normal staccato, a dot is placed above the note in question. When the staccato is important then a sign v is placed above the note.

A v on its side (>) means that the note is accented.

An x in between the staves used to mean that the string above or below was altered chromatically. This was done by taking one hand out of playing to press the string being played by the other hand down onto a fret. Later it began to mean that the hand (which does not have rest signs in its music as it is actually doing something) was changing mechanism levers during the course of performance.

The symbols * or Φ under a rest meant that one of the hands covers up the strings immediately. This can be done in a number of ways e.g. by placing the fingers which played the strings back on top of them, by placing the fingers

* Part 1 — BANDURA, #2(6), 1982.

through the strings touching the soundboard and dampening the strings with the sides of the fingers, with the other hand covering the strings that were played of by using the right hand to cover up the whole instrument.

Exercise 1.

We start on C and play each note 4 times going up a span of two octaves and then coming back down to c. Play through the scale slowly and rhythmically making sure that the left hand moves along the side of the instrument sliding on the thumb as each note is changed. Use the finger patterns (i) 2222 (ii) 3333 (iii) 4444 (iv) 5555 (v) 2323 (vi) 3434 (vii) 4545 (viii) 2345

Remember to play close to the centre of the strings away as far as possible from the side of the instrument. This will give a more pleasant sound.

Exercise 2.

The same applies for this exercise as for ex. 1. Use finger patterns (i) 2222 2323 (ii) 3333 3434 (iii) 4444 4545

Exercise 3.

For this exercise use the finger pattern 2345. Remember to play towards the centre of the string, starting slowly, and moving your hand along the side of the instrument after each measure.

Exercise 4.

This exercise is similar to the previous one. Here the accent should fall on the first note which is played by the 5th finger. Attention should be turned towards this finger as it is the weakest in the left hand. Use finger pattern 5432.

Exercise 5.

This pattern appears frequently in Khotkevych's works at an allegro marking. Practice it slowly in the beginning, and as you become more confident and proficient increase the speed. Use the finger patterns 2343. Try playing the pattern in reverse order.

Exercise 6.

This is similar to exercise 5 only with the addition of the 5th finger pattern 234543 etc.

Exercise 7.

This exercise is important in the co-ordination of the hand movements in respect to those of the fingers. The hand changes position similar to the position changes in the violin or guitar, in this case after each of the triplet figures. Remember to play as much towards the centre of the string as is comfortably possible. Use finger patterns 234. Try playing the exercise backwards by playing the notes of the triplet figure in reverse.

Now comes the task of playing two notes at one time. This is more difficult, although with practice will become quite easy. This method requires the movement of the full hand.

Exercise 8.

Use finger patterns 24242424 and 35353535. This exercise has been designed to get use to the spacing of the third.

Exercise 9.

Here we introduce the 3rd. The player should make sure that both the strings

are struck together. Practice this exercise until it is well known as it forms the basic unit for the further development in playing technique. Use finger patterns (i) 35 35 35 35 (ii) 24 24 24 24 (iii) 24 35 24 35. Notice that the hand position changes after each bar (measure).

Exercise 10.

Similar to Exercise 9 but here we combine the change of hand positions. Use finger patterns 2 — 4 throughout.

Exercise 11.

This exercise exploits the principle of the position change after every second note. Notice the 4th. It is played by 2 — 5, while all the other intervals are played with the 2 — 4 fingers.

Exercise 12

This exercise is similar to exercise 7, only here the notes are played in thirds. Practice this exercise in reverse order as well.

Let us consider intervals greater than the third. These are rarely played on the Kharkiv bandura in the (II) position, although they do occur. Sixths are common as well as 5th in accompaniments. Intervals greater than a 3rd are played with the 2nd and 5th fingers.

Exercises 13, 14, and 15

These exercises practice the 5th and the movement of the hand with respect to it.

Exercises 16 and 17.

Here we have a number of Albertine bass accompaniment figures. Practice them until you become proficient. It may be beneficial to start an octave lower and practice these exercises in the bass and middle registers.

Exercise 18.

This exercise practices changes within the broken chord figure.

This brings to the end this section on simple left hand exercises for the Kharkiv technique. Remember that the position of the bandura in respect to the body is very important. Correct posture will improve your playing, while a back which is not straight will badly influence your diaphragm and this in turn will influence the tone of your voice in singing. The hands must never be tense as this will stop the development of your technique before it even starts. Rhythm is also very important.

Ex. 1.

Ex. 2.

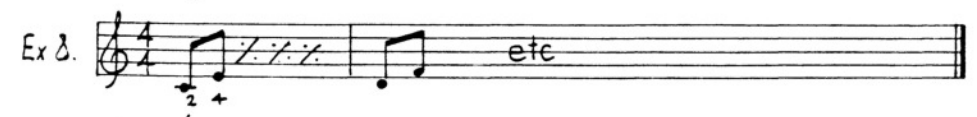
Ex.3. 

Ex.4. 

Ex.5. 

Ex.6. 

Ex.7. 

Ex.8. 

Ex.9. 

Ex.10. 

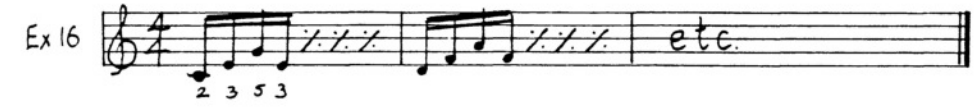
Ex.11. 

Ex.12. 

Ex.13. 

Ex 14

Ex.15. 

Ex.16. 

Ex.17. 

Ex.18. 

The Kobzar Brotherhoods

The Kobzari had their own professional organisations called Brotherhoods (Bratstva). These were widespread because of the fact that not only bandurists, but lirnyky, and other folk singers were also admitted to their ranks. These brotherhoods were societies, which resembled very much the old guilds which in previous times were widespread throughout Ukraine from the 17th century.

The Brotherhoods and their influence on the folk singers whom they represented began to deteriorate at the turn of the 19th century, although there were still many kobzari. Singers could now wander freely, whereas previously this was not allowed by the brotherhoods.

Folk singers who wandered outside their specific territory received severe beatings with the sticks elderly members used to ward away dogs, or still worse, would have been disallowed to earn a keep from his performances.

The members of the brotherhoods were usually people who were physically crippled and who had learned their trade, singing and playing a musical instrument, from the kobzari and lirnyky. They had jurisdiction over a certain area only, which included a number of towns and villages. The meetings of the society were held regularly in the same place and the folksingers of that town or village where the society met, would upkeep an Icon at the local church making sure that a candle burned beneath it constantly. The business of the Society was conducted by a pre-selected administration, elected usually from the elder members. Within its competence fell the calling of meetings, the admittance of new members, a court and a treasury. The bankbox with the funds was usually held by the head of the society, or by one of the brothers who was elected to the post of treasurer. The savings of the brotherhood was made up of yearly contributions from its members, which is quoted as having been 1 rouble per year.

The admittance to the brotherhood of new members was done by ancient tradition after a series of formalities and ceremonies. An examination had to be passed as well. To be admitted, one had to go through a course of learning to play the bandura or hurdy-gurdy, to know certain songs of a religious and moralistic character and to know the rudiments of a secret language used by the members of the society. The right to teach was also given by the brotherhood, however the brotherhood did not interfere into the private lives of its members.

An interesting account of one of these brotherhoods from Mena in the Chernihiv province was given by Professor M.Speransky in his book 'Yuzhno-russkaya pesnia i sovremennye ii nosyteli' (1904).

The centre of the Sosniv group of singers is in the city of Mena, where in the church they have their own Icon, in front of which burns an eternal flame. A percentage of their contributions goes towards this cause. In Mena the brethren meet to decide their various concerns, however they also meet at markets and fairs. The brethren are assigned certain areas in which they can travel freely. During their meetings, there are court proceedings to try those that had broken

the societies laws, fining or beating the guilty. The admission of new members and examination of students, and the attainment of the title 'Master' are done at the meetings.

All of them, despite the fact that they may play different instruments make up one large group. Each of the members travels through the villages playing songs which he has learned to the accompaniment of his instrument, and must obey the laws set down by the elders. Each pays a contribution of one rouble into the treasury of the society. One of the members is picked as treasurer, and to him is given the box with the contributions. To a second, who usually lives a fair distance from the first, is entrusted the key to this box.

Deformed or blind boys, and occasionally healthy youths of poor parents become guides to the old singers and receive 3 to 10 roubles a year for food and clothing. If the boy is healthy, at the age of 14-15 the boy can return to his village with the money he has saved and becomes a peasant farmer. If the boy is a cripple or is blind, then at this age he can become the student of the folk singer for a period of up to three years. Occasionally the parents of the boy may find for him another master. The student does not pay for lessons, but during the time he is learning his trade, he must walk through the villages asking for alms, and hand all that he has collected to his teacher, whom he now calls 'Pan-otets'. Occasionally it would happen that a guide boy may leave his master and not studying as a student under him, would perform pieces he may have learnt from him by ear. Such people are severely beaten by the members of the brotherhood.

A singer when meeting a youth would ask from whence he came, under whom he had studied and whether he had faithfully served him for the duration of his education and whether he had received the blessing of the brotherhood from all 'four sides'. A self-professed player was usually beaten and cursed upon by the brethren and is only allowed to ask for alms without the singing of songs or psalms and without the use of a kobza or lira.

When his education is completed, the student attends one of the brotherhood's meetings and asks them for their blessing and permission to play on his journeys. By the laws of the brotherhood, an inhabitant of one area who had studied in another, had the right to play in both areas. The Elder has a right to walk around three regions. Before the student completes his studies, he must also have saved five roubles to pay for the ceremony.

At the ceremony, the youth finds among the members his 'Pan-otets', and then walks up to the elders who are seated in the circle. The Pan-otets stands while the youth reads out three times aloud: 'The prayers of our heavenly Father, the Lord Jesus Christ, Our God, have mercy on us'. All who are seated say Amen. The youth then bows down before his Pan-otets and says: 'I humbly thank you, Pan-otets for your good teaching, for your prayers, for the words of the Gospel, for the Psalms of the Saviour and for the Laws of Moses. Brethren, please bless me on all four sides'.

The Pan-otets turns to the others seated and asks whether the student had abused any of those present, lied or used foul words. If someone in the group has any grudges, the youth asks to be forgiven, and then supplies them all with bread-and-salt, more specifically, he supplies each of them with a bun, some fish and vodka. After serving them, he then asks: 'Are you happy with the bread-and-salt which I have offered?' If the answer is yes, the youth once again asks to be blessed

on all four sides. The Pan-otets replies that God will bless you. Then the bretheren add: 'Just as you have served your Pan-otets, so shall others serve you'. At this point the official part of the ceremony ends, and if the student still has money, the bretheren continue to eat and drink at his expense.

Occasionally an instrument is given to the young kobzar, and this also takes place within the confines of the ceremony. After an examination one of the elders, usually the Master, gives the student some bread. From this piece, the student breaks off three smaller pieces, shakes salt onto them and places them into his bag or down his shirt. This is called 'taking leave' (vyzvilka) and is the main act of the ceremony in which the youth is formally allowed to play his instrument. The Elder then wishes the youth that God grant him strength and health like that of water, and wealth like that of the land around him, and that everything grows from strength to strength.

The final act of taking leave is to hand over to the young initiate the kobza or lira. The Master first hangs the instrument around his neck and covers it with the tail of his coat. The student also covers the instrument with the flap of his coat. The master then takes the strap of the instrument off his neck, and around the neck of the youth blessing the student and placing coins on the instrument for good luck.

The kobzari and lynnyky had their own secret language called Lebiy, made up of mumbled Ukrainian words with a mixture of words from Greek, German and Gypsy languages. This language was known by all the kobzari and by their guides, and was used to ask various questions in the presence of others such as how much had been given, or whether an undesirable social element was approaching or listening. There were even songs composed in this language.

The decline of the brotherhoods can be linked to the abolition of the concept of Guilds in 1799, and consequently, the brotherhoods changed their function and character in the 19th century. During the revolution, many of the street musicians who belonged to such organizations perished, as previously the life of a kobzar was more than hard, and with the depletion of food and changing social conditions would have been virtually impossible.

Another important factor in the destruction of the Guilds would have been the influence of the destruction of churches and of religious organisations, as the religious element was extremely strong in the Guilds.

Bibliography

- Yemetz, V. **Kobza i Kobzari**. Berlin 1923
- Omelchenko, A. **Narodni spivtsi muzykanty na Ukraini**. Kiev 1980
- Lavrov, F. **Kobzari**. Kiev 1980
- Speransky, M.N. **Yuzhno-russkaya pesnia i sovremennye ee nosyteli. Po povodu bandurysta T.M.Parkhomenka**.1904
- Horniatkevyc, A. **Na storinkah presy**. Jour. Bandura No. 5,1982
- Klym, V.L. **Khorove ta Kobzarske mystetstvo Kieva kintsa XIX c**. Jour. Narodna tvorchist' ta etnografia No. 4,1981
- Filtz, B. **Z istorii 'muzytsskoho bratstva'**. Jour. Muzyka No. 2,1982.
- Revutsky, D. **Ukrainsky Dumy ta Pisni Istorychni**. Kiev 1930,2nd Edition.

АЛЬФА І ОМЕГА МИСТЕЦЬКОЇ ОДИНИЦІ В СІДНЕЇ

28.9.1948 року пароплав «Протеа» причалив у Мелбурні. Відпочинок. Дворічний контракт закінчено. Як завершений етап — переїзд до Сіднею.

Що ж робити далі тут, на цьому обраному місці постійного осідку? Як зробити так, аби в Австралії задзвеніла бандура, щоб і в цьому закутку світу було б чути про Україну, про її народ, культуру і мистецтво?

Знайомлюсь з українським оточенням, нав'язую розмови, шукаю й хочу знайти зацікавлених кобзарським мистецтвом, до того ж маю дві свої бандури, привезені з Європи, хотілося б, принаймні знайти якогось бажаного, але...

Організоване українське життя свій початок мало на Пітт вулиці, в центрі Сіднею, в приміщенні ІМКА, тут довелось два рази показатись на сцені з бандурою і знову ж «але»... В 1952 році через газету «Вільна думка» я дав три рази оголошення-заклик про створення в Сіднеї якоїсь невеличкої групи кобзарів-бандуристів. Наслідок був — повна мовчанка.

Нарешті «еврика»! Знайшов таки одного однодумця, з яким раніше разом відробляли контракт тут таки, в Австралії. Це був інж. Павло Стеценко, з яким і було розпочато зустрічі для опанування гри на бандурі. Поступово, протягом 4-5 років було «віднайдено» ще шість осіб: Л.Денисенко, В.Онуфрієнко, Е.Кульчицький, П.Дяченко, С.Хвиля, О.Дейнека. Отож зі мною разом була вісімка. В Ньюкастлі був ще один старий бандурист і майстер виробу бандур, мій добрий знайомий Федір Деряжний, але через віддаленість від Сіднею розраховувати на нього не доводилось. Труднощі в роботі

насамперед були в тому, що всі були початківці, з різною або й ніякою музичною підготовкою; крім опанування інструменту, нотної грамоти, треба було поєднувати гру зі співом як цілість одноразового виконання. Запровадити колективну працю було неможливо тому, що «учні» приступали до праці в різний час, і через це робота посувалась дуже й дуже повільно.

Один з найперших виступів квартету: Г.Бажул, П.Стеценко, В.Онуфрієнко та Л.Денисенко відбувся 19.4.1958 р. в Райлвей інституті. Загальні проби вже відбувались 2-3 рази на місяць, були довші перерви також, але знову ж їх було використовувано для індивідуальних зайнять. Налагоджено було співпрацю всіх бандуристів з хором «Боян» у формі спільного виступу, й крім Сіднею такі виступи відбулися в Мельбурні, Ньюкастлі, Канберрі. Крім того було 11 самостійних коротких виступів при різних нагодах: святах та імпрезах. Всі учасники придбали свої власні інструменти, комплекти національного одягу. Це був період своєрідного піднесення й рожевих мрій про самостійне турне по всіх українських осередках в Австралії. Особливо ж тим турне хотілося відзначити ювілейний Шевченківський рік, і це було цілком можливо здійснити невеличким складом ансамблю. Дарма що з різних причин троє протягом підготовчого періоду відійшли, залишилась багатонадійна п'ятірка.

1963 рік. Рік інтенсивної праці, проведено 39 загальних проб, підготовлено репертуар з 17 різного змісту й жанру пісень, оброблено добре й певно, залишилось ще додати 1-2, між собою збираємо гроші, щоб заплатити за

кімнату, в якій провадимо в Народньому Домі проби. Розмови, гарячі розмови про перевантаження працею, «овертайми», хвороби, родинні обставини, мешканеві умови, розкиданість та незручність доїздів на проби і багато ще дечого — стали причиною відходу ще одного члена ансамблю, чим було здекомплектовано групу щодо вокальності. Робляться заходи «латати дірки», підшукується відповідних осіб з голосами, але безрезультатно — у членів групи з'явилась зневіра й знеохочення. Відбувши ще тільки 8 проб, 16.2.1964 р. ансамбль самозліквідувався.

Сумніви й порожнеча огортають душу, адже багаторічна праця пішла нанівець. Одну — зайву — свою бандуру продав якомусь (прізвище не пригадую) українцеві з Перту. І дарма, що в природі нема порожнечі — вона її не терпить, мій власний спокій було загублено, і ось аж тут пригадалися слова нашого філософа Г.С.Сковороди: «Ні про що не турбуватись, ні за що не переживати — значить не жити, а бути мертвим, адже ж турбота — рух душі, а життя — це рух».

Набагато раніше римський філософ Сенека підкреслив: «Людина, яка думає тільки про себе й шукає в усьому користь для себе, не може бути щасливою. Хочеш жити для себе — живи для інших».

Ніби хтось свердлом у голові водить, бурус, так і мені думка не дає спокою: «А чи не варто звернути увагу на молодь? Попробуй! Починай!»

Зустрівшись з нині покійним маестром В.Матіяшем, почув від нього: «Думка добра, може й я когось з пластунів намовлю, треба щось робити». Після такої зустрічі й поради на серці повеселішало. Решту дороги я йшов з піднятою головою.

14.6.1964 року. Народній Дім, Лідкомб, кімната Українського Пласту. Пластуни Юрко Вовк та Ю.Чап-

линський. На другу пробу прибув Тиміш Кулик, але з Чаплинським довелось розпрощатись. Роботу розпочато з випозиченими та відкупленими від старих бандуристів інструментами, цим було започатковано ансамбль бандуристів імени Гната Хоткевича, мого навчителя, основоположника колективного способу гри на бандурі, — започатковано новий етап розвитку рідного кобзарського мистецтва в Австралії. На тринадцяту пробу з'явився пластун Богдан Гузій. Провалилися проби в основному в моєму домі, у Фаєрфілді та в інших місцях. Перший виступ тріо пластунів відбувся в Інглебурні в таборі пластунів 11.10.1964 р.

Найбільші труднощі й перешкоди в роботі ансамблю доводилося мати через т. зв. «текучість» — перебувши в ансамблі 5-10 проб, переконавшись у складності опанування інструменту, юнак чи юначка залишали мрію стати бандуристами; були й такі, що дезертирували аж після 146-ої проби. З кожним початківцем треба було розпочинати з елементарних навчань теорії музики та навиків — як тримати в руках інструмент. Робилось це в основному індивідуально, щоб не затримувати поступ старших у навчанні, проте все це загалом негативно відбивалось на всьому ансамблі. Тільки той, хто мав у своїй практиці подібну «стабільність» праці, зможе зрозуміти її характер. Врешті-решт, як винагороду, маєш резигнацію. Можливо, що така байдужість та легковажність була наслідком того, що за весь час моєї праці з бандуристами ніхто й ніколи не був зобов'язаний до будь-якої платні за навчання. Як єдину винагороду за весь час маю: дерев'яну тарелю та касетку, зроблену українськими різьбарями й подаровану мені моїми учнями прилюдно при виступах на сцені.

При наявності хронічного ревматизму, після чергової участі ансамблю в

Шевченківському концерті 19.3.1966 р., настала для мене невідкладна потреба виїхати на лікування до Роторуа в Новій Зеландії. На моє прохання колишній учасник попереднього складу старших бандуристів Едвард Кульчицький перевів з добрим успіхом 10 проб, за що йому належить заслужена подяка. Перед відлетом, по відбутому концерті, я роздав учасникам ансамблю тему та умови для переведення в ансамблі літературного конкурсу з нагоди Шевченкового дня. За кращу мову, стислу й речеву форму, самостійну думку пообіцяв невеличку винагороду. З поверненням до своїх обов'язків та після перегляду праць учасників довелось винагороду розділити в рівній частині для Ю.Вовка та В.Мотики. Треба зазначити, що в ансамблі вживання української мови було обов'язковим.

Проби в основному відбувались в моєму домі:

1) Спільних ансамблевих — 167, індивідуальних — 148 (тобто разом — 315);

2) В Народньому Домі з хором «Боян», «Юний Боян» — 20;

3) Народній Дім — Пластова кімната — 54;

4) В Центральній Рідній Школі — 52;

5) В домі п-ні Кулик — 58;

Усіх разом — 499.

Виступи ансамблю ім. Г.Хоткевича:

1. В Інглебурні «тріо» пластунів — 1 раз в 1964 р.

2. Спільно з «Юним Бояном» в Народньому Домі — 5 разів в 1965 р.

3. Шевченківські та Франківські концерти — 4 рази в 1966 р.

4. Свято героїв «Боян», Канберра, Мельбурн — 6 разів 1967 р.

5. Різні виступи — 10 разів 1968 р.

6. Різні виступи — 12 разів 1969 р.

7. Різні виступи — 15 разів 1970 р.

8. Самостійні концерти — 2 рази в 1970 р.

Проби й виступи з чоловічим хором «Боян» та «Юним Бояном» проводились під управою маестра Василя Матіяша. Останні два роки ансамблем було практиковано проведення Різдвяної Колядки, що здобуло прихильні відгуки громадянства. Обробка та диригування на пробах проводились маестром Михайлом Садовським. Це колядування в супроводі бандур було, як новина, оригінальним і величавим.

Управа «Бояна» придбала нову бандуру як подарунок для маестра В.Матіяша, який висловив бажання опанувати гру на ній, але після трьох зустрічей висловив мені своє резюме: «Григорію Івановичу, при всіх моїх музичних знаннях треба принаймні яких два роки праці, щоб стати солістом-бандуристом, а я не маю для цього часу». Його заступник в «Бояні» нині покійний п.Я.С.Микитович також пробував, але відмовися. Бандура від її власника пізніше була відкуплена ансамблем.

Потрібно зазначити, що серед усього складу ансамблю найбільше виділявся своїми знаннями, добрим слухом, технікою гри Петро Деряжний, який, живучи в окремому моєму т. зв. гаражі, щодня по роботі та зайнятті в коледжі, нічною порою працював інструментально не менше двох годин — таку завзятість та її наслідки я належно оцінив і 8.12.1969 року призначив його своїм заступником, з обов'язками якого він справлявся добре, навіть дуже добре.

Все це разом взяте, а зокрема надокучлива хвороба моїх ніг змусила мене подумати про переведення певних змін тогочасної моєї мистецької роботи, тим більше, що до того часу вже було переведено певну внутрішню ансамблеву реорганізацію структури роботи, чого раніше не було: введено практикування загальних зборів ансам-

блю, обрано управу й розподілено її обов'язки між членами ансамблю, обрано контрольну комісію, затверджено розроблений мною статут і правильник внутрішнього розпорядку. Ці нововведення давали мені право, без побоювання занепаду розвитку ансамблю, здійснити передачу обов'язків своєму заступникові, що й було зроблено 2.5.1971 р.

Учасниками ансамблю за час від його заснування до передачі Петрові Деряжному були: Ю.Вовк, Ю.Чаплинський, Т.Кулик, Б.Гузій, Якубовський, Хвиля, Сенюта, Е.Подолянко, А.Теслюк, В.Мотика, С.Шиян, Л.Білаш, З.Водяницька, Л.Тиндик, С.Адамовська, М.Дмітро, Б.Брах, Ю.Подолянко — разом 19 осіб. Фактично ж діючими зі стажем було семеро.

Крім вищезазначених було додатково шестеро молодших, якими започатковано, згідно з рішенням 7.2.1970 р. загальними зборами ансамблю «Школу гри на бандурі» при Ц.Р.Школі. Початківцями були: Х.Кобрик, Л.Чорна, Л.Плис, Р.Гузій, А.Голобородський, О.Тиндик. Перших двоє відпали, а з рештою було переведено 29 окремих проб, і на «Свято Матері» 9.5.1971 р. вони мали самостійний виступ. Керівник — Оленка Тиндик.

Є стара українська приповідка: «Щоб розпізнати людину, треба разом з нею з'їсти сім пудів соли». Мені здійснити це за короткий час спільного мешкання було неможливим. Уже за два-три місяці до мене дійшли чутки про деякі ансамблеві неполадки, яких раніше не було. Бачились ми з Деряжним кожного дня. Коли одного разу я хотів ближче поцікавитись і дещо порадити йому, то він відповів: «Мені, Григорію Івановичу, вже 25 років, я сам знаю, що й як мені робити». Я відчув, що «дух гордині» вже опанував новим керівником, а ще трохи згодом, коли вже відбулось у нього весілля та придбав він собі нових дорадників, то

справи пішли зовсім невиразно. Завітав до мене один з батьків членів ансамблю та пробував намовити, щоб я повернувся до ансамблю, але згоди на це я не міг дати через стан здоров'я, а також і тому, що іншої повноцінної заміни на керівника серед наявного складу не передбачалось, та ще й П.Деряжного міг би взагалі втратити. Отже все пішло своїм шляхом, ні до яких справ ансамблю й школи гри на бандурі я офіційно не втручався. Справи ж нібито почали унормовуватись, зацікавлення і тяга до школи гри на бандурі збільшилась, зголосився до неї також Віктор Мішалов, який виявив непересічні успіхи в навчанні.

Так було в 1972 р. та в першій половині 1973 року. У другій половині 1973 року, з уведенням в школі гри на бандурі індивідуального навчання та погодинної за це оплати, це навчання завмирає, лише в кінці 1974 року та в 1975 році воно пожавилось в наслідок того, що викладача гри на бандурі П.Деряжного було зараховано до учительського складу Ц.Р.Школи.

8.8.1976 року П.Деряжний від викладання в школі відмовився взагалі, а цю працю ведення школи гри на бандурі сміливо прийняв на себе Віктор Мішалов, який також брав участь у досить змалілому ансамблі бандуристів ім. Г.Хоткевича.

Мене дивувало те, що Віктор Мішалов знаходив час приїжджати до мене для додаткового опанування харківського способу гри на бандурі. Деколи його запрошували окремі організації на короткі виступи, які проходили досить пристійно, найголовніше ж було те, що, відбуваючи виїзди до інших стейтів, образно пропагуючи кобзарське мистецтво, він збуджував зацікавленість до цього мистецтва серед молоді свого віку, зокрема молоді Аделаїди та Мельбурну, в наслідок чого саме там, після Сіднею, постали молодечі кобзарські гуртки. Пригадую

зовсім недавнє минуле, як цей завзятий, допитливий на свій вік хлопчина, при черговому відвідуванні якихось 4-5 років тому на домовлену нами індивідуальну пробу, цікавився, доказував і подавав мені свій проєкт — як найкраще пристосувати до бандури перемикачі, щоб здобути потрібний хроматизм у діятонічно настроєному інструменті.

Заплянував він і здійснив поїздку по Америці й Канаді, відвідуючи й знайомлячись із визначними кобзарями Нового Світу, не обминув, звичайно, найголовніше — Капелі бандуристів ім. Т. Шевченка. Була у нього при цьому також нагода показати себе в Америці, як бандуриста, а за свої виступи мав похвальні відгуки.

Повертаючись до найбільш основного, варто зазначити, що заснована мною 27.9.1970 р. школа гри на бандурі при Ц.Р.Школі продовжувала свою роботу, не зважаючи на те, що П.Деряжний був створив свою окрему платну «Юну Кобзарську Школу», а також не зважаючи на зміну її керівників. Серед малолітніх учнів-початківців відзначено було навіть помітне поліпшення. Це поліпшення сталося тоді, коли замість В. Мішалова, що поїхав на студії до Києва, його обов'язки перейняла його сестра Роксоляна Мішалова.

Повернувшись після дворічного перебування в Київській консерваторії ім. П. Чайковського, Віктор Мішалов показав, що інструментальною технікою гри на бандурі він на цілу голову переріс своїх навчителів в Австралії.

А тут ще, як на зло, 29.11.1981 року відбувся раніше запланований Ц.Р. Школою в Народньому Домі під керівництвом Роксоляни Мішалової концерт школи гри на бандурі. Коронною заключною точкою концерту був виступ, небувалий до цього часу, аж 33-х учнів, і всі з бандурами.

Варто підкреслити, що ще до

повернення В. Мішалова з України, в Мельбурні відбулася принагідна зустріч трьох ентузіастів, студентів університету, керівників молодих і наймолодших учнів гри на бандурі: Ігоря Якубовича, Роксоляни Мішалової та Андрія Ростека, на якій було обговорено можливість і потребу ширшої міжстейгової співпраці, координації дій, обміну досвідом, створення Об'єднання бандуристів Австралії та організації на початку 1982 року в Сідней кобзарського табору для зустрічі всіх, хто тільки пов'язаний з цим видом мистецтва. Всю попередню підготовчу роботу як найдодільнішої організації семінара, запрошення до участі в ньому молодого Ю. Китастого з Америки, розсилку запрошень майбутнім учасникам О.Б.А. доручено, як членові цієї ініціативної групи, Роксоляні Мішаловій. По закінченні запроєктованого, як підсумок, мав відбутися концерт.

Все намальоване й заплановане було з успіхом здійснено, за винятком того, що знайшлися люди, які зігнорували й не відгукнулись ні на запрошення щодо участі в семінарі, ні на концерт, готуючи йому повний провал, і навіть деякі афіші про концерт завчасно невідомо ким були зірвані. Прикінцевий фінальний концерт відбувся 17.1.1982 року при переповненій залі з добрим успіхом і належним виконанням. Відбувся також телевізійний показ його перебігу.

Честь і слава передовій українській молоді, яка пропагує і несе в широкий світ своє рідне національне мистецтво!

На закінчення, як підсумок, у бльокнот майбутньому історикові хочу сказати, що кобзарське мистецтво лежить мені ближче на серці, ніж будь-кому серед тутешнього українського громадянства. Започаткувавши його на терені Австралії, хотілося б чути й бачити, що ця моя мрія росте, розростається, всебічно розвивається,



Григорій Бажул в садку біля свого дому в Австралії з учнями-бандуристами

що потрапила вона, як зерно, на добрий ґрунт щойно розораної цілини та дає підставу сподіватись багатих жнив. Найповажнішим є те, що опинилася вона в руках молоді в Сідней, Аделаїді, Мельбурні, а останнім часом є початки кобзарства також в Канберрі. В Аделаїді та Мельбурні, крім школи гри на бандурі, є також ансамблі ім. Г. Кита-стого та «Кольорит», які складаються з молоді. Ансамблю бандуристів ім. Г. Хоткевича в Сідней, на жаль, в дійсності на сьогоднішній день уже не існує, залишилась від нього лише назва та дует в особах керівника з дружиною. Назва цього ансамблю для мене дорога саме тому, що вона ототожнена з ім'ям мого дорогого й незабутнього навчителя кобзарської науки, ім'ям основоположника, композитора та найбільшого знавця, неперевершеного віртуоза кобзи-бандури.

Ансамбль ім. Г. Хоткевича, будь-що-будь, має бути відновлений,

укомплектований збірними новими силами, з запрошенням осіб, які вже брали в ньому участь раніше.

Моя особиста думка: Австралія може мати ансамбль, який з часом міг би перерости в капелю бандуристів — не хористів, а таки справжніх бандуристів.

Здійснення такої думки потребує лише згоди, доброї волі, спільного бажання та взаємотолеранції.

Мистецтво — не політика, в ньому краще й скоріше можна знайти ПРАВДУ.

Прямуймо та йдімо до неї!

Варто було б усім нам пригадати слова найбільшого навчителя китайського народу — найчисельнішої нації світу — Конфуція: «Правда — початок і кінець усього, що існує. Коли б не було правди, не було б нічого».

«Вільна думка», ч. 24 (1665), 13.6.1982

НАШІ ТАЛАНТИ

ЮЛІАН КИТАСТИЙ



JULIAN KYTASTY has been the director of the New York School of Bandura since 1980, and of 'Echo of the Steppes' since its inception in 1982. He is a member of the Ukrainian Bandurist Chorus and has established himself as one of the foremost representatives of the new generation of American-born bandurists. He has taught and performed in America, Canada, Australia, and Europe, drawing acclaim from Ukrainian and non-Ukrainian audiences for his mastery of the bandura and particularly for his deeply felt performance of the more traditional side of the bandurist's repertoire.

Юліан КитастиЙ народився в Детройті, Міч. Його батько і дід виїмігрували до Америки з славною Капелею Бандуристів ім. Т.Шевченка, з якою ціла його родина була постійно зв'язана.

Від 1975 до 1979 рр. Ю.КитастиЙ студіював історію в Гарріс Коледжі Мічіганського Університету.

В 1979 р. він залишив університет, щоб увесь час присвятити музиці. В 1980 р. він став музичним директором школи кобзарського мистецтва в Нью-Йорку, а згодом також музичним керівником ансамблю бандуристів «Гомін степів». Він далі залишається членом Капелі Бандуристів у Детройті.

З капелею брав участь у накручуванні 3 платівок і в гастроях по Америці, Канаді та Австралії. Як інструктор, він переводив і відповідав за літні табори бандуристів у Нью-Йорку, Пенсильвенії, Огайо, Торонто, Калгарі, Саскатуні, Вінніпезі та Сідней (Австралія). Він здобув собі місце як передовий бандурист-вчитель не тільки серед українців, але й між чужинцями. На протязі 2-х років він викладав гру на бандурі в Ратгерському Університеті.

Його репертуар складається здебільшого з традиційних кобзарських пісень і дум. Як соліст багаторазово виступав по радіо та перед численною чужинецькою публікою.

B A N D U R A

It is said that the true strength of a nation can be measured by its music. As the nation develops, its music develops along with it, forever imbued with the hopes, fears, and aspirations of its growing generations. Guided by intense pride, belief in faith, and an immense will to cultivate its rich heritage, the nation struggles for centuries to maintain that precious gift of freedom to which it is entitled. Eventually its strong determination and tremendous resources threaten a greedy empire, and this idealistic nation becomes the target of extreme oppression. When it rises in defiance of its ultimate enemy, that burning spirit of liberty manifests itself not only in battle but also in music. And when it is finally caught in the firm grip of a 'colonial' empire driven by suppressive forces and its people are forced out of their homeland, those same hopes and fears do not die but continue to live in the music of a people cast far away from its homeland. Such is the fate of our cherished Ukraine and her beloved bandura.

This unique instrument is the one tangible force, the sole remnant of that burning spirit which drove Cossacks to victory and dissidents to vulnerability; in its song are the outcries of national heroes and the screeches of innocent martyrs. In those powerful strings vibrates the determination of migrant generations forbidden to develop in their own way on their own soil.

Today, the product of those generations is cultivating its culture in the freest society in the world. The role of today's bandurist is indeed a complex one. In a way, it is a mission to accomplish. As musical development rapidly permeates the globe, the bandura, as a musical entity, will undoubtedly grow in quality, quantity, and technique — short of the 'Gershwin of bandura', however. Yet, the musical significance is one thing; more importantly, SUB, as the leading promoter of bandura in the free world, cannot forget its national identity.

We are witnesses to an era in which opposite political ideologies dictate world tensions. In this rapidly expanding world, political as well as cultural awareness is essential for survival, for one without the other inhibits common understanding, respect, and peace. The inescapable fact is that we, as Ukrainian musicians, are a political organ. Bandurists are that special breed of musicians who possess so much power and drive that the two alone can revive the hopes and sorrows of an entire nation and its people and manifest them in such emotional outcries. Ask yourself, why was Moscow so afraid of kobzari that it ordered their deliberate execution? Why does Shevchenko call upon future Ukrainian youth not to forget its native land, and why do we sing his song so fervently? Clearly, the perseverance of bandura parallels that of the Ukrainian cause. What message did those penetrating blue eyes relay to us as we sat with watery eyes following our mentor's direction? Our lyrics include:

«Гей, бандуро, ти розраднице! Грай мені на чужині», «Героїв діти, ми будем жити, землею володіти залізом і вогнем!», «...В піснях бандури — блискавка і грім».

So what of it? We must utilize this flow of energy not merely as instant emotion but as a rare resource. We cannot just perform — we must apply our song to the world around us and inform the public that we are not some militaristic group of foreign nationalists but rather a highly motivated, dedicated group of people with 'slightly' more insight of the Soviet threat. We must try to make them realize the truth; otherwise, our efforts are of little avail.

This is not to say that the art of bandura should not progress in the musical world. Merely, we must set a firm purpose — one that lies in the future of Ukraine — that wonderful land we so proudly sing about but do little for in the way of consequence. We show our rich culture off in famous concert halls, organize workshops to improve technique, publish material on the history of bandura, and gather together as a 'jolly, social group for musical appreciation'. So what of it all? We certainly need not be reminded of heroic freedom fighters and constant oppression our parents barely survived.

Yes, fortunately the bandura is thriving in the free world — far from its homeland. But sheer musicianship cannot dictate foreign policy. Rather, we must also direct our tremendous energies to literally and verbally educating the world public of the real threat to peace — Soviet ideology and its applications.

Considering the dwindling ideals of modern society, few of us truly realize the value of our upbringing. Indeed, we, as bandurists, are responsible for the portrayal of our 'culture-torn lives' as Ukrainian-Americans. But our lives are only as 'culture-torn' as we choose to make them. At the same time, we must guard against assimilating our unique culture by becoming so involved in ourselves. Yet, we must not revert to the Ukrainian ghetto, thereby letting our traditions quickly disappear.

Through stirring song, bandurists possess that unique ability of expressing themselves, that fervent energy and emotional capability to awaken the dormant spirit and extend to the intellect, spreading unity among Ukrainians. This lack of unity is precisely what has kept them 'short-sighted and vulnerable to the forces outside'. However, no one will boycott today's bandurists on the basis of political factionism, because this generation is a product of modern democracy not 'political excesses of the past', in which political bickering inhibited Ukrainian autonomy.

In a time when the future hinges on superpower relations and continued in stability rocks the Soviet Empire, national awareness plays an increasingly important role in world affairs. Today, Ukraine continues her unceasing struggle, but only with help from the free world can this struggle someday succeed. Bandurists have come to love and cherish their persecuted heritage through its music; they understand the reality of communism and the imminent danger this reality holds for the free world. Therefore, we must not only play for ourselves but for what we stand for. This is not to say that we are 'hiding behind the skirts of a political vanguard'; nobody is denying the bandura its future musical development. Rather, it is the bandurist who must also put into action its national significance. Coupled with growing Ukrainian involvement in American government, this viable means of exposure is one important step toward arousing the subjected generation in Ukraine today. The Kremlin feels threatened by this powerful manifestation of Ukrainian national awareness in

the United States, because Ukraine has proved to be the Achilles Heel of the Soviet Empire.

With her invaluable resource — the power of music — the nation cannot die, for in its music lies the core of Ukrainian spirituality. Given our position, it is our moral obligation to at least awaken the ignorant by telling the world our own story — the more of us, the better. The bandurist cannot prosper in the world, musically nor politically, with that vast chunk of humanity 'suffering torture in the night of barbarism'. This is the realm of the bandurist.

Thus, it is vital to build a stronger ideological and political framework for our music. Our bandura community may indeed be that last resource able to awaken a subdued society and elevate it among modern societies, thereby allowing it to flourish. Maybe one day we can fulfill the dreams of our dear НК.



БАНДУРИСТ

Бронза, Григорій Крук, 1960

із збірки В.Луціва

НАМ ПИШУТЬ — АНГЛІЯ

Загальновідомий тенор і бандурист Володимир Луців нині являється не тільки одним із найбільше успішних пропагаторів української бандури й української пісні в Європі й взагалі у вільному світі, але через свої організаційні здібності став промотором у діаспорі українського хорового, танцювального, інструментального і театрального мистецтва. Поза ним вже 18 зорганізованих міжнародних концертних турне різних ансамблів по обидва боки океану.

Крім своїх сольових виступів з бандурою чи під акомпаньямент фортепіано, виступає він також у театрах Англії у «Тріо Бандура» у такому складі: **Володимир Луців** — тенор, **Мирон Постолян** — другий тенор та **Михайло Постолян** — баритон. Вони виконують інструментальні в'язанки українських народних пісень, а також інструментально-вокальні. Треба згадати їх маркантний виступ у Концертній Королівській залі міста Нотінггаму дня 28 травня минулого року, на якому були присутні 2,000 слухачів. Співці-бандуристи виступали на вечорі української пісні й танку з нагоди 700-ліття міста Нотінггаму. І 2 грудня минулого року «Тріо Бандура» виступило знову з великим успіхом у театрі «Гоумонт» у місті Іпсвіч та у театрі «Сівік Театр» у місті Мансфільді. Ці останні виступи були у програмі «Чорноморських козаків», які часто й успішно виступають по театрах Великобританії. На всіх цих виступах 90% присутніх були не-українці.

Володимир Луців виступив 21 жовтня минулого року у Лондоні у Дні пам'яті Ольжича. Академія відбулася у залі Катедрального Храму св. Преображення УАПЦ у Лондоні. 20 січня він виступив у Різдвяному концерті у Манчестері. 3 лютого 1985 р. Володимир Луців виступив у програмі Свята Державности у Мюнхені, а 30 березня ц.р. він виступив у найбільшому театрі Північної Англії — «Фрі трейд Голл» (2,800 місць) у програмі для відзначення 35-ліття з дня смерті св. п. генерала Тараса Чупринки. В усіх трьох особистих виступах він виконував думи. До речі, варто згадати, що записи його дум є у архівах швейцарського радіо, італійського радіо, французького, англійського, голландського, німецького, бельгійського (французького і флямандського відділів), австрійського і т.д. (Мова тут про державні радіовисильні).

Тепер він приготував концертне турне хору «Думка» з Нью-Йорку до Європи у жовтні-листопаді цього року. Його запрошено також як гостя-артиста до програми «Думки». Концерти відбудуться у таких містах: 25 жовтня у Манчестері, 26 у Брадфорді та 27 — у Лондоні. 31 жовтня концерт у Зальцбургу, на який запрошено генерального консула американського консульства, посадика міста Зальцбургу та різних музичних критиків. Це буде важливий концерт у цій «колиці музичного світу» у місті Моцарта. Тут також присутні почують думи у виконанні Володимира Луцева.

Заплановано 1 листопада концерт у Мюнхені в залі консерваторії. У суботу, 2 листопада, у місті Саверн, у Франції, цей концерт буде виключно для французької публіки, а в неділю, 3 листопада, — останній концерт у Штрасбургу для українців тієї частини Франції, які з'їдуться з різних місцевостей, щоб послухати хор «Думка» та кобзаря Володимира Луцева, цього невтомного пропагатора українського мистецтва і культури у вільному світі.

ЛЕГЕНДА ПРО КОБЗУ-БАНДУРУ

«Нещодавно в Київському театрі опери й балету відбувся дуже цікавий і зворушливий концерт. Вийшов ведучий і сказав: «Виступає об'єднаний ансамбль найстарших кобзарів України, який створено з представників усіх областей України».

Коли піднялася завіса, глядачі побачили на сцені просторий майдан, де на колодах сиділи старі віком кобзарі з різними щодо форми й оздобі кобзами. Це не були театральні маски, ані гримування, а справжні природні обличчя старих людей.

За кобзарями була мальована декорація: над Дніпром стародавнє українське село, ще не знищене і не збуднене московськими окупантами, з церквою й біленькими хатками в садках. За селом мріяв степ, покритий туманом, і на ньому височіла козацька могила.

Здавалося, що гомонять Дніпрові пороги, щепоче трава-тирса на могилі. Та це грали-рокотали струни кобз-бандур»...

Так пише Іван Рудас, колишній учитель, який тепер живе на пенсії в місті Дніпропетровському в Україні. Він і описав легенду, коли постала кобза-бандура й звідки її назва.

Каже Іван Рудас, що, здається, жодний інший інструмент не має такої давнини й загадковости, як кобза-бандура, й жодний інструмент так не впливає на слухачів, як вона. В її звуках чути й тихий шепіт тирси на могилах стародавніх воїнів, і рев бурі та рокіт морських хвиль; брязкіт шабелі і невірницьких кайданів; жіноче голосіння-плач і дитячий сміх; мрійливу пісню та іскрометний танець. Коли ж розуміти лагідну мову срібних струн, то можна, каже Рудас, почути стару легенду про кобзу.

А було це так. На безмежних просторах біля Каспійського моря східні кочовики випасали череди худоби й овець та табуни коней. Молоді тюрки пасли ці череди для своїх племен, а також полювали на дичину. Отож одного разу такий юнак побачив у небі великого птаха і пустив у нього стрілу. При тому він почув, як спущена тятива лука дивно «заспівала». Він знову натягнув тятиву й спустив, і знову почув її спів. А під хмарами заквилив поранений сокіл.

Юнак подався до своїх друзів-пастухів і розповів їм про те, що тятива «співає», а сокіл квилить пісню болю. Пастухи й собі натягнули тятиви і під їхні звуки почали співати пісню про пораненого сокола. Так народилася легенда серед тюркських племен. А протягом століть кочовики удосконалювали інструмент з однією струною, додали до нього ще три й назвали «кобус» чи «кибис» або «кобуз».

А в середині XIII сторіччя в Україні появилася згадка про український народний інструмент — кобзу. Це був видовбаний з дерева інструмент, схожий на величезну грубу ложку. Його порожнина була закрита дощечкою з резонатором. Спершу ці інструменти — кобзи мали три, п'ять і сім струн з міцного сухожилля тварин й були грубі, міцно збудовані.

Кажуть, що на Січі, де кобзи стали найулюбленішим інструментом, вони були прикрашені золотом, сріблом, навіть діамантами.

З Січі кобзи поширилися не тільки по всій Україні, але й по Європі. А слава добрих кобзарів широко лунала між народом. Недарма Тарас Шевченко назвав збірку своїх творів «Кобзарем».

З ходом часу кобза почала щораз більше удосконалюватися і вже наприкінці ХУІ століття стала зватися кобза-бандура. Звідки пішли і що значать ці слова?

Каже Іван Рудас, що коли в середині 1300-тих років на Україні в межі теперішньої Полтавщини прийшли на поселення з Кавказу кабардино-черкеси, вони й принесли із собою інструмент, що звався, як уже згадано, «кобиз», «кобуз». З Полтавщини ті черкеси переселились на правий бік Дніпра, засимілювалися й заклали місто Черкас — Черкаси. Їхній інструмент поширився головню на Полтавщині, Черкащині й згодом на Січі. Слово «послов'янилося» і потім дістало закінчення «а» — кобза. В первісному своєму значенні тюркського походження кобиз значить «видовбаний з дерева», довбанка.

А звідки друга назва — бандура?

Іван Рудас каже, що козаки, які разом з Богданом Хмельницьким боролися на боці французів під Дюнкерком, повернувшись на Січ, привезли з собою інструмент, схожий на кобзу, який звався на Заході «пандур». З цієї назви козаки зробили слово «бандура».

Українська кобза-бандура перетривала віки, хоч її забули й азійські кочовики, й люди на Заході. Її спів бренть не тільки по всій Україні, а й усюди там, де живуть українці. Улюбленою стала наша бандура й серед української молоді у вільному світі. Тож плакаймо її далі.

«Крилаті»

ВІД РЕДАКЦІЇ:

Всі фотосвітлини із Збірного Концерту Бандуристів, що відбувся 29 грудня 1984 р. в Нью-Йорку та 30 грудня 1984 р. у Філядельфії, були виконані Петром Матіяшеком.

ПРЕСОВИЙ ФОНД

Петро і Ліда Китасті — \$50.00

Б.Жура — \$50.00

М.Макарук — \$20.00

Д-р І.Куйдич — \$12.00

П.Матула — \$12.00

В.Смик — \$12.00

В.Родак — \$10.00

І.Сташків — 110.00

Д-р Е.Стецьків — \$10.00

В.Басладинський — \$8.00

А.Панченко — \$7.00

Щире спасибі всім Вам!



Кляса бандури при УМІ, рік 1954

ПОЧАТКИ КОБЗАРСТВА В НЬЮ-ЙОРКУ

На початку шкільного року 1953-54 відкрито класу гри на бандурі при Українському Музичному Інституті. Основником і першим учителем був відомий вже тоді Григорій Китастих, мистецький керівник Капелі ім. Тараса Шевченка. Його ім'я притягнуло досить поважну кількість бажаючих вчитися на бандурі. До цієї класу відразу вписалося 21 учнів. Навчання почалось дуже скоро, бо Г.Китастих постарався про бандури, які були виконані членами Капелі. На жаль, класу бандури проіснувала лише три місяці, бо маестра Г.Китастого Капеля покликала до Детройту.

Тоді на вчителя бандури УМІ попросив Романа Левицького. Під батутуою Р.Левицького гурток бандуристів працював успішно. Виступав на різних імпрезах в Нью-Йорку й околицях.



Шевченківська Академія, Н.-Й., 1956. Перший з правого боку Василь Харук, відомий сьогодні філателіст, власник великої колекції з українською тематикою



Академія ген. Р.Чупринки, Н.-Й., 1957



З правого боку — диригент Роман Левицький



Павло Данилів

В 1958 р., в розпалі культурно-освітньої праці Осередку СУМА в Нью-Йорку, організовано гурток бандуристів, диригентом та інструктором якого став заслужений сумівець, любитель і ентузіаст кобзарського мистецтва Павло Данилів.



Диригус Павло Данилів



Капеля Бандуристок Осередку СУМ-А, 1964 рік. Диригент Павло Данилів.

Гурток бандуристів з кожним роком ріс і розвивався, могутнів і вдосконалювався і нарешті дійшов до свого повного завершення, ставши Капелею, в якій було понад сорок дівчат, з яких 9 грали на бандурах, решта співали. Капеля мала свій чудовий національно-український стрій, в якому скрізь і всюди виступала. Капеля бандуристок на чолі із своїм відданим і працьовитим диригентом Павлом Даниловичем дала для української громади 60 виступів у різних місцях і на різних святах.

Група ця виступала також кілька разів на телевізії.

Два роки пізніше гурток бандуристів збільшився до 12 осіб.

В 1968 році дівочий хор Капелі перебрав д-р І.Соневіцький. Тоді в Капелі залишився Ансамбль самих бандуристок у складі 12 дівчат, який проіснував ще два роки, давши ще кілька успішних виступів.

КОРИФЕЙ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Сорок два роки тому, в 1943 році помер (за радянськими джерелами) один із найталановитіших кобзарів-бандуристів нашого століття — Іван Іович Кучугура-Кучеренко.

Іван Кучеренко народився 7-го липня 1874 року в слободі Мурафі Богодухівського повіту (нині Краснокутський район) на Харківщині. У трирічному віці він втратив цілковито ліве око і дуже пошкодив праве, чим був приречений на нерадісну долю сліпця. На восьмому році він, в додаток, ще й осиротів, так що життя його вже від дитинства склалось настільки тяжким, що, як згадував він потім, був «трохи душі не загубив».

Буваючи на базарах та ярмарках, Іван не раз чув спів і гру кобзарів, які полонили його душу. Кучеренко твердо вирішив стати кобзарем. Йому порадили піти вчитися кобзарському мистецтву до кобзаря Бідила. Хлопець так і зробив. Пізніше він навчався також у відомого на той час кобзаря Павла Гащенка, який жив у селі Константинівці Богодухівського повіту.

Кучеренко порівняно швидко оволодів мистецтвом співу та гри на бандурі і незабаром перевершив свого вчителя. Закінчив свою науку у Гащенка в 1896 р., маючи лише 22 роки.

В 1902 році Кучеренко приймав участь у славнозвісному концертному виступі кобзарів на XII археологічному з'їзді в Харкові, де був наймолодшим учасником.

Гнат Хоткевич організував і підготолвляв даний концертний виступ, і вже з перших днів знайомства з молодим кобзарем звернув увагу на його небуденні музично-артистичні здібності та як у час підготовки до концерту, так і потім по концерті, приділяв йому особливу увагу. Про нього він потім писав, що «це була на рідкість здібна натура. Поза його увагою не проходило ніщо, і кожні зносини його з тодішньою інтелігенцією залишали в ньому слід. Музичний талант його не підлягав сумніву».

Знайомство з Хоткевичем не пройшло для Кучеренка безслідно. Багато чого він зумів перейняти від цього видатного бандуриста. «Я не вчив його спеціально мого виконання,— писав у своїх спогадах Г.Хоткевич,— але він часто чув, як я граю, і як людина здібна, переймав самостійно».

Таким способом, під впливом Хоткевича, Кучеренко збагатив свій репертуар, включаючи і твори не народнього походження, як наприклад, «Думу про смерть козака-бандуриста», слова і музику якої скомпонував сам Г.Хоткевич.

На жаль, це дуже корисне для Кучеренка спілкування з Г.Хоткевичем було незабаром перерване в зв'язку з виїздом останнього на еміграцію після участі в революційних подіях 1905 року.

В 1906 році, навесні, Івана Кучеренка на базарі в Катеринославі (Дніпропетровське) почув відомий історик і знавець кобзарства професор Дмитро Яворницький. Високе мистецьке виконавство кобзаря зробило на

професора дуже велике враження. «Мені він видався коштовним діамантом,— згадував потім проф. Яворницький,— який тільки тоді заграє всіма барвами, коли його відшліфує вмілий майстер». Професор Яворницький запросив кобзаря до себе додому і, похваливши його виконавське мистецтво, порадив для ще більшого удосконалення поїхати до Миргорода, де йому в цьому зможе допомогти місцевий мистець і досвідчений бандурист — Опанас Сластіон.

Три місяці навчався Кучеренко у Сластіона і по скінченні навчання поспішив до Катеринославу, щоб подякувати професору за батьківську опіку та разом похвалитися своїми успіхами в навчанні.

Успіхами кобзаря Д.Яворницький був дуже задоволений і тут же вирішив допомогти в організації в Катеринославі його сольного кобзарського концерту. Концерт пройшов з надзвичайним успіхом і дуже спричинився до піднесення популярності Кучеренка як особливо талановитого народнього співця.

Попрощавшись з Д.Яворницьким та подякувавши йому за все, що він зробив для нього, Кучугура-Кучеренко з Катеринославу помандрував до Галичини. Крім виступів в Галичині, Кучеренко мав і нагоду виступити у Варшаві й по інших містах Польщі. Через два роки він знову повернувся до Катеринослава.

В 1908 році Кучеренко був запрошений на працю вчителя гри на бандурі в Київську музичну школу М.Лисенка. На цій праці він побув щось коло двох років, але для нього, як малозрячого, дана праця була затяжкою, і він її по двох роках залишив, переключившись на концертування, де почував себе цілковито у своїй стихії. Робота його в інституті не пройшла марно і залишила слід в історії української музики, адже деякі курсанти пізніше вступили в склад «Кобзарського Хору», організованого В.Ємцем в Києві в 1918 році, який пізніше став першою Капелою Бандуристів на Україні.

Варто тут і згадати, що Кучеренко брав активну участь у створенні й Полтавської Капели Бандуристів. Як пише в своїх спогадах Йосип Панасенко,— «Під час приїзду до Полтави він (Кучеренко) завжди зупинявся у Селянському будинкові. У цьому ж будинкові мав кімнату для співанок Полтавський Український Національний Хор. Співаки хору надзвичайно цікавилися грою кобзаря Кучеренка і часто приходили до нього в кімнату порозмовляти та ближче ознайомитися з бандурою. І от тут слово по слову виникла думка створити студію гри на бандурі, з якої ото і виросла капеля бандуристів. Поміг у цій справі Кучугура-Кучеренко, який охоче давав кожному лекції гри».

Грав Кучеренко на бандурі віртуозно і тому ж мав гарний баритоновий голос, так що публіка слухала його з великим задоволенням, і як писав Г.Хоткевич, то за життя кобзаря Пархоменка «Кучеренко ще так не висувався, у всякім разі ділив лаври зі своїм чернігівським суперником, але як Пархоменка не стало,— Кучеренко залишився самим славетним бандуристом».

Як педагог і артист Кучеренко залишив помітний слід на багатьох з бандуристів, які тільки що почали свою мистецьку роботу. У своїх спогадах Василь Ємець писав, що Кучугура-Кучеренко мав найбільший вплив на нього. Ще з дитячих років він у великій мірі завдячував Кучеренкові за своє захоплення бандурою. Кучеренко мав великий вплив

на оформлення світогляду й національне почуття молодого юнака, адже вони жили лише 7 кілометрів один від одного й часто заходили один до одного в гості. Вплив Кучугури-Кучеренка на В.Ємця можна помітити по репертуару. Від Кучеренка, Ємець згадує, що аж 5 дум перейняв.

Великою подією в житті Кучугури-Кучеренка була поїздка в 1913 році до Петербурга. Тут він провів два з половиною місяці, брав участь у 40 концертах, які відбувалися у вищих і середніх учбових закладах. Після Петербургу, на запрошення товариства «Кобзар», Іван Кучеренко виступав також у Москві, в етнографічному концерті та на вечорі, організованому музично-історичним товариством.

До дуже успішних належать також і його концертні виступи восени 1915 року в Харкові в залах Публічної бібліотеки та Земського Зібрання.

В своєму кобзарському репертуарі Іван Кучеренко мав 6 дум: «Олексій Попович», «Бідна вдова і три сини», «Плач невільників на турецькій каторзі», «Хмельницький і Барабаш», «Смерть Богдана Хмельницького» і «Смерть Козака-Бандуриста». Текст деяких цих дум («Хмельницький і Барабаш» і «Смерть Богдана Хмельницького») він вивчив по книжних записах, а музичний супровід до них частково скомпонував сам. «Думу про смерть Козака-Бандуриста», слова і музика Г.Хоткевича, він перейняв від самого автора, а «Плач невільників» Кучеренко вивчив у О.Сластіона. Дві перші думи — «Олексій Попович» і «Про бідну вдову» Кучеренко мабуть вивчив у Павла Гащенка або у кобзаря Бідила, хоч можна сподіватись, що на Кучеренка може вплинули виконання Хоткевича й Сластіона цих дум.

В пісенному його репертуарі, поряд з народними піснями, були теж пісні літературного походження, як також і пісні, створені ним самим, як наприклад, «На високій дуже кручі».

«Все те,— писав Ф.Колесса,— як і значний ступінь інтелігентности, придбаної через зносини з освіченими людьми, каже нам вбачати в Кучеренку новітний тип кобзаря, в якого народня традиція змішана з найсвіжішими культурними впливами, вже не виявляє бажаної чистоти. Співаючи думи, Кучеренко подекуди розвиває протяжну мелодію на шкоду речитативу, співає справді концертно і часто виступає на концертах по більших містах, але власне через те для етнографа він менш інтересний».

Г.Хоткевич також відмічав, що йому... «не подобалось, що Кучеренко втратив справжньо народній стиль виконання української пісні».

В післяреволюційні часи Іван Кучугура-Кучеренко був особливо посилив свою концертну діяльність. Влада на початку приймала Кучеренка поблажливо. В 1921 році в повітовому центрі Богодухові було урочисто відзначено 25-річчя творчої праці кобзаря, а в 1925 році йому, за великі заслуги в розвитку кобзарського мистецтва, було надано звання Народнього артиста УРСР.

Але в цьому почесному званні Кучеренко вже в концертах не виступав та й взагалі замовк. Що сталося? — Про це докладно довідатись тяжко. Десь у 1928 році його зарахували до числа неблагонадійних, і в зв'язку з цим він більше не міг виступати. В періоді між роками 1931-1933 Кучеренко був арештований і люто тортурований та замордований у в'язниці колишнього повітового міста Богодухів.

Згадки про Кучеренка раптом зникли з письмових джерел, які описували історію кобзарства на Україні. В 1939 році на з'їзді кобзарів у Києві він не був присутній і навіть в статтях про розвиток радянського кобзарства, які друкувалися наприкінці 50-тих і початку 60-тих рокеів, згадки про вклад Кучеренка в розвиток і поширення кобзарства немає. Тут цікаво і згадати, що в списку українських артистів, які одержали звання Народного артиста, його ім'я і сьогодні відсутнє.

Лише в 60-тих роках виявилась потреба «зреабілітувати» постать цієї людини, щоб виповнити порожнечу в історії українського кобзарства. Появилися окремі статті й спогади про цього видатного кобзаря, а дату смерти, яка була невідомою, подали, як — 1943 рік — щоби читач думав, що кобзар помер під час німецькою окупації.

На жаль, наша громадськість ще не відзначила пам'ять цього видатного кобзаря, який зробив для свого народу стільки корисної праці, не зважаючи на те, що він з раннього дитинства став сліпцем і сиротою. Він дійсно заслужив щиру подяку і глибоку повагу за його роботу в справі розвитку кобзарського мистецтва та популяризації дум і песень між народом.

БАНДУРИСТИ!

Закликайте Ваших друзів і приятелів передплачувати, докладно читати і дописувати про свої ансамблі, гуртки, а також збирати пожертви на його пресфонд.

БАТЬКУ! МАМО! БАНДУРА інструмент виключно український без паралелі чи подібностей є сьогодні символом України. Передплачуйте журнал „БАНДУРА” для своїх дітей які вивчають український історичний інструмент, що вже століттями передає неписану історію нашого народу.

**ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ, ЧИТАЙТЕ І РОЗПОВСЮДЖУЙТЕ ЖУРНАЛ «БАНДУРА»!
«БАНДУРА» — ЦЕ ЄДИНИЙ МУЗИЧНИЙ ЖУРНАЛ У ВІЛЬНОМУ СВІТІ!
ТІЛЬКИ ВІД ВАС ЗАЛЕЖИТЬ ІСНУВАННЯ ЖУРНАЛУ «БАНДУРА»!**

ОСТАННІЙ КОБЗАР

НАРИС ПРО ГРИГОРІЯ КИРИЛОВИЧА ТКАЧЕНКА

В 1979 році я дістав можливість поїхати до Києва і там вчитися в консерваторії імені П.І.Чайковського. Тут я вдосконалював свої знання в гри на бандурі, а також в інших ділянках музичного мистецтва та мав можливість добре впізнати щоденне життя на Україні.

Як людина, яка дуже цікавиться усіма галузями бандурного мистецтва, зокрема кобзарством, я весь час шукав цікавого матеріялу, а особливо матеріяли, які були б для нас тут, на Заході, недоступними. Ходив я по музеях та бібліотеках, шукаючи рідкісні інформації, і в зв'язку з тим, що не були мені доступні машини для копіювання, то годинами ручно переписував ці матеріяли. Мав я нагоду познайомитися з музикознавцями, які цікавилися кобзарством, та й від них дещо випросити.

В цій статті я хочу познайомити читача з Григорієм Кириловичем Ткаченком, що його я вважаю останнім представником старосвітського кобзарства. На Ткаченка сучасні радянські музикознавці не звертають увагу, бо зараз немає моди до народнього мистецтва, зокрема коли це мистецтво вважається консервативним елементом в прогресивному суспільстві.

Григорій Кирилович Ткаченко народився в липні 1899 року на день Святого Юрія або Григорія, в селі недалеко від міста Ромни, теперішньої Сумської області. Він своє раннє дитинство провів на селі в сільському оточенні. Коли молодому Григорієві було 8 років, він осліп на праве око, і цей факт міг би вплинути на шлях, який він собі пізніше вибрав.

Перед революцією, в 1916 році, Ткаченко переїхав до Харкова до свого брата в пошуках можливості здобуття вищої освіти. Тут була йому прекрасна нагода побачити і послухати всіх харківських кобзарів, адже після Археологічного З'їзду в 1902 році їх перестали так гостро переслідувати. Не маючи грошей, щоб іти на концерти чи в театр, він з насолодою слухав виступи кобзарів та лірників, які виступали для народу на вулицях, і тут він закохався в бандурі.

Спочатку він почав вивчати тексти дум та мелодичних зворотів з уст кобзарів, ходячи весь час за ними та уважно слухаючи їхнє виконання, а потім, придбавши собі бандуру від вдови одного кобзаря, пішов у науку до Петра Дрєвченка, хоч і мав нагоду брати лекції і у Гната Хоткевича та й у Івана Кучугури-Кучеренка. Неповні 4 роки вивчав Григорій принципи бандурної техніки та імпровізації дум.

Відносно виконання дум, майже всі думи, які виконує Григорій Ткаченко, мають ту саму чи подібну мелодію. Він знає 5-6 інструментальних зворотів та кінцівки, які використовує під час гри. З запасу фраз він вибирає ту фразу, що найкраще підходить до даного моменту, сполучаючи ці мелодичні звороти з речитативом. Деякі думи, які виконує Григорій Ткаченко, мають специфічні фрази, які використовують

лише в поодиноких думках. Коли слухач і дослідник зрозуміють, як ці фрази працюють в думках, тоді стане ясно, чому, коли просять кобзаря знову заграти дану думу, він ніколи не повторить її точно так, як вперше її виконував.

Як було згадано вище, Ткаченко придбав собі бандуру від вдови одного покійного кобзаря. Він на цій бандурі грає й сьогодні. Попередній власник дістав інструмент від свого пан-отця, коли він отримав свою визвольну. В той час інструментові було 60-80 років. Ця бандура має 21 струну: 5 басів та 16 приструнків. Цікаво згадати, що в московському Музеї Етнографії зберігається інструмент, який дуже подібний на вид до інструменту Ткаченка. Цей інструмент змайстрував Г.Недбайло в 1740 році. Взагалі цікаво звернути увагу на інструменти Харківської групи кобзарів. Кількість струн та їхні строї надзвичайно стабільні.

Прізвище кобзаря	Кількість басів	Кількість приструнків	Разом струн
Г.Ткаченко	5 басів	16 приструнків	21
В.Братиця	4 басы	16 приструнків	20
Г.Гончаренко	4 басы	16 приструнків	20
І.Кучеренко	5 басів	16 приструнків	21
П.Древченко	4 басы	16 приструнків	20
Г.Недбайло	5 басів	18 приструнків	23
Г.Хоткевич	4 басы	16 приструнків	20

В 1925 році Ткаченко залишив Харків і поїхав у Москву. Там він зустрічався з гуртом самодіяльних бандуристів. Тут він і купив хроматичний інструмент, бо хотів вступити в ансамбль, але після того, як вже навчився на ній грати, він її залишив, бо вона йому не подобалася не лише по звуці, але й тим, що на цій «досконалій» бандурі неможливо було грати те, що він навчився від свого пан-отця. Хроматичні струни, які рідко використовували, лише заважали йому.

Живучи в Києві, не раз мені довелося почути про перший конгрес кобзарів, який відбувся у Харкові. Кожний раз мені про нього розповідали та подавали інші числа, інші дати та місця, де відбувся цей з'їзд. Найбільше повторювали історію, що ця подія сталася в 1935 році, і що приблизно 60-120 кобзарів та лірників були присутніми на цьому з'їзді (числа доходили до 300 осіб). Подія відбулася в зимній порі, й учасників посадили на поїзд, де випустили в яр 40 км поза межами Харкова. Тут, в ярі, або залишили на голод і холод без поводитирів, хоч деякі говорять, що їх розстріляли.

Ткаченко в цей час жив в Москві і не виступав публічно. Події 30-тих років на нього сильно вплинули, і Ткаченко зовсім перестав грати прилюдно. Лише після смерті Сталіна в 1953 році, коли вже почали реабілітувати заарештованих та розстріляних людей та коли в Україні відчувалося до певної міри культурне відродження, Григорій Ткаченко наважився повернутися до Києва. З 1961 року він живе на квартирі свого племінника та й почав діставати пенсію в сумі 60 карбованців на місяць.

Бачучи, що вже не було більше справжніх кобзарів, і відчуваючи, що політичний клімат дещо змінився на краще, Ткаченко включився до маленької етнографічної групи, яка виступала, виконуючи зразки народного музичного мистецтва. Тут цікаво згадати, що майже всі учасники цієї етнографічної концертної бригади мали про себе монографії надруковані, окрім наш Григорій Ткаченко. Може, це було в зв'язку з тим, що Григорій ніколи не виконував сучасні радянські пісні, вважаючи, що вони нецікаві, тай в зв'язку з тим, що репертуар Григорія Ткаченка — майже всі пісні, канти та думи — мають релігійні мотиви. Ансамбль був зліквідований на початку 70-тих років.

Останніми днями Григорій Ткаченко почав частенько виступати перед студентами філологами в Київському університеті ім. Т.Г.Шевченка, та й Академія Наук записала його репертуар для архіву на магнітофонній плівці. На жаль, про нього не згадують в книжках про сучасних кобзарів, бо він не «радянський кобзар», а кобзар старого типу.

Хоч він не зазнає безпосереднього переслідування від КГБ та від міліції, зате родина його племінника весь час змушена іти на допити. В них питають про людей, які відвідують Григорія Кириловича, чи він викладає муєику і т.д. В зв'язку з тим, що він не є зареєстрований як вчитель музики, то вважають, що він не має права викладати, і якщо якимсь способом одержить гроші за викладання чи за виступи, позбавляють пенсії на той місяць. Маленькі подробиці питання повторюють і повторюють кожного місяця.

Ці вічні допити вплинули на життя Григорія Ткаченка. Його родина поставила категоричну заборону на відвідини його друзів та студентів в їхній квартирі, адже їм не хочеться мати будь-які мороки з начальством.

Все одно, Григорій Ткаченко вчить того, кого має бажання. Ці студенти часом приходять до нього, коли родичів немає в хаті, або їде він до своїх студентів, бо він вважає, що це є його свята ціль — передати ці знання, які він сам придбав у молодшому віці.

Чому Григорій Ткаченко такий унікальний в сьогоднішній день? Є кілька причин. Поперше, він вивчав гру на бандурі усним способом від трьох відомих кобзарів. Ці твори, які теж він вивчив від них, набагато складніші від звичайних народніх пісень. Ці три кобзарі були представниками «Зіньківської Науки» — стиль і школа якої були слабо описані в минулому. Стиль гри на бандурі відрізняється значно від сучасних академічних способів, тобто Київського та Харківського. Багато дослідників часто помиляються, коли говорять про стилі гри на бандурі, особливо коли говорять про «старосвітські» способи — Чернігівський та Зіньківський, мішаючи їх з назвами сучасних академічних шкіл — Харківський та Київський, які виникли лише в двадцятому столітті.

Репертуар Григорія Ткаченка унікальний. В своєму репертуарі він має 8 дум, 5 релігійних псалмів, 12 історичних пісень, 7 народніх пісень ліричного характеру, 7 народніх пісень літературного походження та 5 народніх танків. Всі вищезгадані твори я записав на магнітофонній плівці.

Виконання псалмів має велике значення для дослідника кобзарства. Їх зараз ніхто на Україні не виконує в зв'язку з численними релігійними мотивами. Танки, які виконує Григорій Ткаченко, теж дуже цікаві, бо

можна побачити характеристики Зіньківської школи в них та й звернути увагу, як він модифікує з одної тональності в другій на «примітивній» діятонічній бандурі. Найголовнішу увагу можна звернути на його виконання стародавніх українських дум. Ці записи, які дійшли до нас, були зроблені на початку цього століття, використовуючи воскові валики, дуже нечіткі й недоступні, а записи концертних артистів не показує нам, як думи виглядали в оригіналі, без переробки для концертної естради.

Мистецтво виконання дум вже майже вимерло на Україні та й тут на еміграції. Ці люди, які виконують думи сьогодні, виконують їх в нехарактерному способі, коли порівняти їхнє виконання з виконанням кобзарів минулого. Більшість із наших бандуристів виконують думи в ліричному пісенному способі в мажорній чи то в мінорній тональності. За це ми можемо подякувати сильному впливові західноєвропейської музики в 19-му столітті.

Григорій Ткаченко грає думи в дорійському і в гіпердорійському ладі, підвищуючи 4-тий та часом 7-мий ступні у вокальній партії. Він також використовує спосіб мелодеклямації та рецитативу, не співаючи нормальним голосом «на диханні», а легеньким, високим, тобто фальцетом. Традиційне закінчення дум сьогодні рідко можна зустріти. Тут кобзар не співає, а говорить, переважно без супроводу бандури, «славнословіє»:

*Дай же, Боже, миру Царському,
Народу християнському,
І вам усім, слухаючи,
От сьогодні всім наздравіс,
Щасливії літа
До кінця віку.*

Григорій Ткаченко — людина, заглиблена у філософії. Він — народний філософ, та й репертуар в нього насичений народньою філософією та мудрістю.

Я вважаю, що нам дуже потрібні детальні студії нашої культури, особливо тих залишків, які маємо навколо нас сьогодні. Окрім Григорія Ткаченка я не знаю більше кобзарів, які залишилися живими. Якщо ми, молоде покоління, не звернемо нашої уваги на наші віковічні традиції, то вони всі помруть, і цей скарб стане тоді для нас недоступним.

На жаль, не лише чужинецька публіка мало знає про нашу культуру, ми самі часто слабо її розуміємо. Нерідко можна зустріти статті в чужинецьких енциклопедіях, які подали наші науковці, і там подані неправильні факти. Дивлячись на сучасний стан української культури та на те, що в дійсності мало написано, особливо в галузі кобзарського мистецтва, бачимо, що є ще багато місця для дальшої роботи в дослідженні цього явища самотутньої української культури.



THE RENAISSANCE OF THE KOBZA

Among the many folk instruments which played an important role in the history and development of the Ukrainian people, an instrument seldom mentioned by any treatise is the lute-like kobza. Although the kobza has all but disappeared from use, recent work has been done to revive interest in this instrument both in Ukraine as well as here in the West.

It is well known that a lute-like instrument called the kobza was the predecessor of the popular bandura. This instrument is depicted on many illustrations as an instrument with 4-12 strings strung over the neck and strings called prystrunky covering the right-hand side of the body. What differentiated the kobza from the bandura were the gut frets which were tied around the neck of the instrument.

In earlier times Ukrainian music was monodic and the first kobzas were played in a method similar to that of the Arabic ud today. The kobzas accompanied the singer with a single note melody and with very little harmonic movement, providing some ornamentation around a basic core melody. Gradually musical tastes in Ukraine became more sophisticated. People began to prefer homophonic music — a melody with simple harmony. This event in Ukrainian music occurred during the 15th-16th centuries, and also coincided with the first appearance of the prystrunky and the appearance of the frets.

At this point the kobza developed in two distinct directions. The first was the addition of frets to the neck of the instrument to allow the performer to play two or three notes clearly, simultaneously. The second direction was distinguished by additional treble strings. Both instruments existed side by side for some time. Indeed, a number of hybrid instruments also appeared, but by the turn of the 19th century when Ukrainian consciousness was in a state of rapid development, only the bandura survived. This was possibly due to the fact that this instrument was easier to play, all one had to do to produce a simple melody was to drag one's finger over the strings. It also had a greater resonance, as the strings continued to sound and to vibrate after being struck even after the hand and fingers had moved on to another note.

It is interesting to note that in the area where the kobza and bandura developed, i.e. the region around Poltava district, choral multivoiced song was in a refined state whereas in other parts of the Russian Empire it was virtually non-existent.

This also includes the western Ukrainian districts which have a strong monodic tradition. The bandura, being an instrument on which harmonies could easily be played, was superior to the fretted kobza on which melodies in thirds, sixths, as well as brisk moving chords were very difficult to perform. The fact that such an instrument was more appealing to the tastes of the folk could explain the predominance of the bandura in Ukraine in comparison to the fretted domra and balalaika of the Russians whose choral and harmonic sense had not been as well developed as that of the Ukrainians.

Ex. 4 Veresai's bandura



It should be mentioned that the torban was a hybrid form of bandura having a back glued like that of the lute, and a double pegbox at the end of the neck which differentiated it from that of the normal bandura. Apart from the standard treble strings which relates the torban to the bandura, most torbans had gut frets along the neck which meant that the strings along the neck of the instrument could also be played in a lute-like fashion.

The fact that this guitar became known as the 'Russian' guitar is accredited to Russian patriotism during and after the Napoleonic wars and also to the fact that soldiers returning back home to the various corners of the Russian Empire from the campaigns, took the instrument back with them. Consequently the instrument spread throughout the Russian Empire in a matter of a few years.

It is also interesting to note that the Ukrainians living in the 'Zelenyj Klyn' region of Siberia also have a guitar-like instrument with only 5 strings which they call the 'bandurka', a diminutive for the word bandura, which also has a similar tuning.

Ex. 5 Tuning of the bandurka



It was realized that in the orchestras of Ukrainian folk instruments there were no fretted instruments which were of uniquely Ukrainian origin, even though fretted instruments were quite popular among the folk. The question then arose: which instruments did these borrowed instruments replace? The answer came back a number of times — the kobza. A number of people began the task of reviving the instrument, just as Andreev had done the balalaika and the domra for the Russians in the 1890s.

The first attempts to revive the kobza are accredited to Hnat Khotkevych in 1930. He introduced the fretted kobza into the Poltava Bandura Capella which was initially played by D. Pika. The conductor of the Kiev Bandura Capella, M.Opryshko, also introduced a bass kobza made by N.Lupych to the ensemble in 1936.

In more recent times attempts have been made by E.Paliy (1953, 5 strings), O.Nezovybatko and H.Zhuhun (1957, 5 strings), O.Zuliak (1962, 5 strings), I.Skliar (1966-7, 4 strings) and M.Prokopenko (1968-70, 4-7 strings). It is the instruments developed by Mykola Prokopenko which are now most widely used in Ukraine.

Mykola Prokopenko is an extremely interesting and talented person who has three diplomas behind him — one as an engineer, the second as a classical guitarist (both performer and teacher) and the third as an orchestral conductor. Since 1951 he has been working at the Kiev state conservatoire where he teaches, conducts, and leads special workshops in which students can obtain a better knowledge of musical instrument construction.

Apart from his pedagogic work he is also the author of three books. The idea of reconstructing the kobza came to him back in 1950 and soon became an obsession.

Prokopenko began collecting pictures such as the well known paintings of Kozak Mamai and various sketches done by ethnographers through the ages. Prokopenko, using the most recent sketches of a kobza player, measured the distance between the eyes of the player, and using this as a standard measure, worked out approximations for the size and shape of the instrument.

Acknowledging the fact that one of the reasons the kobza fell into disuse was because of its poor sound, he set out to design an instrument which stayed within the framework of the old, yet could fulfill the esthetic and acoustic demands of today's musician.

In 1966 the first 7 string kobza was constructed, and the first instrument achieved excellent results. A traditional 7 string tuning was employed. By using a special process of veneering layers of different quality timbers with fiberglass, a brilliant sound was obtained, uncharacteristic of normal veneers. The soundboard was constructed of the conventional spruce supplied from the Carpathian mountains, while the ornament used was the traditional 6 petaled flower cut out in a Ukrainian style.

The tuning of the 7 string kobza was:



It is interesting to compare the above tuning with the tuning used by the 'kobzar' or more properly kobzist Pablo Konoplenko-Zaporozhets who lived in Winnipeg, Canada. Konoplenko's instrument had 8 bass and 4 treble strings the latter which he very rarely used.



It is interesting to note the similarities in tuning. It is also interesting to note that neither Konoplenko nor Prokopenko knew of each others existence.

After the construction of the initial instrument, Prokopenko, 3 years later, began developing orchestral versions of the fretted kpbza. This instrument was designed to replace the 4 stringed domra in Ukraine which is thought of as being a Russian folk instrument yet in its 4 string version is not made or played in Russia. The new 4 string orchestral kobzas were a more perfected instrument than the domra in both sound and construction. The fact that the instrument is tuned just as the 4 string domra and the mandolin (and the violin) allows it to slowly ease into the part which the domra filled in ensembles without a radical change in literature and makeup of orchestras.

Already a number of Ukrainian ensembles are exploiting the instrument with great success, among them are the Kiev State Bandurist Capella, the Veriovka choir, and the Kiev Orchestra of Ukrainian Folk Instruments.

Orders for sets of the instruments consisting of 20 instruments in all the orchestral sizes (i.e. Prima, Alto, Tenor, Bass and Contrabass), which have been placed by various amateur and professional ensembles can be completed within two weeks using a special line technique developed by Mykola Prokopenko. This is done at the Melnytsya-Podilska Experimental Musical Instrument factory.

Although the seven string kobza will be easier to mass produce than the normal guitar, Prokopenko has not applied for mass production of the instrument. He is still not satisfied with the current construction of the instrument, and feels that it should be further refined and developed by professional makers working hand-in hand with musicians until a final standardized form is obtained.

Unfortunately, Prokopenko is not getting the full support that he deserves. His philosophy of 'Why should the Ukrainians play on a Russian folk instrument (i.e. the 4 string domra) which the Russians themselves do not use?' conflicts with the interests of a number of people in high positions in Ukraine today.

Although instruments are being manufactured, response to the new instruments is slow and orders are few and far between, generally because interest is lacking possibly due to the fact that few people know about the existence of the instruments.

БАНДУРА В МАЛЮНКАХ



КОБЗАР У СТЕПУ

Олія на дереві. 1830 р. Автор Ф.Й.Брандль. На кобзі шість струн і три приструнки

із збірки В.Луціва

ЩЕ ПРО ЗБІРНИЙ КОНЦЕРТ АНСАМБЛЮ БАНДУРИСТІВ У НЬЮ-ЙОРКУ

Відповідь на рецензію Теодора Терена-Юськова в «Свободі»

На фахові критичні рецензії, звичайно, ніхто не відповідає, надто якщо їх пише кваліфікований фаховий рецензент, який досконало ознайомлений з тим, про що він пише.

Як одного з 1,500 присутніх на збірному концерті Ансамблю Бандуристів у Нью-Йорку, мене вразив і обурило самовпевнений і арогантний тон рецензії п. Терена-Юськова. Не маю наміру твердити, що молоді бандуристи та їх учителі й керівники повині стояти поза фаховою музичною критикою. Навпаки, конструктивна критика потрібна всім — і молодим початківцям, і досвідченим бандуристам.

Тому варто стисло проілюструвати, як виглядає «критика» п. Юськова.

Насамперед читачів «Свободи» вразив низький рівень мовних спроможностей дописувача. Ось кілька перлин: «приклонники» (зам. прихильники), «прибула і провінція» (зам. прибули глядачі з-поза міста), «виступи оставались» (зам. виступи залишались), «оціночні поміщення» (зам. критичні завваження), «переочення» (зам. недогляди), «заклучала» (зам. містила), «заподані мелодії» (зам. виконані мелодії), «сопраністка» (зам. співачка-сопрано), «квіття» (зам. квіти), «мимо цього» (зам. поза тим), «видовище остане в пам'яті» (зам. вистава залишиться в пам'яті), «під керіводінням» (зам. під керівництвом) тощо.

Майже половину свого допису п. Юськів присвятив темам, що не мали прямого відношення до виконання чи учасників концерту. Дописувача дуже здивував факт, що заля Тавн Голл в Нью-Йорку під час концерту була виповнена по береги. Це саме, до речі, було й у Філядельфії.

Вже самий факт масового відвідування обох концертів свідчив за моральний успіх цієї імпрези. А це панові Юськову припало не до вподоби. Адже він звик, щоб на музичних концертах, навіть як колись на його власних, було ледве 30-40 присутніх, а не кілька тисяч. Він підступно намагається твердити, що до нього зверталися, мовляв, якісь «люди» з домаганнями «зрізати цей концерт». Шкода, що дописувач не подав імен цих людей. Очевидно, вони існують в його власній хворобливій шизофренічній уяві.

«Поінформованість» п. Юськова не має меж. Його не тільки вразила рекляма, але й не сподобалось графічне оформлення програмки концерту, що, до речі, мала аж 48 сторінок і не продавалась, як на інших концертах, а роздавалась безкоштовно. Дописувачеві не сподобалась «якась хаотичність» програмки, бо в ній «не було світлин усіх бандуристів».

У відповідь на цей безпідставний закид треба ствердити, що Товариство Українських Бандуристів не мало наміру вміщувати світлин всіх 138 виконавців. Пан Юськів чомусь не помітив, що в програмці були вміщені тільки світлини солістів і окремих ансамблів з усіх країн, де існує Товариство. Тому поради дописувача межують з дитячою фантастикою.

Пан Юськів удає із себе великого патріота, закидаючи Товариству, що воно вмістило в програмку портрет композитора Шостаковича, а не «Лисенка чи Колесси».

Дуже прикро, що п. Юськів не завдав собі труда прочитати на перших сторінках програмки, що ціла імпреза присвячена пам'яті 300 українських лірників і бандуристів, яких було знищено за наказом Сталіна в 1934 році. Про цю подію писали навіть чужинецькі автори, зокрема в своїх спогадах композитор Шостакович, і що також підтвердив його син, який тепер знаходиться на Заході. До чого ж тут фальшивий патріотизм п. Терена-Юськова?

Зарозумілий дописувач самовпевнено твердить, що *«може ніколи в історії концертів (?) у Нью-Йорку не була наша публіка так рішучо одностайна в своїй opinii... Майже всім слухачам не спромоглась припасти до вподоби — перша, а таки сподобалась — друга частина концерту»*.

Якщо це opinія самого дописувача, то він має право мати свою особисту думку. Але чому він самовпевнено розписується за всіх понад 3,000 присутніх слухачів і глядачів?

Товариство Українських Бандуристів мало свої вагомі причини розпланувати програму концерту саме так, щоб у першій частині виступали самі солісти, дуети, квартети і квінтети, а в другій частині всі 138 виконавців з цілого світу. Мабуть, організатори концерту забули порадитись з п. Юськовим, як укласти програму збірного концерту!

Тепер перейдемо до суто музичних завваг дописувача. Йому, мовляв, не сподобався вступний лірницький кант в обробці Г.Китастого, що *«за браком розспівання малого ансамблю бандуристів не зробив бажаного враження»*. Це звичайний набір слів, а не фахова музична критика. Дописувач сам не вірить своїм механічно дібраним словам, попереджаючи їх словом «мабуть». Припустімо, що якби «малий ансамбль» був «розспіваний», то цей кант зробив би «бажане враження» на самовпевненого дописувача?

Згадуючи про виконання «Думи про Марію» на слова поеми Веретенченка, п. Юськів помилково вказує, що це *«деклямація П.Китастого... при цікавому супроводі бандури»*, а в тому самому реченні твердить, що «Дума про смерть козака-бандуриста», це вже «спів». До того ж дописувач зарозуміло робить висновок що ці думи *«не мали сили зацікавити людей»*.

Не сподобалась дописувачеві також і *«в'язанка пісень на бандуру»* Ліси Клименко у її ж обробці, бо вона, мовляв, *«мусіла б передусім мати правильно заповдані (?) мелодії»*.

Що тут має на думці п. Юськів, тільки один Бог знає. Бо якщо за словами дописувача мелодія пісні «Вже качки летять» — *«не заграє точно так, як написав композитор»* (який?), то в програмці виразно зазначено, що ціла в'язанка пісень була в обробці самої солістки, тому вона й має право на свободу власного музичного вислову. При чому тут загадковий композитор?

Дописувач з іронією говорить про соліста Р.Левицького, що «при своєму віку, чинив, що було в його змозі, щоб „Пісня Недобитого» з «Невольника» випала

сприйнятливо». «Чинити» може чинбар шкіру на чоботи, а виконання нашого ветерана-бандуриста й досвідченого педагога Р.Левицького високо оцінили самі присутні бурхливими оплесками. Виглядає, що саме ця спонтанна реакція не сподобалась панові Юськову.

Шкода, що дописувач не уточнив, чому пісня «На човні» на слова Лесі Українки *«цим разом не цілком удалоась сопраністці М.Волянській»*. Якщо співачка-сопрано виконувала цю пісню «іншим разом» або раніше, то чому дописувач не уточнив, де саме і коли?

Згадуючи «Пісню про 500», наш «критик» договорився до того, що ця пісня про повстання в 1954 році п'ятисот жінок-героїнь у Казахстані проти московського наїзника *«мусіла б мати принаймі український характер»*. Цікаво було б послухати конкретну пораду дописувача, як саме це зробити. Може дописувач хоче змінити хід історії та місце цієї трагічної події?

Не сподобалась дописувачеві й стилізована пісня, скомпонована і виконана дуетом бандуристок Л.Опанащук та О.Ходоною п. н. «Жито сію». Дописувач не шкодує негативних епітетів, називаючи пісню *«никудисьньою», «слабою пісенькою» з «неправдивою назвою», а саме виконання «самовпевненим»*.

Шкода, що дописувач і тут жонглює пустопорожніми загальниками, не даючи конкретних фахових порад молодим виконавцям.

Це саме стосується і оцінки другої частини збірного концерту. Правда, що до другої частини концерту дописувач був більше толерантний до виконавців, хоч і тут він залюбки оперує такими дивовижними загальниками, як: *«тут і там (?) знайшлось дещо (?) таке, що мусить бути справлене (?) в дальшій праці бандуристів»*. Де саме і що саме?

Але й тут не все прийшлося до вподоби п. Юськову. Виявляється, що йому не так сподобалась гра на бандурах чи самий спів, як *«мальовнича, імпозантна панорама з-понад 100 молодих бандуристок з бандурами в руках»*.

Поперше, в збірному ансамблі були не самі бандуристки, а й понад 60 бандуристів, що їх п.Юськів чомусь не завважив. Подруге, дописувач повинен знати, що бандуристи завжди виступають *«з бандурами в руках»*. Потрете, ніякого хору в збірному ансамблі не було, а співали самі бандуристи.

Вже наприкінці свого допису п. Юськів, бажаючи пописатися знанням музики, завважує, що народня пісня «Ой, горе тій чайці», обр. Леонтовича, була виконана *«за взором капелі з Дітройту»*.

Якщо Капеля з Детройту саме так виконувала цю пісню, то на це, напевно, були свої причини. Але збірний ансамбль тільки дотримувався вже давно виробленої традиції.

Підсумовуючи допис п. Терена-Юськова в «Свободі», треба ствердити:

1. Автор допису під прикриттям загальних гучних фраз виявив незнання мистецтва гри на бандурі та відсутність об'єктивності в оцінці нашого молодечого ансамблю бандуристів.

2. Пишучи свій допис, п. Юськів не усвідомив собі, що до оцінки молодечих груп, члени яких народжені поза межами України та ще й переважно в другому поколінні, треба вживати зовсім іншу мірку й критерії оцінки, ніж до професійних ансамблів чи фахових виконавців.

3. Кожний дописувач, що претендує на звання музичного критика, повинен мати почуття відповідальності як перед виконавцями, так і перед читачами пресового органу, до якого він дописує.

**УКРАЇНСЬКА
ФЕДЕРАЛЬНА КРЕДИТОВА
КООПЕРАТИВА**

«САМОПОМІЧ»

в Нью-Йорку

вітає

СЛАВНУ КОБЗАРСЬКУ РОДИНУ

**з її небуденними успіхами в праці
над збереженням кобзарського мистецтва —
гордості українського народу,
висловлюючи зокрема найвище признання**

НАШІЙ МОЛОДІ,

що з посвятою включилася в ряди

КОБЗАРСЬКОГО БРАТСТВА

*** * ***

Ця найстарша й найбільша

УКРАЇНСЬКА КРЕДИТІВКА В АМЕРИЦІ

все готова

служити усіми банковими послугами

НАШИМ БАНДУРИСТАМ ТА ЇХНІМ РОДИНАМ

на найбільше корисних умовах,

що їх кредитівка дає своїм членам.

**Self Reliance (N. Y.) Federal Credit Union
108 Second Avenue, New York, N. Y. 10003.
Tel. (212) 473-7310.**



KOBASNIUK TRAVEL AGENCY

Your leading Ukrainian — American Travel Agency

Established 1920



Cruises • Hotels • Foreign & Domestic Tours

Car Rentals

Immigration and Visitor Documentation

UKRAINE and EUROPE SPECIALISTS

Vera Kowbasniuk-Shumeyko
President

Anthony Shumeyko
Insurance Broker

157 Second Avenue
New York, N.Y. 10003

УПРАВА УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ЦВИНТАРЯ-
ПАМ'ЯТНИКА

4111 Pennsylvania Avenue, S. E. Washington, D. C. 20746

пропонує всім українцям, їх рідним і приятелям стати будівель-
никами-власниками



УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ПАМ'ЯТНИКА МАВЗОЛЕЮ

закуповуючи заздалегідь крипти на поховання.

Від 1340 до 3438 дол. (Включає вічний догляд)

Також

можна надбати місця поховання в землі і
передплатити всі послуги похоронного дому,
перевіз, пам'ятник і т. Д...

В хвилину потреби спершу звертайтеся до
нас. Ми порадимо, допоможемо і все залаго-
димо професійно і за нижчу ціну, ніж деінде.
По докладнішій інформації, без жодного зобо-
в'язання, просимо вислати купон на адресу:

Ukrainian Memorial, Inc.

P.O. Box 430

Dunkirk, Md. 20754

Або телефонувати на наш кошт (колект)
301-568-0630. Від вівірка до п'ятниці від 10:00
вранці до 4:00 по полудні.

В інший час: 301-855-8864.

Прощу прислати мені безкоштовні доклад-
ніші інформації про місця поховання на
Українському Національному Цвинтарі-
Пам'ятнику

в Мавзолею

в землі

Name

Street

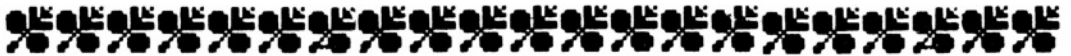
City

State

Zip

Tel.:

Area Code



**ЄДИНА В МЕТРОПОЛІТАЛЬНОМУ
НЬЮ-ЙОРКУ
УКРАЇНСЬКА КОМП'ЮТЕРНА ДРУКАРНЯ
І ВИДАВНИЦТВО
«М Е Т А»**

**ВИКОНУЄ ПО НАЙНИЖЧИХ ЦІНАХ (із знижкою від 5% до 25%)
СКЛАД І ДРУК КНИЖОК, ЖУРНАЛІВ, БРОШУР, ЛЕТЮЧОК,
ФІНАНСОВИХ ЗВІТІВ, КАТАЛОГІВ, ПЛЯКАТІВ, КВИТКІВ
ТОЩО.**

«МЕТА» — виконує літературну, мовну і технічну редакцію манускриптів наукових і документальних видань, спогадів, мемуарів, творів красномовства тощо.

«МЕТА» — виконує стилістично-правописну редакцію та передрук на машинці журналістичних, літературних, драматичних і поетичних творів.

«МЕТА» — виконує табуляційно-колюмнарний склад і друк фінансових місячних чи річних звітів, податкових звідомлень, проєктовних бюджетів, адресарів тощо.

«МЕТА» — виконує графічні проєкти, а також склад і друк різного роду рекламних матеріалів, плякатів і брошур в одному чи в багатьох кольорах.

«МЕТА» — виконує багатокольорові каталоги мистецьких виставок, патентних винаходів, рекламні матеріали комерційних підприємств тощо.



**ПЕРША В НЬЮ-ЙОРКУ УКРАЇНСЬКА
КОМП'ЮТЕРНА ДРУКАРНЯ**

НАЙМОДЕРНІШІ АМЕРИКАНСЬКІ КОМП'ЮТЕРИ
ВЕЛИКИЙ ВИБІР УКРАЇНСЬКИХ ШРИФТІВ (понад 200)
МАГНЕТИЧНИЙ ДИСКОЗАПИС НА 300.000 ЗНАКІВ
ПОШИРЕНА ЕЛЕКТРОННА ПАМ'ЯТЬ
ВСІ УКРАЇНСЬКІ НАГОЛОСИ
НИЗЬКІ ЦІНИ.

БЕЗКОШТОВНА КОРЕКТА

Автоматична колюмнарно-табуляційна система

МИСТЕЦЬКЕ І ГРАФІЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ

МОВНЕ РЕДАГУВАННЯ ТЕКСТІВ

ВИСОКОЯКІСНИЙ СКЛАД І ДРУК КНИЖОК, ЖУРНАЛІВ, БРОШУР,
ГАЗЕТ, АЛЬМАНАХІВ, БЮЛЕТЕНІВ, КАТАЛОГІВ, ЛЕТЮЧОК ТОЩО
Спеціальна знижка на всі замовлення, одержані до Нового Року.



META PUBLISHING COMPANY

**P.O. Box 54101, Linden Hill Sta.,
NEW YORK 11354, U.S.A.**

Tel.: (718) 445-2836





Група членів капелі бандуристів у Львові в 1944 р.
Зліва направо сидять: Іван Китастий і Йосип Па-
насенко. Стоять: Гаврило Махня, Петро Китастий,
Микола Лісківський, Григорій Китастий.

З М І С Т

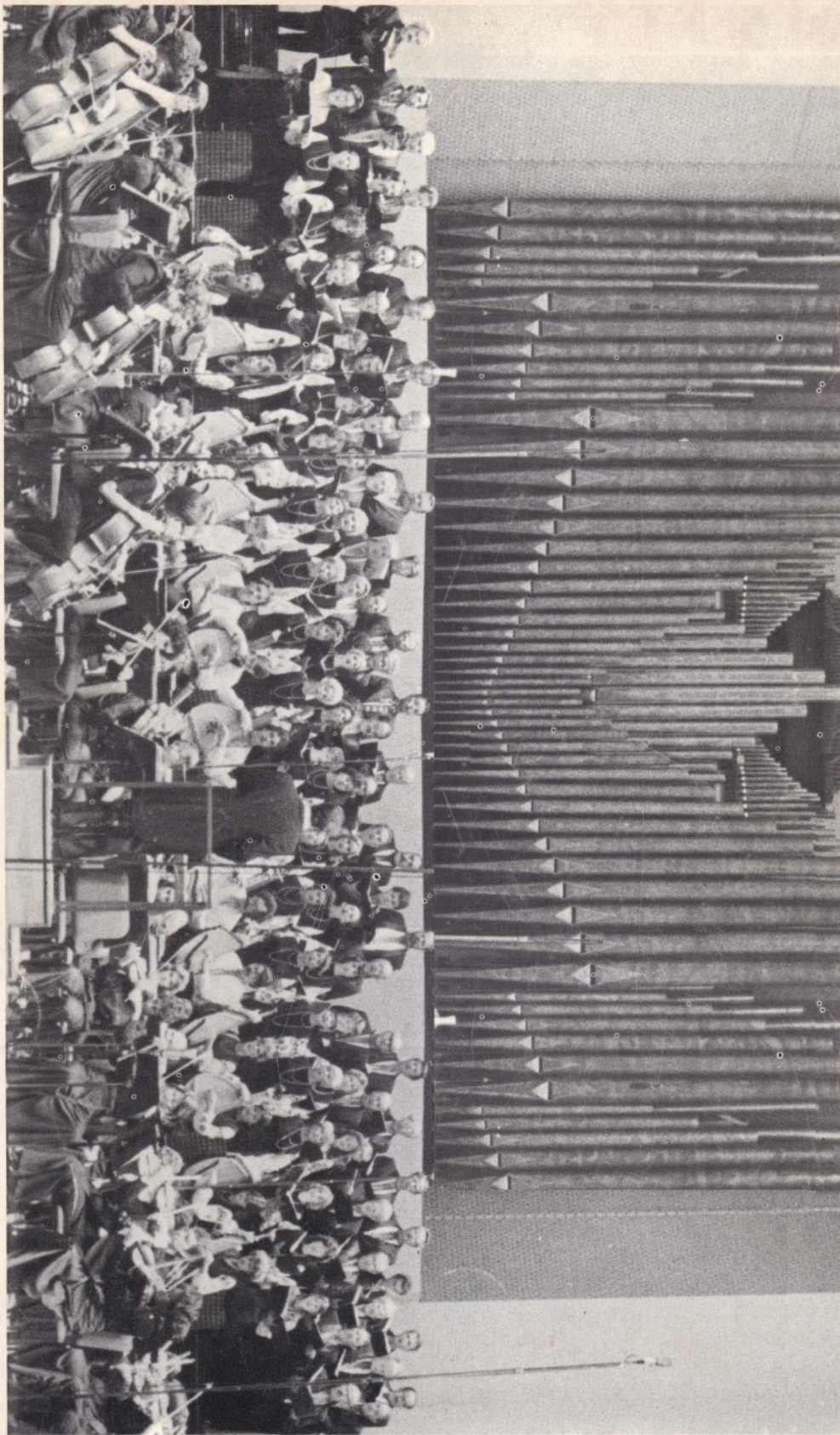
ПЕТРО ПОТАПЕНКО 1
СКРОЧЕНІ РЕЦЕНЗІЇ НА КОНЦЕРТИ ДІВОВОЇ КАПЕЛІ БАНДУ-
РИСТОК ПРИ ОСЕРЕДКУ СУМА В ДЕТРОЙТІ..... 2
Леонід Полтава, Петро Потапенко — ЛЕТИ, НАША ПІСНЕ, З ВІТРАМИ... 7
П.Тичина, Гр.Майборода, П.Потапенко — ГАЇ ШУМЛЯТЬ..... 8
А.Омельченко — ПОЄДНАННЯ ДВОХ ТИПІВ БАНДУР 12
Гнат Хоткевич — БАНДУРА ТА ЇЇ МОЖЛИВОСТІ 17
Віктор Мішалов — БАНДУРА ХАРКІВСЬКОГО СТИЛЮ, ч. 2 (англ. мовою) 20
В.Мізинець — КОБЗАРСЬКІ БРАТСТВА (англ. мовою) 24
Григорій Бажул — АЛЬФА і ОМЕГА МИСТЕЦЬКОЇ ОДИНИЦІ В СІДНЕЇ 27
НАШІ ТАЛАНТИ: ЮЛІАН КИТАСТИЙ 33
Галя Кохно — БАНДУРА (англ. мовою) 34
НАМ ПИШУТЬ: АНГЛІЯ 37
«Крилаті» — ЛЕГЕНДА ПРО КОБЗУ-БАНДУРУ 38
ПРЕСОВИЙ ФОНД 39
З ПОЖОВКЛИХ ЛИСТКІВ: ПОЧАТКИ КОБЗАРСТВА В НЬЮ-ЙОРКУ... 41
Віталій Мізинець — КОРИФЕЙ КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА 45
Віктор Мішалов — ОСТАННІЙ КОБЗАР 49
Віктор Мішалов — ВІДРОДЖЕННЯ КОБЗИ (англ. мовою)..... 55
Микола Чорний — ЩЕ ПРО ЗБІРНИЙ КОНЦЕРТ АНСАМБЛЮ
БАНДУРИСТІВ У НЬЮ-ЙОРКУ 58



Typesetting and Printing by:

P.O.Box 54101
Linden Hill Station,
New York 11354
Tel.: (718) 445-2836

SCHOOL OF BANDURA
84-82 164th Street
Jamaica, N.Y. 11432



COVER: Members of the Echo of the Steppes Bandura Ensemble perform with the Dumka Ukrainian Chorus of New York and the Fairfax Symphony Orchestra at the John F.Kennedy Center in Washington, D.C. September 15, 1984.