

Музично-Літературний Журнал
Bandura
Бандура



Year 11

ЛИПЕНЬ — 1991 — JULY
ЖОВТЕНЬ — 1991 — OCTOBER

Number 37-38

“БАНДУРА”

КВАРТАЛЬНИК

Видав Школа Кобзарського Мистецтва
в Нью-Йорку

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Віктор Мішалов, д-р І. Соневицький, проф. Дарія Каранович-Гординська, Роман Савицький, композитор Юрій Олійник, Олесь Кузишин, д-р І. Маглай (ТУБ), д-р М. Рубінець, мгр Ліда Чорна Матіяшек, д-р Петро Матіяшек.

Гол. редактор: Микола Чорний

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 МАТЕРІАЛИ ДО РЕДАКЦІЇ
ПРОСИМО СЛАТИ НА АДРЕСУ:

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

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 — 15.00 дол.

Поодиноке число — 7.00 дол.

Канада — 17.00 дол.

Інші країни — 17.00 дол.

Поодиноке число — 8.50 дол.

SUBSCRIPTION PRICE LIST

U.S.:

Annually — 15.00 дол.

Per issue — 7.50 дол.

All other countries:

Annually — 17.00 дол.

Per issue — 8.50 дол.

ЧИТАЙТЕ — РОЗПОВСЮДЖУЙТЕ
ПРИСІДНУЙТЕ ПЕРЕДПЛАТНИКІВ

для

ЖУРНАЛУ

„БАНДУРА”

ПЕРІОДИЧНІСТЬ ВИДАННЯ

журналу

„БАНДУРА”

залежить тільки від Вас!

Subscription in U.S. Dollars only.

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

The Bandura Magazine cannot be published without your support

НОВІ ЗНАХІДКИ КАРТИНИ "КОЗАК МАМАЙ" (КОЗАК БАНДУРИСТ)

Багатовікова, героїчна історія України, зокрема боротьба проти татарських і польських поневолювачів, дали нашому талановитому народові невичерпні джерела для його творчості, яка найяскравіше вилилася у численних піснях, думах, легендах, а також у народному малярстві.

Найбільше любив народ оспівувати запорізьких козаків — своїх національних героїв, — тих, хто беззавітно боронив волю і незалежність рідного краю. В мистецькій спадщині народу є неоцінні пам'ятки творчості, які відображали наших лицарів-запорожців. Запорізький козак на довгий час став народним ідеалом, і важко навіть уявити сільську хату, особливо на Наддніпрянській Україні, де б не було картини з зображенням козака-запорожця, зокрема козака Мамаю.

Традиційний "Козак Мамай", що свого часу був невід'ємним елементом інтер'єру сільської хати — не випадковий і не вимислений герой. Це історична постать часів гайдамаччини, і нашим вченим-дослідникам вдалося зібрати дуже цінні дані про цього прославленого лицаря.

В 1750-х роках особливий страх на польських панів наводила ватага Мамаю, козака запорізького. Однак, виявляється, що під цим ім'ям діяло дві особи. Один Мамай зруйнував маєтки князя Любомирського і за це російські царські війська генерала Леонтьєва жорстоко розправилися з ватагою Мамаю. Самого отамана четвертували, а голову його разом з шапкою помістили на шпиль і виставили на мосту в Торговиці.

Якийсь Андрій Харченко зняв з тієї голови шапку, оголосив себе Мамаєм і за прикладом свого попередника ходив з ватагою і громив шляхту по всьому Правобережжю. Другого Мамаю (Харченка) за розпорядженням польських властей було спочатку посаджено на палю, а потім повішено.

Картини "Козак Мамай" досліджувались багатьма українськими мистецтво-знавцями, як минулого століття, так і в сучасну пору. Але ці неповторні мистецькі витвори нашого народу настільки багаті та різноманітні за сюжетом і художнім трактуванням, що про них ще далеко не все сказано.

Мене, як дослідника і збирача скарбів нашої народної мистецької культури, образ Мамаю також зацікавив. І ось в серпні 1964 року я поїхав у село Остап'є Решетилівського району на Полтавщині і знайшов там аж *три картини "Козак Мамай"*.

Перша картина (розміром 130 x 80 сантиметрів) написана десь при кінці XVIII чи на початку XIX століття. Вона добре закомпонована по горизонталі. В центрі, підігнувши ноги (традиційна поза козака у всіх

подібних картинах), величаво сидить Мамай — козак із струнким корпусом,дебелою і високою шиєю та винятково характерною головою. Він грає на торбані (бандурі). З лівого боку від нього дуб, на якому висить бойова зброя і козацький лаштунок — рушниця, пістоль, шабля, порохівниця, лметрів) написана десь при кінці XVIII чи на початку XIX століття. Вона добре закомпонована по горизого боку від нього дуб, на якому висить бойова зброя і козацький лаштунок — рушниця, пістоль, шабля, порохівниця, лкозак із струнким корпусом,дебелою і високою шиєю та винятково характерною головою. Він грає на торбані (бандурі). З лівого боку від нього дуб, на якому висить бойова зброя і козацький лаштунок — рушниця, пістоль, шабля, порохівниця, лбітьми, намальованими умовно декоративно. Декоративно намальовано і символ міці та здоров'я козака ("здоровий, як дуб"), який виступає тут як історичний атрибут. Адже на дубові Мамай вішав своїх ворогів. З любов'ю виписані всі другорядні компоненти картини: збруя на коні, рушниця, пляшка тощо. Внизу — традиційний напис:

"Хоч дивись на мене, та ба не вгадаєш, відкіля родом я і як звать ні чичирк не скажеш. Коли траплялося в степах бувати, то можеш мое прізвище угадати: у мене ймення не одно, есть їх до ката, так як налучиш на свого свата... А ти як хоч назови, на все дозволяю, ліж би не крамарем, бо за те полаю. Не бійся, як був я богат, то казали Іван — брат, як загуляє голота, тоді набереться роду до чорта, і всяк зна відкіля родом, як звать.

Може скажеш, з Криму родом? Відтіля дід плодом. Мене тільки ляхва угадала як мені коня дарувала. Глянь на герб знаменитий, що висить на дубі. Правда, як той кінь степний на волі — так сей козак не без долі, куди схоче, туди скаче, ніхто за козаком не заплаче. Отака бачу біда на світі, що і рід мене відцурався. А я із горя у парчевий кожух вбрався. Чого мені журиця, у мене кінь вороний і сам я молодий. Хіба я ляхів боюсь. От трохи журби настало, що горілки у плящі не стало. Хіба справді піду на Русь умирати. А чей мою душу можуть пани отпоминати. Татарин цурається, лях не приступить, хіба звіряка у байрак поцупить. Гей, бандура моя золотая, коли б до тебе жінка молодая, скакала б, плясала б аж до лиха, що не один чумака відцурався соли міха, що це за недобра мати, як я зледащів на печі, а ще б із ляхом поборовся б з речі. Гай, гай, як я молода бувавши, що то була за сила. Було боровши врага рука не мліла, а тепер і воша удоліла. О тепер годі степи знати, прийшло время час умирати".

Слова в тексті: "Може скажеш, з Криму родом? Відтіля дід плодом" — мають пряме відношення до назви картини "Козак Мамай". Цілком ймовірно, що предки Мамає, можливо, й навіть дід — були кримського, тобто татарського походження, та й саме прізвище Мамай — татарське. Його могли дати козакові татарського походження і на Запорізькій Січі. Характерно, що в селі Остап'є не знають назви Мамай, а просто — козак-запорожець.

Другий варіант картини "Козак Мамай" мальований, як видно з розповіді власника, десь у другій половині XIX ст. Він слабший за своїми

художніми якостями, але цінний, як зразок народної мистецької творчості цього періоду. Можливо, це повторення старіших картин, бо таке письмо було характерне і для першої половини ХІХ ст. Картина добре закомпонована по вертикалі з традиційним розташуванням основних елементів композиції. Посередині козак, ліворуч кінь, праворуч дуб з козацькими доспіхами. Виконано картину в традиційному для народного малярства декоративно-умовному стилі з широким і сміливим письмом, чистими та яскравими фарбами. Сидяча фігура козака дебела, тип обличчя — народний і благородний, щоправда голова посаджена на короткій шиї, що створює враження сутулуватости постаті. Руки і бандура намальовані декоративно, але з такою майстерністю, як на попередній картині. Жупан дуже гарно декорований. Шаравари, закручені двома синіми шарами, підкреслюють дебели ноги в червоних чоботях. Винятково цікаво намальовано коня, що нагадує керамічних коників наших народних гончарів. Підпис під картиною не зберігся.

Третя картина "Козак Мамай" вже цілком нове явище. Цей Мамай — наш сучасний, намальований в 1928 році народним художником Стобуненком. Він відрізняється від двох попередніх майже у всьому, хоча підпис буквально повторює текст першої картини. Тут козак Мамай сидить на вороному баскому коні, у повному озброєнні, готовий до походу. Картина намальована в реалістичній, а де в чому навіть в натуралістичній манері. Традиційні на ній дуб, зброя, що висить на дубі, та текст під картиною, а решта — цілком нове за духом, композицією та школою письма. Постать коня намальовано силуетом на яскравому ранньому фоні неба. Вбрання нагадує обмундирування воїнів громадянської війни. Коня намальовано досить реалістично і професійно досконало. Дубів уже тут два, на яких висить медаля та лук з сагайдаком для стріл.

Знайшовши такий варіант картини "Козак Мамай", я намагався довідатись, як місцеві старожили розуміють образ нового Мамає. Від одного старшого вже мешканця села я почув таке трактування цього образу: "Оскільки Україна потребує захисту від усяких воріженьків, то козакові-запорожцю тепер немає чого сидіти та жартувати, та з туги пити горілку, а треба сідати на свого коня вороного і, озброївшись, йти захищати Україну і здобувати волю". Така народна інтерпретація нового варіанту картини "Козак Мамай" цілком слухна.

Можливо, це випадкова картина, але у всякому разі вона існує і тим більше знайдена в тому ж селі, де картина "Козак-запорожець" була дуже поширена з давніх давен. Малювання козаків-запорожців та інших картин з героїчного минулого народу тут було дуже поширеним. У селі Остап'є ще можна знайти дуже оригінальні малюнки з зображенням Тараса Бульби та ін.

Село Остап'є здавна славилось своїми художниками. Є вони тут і нині. На жаль, місцеві майстри відійшли від традиційної школи народного українського малярства і нам, художникам, треба скерувати їхню творчість на вірний шлях. Багатющі традиції народного малярства треба відродити!

м. Київ

ДУМА "ПЛАЧ НЕВОЛЬНИКІВ" (НОВОЗНАЙДЕНИЙ ЗАПИС М. ЛИСЕНКА)

Підготувала до друку Т. Булат

Кожна знахідка нових рукописів Миколи Лисенка, які зберігаються в різних архівних установах, становить значну наукову і суспільно-громадську цінність. Важко переоцінити його самовіддану і плідну роботу в ділянці музичної фолкльористики, зокрема збирання, вивчення і наукове узагальнення художніх особливостей зразків українського епосу — дум.

60 років пролежала серед паперів композитора, в папках із зразками пісень, записаних від І. Франка, Лесі Українки, О. Пчілки, М. Кропивницького, М. Садовського, Л. Василевської (Дніпрової Чайки) та численних народних співаків, дума, чку ми пропонуємо увазі читача.

Занотував її М. Лисенко в 1903 році від О. Сластіона — українського художника, ілюстратора Шевченкових "Гайдамаків", глибокого знавця кобзарських традицій, автора серії портретів кобзарів.

Українські думи і пісні привернули увагу збирачів фолкльору ще з першої половини ХІХ сторіччя. У 1874-1875 рр. вийшла перша найновіша збірка дум та історичних пісень у 2-х томах В. Антоновича та М. Драгоманова. Проте зразки героїчного епосу українського народу в цих збірниках подавалися тільки у вигляді текстів. Відсутність зафіксованих мелодій не давала повного емоційно-образного уявлення про ці шедеври словесно-музичної народної творчості. В цьому треба вбачати одну з історичних хиб перших публікацій дум. Адже слово в думі має свою специфічну природу, невід'ємну від музики — воно не промовляється, а проспівується або вимовляється.

Щоправда, не можна зважати на той факт, що першими збирачами дум були не музиканти, а літератори та історики. Складність полягала також і в самому процесі запису дум з їх мінливою метро-ритмікою, своєрідною ладовою організацією, примхливою мелізматикою, яку навіть не кожний музикант зможе схопити й передати нотографією.

Тим часом минали десятки років. Велика кількість оригінальних наспівів — мелодій, що так зворушували слухачів і записувачів першої половини ХІХ сторіччя, зникла разом зі смертю талановитих народних виконавців — лірників і кобзарів.

Минуло більш, як півстоліття від першої реально відчутної зацікавленості мелодією думи до першого по-справжньому наукового зразка її нотного запису. Знайшлась людина, яка поставилася до цієї справи з усією науковою серйозністю музиканта-фолкльориста. 1873 року Лисенко записав від кобзаря О. Весерая мелодії дум "Про Хведора Безродного" та "Про вдову", а у науковій розвідці "Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм" виявив деякі закономірності та стилістичні особливості музики дум, вказав на своєрідність української музики.

І в подальші роки Лисенко продовжував серйозно цікавитися кобзарським співом. Він виїздив до Ніжина, де від кобзаря П. Братиці записав думу "Про Хмельницького і Барабаша", а в 1875 році влаштував виступи О. Вересая в Петербурзі.

В царині української музики Лисенко по суті залишився єдиним (аж до появи на науковому обрії Ф. Колесси) записувачем і знавцем кобзарської справи. Микола Лисенко спеціально їздив до Миргорода з метою запису дум з репертуару О. Сластіона. Знайомство Лисенка із Сластіоном відбулося ще під час перебування композитора в Петербурзі (1874-1875 рр.).

Ознайомлення з рукописом Лисенка викликає ряд питань. Коли за яких обставин слухав і записував композитор думу, які труднощі виникали при записі? Чому на автографі стоїть назва "Буря на Чорному морі"? Чи істотні відміни першого лисенківського запису від відомого запису тієї ж думи, розшифрованої з фонографічного валика Ф. Колессою?

Лисенко на початку червня 1903 року, незважаючи на похилий вік (композиторові тоді минув 61 рік) виїхав до Миргорода з метою записати думи.

Щоб схопити мелодію, треба не лише певних професійних здібностей і навичок, але й (і це головне!) знання і відчуття народної музики, цілковитого осягнення законів народного музичного мислення. Лисенко всім цим володів досконало, то все ж записування йшло нелегко.

З репертуару О. Сластіона Лисенко вирішив занотувати "Плач невольників" — один з найцікавіших зразків думи з циклу про турецьку неволю.

Рукопис Лисенка становить три з чвертю сторінки нотного аркуша. Праворуч зверху позначено: "Од Антона Вечірського-Сластьона", по середині "Дума", а під цим "Буря на Чорному морі". Така назва написана композитором мабуть, помилково. Лисенко записав не "Бурю на Чорному морі", а думу, що відома в літературі як "Плач невольників".

У спогадах Сластіона є ще одне зауваження: "...Особливо мені хотілось, — пише художник, — щоб запис Лисенка був надрукований через те, що дума, схоплена на фонограф і переведена Ф. Колессою на ноти, схоплена цілком невиразно, — а це тому, що при співі в фонограф завжди з'являється якесь хвилювання і через те мимоволі являються якісь хиби".

Здавалось би, що мова йде про якийсь ідентичний варіант думи. Однак уважне порівняння думи "Плач невольників", надрукованої Ф. Колессою, з лисенківським записом свідчить, що перед нами два надзвичайно цікаві варіанти одного твору.

Сластіон, вивчаючи думи від різних кобзарів з різних місцевостей, запам'ятовував, зрозуміло, і варіанти однієї тієї ж думи. Колесі Сластіон повідомляв, що "речитації" перейняті в 1870-х роках від кобзаря із села Ковалів Лохвицького повіту Полтавської губернії. Лисенкове зазначення дозволяє припустити, що виконавцем другого варіанту був кобзар Антін Вечірський. Єдину згадку про цього кобзаря знаходимо у примітці до

статті "Остап Вересай" К. Ухач-Охоровича, з якої видно, що це був відомий бандурист з села Вечірки Пирятинського повіту.

Отже, обидва варіанти належать до полтавської групи. З боку тексту вони мало чим відрізняються, хоч і мають деякі різночитання (у варіанті Колесси, наприклад, є віршовані рядки, яких нема у Лисенка, і навпаки). Певну стилістичну спорідненість при індивідуальних відмінностях мелодії спостерігаємо і в музичній формі дум. Серед інших спільних ознак слід назвати дорійський лад з підвищеним 4-им ступенем (так званий думний лад), що лежить в основі обох варіантів, характерні закінчення фраз не лише на тоніці, а й на 5-му та 2-му ступенях, загальний напрямок мелодичної лінії з тенденцією до спаду та ін.

Порівнюючи обидві думи, можна помітити у варіанті Колесси більшу ритмічну рухливість, відсутність інструментальних перегр, ряснішу мелізматіку, особливо в кадансових закінченнях.

Особливий інтерес становлять каданси, бо саме в них заховуються суттєві ладогармонічні прикмети. Переважна більшість кадансів у записаній Колесою думі має гармонічний ввідний тон, в той час як у записі Лисенка не зустрічаємо жодного подібного типу кадансу. Цей момент, а також те, що дума від Антона Вечірського має в цілому більш розмірений, епічно стриманий тон деклямації, не виявляє яскраво підкресленої кадансової розчленованості, підтверджує, що *Лисенкові пощастило зафіксувати більш давній варіант мелодії "Плачу невольників"*.

"Глибоко оригінальний, самобутній склад давньої думи, — писав М. Лисенко, — що відрізняє її в усій Слов'янщині, строго замкнута, незмінна форма речитативу — характеру східнього, меланхолійного, сильні душевні порухи, яскраво змальовані окремими музичними фразами, нарешті, стародавні лади, що служили звуковим матеріалом для створення дум — усі ці умови, які створили монументальний тип історичної української думи, служили і служитимуть переважно для істинних цінителів народної творчості предметом високого інтересу і вивчення".

м. Київ

БАНДУРИСТИ!

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

НОВОЗНАЙДЕНИЙ ЗАПИС М. ЛИСЕНКА ДУМА "ПЛАЧ НЕВОЛЬНИКІВ"

Вступ:



Спів:

Гей, гей!

ой, у святу-ю нечільнюку да барзо рано по раченьку, ой да тож то

то не си-зі-ї ор-ли заклекота-ли, як то біл-ні-ї невольники у тяж-

кій турецькій неволі заплакали, гей! У гору ру-ки пі-дій-ма- - -ли,

кайданами забряжча- - ли. Господа милосердного прохали та благали,

гей, гей! Подай, подай нам, господи, з неба дрібен до--щик, а зни-

зу та буйний ві-тер, а чи не встала б на Чорному морі бистрая

хви--ля, да чи не по-зри-ва-ла б во-на я-ко-рів з турецько-ї

ка--тор-ги, гей! Во вже ж нам ся-я турецька-я каторга на-до-ї-

перегра:

ла, кай-ца-ни - за-лі-зо но-ги поври-ва-ло,

Бі-ле ті-ло ко-заць-ке-є па-ні-мо-лодсь-ке ко-ло

перегра:

жов-то-ї кос-ти по-шму-гля-ло,

Спів:

Гей,гей! О-тож то то баша турецький бусурменський,недовірок хри


стіянський,ой то тож то то він на чердак ісходжа-є, да сам то

те-є добре зачу-ва--є,да на сво-ї слуги турки- я-ни-ченьки зо

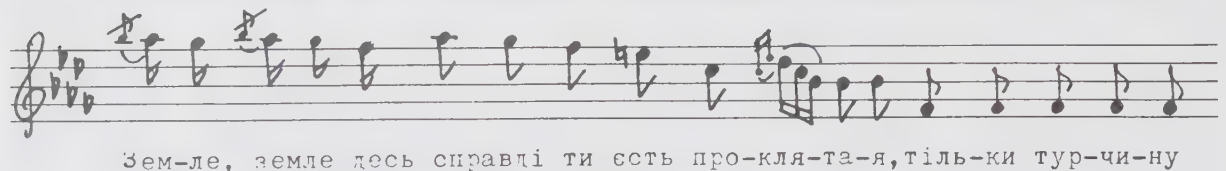
зла гукає: Гей, гей,качу,качу я ^{вам} Турки-я-ниченьки,ой добре ж ви

дбайте,барзо га-тай-те,по три пучки тернини,по чотири червоно-ї

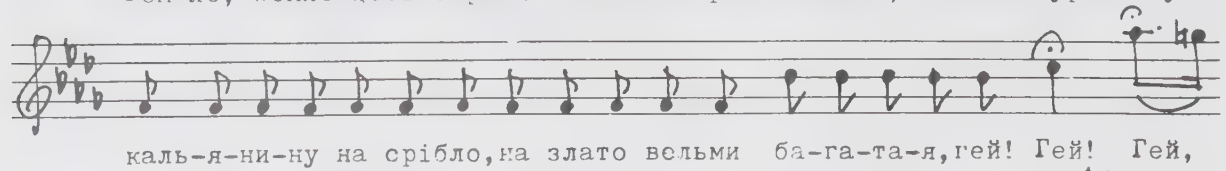
таволги у руку набирайте,гей, гей! Да тож то то ті-ї слуги турки
я-ниченьки добре дбали,барзо гадали,по три пучки тернини,по чотири
червоно-ї та-вол-ги у ру-ку на-би-ра-ли,гей! Із ря-ду до ря-ду
заход-жа--ли, по три-чі в однім міс-ці бід-но-го не-воль-ни-ка
за-ти-на-ли,кров християнську-ю не-по-вин-ну про-ли-ва-- ли,гей.
Гей! Ой як стали ж то ті-ї козаки пани- молод-ці на со-бі кров
християнську зо-ба-ча-ти,то ста-ли землю турецькую,ві-ру бусурмен-
ську-ю клясти-проклинати,гей!Гей! Гей,каже,земле,земле турецька-
я,віро проклятая,бусурмен--ськая, розлуко християнська-я,ой десь
же то ти не одного розлучила. Чи бра-та з сестрою,чи мужа з вір-



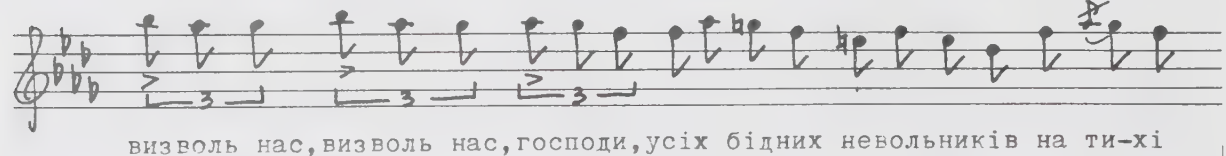
но-ю жо-но-в, а чи вірненького товаришта з товаришем,гей! Гей!



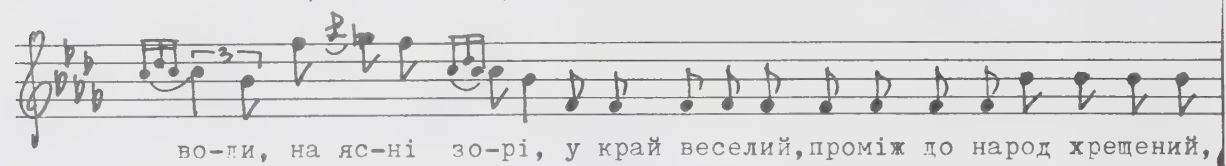
Зем-ле, земле десь справді ти єсть про-кля-та-я, тіль-ки тур-чи-ну



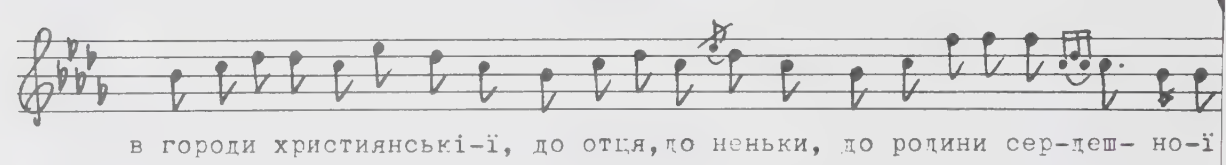
каль-я-ни-ну на срібло, на злато вельми ба-га-та-я,гей! Гей! Гей,



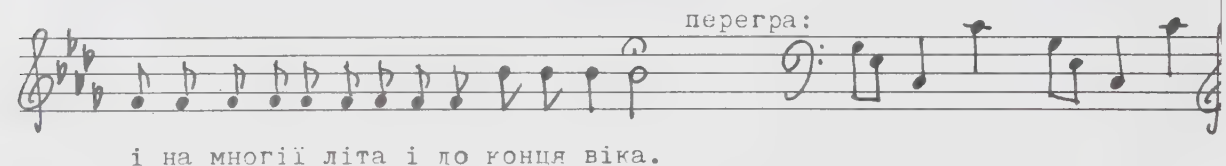
визволь нас, визволь нас, господи, усіх бідних невольників на ти-хі



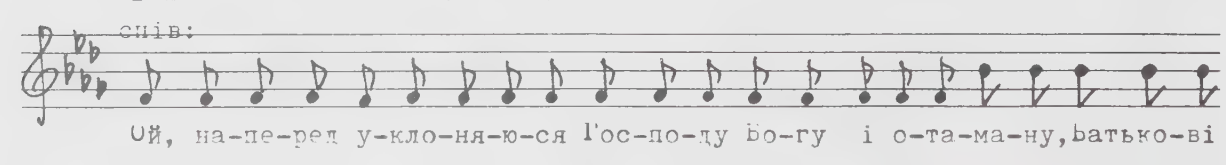
во-ли, на яс-ні зо-рі, у край веселий, проміж до народ хрешений,



в городи християнські-ї, до отця, до неньки, до родини сер-деш-но-ї



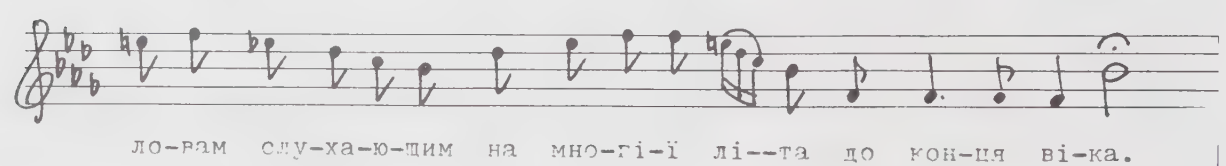
перегра:
і на многії літа і до кінця віка.



спів:
Ой, на-пе-ред у-кло-ня-ю-ся Го-с-по-ду Бо-гу і о-та-ма-ну, ватько-ві



кошовому і всьому товариству кривному й сердешному і всім го-



ло-рам слу-ха-ю-щим на мно-гі-ї лі-та до кон-ця ві-ка.

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

(продовження)

Про мистецьку вартість фортепіянового тріо Нижанківського д-р Павло Маценко пише ось що: "Пригадує, що я випадково йшов на концерт позаду великих чеських музик Ферстера, Сука, Новака та Шіна і чув, як хтось із них (мабуть Новак) оповідав про твір Нестора. Він ставив той твір надзвичайно високо, вказуючи на чистоту "слованських" звучань у ньому, завдяки чому автор обминув суворі закони музичної науки, що прийняті в Європі. Зокрема звертав їм увагу на ту частину, де композитор впровадив за упокійну мелодію в честь свого батька, якого замордували поляки".

В зв'язку з одержанням диплому, д-р Зіновій Лисько описує такий зворушливий епізод з життя композитора: "В роковини смерті свого батька, мабуть 1931 року, Н. Нижанківський молився на гробі свого батька на стрийському цвинтарі, а потім положив на гріб свій диплом "Майстерської Школи". Цим символічним актом він продемонстрував сповнення батькового заповіту і взагалі народження нового типу українських композиторів".

Під час перебування в столиці Чехії Нижанківський був насамперед лектором, а пізніше доцентом Музичного Відділу Високого Педагогічного Інституту ім. Драгоманова в Празі до 1929 року. Деканом Музичного Відділу був тоді відомий композитор Федір Якименко. При цьому Інституті існував гурток молодих музик, в якому Нижанківський був дуже діяльний. Цей гурток плекав сучасну українську музику. Для виконання своїх завдань. І так, наприклад, гурток влаштував вечір творчості композитора Ф. Якименка, на якому сам Якименко виконував свої фортепіянові твори. Відбувся також вечір творчості Н. Нижанківського, на якому Роман Савицький виконав "Варіяції на українську тему". Пізніше той гурток влаштував вечір творчості З. Лиська, на якому виконано м. ін. тріо для баритонів "Катерина".

В Празі Нижанківський написав твір "Галочка" на великий мішаний хор до слів М. Обідного. Цей твір, до речі, був нагороджений на конкурсі львівського "Бояна" 1927 року. Тоді ж він написав для мішаного хору "Гей, не дивуйтесь" з баритоновим сольом як славень (гимн) Інституту. Окрім того Нестор скомпонував для мішаного хору повний гумору твір "Пастернак" на основі народної пісні "На городі пастернак" та опрацював пісню "Ой, зажурилася" на мужеський хор.

В листівці до свого молодшого товариша від 18 серпня 1928 року Н. Нижанківський пише м.ін. таке: "Пан Ректор казали написати кантату". Насправді тут іде мова про композицію Нижанківського "Ще молода" в тонації Ф-дур до слів О. Стефановича, яку Нестор написав на прохання

ректора Інституту проф. д-ра Василя Сімовича з нагоди 10-ліття існування Чехословацької Республіки для великого мішаного хору.

Композиція складається з трьох частин, які відповідають трьом строфам вірша. Перша частина має 17 тактів. Насамперед у сопранах появляється головний мотив: поступ чотирьох тонів вгору, переділений двома терціями. Пізніше, одначе, цей сам мотив має тільки одну терцію в своєму ході вперед (пор. 7-ий такт в партії басів — с, д, ф, г). Цей провідний мотив мережить цілу частину, виринаючи в тому чи іншому голосі. Після секвенції приходить модуляція до тонації Г-дур. На закінчення появляється головний мотив в альтях, тим разом у тонації Е-дур. Уся перша частина, що написана в темпі Анданте, — це співне розповідання, не, неначе, вдумлива радість над сконстантуванням факту чужого щастя:

Ще молода, ще тільки десять літ
Як ти живеш кохана країно
А вже цвітеш благоуханним крином
І вже густа пишнота його віт

Майже вся друга частина твору — це, немов, музична ілюстрація якогось будівання. Композитор уперто повторяє мотив "і прийде той час" і, змінюючи тонації, змагає до певноозначеної цілі. Осягнувши її, він раптово завертає з вершин радості і здобуття, щоб в сумному г-моль дати ретроспекцію, немов би з запитом "А як же ж з нами? Коли здобудем волю?"

Буя над ним червено-білий світ
Сніг молока із вин ясних рубіном
І прийде час, піднявшись над тином
Він принесе щиро-багатий плід
Щаслива ти землі моєї сестро

Ця частина має 22 такти. Вона починається повторенням головного мотиву з першої частини, але тепер в дещо змодифікованому вигляді. Цей мотив проводить збиту імітацію т. зв. стретто на відступі двох вісімок у сопранах, альтях, а накінець у тенорах. Безпосередньо після того появляється словацька мельодизація як в ритмі так і в гармоніці. Після секундакорду в е-моль слідує ряд цікавих хроматичних модуляцій на словах "сні молока". Цей ланцюг модуляцій доходить аж до появи ритмічного мотиву в альтях (.) на словах "і прийде час". Через зальтерований терц-кварт-акорд слідує домінант-септімовий акорд в тонації д-моль, який веде до кульмінаційної точки середньої частини, — до кварт-секстакорду в тонації Дес-дур на словах "він принесе". Одначе композитор не каденціює до цієї тонації. Він тільки робить елегантне "вибочення" до Дес-дур, що після досить крутої модуляції входить до тонації г-моль насамперед через терцквартакорд II-го ступня, а потім через домінант-септ-акорд. У тонації г-моль на словах "щаслива ти, землі моєї сестро" Нижанківський вводить до партії баритонів перші 4 такти українського національного гимну "Ще не вмерла Україна". Після закін-

чення цієї фрази на заступникові тоніки г-моль, слідує третя частина на словах:

Так хай же вся роздзвоненим оркестром
Зустрінеш ти святий Великдень свій
Тож возгреми в кимвали і тимпани
Усю себе прапорами обвий
І засвіти стожарами Градчани

Остання частина хорового твору "Ще молода" має 24 такти і написана в жвавішому темпі. Починається фугатом. Тема фугата — це варіація головного мотиву твору, відповідно пристосована для теми фугата. Порядок голосів — бас, тенор, опісля йде межигра, а далі альт і сопран. Після відспівання теми в сопранах в тому ж голосі з'являється перший набіг чеського національного гимну при одночасному контрапунктуванні уривку фугальної теми в дімініції у партії басів. Півтора тактів пізніше композитор знову цитує мільодію чеського гимну "Кде домов муй" цим разом у партії тенорів, які, при одночасному контрапунктичному веденні жіночих голосів творять разом з басами і баритонами немов би замкнену для себе цілість. Перша фраза гимну переведена майже повністю. Кінчик її перекинено до альтів. Від цього місця композиція дістає не то хоральний, не то маршовий характер з видатним ужиттям ритмічної фігури, про яку була мова в середній модуляційній частині твору на словах "і прийде той час". Ця фраза появляється тепер не в поодиноких голосах, лише в кількох голосах (двох і трьох) одночасно, щоб остаточно перейти в могутні останні акорди. Отож тема фугата своєю пробійністю захоплює всі голоси, які в безнастанних рухах, стрибках (але все це з постійним використанням тематичного матеріалу, положеного в основу теми), допроваджують спів до свого роду апотеози.

У відношенню до хорових творів Нестора Нижанківського деякі наші музики признавали з одного боку, що всі твори Нестора пересякнуті глибоким чуттям, що всі вони співні, і що теоретичні мудрування підпорядковані співові. Проте, з другого боку, вони нарікають, що, мовляв, фактура хорових творів Нестора більш інструментальна ніж вокально-хорова. Дослівно вони пишуть так: "Як інструменталіст Нижанківський часто забував, що свої твори пише для людського голосу, який має свої межі. Також ще можна сказати й про хроматику та альтерації в його творах (зокрема в "Галочці", "Ще молода" і пізніше в "Наймиті" (що лякають висококваліфікованих хористів. До того ж ті твори написані без інструментального супроводу").

Одначе в тому часі, ніде правди діти, у нас ще не було (поза малими виїмками) отих "висококваліфікованих хористів" на західно-європейський лад, які відзначаються не тільки добрими голосами, але й музикальністю та грамотністю. Тому сам Н. Нижанківський, komponуючи "Ще молода", писав в одному зі своїх листів: "Я пишу, але чи її заспівають, це питання. Цілком не рахуюся з хором, а ще в додатку з нашим. Думаю, що час кінчити з примітивізмом...".

Клімат Праги — — як згадує дружина композитора в своєму листі —

не мав доброго впливу на стан його здоров'я. Він занедужав на туберкульозу кости і тільки згодом, завдяки успішному лікуванню д-ра Олександра Барвінського через встрикування живих, але холоднокровних заразків туберкульози з черепахи, недуга була доведена до неактивного стану. В 1931 році Н. Нижанківський з дружиною і сином Олегом переїжджає до Львова. Тут він включається в буйне музичне життя, стає професором Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка, викладаючи теоретичні предмети та фортепіан. Та поруч педагогічної праці, Нестор розпочав і музично-письменницьку діяльність, пишучи численні рецензії та музичні статті, в яких між іншим порушував болючі проблеми організації нашого музичного життя. Він був одним з перших, що намагалися підвищити пошану до музичного професійного характеру в нашому громадянстві. Через свою безкомпромісовість і простолінійність він не раз попадав в гострий конфлікт з тою частиною нашого громадянства, що в музиці бачила тільки найбільш дійну корову для наших добродійних імпрез. Нестор Нижанківський був одним з основників і першим головою "Союзу Українських Професійних Музик" у Львові та діяльним членом його видавничої секції, а також співробітником журналу "Українська Музика".

Як виконавець, Нестор виступав дуже рідко в ролі соліста піяніста. Зате, скрившись під скромну назву акомпаньатора, підніс цей "фах" до такого мистецького рівня, що став найбільш ціненим співвиконавцем наших вокальних, а також і інструментальних виконавців. Кожний концерт чи вечір, де виступав НИжанківський як співвиконавець, мав незатертий відпечаток його сильної мистецької індивідуальності. Не гордував також віддати свої прислуги і талановитим початківцям, з яких завжди зумів видобути максимум їх музично-виразової спроможності і на цьому місці виявив себе прекрасним педагогом і помічним приятелем усіх тих, хто простягав руки по перші лаври відтворчого мистецтва.

Та все ж таки найціннішою, хоч може не найбільшою сторінкою його діяльності залишається його праці в творчій ділянці. Як сам говорив, належав до тої групи українських композиторів, які при помочі новітніх виразових засобів змагали якнайкраще видвинути музичне "я" українського народу.

Творчий дорібок Н. Нижанківського кількісно невеликий. Однак його якість і зміст запевнюють йому в історії української музики одне з визначних місць. Розмірно найбільше творів Нижанківський залишив у фортепіановій ділянці. Є ще згадані перед тим твори, як декілька фуг, прелюдія і fuga на українську тему, мала прелюдія на тему "Не бий, сину, коня в головоньку", великі варіації, мала сюїта, концертна коломийка, інтермецо та інші мініатюри, а також "Фортепіанові твори для молоді", видані т-вом "СУПРОМ", що були першою того рода збіркою в Галичині. Мабуть незакінченим залишився його твір "соната бревіс" готовий в концепції, але незакінчений в подробицях та у письмовій формі. В ділянці камерної музики залишив композитор тільки один твір, згадане та обговорене вже раніше тріо е-моль для фортепіана, скрипки та віолончелі.

Для віолончелі написав єдиний твір "Сантиментальний вальс", що залишився, мабуть, тільки у формі чельового голосу. (Фортепіяновий супровід композитор грав з голови.) Хорова творчість не була стихією композитора. Його хорові твори — за винятком низки обрібок стрілецьких і народних пісень — вимагають великого, багаточисельного і добре вишколеного хору. Окрім вичислених творів для хору слід згадати ще "Наймита" з дуже складною хоровою фактурою і настроєвий твір "Був май" на слова Б. Лепкого для мужеського хору і сопранового соля в супроводі фортепіяну та скрики. Мабуть найбільшим, найцікавішим і найглибшим вокально-інструментальним твором Нижанківського міг бути залишений у нарисах твір для хору і симфонічної оркестри "Радуйся Маріє" до слів Юрія Федьковича. В ділянці сольової пісні композитор залишив хоч і небагато творів, але зате (направду першоякісної вартости. До них в першу чергу слід зачислити згадані раніше "Жита", де фортепіяновий супровід є не тільки рівнорядним, але часто домінуючим виразовим засобом. Далше — зворушлива пісня до слів Романа Купчинського "Засумуй трембіто", прекрасна, написана в лемківському народному жанрі "Ти любчику за горою", а далі "Снишся мені", "Прийди, прийди" та інші. Нижанківський залишив єдину пісню з оркестровим супроводом, — настроєву "Поклін тобі зів'яла квітко" до слів Івана Франка. Цю пісню разом з хоровим твором "Наймит" Нестор написав у Львові 1933 року з нагоди Франківських святкувань.

З тієї нагоди композитор В. Барвінський пише, що в тому часі Нестор не дуже то рвався до творчої роботи, бо, вилікувавши туберкульозу кости майже вповні, почав занепадати на шлункову недугу. "Та я — пише Барвінський — налягав на нього, щоб він конечно взяв участь з своїми творами у Франківському святі, і Нестор дійсно запалився до композиції та зреванжувався мені гарним тарелем гуцульської роботи з допискою на відворотній стороні: "Василеві від Нестора з подякою за гонення до творчої праці".

Творами для симфонічної оркестри, як "Польонез" (єдиний твір з часів його празьких студій ніколи ще не виконуваний), "Похоронний марш" на народні теми з зворушливим цитатом національного шимну "Ще не вмерла Україна", "Просвітянський марш" на трубну оркестру та сценічною музикою до п'єси "Кірка з Льолео" замикається музично-творча спадщина Нестора Нижанківського. Зокрема незвичайно глибокий у задумі "Похоронний марш" є наявним доказом, чого ми могли сподіватися від композитора в ділянці симфонічної музики, коли б він міг був присвятити їй більше часу та уваги.

Та, на жаль, не так-то велику кількість його творів треба виправдати не тільки зтяжною недугою композитора, але й його видатною та живою працею часто для "хліба" в інших музичних ділянках. Отож хоч і нечисленні його твори, проте вони з'єднали собі у виконанні наших мистецьких сил велике признание, а то й популярність серед української публіки (згадати б лише сольоспів "Засумуй трембіто"). Також поза межами батьківщини твори Нижанківського здобули дуже високу репу-

тацію через оцінку закордонних знавців музичного мистецтва.

Події Другої світової війни спричинилися до еміграції деяких наших діячів на Захід. Між ними опинився і Нестор Нижанківський з родиною. В дорозі важко захворів. Дружина композитора у своєму листі до Василя Косаренка Косареви́ча з дня 19 березня 1940 року писала таке: "Нестор листи одержав, але особисто відповісти не може, бо лежить тяжко хворий. Я теж тут, щоб його пильнувати і піддержувати на дусі. Але я дуже зажурена його станом. Створилося нове огниско і гарячка підскочила". При кінці місяця березня (мабуть 24 числа) Нестор передбачує свою смерть у своєму листі до Косаренка: "Дорогий Василю! Це перша (а може й остання) картка, яку пишу в шпиталі... Я ніколи не думав, що можна так знідіти та ослабнути! Ну, але 5 тижнів гарячки у висоті 38-39-39.5° — дасть раду. Якби мені що притрафилось то пам'ятай, що рисунки п. Лялі є зі мною". Далі композитор дякує Косаренкові за дружнє відношення до нього впродовж цілого життя. В листі від дня 17 квітня 1940 року пані Нижанківська писала, що "Нестор помер 10 ц.м. (тобто 10 квітня 1940 року) на тяжке запалення легенів. Його слабке здоров'я не витримало таборового життя. Я не можу погодитись з тим фактом, але мушу, бо в мене є син...".

Українська газета (мабуть "Краківські Вісті") помістила некролог такого змісту: "З волі Всевишнього дня 10 квітня 1940 р. відійшов від нас на вічний спочинок по довгій і тяжкій недузі, переживши 46 літ, наш композитор-мистець, бувший старшина УГА, професор Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові, член-основник і перший голова "СУПРОМ-у", відомий піяніст, акомпаньйтор і рецензент. Дня 12 квітня ц. р. українська кольонія в Літцманнштадті (Лодзь) пращала на вічну дорогу відомого нашого композитора-мистця проф. д-ра Нестора Нижанківського. Знесилений тяжкою недугою помер в одному з місцевих шпиталів 10 квітня ц. р. Тіло Покійного шпиталь відставив до каплиці на цвинтарі на Долах. Тут о год. 15-ій зібралось численно наше громадянство, щоб відпровадити тлінні останки свого композитора на вічний спочинок. Похорон провадив о. пралат Л. Куницький. По переду несено чотири вінки. Два від найближчої родини Покійного, один від тутешнього хору ім. М. Лисенка, а один від місцевого громадянства. Домовину, прикриту червоною китайкою, несли до могили члени хору. За домовиною йшла дружина і син Покійного, брат з дружиною та зібране громадянство. Над могилою о. Пралат відправив панахиду. Жалібні пісні співав вищезгаданий хор у повному своєму складі. — По панахиді о. Поалат сказав зворушливу прощальну промову. Від громадянства прощав Композитора п. плк. М. Крат. Домовину спустили до ями, присипали глиною... Гріб прикрито вінками. — Чужа земля прийняла нову жертву стриної скитальщини добрих синів України... — З якимсь не до описання тягаром на серці розходились громадяни мовчки домів. Хай буде чужа земля Йому пером! А.Т."

Згодом могилу Н. Нижанківського обмуровано. Поставили плиту з таким написом: "Проф. д-р Нестор Нижанківський, композитор, нар.

31.IX.1893, помер 10 квітня 1940. УКРАЇНО, УКРАЇНО, ОСЬ ДЕ ТВОЇ ДІТИ”.

Нестор Нижанківський, як людина, відзначався товариськими прикметами. Він умів незвичайно добре наслідувати голоси звірят. Автор цих рядків пригадує собі, як на лекціях сольфеджіо в Музичному Інституті ім. М. Лисенка проф. Нижанківський ”ридав” і ”плакав” або ”гарчав” і ”гавкав”, коли хтось з учнів неправильно вистукував ритмічну вправу з підручника М. Колесси. Любив і вмів розповідати дотепи. Окрім того, що в молодому віці Н. Нижанківський був завзятим футболістом, а згодом — пристрасним аматором-фотографом. Не раз, жартуючи, Нестор називав свою улюблену розвагу властивим ”фахом”.

Докінчення в наступному числі

ДО ВІДОМА БАНДУРИСТАМ І ЛЮБИТЕЛЯМ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Недавно появилось надзвичайно цінне видання на 290 сторінок, а твердій оправі ”ЗБІРНИК НА ПОШАНУ ГРИГОРІЯ КИТАСТОГО” у 70-річчя з дня народження. Упорядкування і редакція проф. Якова Гурського. Праця видана Музикологічною Секцією Української Вільної Академії Наук в ЗСА. Музична редакція Василя Витвицького. 80 сторінок творів Маєстра Григорія Китастого.

1976 року Капеля Бандуристів імени Тараса Шевченка в Детройті видала під редакцією Уласа Самчука ЖИВІ СТРУНИ (Бандура і Бандуристи). В твердій обгортці 468 сторінок.

Ці дві перлини кобзарського мистецтва повинні бути настольними книгами в домі кожного бандуриста і тих які шанують і люблять українське мистецтво. Також різного рода кобзарські матеріяли, платівки Капелі і різного роду бандури, можна набути в адміністрації Капелі в Детройті.

МУЗИЧНО-ФОЛКЛЬОРИСТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. КОЛЕССИ (1871-1947)

Філарет Колесса відкрив своєю діяльністю нову сторінку в історії української фолкльористики. Численні праці Колесси з фолкльору були результатом його докладного студювання безпосередньо в народі. Особливістю методу Колесси-фолкльориста було комплексне дослідження народної творчості — її словесного і музичного компонентів, — зумовлене поєднання в його особі інтересів філолога і музиканта. Тематика його праць дуже широка. Немає, здається, жодної важливої фолкльорної проблеми, яка не знайшла б розкриття в його розвідках, статтях, рецензіях.

Робота Колесси, як за колом охоплених тем, так і за своїм спрямуванням є дальшим розвитком ідей, закладених у фолкльористиці Серовим, Лисенком, Сокальським. Своїми глибокими науковими працями Колесса викликав жвавий інтерес до української народної творчості далеко за межами України. Цьому значною мірою сприяла його участь у конгресах, присвячених народному мистецтву в Празі, Варшаві, Відні, Антверпені, де він виступав не тільки як фолкльорист, але й як представник прогресивного напрямку української культури в цілому. У 1929 році він був обраний академіком АН УРСР.

* * *

Початок діяльності Філарета Колесси як фолкльориста відноситься до 1889 року. В той час, будучи ще студентом Львівського університету, він з великим запалом займається збиранням і вивченням народної творчості. В публікаціях перших праць Колесси активну участь узяв Іван Франко і в етнографічному збірнику Львівського Наукового Товариства ім. Шевченка помістив казки, байки і вірування, записані початкуючим фолкльористом в селі Ходовичах Стрийського повіту. Іван Франко відіграв вирішальну роль у формуванні світогляду і визначенні життєвого шляху Філарета Колесси.

Інтерес Колесси до народної творчості зріс ще більше в наслідок листування з Миколою Лисенком (1896-1911). Основні теоретичні положення, висловлені Лисенком у цих листах, дістали широкий розвиток у пізніших працях дослідника.

Перші записи музичного фолкльору Колесси були опубліковані в 1903 році як додаток до етнографічної праці В. Шухевича "Гуцульщина". В збірник увійшли 28 мелодій, записаних з гри на скрипці, 8 — на трембіті, 22 — на сопілці. Невеликий збірник поклав початок глибшому вивченню цієї етнографічної території в працях самого Колесси. Широкими теоретичними дослідженнями супроводжуються "Народні пісні з галицької Лем-

ківщини”, ”Народні пісні з південного Підкарпаття”, ”Народні пісні з Підкарпатської Руси”.

Народну творчість Колесса записував безпосередньо з уст народу, а також при допомозі фонографа, вперше застосованого в українській фолкльористиці Йосипом Роздольським. Вважаючи українську народну версифікацію за своєю природою силабічною, не обмеженою сталою кількістю складів і наголосів у піввіршах (термін для визначення силабічної групи в поєднанні з музичним мотивом), Колесса зазначає, що в основі українських пісень лежить музично-синтаксична стопа, яка допускає значну свободу щодо граматичних акцентів. Стоповий ритм є в ній явищем спорадичним і зустрічається тільки в піснях новішого походження.

З огляду на ритмічну будову пісень Колесса відповідно підходить і до її записування. За єдине мірило при розподілі мелодії на такти він бере ”пісенне коліно”. В наслідок такого поділу він не надає мелодії штучности, не намагається її втиснути в одноманітні такти (наявність перемінних тактів). Колесса тонко відчув своєрідну ритмічну примхливість українських народних пісень і бездоганно передав її у своїх записах.

Записуючи словесно-поетичний матеріал, Колесса завжди прагнув якнайточніше передати особливості мови тієї чи іншої етнографічної території. ”Усна творчість ніколи не стоїть на місці, а постійно йде вперед, неначе переходить процес живого організму”, — пише Колесса. Тому він надає великого значення застосуванню варіантів, які є наслідком постійної трансформації пісенного матеріалу.

Записами народних пісень та їх теоретичними дослідженнями далеко не обмежується робота Колесси, як збирача музичного фолкльору.

Улюбленою темою протягом усієї фолкльористичної діяльності Ф. Колесси був НАРОДНИЙ ЕПОС, яким він почав займатися ще в 1908 році. Інтерес до його вивчення пробудила у дослідника велика ентузіястка фолкльору Леся Українка. Не отримавши дозволу від київського генерал-губернатора на подорож по Лівобережжю, яке було головним осередком українського народного епосу, Колесса був змушений обмежити масштаби своєї поїздки. Під час короткого перебування в Миргороді, куди він був запрошений відомим українським художником, знавцем кобзарської справи Опанасом Сластіоном, Колесса мав змогу послухати і записати репертуар декількох кобзарів і лірників.

Але більша частина матеріалів, опублікованих згодом в двотомнику українських дум (1910-1913), була розшифруванням фонограм, які йому вислали Леся Українка, Климент Квітка і Опанас Сластіон. У наслідок п'ятирічної праці над народним епосом з'явилися два томи ”Мельодій українських дум”. До першого тому ввійшли записи від кобзарів М. Кравченка, О. Баря, П. Кравченка, О. Чалого, Явдохи Пилипенко, О. Гришка, лірника Антона Скоби.

В другому томі поданий репертуар І. Скубія, М. Дубини, О. Сластіона, С. Говтканя, Г. Гончаренка.

З багатьох варіантів дум про втечу трьох братів з Азова, про вдову, про сестру і брата, про Самійла Кішку, про Олексія Поповича, про

Марусю Богуславку тільки десять подано повністю. Фрагментарність більшості публікацій була спричинена фрагментарністю фонографічних записів, які отримував Філарет Колесса для розшифрування. В записах мелодій дум Колесса виявив надзвичайно тонке відчуття музичного стилю. Йому вдалося відтворити мінливу, химерну, багату мелізмами інтонаційну структуру й не менш складну ритміку цих вільних деклямацій.

Думи, в яких текст нерозривно пов'язаний з музикою, розглядалися довгий час однобоко, як правило, з більшою увагою до їх текстів. Тільки робота М. Лисенка "Характеристика музичних особливостей народних пісень і дум, виконуваних кобзарем Вересаєм" кладе початок серйозному дослідженню музики дум. Суцільна аналіза музики й текстів наштовхнула Колессу на нову версію про походження дум, яку він висловив у праці "Про генезу українських дум".

Колесса обґрунтовує і остаточно стверджує народні основи походження українського епосу. Порівнюючи думи з іншими видами української народної творчості, він знаходить їхнє першоджерело в голосіннях. "Голосіння за своєю поетичною формою, — говорить Колесса, — зложені по більшій часті такими віршами з перевагою дієслівних римів, як і думи". Одною з характерних ознак поетичного стилю перших і других є синтаксична градація анонімів по силі виразу (плаче-ридає, кляне-проклинає, грає-виграває), "В думках бачимо лише вищу стадію того самого речитативного стилю, який виступає в голосіннях на давніших ступенях розвою у примітивнішому складі".

Проте питанням походження дум далеко не вимірюється зміст названої праці, бо вона фактично є квінтесенцією поглядів Колесси на українські думи взагалі.

Багато уваги він приділяє аналізі музично-поетичного стилю українського епосу: це питання, вперше серйозно підняте М. Лисенком в його рефераті "Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм", знаходить у Колесси дальший розвиток і повніше розкриття.

Особливий інтерес викликають спостереження Колесси про залишки билинного епосу в окремих жанрах української народної пісенности, таких як колядки, старовинні баляди. Цей факт вказує на збереження в українському фолкльорі традицій староруського епосу і разом з тим заперечує невірні погляди багатьох дослідників, які вважали, що козацький епос нібито витіснив усі старіші верстви української музично-поетичної творчості.

Немало місця приділяє Ф. Колесса аналізі змісту дум, в яких відображено два важливі етапи з історії українського народу: боротьбу проти татарів і турків та визвольну війну 1648-1654 рр. Між думами цих двох періодів дослідник проводить різку грань, як між явищами якісно відмінними. Думи старішої доби, як відзначає він, мають чисто епічне забарвлення, і тому важко пов'язувати їх з якоюнебудь певною історичною подією, думи про визвольну війну українського народу 1648-1654 рр. вражають конкретністю оспівуваних подій.

Ще повніше вчений розкрив історичне тло та ідейно-художній зміст дум часів визвольної боротьби українського народу в своїй невеликій, але змістовній праці "Хмельниччина в українських піснях і думах".

Ставши професором Львівського державного університету та завідувачим львівського відділу Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії, Колесса розгортає широку роботу, спрямовану на вивчення народної творчості та виховання молодих кадрів українських фольклористів.

У післявоєнний період Колесса ні на хвилину не покидав і науково-дослідницької роботи. Найцікавішою роботою, завершеною ним в цей час, є "Історія української етнографії" — великий нарис, в якому висвітлений розвиток української фольклористики, починаючи з першої половини ХІХ століття.

Останні випущені в світ роботи Колесси — данина трьом велетням української культури: І. Франкові, Лесі Українці, М. Лисенкові. В них дослідник розкриває глибоконародні джерела самотньої творчості найвидатніших представників української культури кінця ХІХ — початку ХХ ст., висвітлюючи їх величезні заслуги в розвитку української фольклористики.

Ім'я Філарета Колесси посідає одне з найпочесніших місць в ряді ушавлених імен, що становлять гордість українського народу.



Тріо бандуристок Луцького музичного училища, Лариса Рихлюк, Марія Вислоцька, і Лариса Нагорна

СПОГАДИ ПРО КОБЗАРІВ І ЛІРНИКІВ МЕНЬСЬКОГО РАЙОНУ ЧЕРНІГІВЩИНИ

Чернігівщина здавна славилася своїми кобзарями та лірниками. Колись їх було тут так багато, що вони мали свої цехові організації. Батьківщиною багатьох членів цих організацій була південна половина колишнього Сосницького повіту, що лежить у межах теперішнього Менського району Чернігівської області. Так, славетний кобзар XIX ст. Андрій Шут народився в селі Олександрівці, Менського району. В цьому ж районі в селі Борківці народився відомий бандурист Терентій Пархоменко.

ПАВЛО КУЛИК

Народився в с. Волинці Менського району. Осліп у 18 років. Кобзарської справи навчився в Л. Думенка в с. Бабі (тепер Жовтневе) Менського району. Наприкінці XIX — початку XX століття жив у Сосниці на В'юнищі. Від нього в 1892 р. я записав думу "Про трьох братів Озівських", "Думу про Хмельницького", — говорив Павло Кулик, — знав, та забув...". До його репертуару входили сатиричні пісні: "Дворянка", "Теща", "Ярема та Хома", "Кисіль", "Омелечко", "Про бугая", "Чечіточка", "Попада", псалми й інші пісні. Цього кобзаря можна було бачити й слухати не тільки в рідному селі, а й у Ніжині, Конотопі, Харкові, Дніпропетровську та в інших містах. Він брав участь в етнографічних вечорах і концертах у Києві. Заробітки П. Кулика грою та співами на весіллях викликали заздрість злодіїв. Одного разу до його хати у В'юнищі вдерлися бандити. Вони вбили дружину і дітей. П. Кулик у той час був у іншому селі. Він помер 30 березня 1928 року. Його "саморучна" бандура зберігається серед експонатів Сосницького краєзнавчого музею. П. Кулика тепло згадує Олександр Довженко в своїй повісті "Зачарована Десна".

ЯКІВ КУЛИК

З вільшанським кобзарем Яковом Куликом познайомився у 1930 році, записавши від нього думу "Про Богдана Хмельницького та Василя Молдавського". На той час Якову Кулику було вже 75 років.

Народився Яків у с. Вільшаному, Менського району. Осліп семирічним від золотухи. Починаючи з 16-ти років, "з миру жив, тим і обувався, і одягався". Навчився грати на бандурі у рідному селі від кобзаря Луки Думенка. За словами Якова, Л. Думенко був родом з села Киселівка Менського району. Сам Лука Думенок, за Яковом Куликом, "панотець", був учнем Данила Руденка, кобзаря з села Баби Менського району. Яків

Кулик був цеховим Сосницького старчачого цеху. Цех мав свій старчачий суд, "свічу й ляппаду в сосницькій Троїцькій церкві".

Яків Кулик — товариш П. Кулика. Обидва Кулики деколи разом ходили з бандурами. Яків Кулик був одружений, мав дітей та онуків. Покинув ґрати "на бандурі" перед 1917 роком.

ЛІРНИК КОРНІЙ БОНДАРЕНКО

Народився в с. Лавах, Менського району. Осліп 19-річним хлопцем водночас зі своїм братом Іваном. К. Бондаренко вивчився ґрати на лірі в Івана Крамного (с. Баба Менського району). Бондаренко ходив з лірою в Сосниці та її околиці, бував у Ніжині, Чернігові, Дніпропетровську, Запоріжжі й інших містах. Його репертуар: "Дума про трьох братів Озівських", пісні "Про Морозенка", "Про Біду", "Про правду", "Про бугая", "Про Ярему та Хому", "Попада", "Дворянка", "Міщанка", "Теща", "Чечітка", "П'ятниця", псалми та інші.

Крім музичних здібностей, К. Бондаренко умів робити ліри, "ладити" пошкоджені.

ЛІРНИК АВРАМ ГРЕБЕНЬ

Помер в кінці 1961 року в 85-річному віці. Був жителем села Блистової, Менського району. Це товариш відомого кобзаря Терентія Пархоменка.

КИРИЛО КУЗЬМИНСЬКИЙ

Діяльність його в основному проходила на території Сосниччини. К. Кузьминський — лірник, сліпий з дитинства, жив у с. Маховиках Щорського району. Співав пісні і думи (разом з дружиною, також сліпою). На лірі не грав уже 10 років, бо вона "розсипалася" (це в 1974 р.).

КОБЗАР ЛЕВКО СТУПАК

65 років, сліпий, живе в с. Озередах Брецької сільради Щорського району.

ЛІРНИК ЛУКА БОНДАРЕНКО

З села Доломлин Менського району.

СЕМЕН ВЛАСКО

Належить до найновішої "формації" народних співаків і музик, з села Кудрівки Менського району. Обдарований бандурист і віртуоз-бубніст. Свій широкий репертуар дум і пісень він починав поповнювати ще тоді, як допомагав ходити з бандурою П. Куликові. Далі він збагатив свій репертуар, запозичаючи пісні від кобзарів та лірників кількох районів Чернігівщини. Оскільки він не сліпий, а до того ж і грамотний, то має можливість збагачувати свій репертуар з друкованих видань.

ЗІНОВІЙ ШТОКАЛКО ТА ЙОГО ПІДРУЧНИК ГРИ НА БАНДУРІ

Зіновій Штокалко, на думку багатьох, мабуть, найкращий бандурист-кобзар ХХ століття. Це був кобзар у повному розуміння цього слова, і хоч в яких несприятливих умовах жив Штокалко, він все ж залишив після себе масу матеріялів з кобзарського мистецтва. Крім знаменитих записів дум, історичних та жартівливих пісень і билин, Штокалко залишив ряд композицій і понад 100 обробок народних пісень для бандури, ряд статей про бандуру, а також незакінчений "Підручник кобзарства".

Коли ще взяти до уваги, що Штокалко ішов Хоткевичівським шляхом і був блискучим лікарем, поетом, письменником, художником, то можна тільки уявити, що могла б така людина зробити, якби були сприятливі обставини. Він не лише писав на еміграції без контакту з рідним краєм, у матеріяльній скруті, але працював далі, знаючи, що мусів за собою щось залишити, бо мав невиліковну хворобу. На жаль, багато років прийшло з трагічного дня його смерті, а ще чимало з цієї спадщини, що він нам залишив, не побачило світу.

В ці роки, що пройшли, багато змінилося в історії розвитку кобзарства. Тепер існують бандуристи майже в усіх українських осередках на еміграції, є записи, друковані ноти, підручники, бандури масового виробництва і наш часопис "Бандура".

Грамофонні та магнетофонні записи Штокалка добре відомі на рідних землях. Коли я гостював у відомого київського бандуриста і педагога Андрія Омельченка, то він мені показав і хвалився платівками Штокалка. Записи на касетках мають не лише бандуристи. Дружина соліста-бандуриста Київської філармонії Константина Новицького, коли почула записи Штокалка, почала сварити свого чоловіка, кажучи, що він зовсім не бандурист, коли його порівняти до Штокалка. Бандурист Орест Баран зі Львова довгі роки працював, щоб якнайточніше відтворити Штокалківське виконання "Думи про Олексія Поповича", і тепер виконує її з колосальним успіхом. Бандуристка Галина Менкуш, солістка Київської філармонії, вже почала працювати над продовженням задуму Штокалка — над удосконаленням та відновленням стародавніх билин, котрі Штокалко в чернетках награв на плівці.

Дочка професора кляси бандури Львівської консерваторії, викладачка гри на бандурі в тій же консерваторії Ольга Герасименко написала в листі про виконання Штокалка таке: "Перший раз почула Штокалкове виконання десь на перших курсах в консерваторії — це був перший кобзар, який мене вразив! І тембр голосу, і дикція, а головне — бандурна віртуозність! Я не знаю, чи можна когось до нього прирівняти, бо попросту кого я чула — Нещотного (соліст Київської капелі бандуристів, а нині перший бандурист, який одержав звання народного артиста України. — В.М.) (який тільки й вміє глісандо туди і сюди), Єсипка, — який на мене негативно зразу ж діє, бо сидить як мертвий, а Чуприну — так він на нас, "львівських панянок" — ніякого враження не зробив — голос хрипкий, дикції нема, на пальцях якісь дротики — а ми ж такі 'цивілізовані'!"

Підручник Штокалка в деяких частинах вже застарів, головню відносно окремих історичних фактів, але ще дуже багато можна знайти в ньому цікавого, оригінального і свіжого. Тому ми друкуємо підручник на сторінках нашого часопису, щоб дати можливість поділитися свіжими думками Штокалка, щоб побачити, чи можна щось з цього використати для розвитку кобзарства тут, на еміграції. Помилкові твердження друкуватимемо без змін, хоч будуть зазначені відомості, де можна буде докладніше довідатися про ті чи інші твердження.

МАТЕРІЯЛИ ДО "ПІДРУЧНИКА КОБЗАРСТВА"

З. Штокалко

Загальна редакція В. Мішалова

Передмова

Приставаючи до опрацювання цього короткого кобзарського підручника, необхідно з'ясувати декілька основних міркувань, що відносяться до проблематики загалом українського мистецтва на чужині та, зокрема новітнього кобзарства. Становище українського мистецтва поза рубежами рідної землі ускладнює. Коли розглядати ці ділянки, що споріднені з мистецьким фольклором, де індивідуальне просякає у збірнотне і де знаходять свій вислів найтаємніші порухи психіки широких народних мас, зразу постає сумнів, чи може на еміграції відбуватися процес, що був би колись побажаним та цінним вкладом у народну мистецьку скарбницю. Зустрічаються погляди¹, що, мовляв, "справжнього народного мистецтва на чужині творити не можна. Щоб це справді могло бути мистецтво народне, це треба особливого комплексу умов, яких на чужині не маємо".

Однак у цьому тверженні є деяка умовність, що впливає значною мірою з неокресленого терміну "народне мистецтво". У відсутності чітко окресленої границі між т.зв. народним мистецтвом і тим мистецтвом, що, будучи мистецтвом національним, до мистецького фольклору не належить, — може критися джерело великих непорозумінь.

Якраз кобзарство, із своїм особливим шляхом розвитку та мистецькими притаманностями, вростаючи в мистецький фольклор, водночас виростає далеко понад нього. Воно було народним мистецтвом постільки, поскільки в'язалося з життям-буттям мас, було речником їхніх вікових прагнень і виконувало велику суспільну, навіть політичну функцію (хоча б у часи Хмельниччини або Гайдамаччини). Не було воно фольклором постільки, поскільки його мистецькі творчі процеси кристалізувалися в окремих осередках висококваліфікованих майстрів у різних школах, лебійських брацтвах, творчі традиції яких сягають у давнину аж до князівських дворів, а може й далі. (Ще ентографія кінця ХІХ і початку ХХ сторіч нотує декілько таких шкіл, як от Харківська, Чернігівська, Полтавська). Суворе мистецьке дисципліна цих кобзарських осередків дала змогу зберегти живими здобутки старих майстрів і зстаровинними музично-словесними формами (згадати б, напр., мелодичні та гармонічні або мовні особливості дум, не кажучи вже про самий зміст кобзарських творів).

Ці елементи давали змогу кобзарству бути чинником сімбіозу культурної народної традиції та творчого дерзання, новотворення народного генія. Такий сімбіоз створював мости до цілісної будівлі національної культури. І тільки в цій площині може бути мова про дальше культивування кобзарства.

Щоправда, в умовах еміграції йому бракує безпосереднього зв'язку з актуальною вітчизняною дійсністю, проте воно має всі дані для відродження своїх традицій. Процес завернення та утворення нових синетичних сполук, період нового ренесансу неминує прийде пізніше сам на вітчизняному ґрунті.

Треба підкреслити, що якраз уся цінність кобзарського мистецтва у його традиційності. Художня реконструкція старовинних кобзарських творів зробила б безмежну прислугу не тільки сучасному кобзарству, але й цілому сьогоднішньому нашому музичному мистецтву. Пов'язання із старовинними українськи-

1. Антін Мальоус, Народне мистецтво чи мистецький промисел, Укр. Мистецтво, ч. 1.

ми музичними традиціями може, безперечно, дати не менше цінного та творчого, ніж, напр., звернення Олів'є Мессіасне та інших у французькій модерній музиці до передгрегоріанських музичних традицій. Є підстави думати, що весь величезний матеріал, зібраний кропітливими трудами наших етнографів другої половини ХІХ та початку ХХ ст., зокрема, записи від іще тоді живих кобзарів-сліпців — це тільки малий фрагмент величезних скарбів усної словесности, зокрема, монументального українського епосу, збереженого лише частково у кращих думках, що перетривали століття.

Ясно, що реконструкція творів, що збереглися тільки у фрагментах, справа нелегка й вимагає особливих компетенцій, у першу чергу уміння відрізнити суттєве зерно традиції від полови випадкового.

Про інструмент та його походження

Сьогоднішня бандура це лютневидний інструмент без грифових ладів, натомість з характерними короткими струнами, напнутими безпосередньо на резонаторі, побіч довгих струн, напнутих по ручці. Проблематика бандури як інструмента з'ясована вичерпно у таких працях як "Народні музичні інструменти на Україні" М. В. Лисенка та особливо у капітальній праці Гната Хоткевича "Музичні інструменти українського народу" (Держвидав України, 1930). На цьому місці ми обмежимось тільки до окремих зауважень, які на нашу думку, варті уваги для нашої проблематики під сучасну пору.

Походження бандури та кобзи — все ще відкрита проблема. Існує в тому відношенні пів десятка різних гіпотез, але жодна з них не розпоряджає задовільним доказовим матеріалом, запевнюючим її виключність.

Традиція струнних інструментів на Україні сягає дуже давніх часів. Вони прийшли туди мабуть разом із усіма іншими культурними елементами (словесним мистецтвом, агрикультурними та промисловними елементами) іще в часи перших поселенців Подніпров'я та Чорномор'я. Новіші археологічні студії дають підставу думати, що цей культурний шлях на Україну проходив у першу чергу через Малу Азію, Месопотамію у Малій Азії (В. Щербаківський).

Що уже в дуже давніх часах на Україні були в ужитку струнні музичні інструменти, свідчити можуть старі грецькі та арабські джерела. З візантійських джерел кінця шостого століття (591 р.) довідуємося про трьох полонених словен музикантів, що замість зброї у похід носили музичні інструменти, що їх Теофілакт Сомокатський називає йому відомою грецькою назвою *кітари*. Можемо думати, що це прообраз наших запорізьких кобзарів.

921 р. арабський хронікер Ібн Фодлан, описуючи похорон нашого пращура, каже, що до могили йому поклали "горілку, овочі й музичний інструмент". Пізніші переклади цього тексту говорять про лютню, але насправді ми не знаємо точний це чи довільний переклад.

Уявлення про вигляд музичних інструментів княжих часів можемо скласти на основі фресок Києво-Софійського собору². Уже там спостерігаємо інструмент, що дуже пригадує *кобзу* пізніших часів, яку можна бачити на малюнках т.зв. Мамаїв. Саме слово "кобза" зустрічаємо вперше в т.зв. Codex cumanicus —

2. Фрески скomoroxів у Києво-Софійському соборі вже виявлені як фабрикація, котрі були намальовані у ХVІІІ столітті. Див.: Высоцкий С. А., Тоцкая И. Ф. *Новое о фреске "Скомороха" Софии Киевской* (у зб. "Культура и искусство древней Руси, т. 2., Ленинград, 1957), а також: Высоцкий С. А. *Граффити и время возведения Софийского Собора в Киеве* (узд. "Древний Киев", К., 1975).

латино-персько-куманському (половецькому) словнику, що складений в 1303 році.

Слово *sobixsi* перекладене на латину як *Sopator*. Слово *кобза* очевидно споріднене з подібними словами різних народів, особливо азійських (кобиз, копус, кобоз, кобуз, кобаз і т.ін.).

Г. Хоткевич робить дуже старанну семантологічну аналізу слова КОБЗА, а також, перевіrivши всі доступні джерела, приходив до висновку, що *кобза* — це старинний інструмент, що має свої паралелі майже у всіх народів, почавши від древніх єгиптян та асирійців, кінчаючи народами закинутих островів Тихого океану. Цей первісний інструмент на Україні мав подовгастий корпус (резонатор), довгу й вузьку ручку, декілька струн, пушених по ручці (часто 3 струни), а також можна було зустріти *лади* на ручці. Пізніша еволюція *кобзи* внесла збільшення числа струн, уширення та прикорочення шрифту та заокруглення корпусу. Цікаво відмітити, що розглядаючи хронологічно історично-графічні матеріали про *кобзу* та *бандуру*, спостерігаємо, що у пізнішому етапі *лади* на грифі затрачуються. (Начали наново вони появляються у пізній еволюційній формі *бандури* — *торбані*).

Цей феномен відкинення *ладів* на грифі можна пояснити тільки специфікою *кобзарської* мелодики, що не вкладалася в темперовану шкалу. Таким чином, *лади* насправді перешкоджали при акомпанементі *кобзарських* рецитацій.

Натомість, разом з забранням *ладів* на грифі, з'являється новий раг *ехе 11 епо* оригінальний новотвір — *приструнки*. В одному малюнку *козака* *Мамає* бачимо перехідний тип інструмента, що можна назвати *кобзою* (до речі, з *ладами* на довгому грифі) з *приструнками*. Пізніше ця *кобза* розвивається до того виду, який дійшов до наших часів. У ранніх часах назва "*кобза*" синонімізується з назвою "*бандура*". Ця назва примінюється у східних джерелах також до *безпристрункового* інструмента, хоча з кінця XVIII ст. та на початку XIX ст. для *безпристрункового* інструмента вживається термін "*запорізька кобза*".

Усі ці розвиткові процеси відбувалися повільно і на протязі століть, раптом бачимо поворот до стариншої, уже віджилої форми, яка неначе виринає з підсвідомих глибин культурно-розвиткової течії. Так, для прикладу, уже на переломі XIX ст., за свідченням *Мартиновича* (цит. за *Хоткевичем*) у *кобзаря* *Тараса Зінченка* з *Миколаївки* на *бандурі* *приструнків* не було, а були навіть *лади* на ручці. Навіть у відомого *кобзаря* *О. Вересая* зустріти можна (правда у рідких випадках) прийом притискання *бунтів* на грифі, що розуміти можна, як рудиментарний атавізм первинної *кобзи*.

Назву "*бандура*" в приміненні до *кобзарського* інструмента на Україні зустрічаємо вперше в 1580 р. у згадці про *Войташека*, *бандуриста* *Самійла Зборовського*. *Лінде* у своєму словнику говорить про *бандуру*, що це є "*lutnja kozacka gatunek lutni z krotka szyia*".³

Гене́за *бандури*, як слова, так і інструмента, це окрема складна проблема, яка має свою широку літературу. Найбільш розповсюджена, але, мабуть, найменш науково обґрунтована гіпотеза *О. С. Фамінцина*, сформульована ще 1891 р. в його праці про *домру*. В цій праці говориться, що *бандура* була винайдена в Англії на початку XVII ст. Звідтіль була перейшла в Італію під назвою *пандора*; з Італії, разом з професійними музикантами вона помандрувала

3. Найперші дані про слово *бандура* і *бандурист* тепер відносяться до 1441 року (дивись статтю "*Kobzari of the Polish Courts*", журнал "*Бандура*", ч. 15-16, 1986).

до Польщі на двір короля Зігесмунта, а вже звідтіль перейшла в Україну, де стала народним інструментом.⁴

Г. Хоткевич у своїй праці про струнні інструменти приділяє багато уваги цим Фамінцинським висновкам та наводить великий і переконливий матеріал, що розкриває абсурдність цієї гіпотези, і то з історично-хронологічного, семантологічного та наглядності безпосередніх документальних свідчень. Отже англійська бандура ні по числу струн, ні по своїй будові не може вважатися прототипом української бандури.

Коли йдеться про семантику *бандури*, то вона надзвичайно обширна і має свої паралелі у майже всіх європейських народів і сягає щонайменше старогрецьких та римських часів. Ще за три століття до нашої ери у *Атенах* говорилося: "qui nunc... nablister, panduristae, sanilicistae qui vocantur nullo quidem novo utentur instrumento" (Ті, хто називає себе наблістами, пандуристами й самквістами, не вживають жодного нового інструмента).

Слова: пандура, пандора, пандорас, пандуріс зустрічаються у різних грецьких та римських авторів *хронік*, пізніше можна зустріти у романських, гальських та германських мовах у різних звучаннях, як: пандора, пандура, пандоре, пандорріа, бандурріа, бандорріа, бандурра... Також і у південних слов'ян зустріти можна паралелі цього слова, як також не бракує подібних паралель і у арабських (танбур, тамбур)⁵, татарських (*danbura*), монгольських (*домбур*), кавказьких сванетів (*пандура*), грузинських (*пандурі*), індуських (*тампура*).

Взявши до уваги таке широке розповсюдження цього слова, Г. Холткевич робить висновок, що воно мусило піти з одного спільного джерела, яким він вважає *санскрит*. У санскриті *банда* має декілька значень, а між ними й значення — *музика*. (Воно перейшло до індогерманських мов /т.н. банд *Ñ* музика/, а також увійшло до кореня назв різних музичних інструментів, причому теж і для української кобзи або *бандури*.)

Банда-бадана у санскриті це гра на музичному інструменті.

Бандука (*bandakah*) *Ñ* музикант

Також у санскриті існує слово *бандура*, що означає — приємний або гарний.

Ця Хоткевичівська санскритська гіпотеза не виключає можливостей взаємного переплітання та впливу різних культур та мандрівності певних елементів, бо ж годі уявити собі який-небудь культурний чи суспільний процес у абсолютному відокремленні від цілого світу.

Так отже, приймаючи оригінальність пристрункового новотвору, не відкидаємо спорідненості бандури чи кобзи з іншими інструментами лютневої родини. У такому плані основна різниця між лютнею й її дериватами з одної сторони, та бандурою з другої, лежить у пристосуванні інструмента до окремої музичної специфіки. Європейська лютня доби ренесансу має виразну тенденцію стати *універсальним* інструментом, чим вона по суті була від половини XV до половини XVII століть.

У тому часі українська кобза чи бандура залишилась органічно зв'язаною з специфікою традиційної музики та її форм, особливо пізніше в час т.зв. козацького бароко, стаючи незамінним супровідним інструментом козацького епосу. У своєму еволюційному розвитку цей інструмент, у протилежність до

4. Неправильність гіпотези Фамінцина доказав М. Дяковський у статті: М. J. Diakovsky *A note on the history of the Bandura in The Annals of the Ukrainian Academy of Arts & Sciences in the US.*, VI, 3-4, (21-22) p 1419 NY 1958.

5. Між іншим, уже цитований Ібн-Фодлан, при описі похорону русина музичний інструмент, що клали коло покійника, називає *taunbur*

лютневих інструментів, відступив чим даліше від універсалізму, достосовуючись до особливого діатонізму, особливих звукорядових ладів та особливих гармонічних традицій, що не вкладалися у вузькі рамки "універсального" європейського мажору та мінору та темперованої шкали.

Може хтось міркувати, що поскільки бандура віддаляє себе від універсальности, так це значить, що тим самим вона наближається до примітивізму. Щоб самому при таких міркуваннях не застрягти в примітивізмі, ми повинні бути свідомі того, що розуміємо під тією назвою. Не завжди те, що складне, скомпліковане та поплутане, обов'язково буває мистецтвом. Часто прості засоби можуть перецеголяти найбільш складні. Тасітенський музикант, граючи на примітивному барабані, може бути без порівняння ближче мистецької істини, чим безталантний "наймодерніший" композитор з "найуніверсальнішою" симфонічною оркестрою. Одна "примітивна" африканська скульптура може перевищити цілі галерії дуже високо "академічних" скульптурних виставок. Бо ж справа не так у інструменті, у стилеві та засобах мистецтва, як справа передусім у тому, що ми з цим інструментом чи мистецькими засобами робимо.

Якщо мистецтво, триченто чи кватриченто, або наша ікона це "примітив" у порівнянні із "універсальним" натуралістичними богомазами та їх технічними засобами, тоді бандура теж "примітив". Коли ж розглядати як високомистецький цей "примітив", тоді справа ускладнюється. Бо ж не розпоряджаємо таким універсальним Гейгерівським детектором, щоб міряти мистецьке промінювання. Одиноким його критерієм є сприймальність у міжлюдському вимірі та живучість у народі.

Таким чином бандура розвивалася в специфічній, чи пак спеціалізований інструмент, і затрачаючи деякі свої якості, що давали йому універсалізм, концентрує та розвиває інші якості, якими жоден "універсальний" інструмент не міг розпоряджати. Така спеціалізація та концентрація специфічних засобів робила бандуру високомистецьким інструментом розвинутого мистецького стилю. Можна порівняти селективну ограниченість діатонічного звукоряду кобзи збараним гармонізмом та мистецтвом ікони. Принцип імпровізації, що розвивався віками в українській пісенності, знаходить своє завершення в кобзарському епосі. Є підстави думати, що рецитативна форма, що вважається основною іновацією сімнадцятого віку, у т.зв. *Noune Musicka* була відома в українській пісенності іще далеко до новаторства *Guilano Caccini*.

Розуміючи в той спосіб розвиток кобзарського мистецтва, можемо теж повести певний напрям у дослідництві минулого самого інструмента. Замість намагань шукати шляхів прищеплення цього інструмента або його елементів ззовні, корисно було б прослідкувати за певними автохтонними старовинними елементами, що у тій чи іншій формі мають тенденцію повертати по зниженні на довгий час з наших очей. Як приклад такого елемента ми вважаємо інструментальну форму, що матеріалізувалася ще дуже давно, — як *гуслі*. Не вплутуючись у історіологічні подробиці цього інструмента, хочемо звернути увагу тільки на одну цікаву сторону справу. У словнику А. С. Афанасьєва⁶, про бандуру говорить так: "Струны на бандуре медные, а строй в роде строя гуслей". Це спостереження, на нашу думку, заслуговує на особливу увагу, коли зважити, що гуслі на Україні мають свою щонайменше тисячолітню історію.

Арабські письменники X та XI століть згадують про 8-струнний інструмент давніх українців. Зі старих літописів знаємо, що гуслі були іструментом,

6. Памятники и образцы народного языка и словесности, 1853.

вживаним для поважного, як теж для веселого й танцювального репертуару. Часто у літописах згадується про гуслі, коли мова йде про "ігри" та "пські бсьовські" часів початку християнства на Русі. Можна думати, що християнство тих часів часто було в конфлікті зі старинною поганською культурною спадщиною, що виявлялась у музиці та словесності того часу.

Паралелі, потрібні для діонізійських урочистостей, а також інші релігійні та епічно-ліричні традиції мусили мати свій відповідник теж і у словесності та музиці з її інструментами. Підтвердження для цього можна знайти у старих колядках, щедрівках та інших обрядових народних піснях, що дійшли до наших часів. Також у деяких думах є перекази дохристиянських традицій. Епос мусить мати далекі традиційні корені, коли зважити, що "Слово о полку" має всі ознаки високомистецького творива, що не міг з'явитися раптом, як "Densex machina".

Цей епос культивувався в супроводі багатострунного музичного інструмента, що за всією правдоподібністю, були гуслі. Автор так подав зображення Бояна (прототип епічного співця) у "Слові о полку Ігоревім":

То ж не десять соколів він
На лебедів пускав,
А свої персти летючі
Він на струни накладав
І живі струни самі
грали славу тим князям.

(Перекл. М. Максимовича)

Князь Святослав (1015) любив було "вино пити з гусями", тобто, слухаючи гру гусяра.

З тих матеріалів, що збереглися, знаємо, що цей інструмент, який описуваний як "горизонтальна арфа", був строго діатонічний⁷ і був достосований до древніх звукорядів, яких відрізнялися від європейських мажор та мівор.⁸

Зваживши подібність гуслів та бандури як супровідного інструмента для традиційного епосу, їх специфічний діатонізм та спосіб грання пальцями, можемо допустити можливість, що поява приструнків на кобзі чи бандурі, це не що інше, як поворот старого елемента у новій формі, тобто послуження уже віджитих гуслей для створення нової удосконаленої форми кобзи та бандури.

Цікаво відмітити, що пізніше відгалуження розвитку бандури — теорбан, задержуючи приструнки, наближується до західноєвропейських лютневих дериватів. Він був популярний теж у Московщині й Польщі. Зі здивуванням спостерігаємо, що "останній з великих російських теорбаністів" Іван Александров не тримав інструмента нормально, як усі інші теорбаністи та бандуристи, а горизонтально, "неприродньо", як каже Хоткевич, на колінах, що зовсім нагадує спосіб тримання та гри на гусях.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Заки перейти до технічного матеріалу нашого підручника, доцільно буде зробити деякі загальні підсумки та висновки, які повинні усунути окремі наші

7. Стрій гуслей початку XVIII ст. (гуслей, збережених у Петербурзькій консерваторії) був такий: es, f, g, a, h, c, d.

8. Перший запис супроводу на гусях до української пісні "Ой під вишнею", зроблений французьким композитором Буальде 1809 р.

недомовлення та в'яснити наше ставлення до сучасної кобзарської проблематики.

1. Ми уже підкреслювали, що бандура — це не універсальний інструмент, ніколи ним не була і ніколи ним не хотіла бути. Намагання зробити бандуру універсальним інструментом впливають з нещасного непорозуміння та наявної відсутності найосновніших відомостей про її традицію.

2. Намагання "універсалювати" бандуру, створюючи бандурні моделі — чудовища з сотками струн, химерним виглядом, що робить їх чудовими експонатами сюрреалістичної скульптурної виставки, — або всякими клавіатурами та непроходимою хроматизаційною арматурою, для якої потрібно електронного компютера, — всі ці намагання зводяться до фальшивого підходу до бандури, як інструмента, та кобзарського мистецтва взагалі.

3. "Найбільша біда бандури — брак хроматизму".⁹ Ще явище далеке від усякого трагізму. Навпаки, це природне явище, впливаюче із специфіки інструмента, неповторности та оригінальності кобзарського мистецтва. Це не значить однак, що ми мусимо засуджувати всякі спроби хроматизації бандури. Іще Хоткевич казав: "треба шукати хроматизму так, щоб не втратити основних властивостей інструмента".

Справа в тому, щоб заводячи хроматичну арматуру, ми мали б вигоду потрібних невидких перестроїв, та одночасно не платити затратою специфічних можливостей інструмента та не забували про діатонічні питоменності кобзарської музики. Саме намагання обфортеп'янення бандури, чи пак передандурення фортепіано, належить до сфери чистого курйозу..

4. Також видалення ладів на грифі, це не крок назад, а дальший розвиток по лінії специфіки. Твердити, що це примітивізація, це все одно, що твердити, що відсутність хвоста у людини, ставить її в еволюційному розвитку нижче мавпи.

Те, що лади виявилися зайві й тільки зустрічаються знову у пізньому дериваті бандури — бароковому чи рококовому теорбані, що нічого музичного нового не вніс з народного культурного побуту і поєднується радше з занепадом кобзарства — говорить про себе і не переконує нас про необхідність грифової хроматики.

5. Виконання творів Моцарта, Бетговена, Дебюсі, Лисенка чи навіть Герсвіна на бандурі не має нічого спільного з культивуванням кобзарства. Твори великих композиторів повинні бути виконувані у такій площині та такими засобами, для яких вони були створені. Кобзарське мистецтво ніколи їм конкурувати не буде. Навпаки, кожний студент кобзарства повинен бути ознайомлений з усіма напрямками світової музики та володіти щонайменше одним універсальним інструментом.

6. Для фанатиків культпропаторства між чужинцями бандурою, радимо включити в програму таких експортних концертів точку, де "Патетична соната" буде виконуватися на бандурі, при чому бандурист (обов'язково в семиаржинних шароварах, з семипядними вусами та надівсе з оселедцем) буде чвалати головою сторчака на коні, стріляти з самопала та арканом показувати штуки всякі. Треба також заповісти — це "гра на одному з найтрудніших інструментів світу". Такий номер напевне матиме успіх і може напевно прихилити симпатії цілого Тексасу до української справи.

7. Питання, чи на бандурі можна виконувати твори відомих композиторів,

Микола Домантович, Самонавчатель до гри на кобзі або бандурі, Одеса, 1913.

треба підтвердити. Бо ж на бандурі можна виконувати Бетговена з напевно не меншим успіхом, як Поганіні на пиляці, Шопена на склянках з водою, а Епріке Гренадос просто клацанням зубами, що часом можна зустріти на естрадних концертах, де це має великий успіх серед усякої публіки.¹⁰

Коли ж деякі любителі бандури все таки не будуть повністю пересвідчені про правильність усіх повищих тверджень, рекомендуємо поспробувати переговорити якого-небудь майстра гри на старовинній японській *кото*¹¹ або древньоіндійській *сород* або хочби навіть індійській лютні — тампурі, завести "повну хроматику" на їхніх інструментах і заохотити їх на виконання творів Лео Бернштейка на їхніх концертах.



Тріо бандуристок Ровенського інституту культури у складі: Ольга Миштал, Оксана Тарнова та Надія Цьох.

10. Тут Штокалко дещо перебільшує. Використання найкращих зразків клясичної музичної спадщини в перекладі для бандури збагачує репертуар і виховує музичальність та техніку бандуриста. Ясна річ, якби весь репертуар складався з перекладів, тоді було б дуже бідно. Переклади для бандури можна порівняти з перекладами літератури. Приємно, але треба своє добивати.

11. Ансамбль котоїстів недавно записав платівку з перекладом "Чотири пори року" Вівольді.

НАРОДНИЙ КОБЗАР КОНСТЯНТИН ЯЦИК

Йшла бойова весна 1944 року. Після Корсунь-Шевченківської битви війська 2-го українського фронту знищили 10 фашистських дивізій, гнали ворога з Правобережної України. У ті дні неподалік від місця запеклих боїв, на вузловій станції Христинівка на Уманщині, можна було побачити не старого, ще кремезного, сліпого кобзаря. Оточений солдатами і офіцерами з військових ешелонів, що стояли на станції, кобзар грав і співав народні пісні. Військовий комендант зі станції Христинівка наказав своєму помічникові перевірити особу кобзаря і скласти список його пісень і дум патріотичного характеру. Виконуючи це завдання, мені й довелося познайомитися з кобзарем Костею Яциком із села Розашки, розташованого неподалік від Христинівки.

Незабаром після цього К. Яцик поїхав до Києва і став там на облік товариства сліпих та отримав дозвіл виступати з затвердженим репертуаром. Після цього він співав пораненим воїнам у лікарнях в Христинівці та Умані, а також виступав перед колгоспниками і робітниками Уманщини. Його концерти мали незмінний успіх.

Складний і тяжкий шлях пройшов Костя Яцик, поки став талановитим народним співцем, який несе народові невмирущу пісню наших предків і нові палкі слова наших сучасників.

Народився кобзар в 1900 році в м. Кременчуці в багатодітній сім'ї. На другому році його життя в родині трапилося велике нещастя: малий Кость осліп. У той час не існувало тифлопедагогічних учбових закладів для сліпих дітей, і тому хлопчик ріс неграмотною, напівзабутою дитиною. Ще з малих літ він зацікавився музикою — годинами сухав гру скрипалів на весіллях чи ярмарках і часто просив старших відвезти його туди. Траплялися в Кременчузі на торгах і ярмарках кобзарі і лірники. Сусіди радили батькам віддати хлопця в науку до кобзаря. Але батьки добре бачили, як поневіряються народні співці, як знущається з них поліція, переслідуючи і забороняючи прилюдні виступи. Незабаром почалася перша світова війна, за нею громадянська. Доля усміхнулася Яцикові: в робітничому колективі Кременчуцької станції навчили хлопця читати й писати (для цього робили з дроту і фанери літери), зробили металеву сітку для писання, привезли з Харкова книжки з опуклим шрифтом для сліпих.

Десь у 1925 році К. Яцик почав захоплюватися кобзарською справою. Придбав інструмент і відшукав кобзарів, які вчили його грати і співати. Першим вчителем його був старий кобзар Єрмен з Роменщини, який після революції ходив по всій Україні, отож якимось зайшов і до Кременчука. В майбутньому при кожній нагоді Яцик знайомиться з кобзарями

і вчиться у них, для чого іноді виїздить у досить віддалені від Кременчука села.

З 1928 по 1930 рр. Яцик навчається на робітфаці, а з 1931 р. разом з дружиною — на мовно-літературному факультеті Одеського педагогічного інституту. В Одесі сліпий музикант часто відвідував театри, клуби, записував і вивчав пісні, самостійно перекладав їх мелодії на кобзу. Влітку Яцик виїздив на гастролі по селах у складі студентської бригади чи самостійно.

У 1935 році, коли Яцик успішно закінчував педагогічний інститут, його несподівано спіткало тяжке особисте нещастя. Він залишає навчання і стає професійним співцем-кобзарем, здійснюючи великі гастрольні подорожі по Одеській, Полтавській, Кіровоградській та інших областях.

Це був новий тип кобзаря. Він зовсім не нагадував співака-жебрака з поводитирем дореволюційних часів. Кобзар мав при собі маршрутні листи, на яких були зазначені населені пункти, де він мав давати концерти. Керівники культ-освітніх установ брали на себе організацію концертів.

Концерти з шевченківською тематикою користувалися величезною популярністю. Яцик мав широкий шевченківський репертуар, до якого входили як пісні на слова самого поета: "Думи мої", "Три шляхи", "Реве та стогне Дніпр широкий", "Ой, люлі-люлі, моя дитино", "Заповіт" й інші, так і пісні про Шевченка: "На високій дуже кручі", "Зійшов місяць, зійшов ясний" і т.д. Яцик брав активну участь у святкуванні 125 річниці з дня народження Т. Шевченка (1939 р.).

Напередодні Другої світової війни К. Яцик одружився вдруге і оселився в с. Розсішки, Христинівського району на Черкащині. Тут він вивчив народні пісні про славних ватажків Коліївщини — Гонту і Залізняка, пісні про гайдамаків. По війні кобзар давав свої імпровізовані концерти в передових частинах радянської армії, у шпиталях, а трохи згодом в багатьох селах Київської та Вінницької областей.

У 1947 році кобзар гастролював по західних областях України. За довгі роки кобзарювання Яцик зібрав дуже багато записів народних пісень, різних документів про свою діяльність. Він придбав деяку літературу про українських народних співаків-кобзарів, зокрема про Остапа Вересая і Єгора Мовчана, видання портретів кобзарів О. Г. Сластьона.

Пісенний кобзарський репертуар К. Яцика налічує сотні українських народних пісень, пісень літературного походження. Типовий концертний репертуар кобзаря складається з таких відділів: Українські народні пісні; Пісні на слова Т. Шевченка; Історичні думи; Бурлацькі та чумацькі пісні; жартівливі та гумористичні народні пісні (всього до 50). На превеликий жаль, К. Яцик не має учнів, яким би він передав свій репертуар і досвід.

Життя і творчість К. Яцика-кобзаря нового типу, українського співця — яскрава сторінка в історії української народної культури.

КАПЕЛЯ БАНДУРИСТІВ “КАРПАТИ”



Серед самодіяльних кобзарських ансамблів України, Львівська народна капеля бандуристів “Карпати” займає одне з провідних місць. Народилася капеля в 1953 році, коли при лкюбі Львівського навчально-виробничого підприємства Українського товариства сліпих (УТОС) було засновано невеликий гурток бандуристів. Організаторами гуртка були Юрій Данилів, Іван Слобода та інш. Ансамбль бандуристів мав тоді у своєму репертуарі з десяток українських народних пісень. Вистурав спочатку лише при клубі, а згодаом — у різних школах і училищах Львова.

У жовтні 1954 року на Республіканському огляді художньої самодіяльності в системі УТОС, ансамбль бандуристів зайняв перше місце. Після такого успіху кількість його учасників зростає. Ансамбль сліпих бандуристів поступово став помітним чинником в культурному і музичному житті міста Львова.

Життя поставила перед ансамблем завдання освоїти класичний кобзарський репертуар. Сили були достатні: талановитих музик вистарчала і було величезне бажання опанувати вершини музичної культури. Не було лише досвідченого керівника. Але ось в 1958 році прийшов до сліпих бандуристів Дмитро Котко. (1892-1980).

Постать цього митця досить кольоритна і цікава. Про його хормайстерську та диригентську діяльність багато писали в перші повоєнні роки. До Першої світової війни закінчив диригентського-хормайстерський відділ семінарії на Кавказі; в Першу світову війну потрапив у німецький полон. Закинутий далеко від батьківщини, Д. Котко в 1920 році заложив зразковий хор з інтернованих вояків УНР. Почали виступати на півночі

Польщі в бідних рибоольських селищах (в інші воєводства їх не пускали). Терпіли холод, голод, і зневагу від польських шовіністів. Зворушлива українська пісня, висока свідомість і витримка, талановитість керівника та хористів і невтомна праця, вивели хор на широку мистецьку дорогу. Його запрошували до Львова, Варшави, а пізніше до Берліну і Парижу. У цих великих центрах, а також десятках і сотнях навколишніх менших міст пролунала в 20-их роках могутніми акордами українська народна пісня у виконанні хору під керівництвом Дмитра Котка.

У ті часи хорові доводилося багато терпіти від утисків польських урядовців-шовіністів, які намагалися нав'язати йому свою "опіку". Прихід большевицької армії на західноукраїнські землі застав хор в Галичині. Згодом багато хористів ввійшло до складу львівської хорової капелі "Трембіта". В 50-х роках Д. Котко пішов на пенсію.

Ансамбль бандуристів при Львівському клубі УТОС зацікавив Дмитра Котка своїми великими мистецькими можливостями. Митець добре знав, що невидючі народні співці створили світову славу українського кобзарства. Прослухавши виступ ансамблю, захопився думкою про спільну роботу з ним. У житті артиста це був вирішальний момент — відтоді він пов'язав своє життя з діяльністю ансамблю.

Республіканська Олімпіада самодіяльних ансамблів в Одесі (1961 рік) засвідчила разюче творче зростання ансамблю львівських бандуристів. Жюрі відзначило ансамбль, як один з найкращих на Україні і присудило йому перше місце поміж кобзарськими самоліяльними ансамблями. Д. Котко ввів до ансамблю гру на цимбалах. Разом з тим до колективу було залучено групу творчої молоді Львівського університету, членів УТОС, що сприяло помітному зростанню загальної культури і музичної кваліфікації ансамблю.

На 1963 рік ансамбль мав 30 учасників, які створили міцний музично-хоровий колектив. Його часто запрошували на виступи в будинки культури, клуби, школи, військові частини Львова. Діяльність ансамблю з кінця 50-х років поширився на Львівську область, а згодом виходить і за її межі. Ансамбль "Карпати" виступає в сусідніх областях. Виїжджаючи на святкові дні до сіл, учасники ансамблю записують в людей народні пісні, які потім музично обробляють і це стає додатковим джерелом поповнення репертуару.

За перше десятиріччя своєї діяльності "Карпати" дала для населення міст і сіл понад 300 концертів. У 1963 році ансамбль було пререйменовано на капелю і присвоєно звання Народної. Вона стала офіційно іменуватися Самодіяльна Народна Капеля Бандуристів "Карпати".

В Шевченківському році (150 років з Дня народження Тараса Шевченка) капеля взяла участь у конкурсі за найкраще виконання пісень на слова великого Кобзаря і здобула там перше місце. Капелю запросили у повному складі відвідати могилу Т. Шевченка та Тарасові горі. Виступ капелі у Каневі був прекрасним звітом. Незрячі бандуристи втілювали прекрасні традиції українського кобзарства, відроджували дорогоцінні риси традиційного виконавства й одночасно підіймати його на вищий

ступінь колективної творчості і професійної майстерності.

Дмитро Котко був керівником капелі до 1972 року. Помер в 1980 році. До 1976 року в капелі було змінено кілька керівників. В 1976 році до капелі прийшов Юліян Вовк.

І знову завирувало творче життя капелі. За останні роки капеля стала Лавреатом двох всесоюзних фестивалів самодіяльного мистецтва, переможець мистецької олімпіади в системі УТОС. Львівський композитор Кос-Анатольський написав "Думу про дванадцять дзвонів" спеціально для капелі "Карпати" до її 25 річчя творчої діяльності. Капеля має повну програму творів для Шевченківських вечорів. З програмою стрілецьких пісень капеля виступала на з'їзді кобзарів у Києві в червні 1990 року.

Капеля концертувала по всій Україні, по Шевченківських місцях (Львів-Черкаси-село Кирилівка-село Моринці—Канів—Київ). Виступали в музеї Шевченка при Академії Мистецтв, а також у Вільнюсі та багатьох інших містах Прибалтики, в Пловдиві (Болгарія) в 1989 році, в Польщі.

Юліян Вовк — теперішній керівник капелі "Карпати" отримав звання Заслуженого працівника культури Української республіки. Він має талант і до композиції, оранжування музичних творів, всі нові обробки пісень для капелі бандуристів робить сам, творча, віддана своєму покликанню людина, знаходиться постійно в пошуку нових форм, талановитий, досвідчений музикант.

Коли слухаєш повні живого відчуття пісні бандуристів, забуваєш, що їхні очі навечно замкнуті, що вони тільки серцем бачать прекрасне.



Люба Венглевська — випускниця львівської консерваторії.

БАНДУРИСТКА З УКРАЇНИ ОКСАНА ГЕРАСИМЕНКО



На сторінках „Свободи” я писав про бандуристку Олю Герасименко-Олійник, яка вже відома американській публіці з виступів у Сан Франсіско, Сакраменто, Нью Йорку і на „Верховині”. В дописі було згадано ім’я її сестри Оксани, яка є нині на відвідинах в Америці і під час свого короткого перебування вже виступила на Союзівці, а також разом із сестрою у Сан Франсіско.

Сестри Герасименко продовжують довгу традицію жіночого вкладу в кобзарське мистецтво.

Перегортаючи поживклі сторінки архівних матеріалів з фонду Гната Хоткевича — відомого українського письменника, громадського діяча, бандуриста, творця школи гри на бандурі харківського способу, можна натрапити на згадку, що бандура в руках жінок — це не новина ХХ століття. В XVI — XVII століття на Україні крім бандуристів було досить жінок, які також грали на бандурах.

За часів царині Єлисавети, коли негласним царем московським був українець граф Розумовський, при царському палаці поряд з іншими

музикантами існував також ансамбль бандуристок. Відомий свого часу музикант Франц Відорт вчив грати на торбоні (прототип бандури) дівчат з багатих родин.

В Хоткевичівському переписі кобзарів початку XIX-XX століття також є згадані імена жінок-кобзарського середовища — були дружинами, дочками кобзарів. Вони вміли грати на кобзах-бандурах, але не мандрували, а здебільшого витупали на вечорницях для власного задоволення.

У багатьох ансамблях бандуристів, які творилися на початку XX століття, брали участь також жінки. В 30-их роках існували в Україні великі жіночі ансамблі при різних клубках. Про них ми маємо світліни в довоєнних виданнях журналу „Народна творчість”. В 50-60-их роках багато дівчат почали вчитися грати на бандурі в музичних школах, а далі в музичних консерваторіях. Кращі з них ставали лавреатами конкурсів, виступали перед широкою аудиторією, як, наприклад, Галина Менкуш, Мирослава Попілевич, тріо бандуристок Тамара Поліщук, Ніна Павленко і Валенкіна Третьяк та інші.

До молоді генерачії бандуристів належать сестри Герасименки. Вони вирости в музичній сім'ї, вчилися грати на бандурі у свого батька Василя Герасименка, професора Львівської консерваторії, який почав професійне навчання гри на бандурі на Львівщині. Він є також винахідником і майстром нової консерваторії бандури із вдосконаленою механікою для перимикання тональностей.

Оксана Герасименко, як і її сестра Оля, починала музичну освіту в класі фортепіано в музичній школі рідного Львова. До музичного училища вступила вже як бандуристка, підготувавши вступну програму слідом за сестрою.

Навчаючись в училищі, а згодом у Львівській консерваторії імені Миколи Лисенка, сестри Герасименки організували разом з подругою Олею Войтович тріо бандуристок і часто виступали в різних містах України, Польщі, у В'єтнамі, Японії. Зробили записи на українському телебаченні і радіо. Це тріо було одним із перших щодо виконання складних інструментальних творів для трьох банрур.

В 1978 році Оля і Оксана Герасименки та їх подруга Оля Войтович стали лавреатами Всесоюзного конкурсу. Згодом через родинні обставини творчі шляхи дівчат розійшлися, але всі вони продовжували творчо працювати і пропагувати бандуру. Оксана репрезентувала наш національний музичний інструмент на міжнародних фестивалях музикантів-гітаристів в Гавані з великим успіхом. У 1988 році записала свою першу платівку, до якої увійшли українські народні пісні, власний твір для бандури „Фантазія” та переклади з гітарної музики латино-американських авторів. Після успішних виступів з бандурою на тих фестивалях Оксана Герасименко була запрошена відомим японським гітаристом Ічіра Сузукі на міжнародні музичні фестивалі до Іспанії, де витупала в місті Паламос. Іспанські газети в зв'язку з цим писали про Україну, про її національні проблеми.

Оксана пише власну музику для бандури. На даний час в її творчості

понад 10 сольових творів для бандури, дуети для бандури, твори для струнного квартету. Весною 1990 року вона представляла бандуру своїм сольним концертом та записами на радіо і телебаченні в Японії.

Струнний квартет „Український триптих” був вперше виконаний київським державним квартетом імени Лисенка під час його виступів на Кубі в 1988 році. Оксана також захоплюється електронно-акустичною музикою і створила в цьому жанрі кілька творів.

У своєму концертному репертуарі Оксана включає виконання класичної музики, сучасної, написаної для бандури, гітарні переклади, українські народні пісні та романси, сучасні естрадні, а також ліричні пісні на еспанській мові. Бажаємо нашій молодій бандуристу-солісту дальших успіхів у поширенні бандурного мистецтва по всіх закутках земної кулі.

Микола Чорний



*Татьяна Климчук — учасниця Кримської Капелі бандуристок
ім. Степана Руданського*

Ліда Черченко

ФЕНОМЕН ВІКТОРА МІШАЛОВА

Як щемно запахло буйноквітом, незайманим чілиним степом, оповитим сонцем аж до обрію! Привільно гуляє вітер по шовкових травах, розкуто дихає земля, радісно щебече птаство, десь зрідка скрикне дикий звір... Бриніла дивної краси мелодія — така давня й разом з тим сучасна: надхненно грав Віктор Мішалов "Гомін степів" — свою присвяту полтавському краю, звідки бере початок його родовід. Міцний чорнявий молодий бандурист давав безплатний концерт для народних майстрів, мистецтвознавців, художників в одній із залей на території Києво-Печерської лаври. Певно у кожного та чудова музика викликала свої відіння й відчуття. Мені марився наш унікальний заповідник пророди "Хомутівський степ", який колись сходила, а виконавець бачив, мабуть, щедрі полтавські лани, милі його серцю Лубни і стареньку хатку, де жили дідусь Марко і батько, Мішаловська сім'я. Збудилася з дитинства плекана мрія: нарешті він поїхав до Лубен, розшукав родинний будиночок, обходив і обдивився все, що змалку так сильно бажалося, куди незабгаженно тягло. І, може, в нього на ті враження накладався ще й аромат споминів про далеке просторе безмежжя австралійської землі, яка стала другою батьківщиною.

Мені доводилось чути немало українських бандуристів із солідним досвідом і самобутньою манерою гри, але таку незвичайну слухала вперше: виконавець тримав бандуру незвично для нас — вертикально, ніжно перебирав струни обома руками, а інструмент звучав — як ціла оркестра.

Мішалов — помітне явище на небосхилі національного мистецтва. Його яскравий, розмаїтий доробок — свіжий струмінь в українському кобзарстві.

Сім'я Мішалова живе в Сіднеї. Дідусь дуже шанує бандуру, розповідав про неї малому внукові, про полтавські народні звичаї. Не цураються всього рідного батько, брат Андрій і сестричка Роксоляна. А мама й досі гарно співає українські пісні. Віктор ходив до субонької школи, завзято вивчав українську мову, брав участь в хорі, театрі, танцювальному гуртку, оркестрі. Різні мистецькі вподобання всебічно розвивали юнака.

За професією Мішалов музикознавець. У бібліотеках і архівах зібрав усе, що видавалося в світі для бандури. Глибоко обізнаний з манерою гри відомих кобзарів, особисто знайомий із сучасними знаменитостями. Віктор і срейозний фолкльорист-колекціонер українських пісень, дума до того,

ще й завзятий музикант: грає майже на всіх інструментах — торбані, цитрі, цимбалах, гусях, скрипці, а також духових — флюярі, дуді, трембіті, сопілці, козацькій трубі, сурмі... Основна його школа — творча спадщина батька українського кобзарства незабутнього Гната Хоткевича. Знає і шанує доробки основоположника київської капелі Василя Ємця, Леоніда Гайдамаки, Михайла Кравченка, Григорія Китастого та багатьох інших.

Віктор бездоганно володіє всіма типами бандур. Удосконалював гру у Сергія Баштана, а на народній та Хоткевича — у нашого кобзаря Георгія Ткаченка, який чи не єдиний на Україні майстерно наслідує стару самобутню харківську школу гри. Вона має чимало прекрасних переваг, тому Віктор і обстоює її відродження та розвиток. У репертуарі Віктора — українські народні пісні, думи, билини, клясичні перлини Глієра, Генделя, Баха, Бетовена... Він уже відомий і як композитор: пише музику для бандури і виконує її, видав кілька платівок.

Його вагомий дорібок збагачує кобзарську палітру. Недавно Віктор перебрався до Канади.

Мішалов об'їхав з концертами немало світу, але найбільше бував на Україні, де влаштовує добротні виступи для Фонд культури. Його небаченим золотострунним інструментом і винятковою манерою гри захопилася голландська королева. Вона забажала прийняти бандуриста в Амстердамському палаці, мала з ним бесіду і придбала дві платівки віртуозного виконавця.



Привітання бандуристів хору „Дударик” в Н.Й. Посередині М. Чорний

”А ВЖЕ ВЕСНА, А ВЖЕ КРАСНА”

29 квітня 1990 українська православна парафія св. Андрія в Блумінгдейлі, на передмісті Чикаго, відзначила ”День Писанки”.

До святкового обіду була приготована великодня мистецька програма.

У програмі Таня Козленко прочитала ”Легенду про писанку” Ю. Шкременяка.

Учні парфіяльної школи українознавства, продекламували вірш Катерини Перелісної ”Христос Воскрес”.

Танцювальна група СУМ з Палатайну, виконала дівочий танець ”Іванку, Іванку” та ”Козачок”.

Лаврентій Туркевич, студент української обрядової музики з Нью-Йорку та Олексій Пошиваник з Чикаго заспівали три старовинні українські веснянки у супроводі бандур традиційним характерним способом співу, чергуванням голосів. Перед співом вони дали пояснення до кожної веснянки. ”А ми просо сіяли” описує перемогу добра над злом. Символом добра є молода дівчина, яка одночасно стає і жертвою в перемозі над злом. ”Подоляночка” зображує пробудження весни від зимового сну. У цих веснянках-гагілках виступають постаті української мітології Дід Ладо і Весна-Подоляночка. Натомість у веснянці ”А вже весна, а вже красна” представлено світський образ козака-борця, який на весні рушає в похід боротися зі злом, а дівчина плаче.

На кінець святкової програми всі присутні проспівали ”Христос Воскрес”.

О.П.



*”А вже весна, а вже красна”
Лаврентія Туркевич бандурист
і студент української обрядової
музики*

ЖУРНАЛОВІ "БАНДУРА" СПОВНИЛОСЯ 10 РОКІВ

Український національний інструмент кобза-бандура упродовж віків кликав до згуртування, єдності, славив відданість матері-вітчизні, прокладав стежки до патріотичних струн серця кожного українця. Цю культуру й організуючи місію ось уже десять років з успіхом виконує журнал "Бандура" (він заснований 1981 року в Нью Йорку). Вітаючи редакційну колегію й головного редактора Миколу Чорного з ювілеєм, передусім побажаєм журналу дальших успіхів у справі пропаганди кобзарського мистецтва, яке завжди було могутнім засобом захисту національної самосвідомості українців від цілковитого знищення.

Вбачаючи в кобзі-бандурі символічне уособлення душі народу, журнал постійно докладає зусиль щодо популяризації цього виду мистецтва, його збереження, вивчення й поширення. В журналі друкуються нариси про визначних бандуристів Г. Хоткевича, О. Сластіона, І. Кучуругу-Кучеренка, М. Олексієнка, Є. Адамцевича, Г. Ткаченка, Г. Менкуш. Та особливо приваблює журнал тим, що популяризує славетних бандуристів, таких як Василь Ємець, Григорій Китастих, Зиновій Штокалко, Володимир Божик, добре відомий в діаспорі, однак забутих в советській Україні.

Журнал порушує проблеми, які особливо актуальні для розвитку кобзарського мистецтва. Відомо, що плеканий протягом століть старовинний козацький інструмент нині дедалі більше переходить в руки жіночих капелів, а це накладає відбиток на репертуар, який втрачає свої епічні традиції виконання дум, історичних пісень про визвольну боротьбу українського народу за свою незалежність.

Для еміграції особливо болісною проблемою є втрата молодими поколіннями під впливом повсякденного англійського оточення навиків правильної вимови. На грамплатівки, які стали чи не для кожного колективу ознакою їх престижності, потрапляють нерідко твори невисокого художнього гатунку й тому такі грамплатівки залежуються в крамницях, не маючи належного попиту.

В журналі друкуються статті, що торкаються найрізноматніших проблем, пов'язаних з функціонуванням бандури: навчання в табора і ритуали посвячення в бандуристи, заснування ансамблів гри на бандурі в Канаді, Австралії, Аргентині, Бразилії, Парагваю, кобзарських шкіл і гуртків оволодіння бандурою в Нью Йорку, Мюнхені, Сіднеї, Буенос-Айресі, описи будови інструмента й пошуків його удосконалення різними майстрами, зокрема братами П. та О. Гончаренками, Ю. Приймаком, М. Ліснівським, Кленом Блумом, Василем Глядом та ін.

За десять років свого існування журналові доводилось не раз зустрічатись з труднощами і щодо придбання коштів на його друкування, і щодо забезпечення своєчасного виходу, й збирання тиражу, й організацію

авторів, однак ці труднощі подолались, і на сьогодні з сторінок журналу постає картина поширення бандури в багатьох країнах світу.

Всілякого схвалення заслуговує журнал "Бандура" ще й тому, що він відіграв роллю своєрідного "каталізатора" національного почуття серед еміграції, що він, прищеплюючи любов і повагу до бандури у тих, хто її слухав або читав про неї, будив солідарність, взаємовиручку, віру в торжество справедливості на рідній Батьківщині.

Олександр Правдюк,
д-р мистецтвознавства, Київ

В. Гляд

СКАРБ

Бандуро, рідний наш скарб,
Замовкнеш у моїх руках.
Немає сили тебе будувати,
Застигає кров у жилах і слова в устах.
Захоплення дуже запекле,
Як цю працю починав.
Веселіли душа й серце,
І так поволі мій план зростав.
Змайстрував таких багато,
Навіть у сотню не складеш.
Робота йшла дуже жваво,
А тепер, як то кажуть, більш не утнеш.
Озовіться до мене здібні юнаки,
Із щирим серцем завжди готов усім допомогти,
Продувати наш скарб-бандуру потрібно,
Слава вам буде сяять на довгі віки.

ЖУРНАЛ "БАНДУРА"

"БАНДУРА" — художньо-літературний ілюстрований журнал. Видається щоквартально з 1981 року Школою Кобзарського Мистецтва в Нью-Йорку. До квітня 1991 року вийшло 36 номерів, обсягом 64 сторінки.

Б. висвітлює українською та англійською мовами історію та сучасний розвиток української народної музики на всіх континентах, публікує теоретичні статті, нариси та документальні матеріали, присвячені видатним бандуристам і кобзарським капелям усього світу. В спеціальних рубриках обмінюються досвідом майстри вигоовлення музичних інструментів, уміщуються нотні записи, уривки відповідної тематики з творів красного письменства.

Особливо багато публікацій розповідає про навчання гри на бандурі молодого покоління на спеціальних курсах, семінарах, у літніх таборах тощо, про постійну допомогу нью-йоркської Школи Кобзарського Мистецтва в забезпеченні інструментами молоді з віддалених українських сіл у багатьох країнах Південної Америки. Журнал опублікував (або передрукував із малодоступних джерел) кілька курсів гри на бандурі, складених Гнатом Хоткевичем, Георгієм Ткаченком, Юліаном Китастиком, Віктором Мішаловим.

У розділі "літопис" постійно подаються відгуки про концерти, спеціалізовані виставки й конференції, рецензії на книжки та видання кобзарських записів на грамплатівках і магнітофонних стрічках, а також ювілейні вітання, некрологи. З другої половини 1980-х рр. Б. надає все більше місця матеріалам про кобзарські проблеми в Україні, передрукам і публікаціям авторів з УРСР.

Б. існує головним чином на приватні пожертви. Серед редколегії та авторського активу — авторитетні фахівці діаспори: Андрій Горняткевич, проф. Дарія Каранович-Гординська, д-р Ігор Соневицький, адміністратор Школи Кобзарського Мистецтва Микола Чорний — видавець і головний редактор Б. та ін. Графічне оформлення незмінно виконує Борис Пачовський.

Попередником Б. був щомісячний "Кобзарський листок". Усі його 90 випусків перевидано двомовним українсько-англійським альманахом на 404 сторінках. У 1978-1988 рр. вийшло також сім продовжуваних альбомів архівно-документальних матеріалів про діяльність Школи Кобзарського Мистецтва та інших організацій бандуристів у країнах Заходу.

М. Р. Селівачов

д-р мистецтвознавства, Київ



Славні бандуристки-сестри ІРИНА і ЛЮБА ЗАВАДІВСЬКИ є знані не тільки в ЗСА, але також в Канаді.

На бандурі вчилися приватно в сл.п. батька кобзарства Григорія Китастого, який вщепив у них любов до рідної бандури. Вони були учасниками багатьох кобзарських таборів, а накінець стали їх інструкторами. Крім того вчили в Клівлендській Школі бандуристів.

Протягом двох років провадили Школу гри на бандурі в Пітсбургу.

Ще змалку вчилися грати на фортеп'яні на університеті, де також навчалися співу.

Ірина закінчила хемічну інженерію. Люба — біологію та медичну технологію.

Помимо цілоденної праці, стараються знайти час на вивчення нових пісень, щоб збагачувати їх репертуар.

Приблизно 10 років тому назад, створили вокально-музичний дует. Виступають на концертах, академіях, українських та міжнародних фестивалях.

Часом демонструють гру на бандурі в музичних інститутах, музеях та бібліотеках. Тому, що їх виступи є різного характеру, їм потрібний різноманітний репертуар. Всі пісні для бандури аранжують самі. У своєму репертуарі мають приблизно 75 пісень, з яких 8 є їх власної композиції. З своїми концертами виїжджають до різних міст Америки і Канади.

У серпні ц.р. з театральною групою "Молоде покоління" поїдуть до Едінбургу, Англія.

БЛАКИТНО-ЖОВТА ВЕСНА

(1990 р.)

слова й муз.
Ірина й Люба Завадівські

сві-ті бу-ва-ють у-ся-кі-ї весни сум-ні чи ве-селі, лагід-ні мов в мо- СНИ

ю батьків-щи-ну весна зави-та-ла за ма-ї-на в си-ні та жовті стяги бла-

кит-на вес-на вули-ця-ми шу-му-є в го-рі та вни-зу ко-

ли-ше у-то-млені ни---ви і пе-стить збо-лі-лу зем---лю --- ко-

лі-лу зем---лю ---

У світі бувають усякії весни:
 Сумні, чи веселі, лагідні, мов сни...
 В мою Батьківщину весна завітала
 Замаїна в сині та жовті стяги.
 Блакитна весна вулицями
 Шумує вгорі та внизу,
 Колише утомлені ниви
 І пестить зболілу землю.

Радіють весною знеможені очі,
 А сльози вкривають змарнілі лиця...
 І в блиску тих сліз відзеркнулась іскристо
 Блакитна і жовта Українська весна.
 Блакитна весна.....

І рветься з душ спрагнених пісня на волю,
 Вертається слава віків - давнини...
 А предківський стяг допотить буревієм
 Нової надії - вільної весни.
 Блакитна весна.....

Клівленд 1990 р.

ПРЕСОВИЙ ФОНД

д-р А. Якимець	75.00
І.С. Халява	55.00
Слава Павловська	50.00
Ю. Олійний	30.00
Р. Іваницький	35.00
В. Гляд	25.00
А. Керницький	25.00
Й.М. Лисогір	25.00
В. Родак	25.00
д-р Р. Кульчицький	20.00
С. Пісоцкі	10.00
А. Кобаса	10.00
М. Корінець	5.00
П. Данилів	5.00
А. Месвячений	5.00

”БАНДУРА” ПІДЛЯСЬКИМ ДІТЯМ

На запрошення підляських гуртків УСКТ, в кінці квітня ц.р. перебував на Підляшші ансамбль ”Бандура” з Перемишля. Ансамбль виступав аж вісім разів: у Черемсі (двічі), Вільці-Нурецькій, Кліщелях, Орлі, Білостоці, Риболах та Більську-Підляському. Організація восьми концертів вимагала багато зусиль. І тому там, де члени УСКТ підійшли серйозно до справи, там концерти проходили дуже успішно в виповнених слухачами залах. Варто пригадати, що саме цей ансамбль так чудово доповнив навесні 1984 року першу після II світової війни Шевченкову врочистість в Більську-Підляському.

Перший концерт, хоч короткий, був дуже своєрідний. Отже, відбувався він при заповненій вщерть залі, де було біля 350 осіб. Слухачами були учні та вчителі гмінної початкової школи в Черемсі. Концерт задумано як нормальну лекцію музики, як зустріч з небуденним інструментом. Коли Оля Левчишин вийшла на сцену з бандурою, зала притихла, а очі підляських дітей вперше в житті побачили цей народний український інструмент. Було видно, що з небувалим зацікавленням чекали цього вчителі, особливо професор фізики Олександр Лавринович, місцевий громадський діяч. Оля розповіла про період виникнення бандури, який датується XV ст. Далі у своїй розповіді звернула вона увагу на велику роль бандури серед козаків Запорізької Січі та взагалі серед українців. В перших віках несли в народ це мистецтво кобзарі-бандуристи, часто сліпі, по закурених степових шляхах. Розказала керівник ансамблю про еволюцію інструменту, зростання кількості струн, якості звуку, а також про великі можливості бандури та про найвизначніших бандуристів. Особливу увагу звернула на письменника, етнографа, композитора і бандуриста Гната Хоткевича (1877-1938). Він перебував на Західній Україні (передовсім у Галичині) в 1905-1912 рр. Саме Г. Хоткевич, перший на початку XX ст., приніс бандуру у Галичину. Під час цього перебування давав він багато концертів, виступав з численними доповідями, організував ансамблі, створив навіть перший Гуцульський театр.

Нині, як сказала О. Левчишин, бандура дуже популярна на Україні, де існує багато ансамблів, а кляса бандури є в середніх та вищих музичних школах. Бандура популярна й серед української еміграції, найкращим доказом чого є ансамблі бандуристів в Аргентині, Бразилії і Парагваї.

Після цікавої розповіді прозвучало 10 чудових пісень, які дівчата виконали в супроводі бандур. А були це пісні ”Ой маю я чорні брови” В. Войта, жартівлива пісня ”Ти до мене не ходи” В. Лобка, ”Ішов козак потайком” в обр. Голенка, ”Ой казала мені мати”, чудова ”Гиля, гиля”.

Публіка нагороджувала кожную пісню рясними оплесками. Деяким дітям концерт так сподобався, що вони прийшли ще на другий, який відбувся кілька годин пізніше.

Є. Рижик

УДОСКОНАЛЮЄМО ГРУ НА БАНДУРІ

Коли Осип Сітко повернув з Канади і ЗСА з курсів удосконалення гри на бандурі, я попросив його розповісти про враження від подорожі і курсів.

Розказував мені Осип Сітко, що коли зацікавився грою на бандурі і постановив відвідувати курси, які почав давати в Куритибі маестро Юліян Китастиї, що його прислав до Бразилії невтомний любитель українського кобзарства Микола Чорний, "мені і не снилося, що буду мати нагоду поїхати до Канади і ЗСА".

І цей несподіваний сон сповнився, знову завдяки меценатові кобзарства Миколі Чорному і жертвенности Івана Деркача, який оплатив подорож туди і назад.

Приїхавши до Торонто, зустріла його надзвичайно симпатична Валентина Родак, яку ми вже запізнали в Бразилії, куди вона приїжджала зразу ж після від'їзду віртуоза Петра Кистастого, для підготовки виступів бандуристів з Аргентини і Бразилії, на відкриття пам'ятника Тарасові Шевченкові у Прудентополісі. З Торонто повезли його прямо до місцевості Лондону, де, власне, в липні 1990 року відбувався перший етап курсів гри на бандурів. Весь час його перебування в Канаді опікувалася ним Валентина Родак.

"Після двотижневого курсу в Лондоні, я мав, — далі розказує Осип Сітко, — за інструкторів великих віртуозів українського кобзарства. Курси були надзвичайно інтенсивні. Велика техніка, яку старатимуся передавати тим, які забажають перебрати це від мене, а я старатимуся їм передавати якнайкраще... Валентина Родак жаліла, що не могла мені нічого показати не те що в Канаді, а навіть в місті Торонто, бо час був обмежений і після першого етапу курсів мене перевезли до Емлентону, ЗСА, на другий двотижневий етап курсів. Уважаю, — далі розказував Осип Сітко, — що такі курси, хоч і короткі, дають великий досвід гри на такому важливому національному українському інструменті як бандура. Крім цього, місця, де відбувалися курси, відзначувалися красою, чудовою природою і великими вигодами".

Вже після відбуття курсів меценат українського кобзарства Микола Чорний запросив О. Сітка до себе, а також показав йому багато цікавого у Нью Йорку.

Д-р Михайло Рубінець
Бразилія

ВЗІРЦЕВЕ УКРАЇНСЬКЕ ВЕСІЛЛЯ В БРАЗИЛІЇ

Влітку 1990 року одружилися Розанжела Василишин, донька Зеновія і Люїзи Василишин, з Валдінеєм Маркосом, сином Йосифа і Ероїни С. Маркос.

Родина молоді, українці, вже всі народжені в Бразилії. Родина молодого — це таки бразилійці, але всі вони люблять українське оточення і все, що є українське. Шлюб відбувся в українській католицькій катедрі св. Івана Хрестителя.

Відколи заснувався в Бразилії Гурток українських бандуристів, завдяки невтомному меценатові українського кобзарства Миколі Чорного із ЗСА, який вистарався всі бандури для Бразилії, а особливо завдяки благо-сердним жертводавцям з Америки, обидві родини не пропускали ні одної імпрези, де виступали чи то маленькі, чи вже дорослі, чи старші бандуристи.

Обидві родини — українська і бразилійська — так захопилися українським кобзарством, що коли прийшла дата одруження молодих, вони попросили, щоб на їх шлюбі співали і грали маленькі бандуристи в супроводі своїх бандур, під керівництвом катехитки Єлисавети Кривий.

Яка виїмкова і мабуть перша така шлюбна церемонія з чарівними маленькими бандурами! У всіх присутніх можна було побачити на очах сльози радості й захоплення.

Дай Боже, багато таких взірцевих українських одружень.

Д-р Михайло Рубінець

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

СЕМІНАРИСТИ Й БАНДУРА

Минулого року ми, шість семінаристів, одержали запрошення з парафії св. свящ. Йосафата тут, в Прудентополі, доповнити кількісно дванадцять бандуристів. Групу названо "Капеля бандуристів св. Йосафата". Для нас, семінаристів, це запрошення є надією радісною, бо вже віддавна носилися з думкою десь роздобути бандури, а їх у Бразилії ніхто не виробляє. Пішли ми дуже раді, щоб взяти участь та навчитися грати, щоб наші мрії сповнилися.



16-го березня 1990 року відвідав нас Микола Чорний з Америки. Він обіцяв постаратися для семінарії десять бандур. В короткому часі повідомили з митного уряду, що ці бандури вже знаходяться в Куритибі. Почався процес, щоб могли їх дістати. Через різні переправи цей процес тривав 107 днів. В серпні ми їх одержали.

В короткому часі здійснилося наше бажання.

Минулого місяця ці бандури були вже вжиті семінаристами на двох виступах в семінарії.

Антоній Ярцюк

ХІ-ИЙ КОБЗАРСЬКИЙ ТАБІР "УКРАЇНСЬКОЇ ЄДНОСТИ" ПІД ГАСЛОМ "МИ Є. БУЛИ. І БУДЕМ МИ!"

ОДУМ-івські кобзарські табори вже понад 20 років славляться своєю добре проробленою працею з молоддю. Команда та інструктори ХІ-го кобзарського табору "Єдності" можуть бути горді, що і вони продовжували на оселі "Україна" тяжку працю своїх попередників. Кобзарське мистецтво було у дуже добрих руках. Молоді інструктори — довголітні учасники кобзарських таборів, колишні інструктори й учителі гри на бандурі у своїх місцевостях. Вони — з вищою музичною освітою (дехто з них ще є студентом університету), свідомі українці, які всі свої знання і зусилля вкладали щоб належно провести намічену програму, яку приготували бандурист Віктор Мішалов і я, як мистецький координатор. П'ятдесят дітей і молоді за два тижні вивчили безліч пісень — інструментальних, у супроводі бандур і "a capella".

Оксана Родак (яка 5 тижнів своїх вакацій провела на літніх музичних курсах в США й Канаді), яка була відповідальна за спів, приготувала цікаві дитячі пісні ("Сонечко" І. Жуковського, "Журавель" в обробці Р. Скалецького та інші) і ввела методу З. Кодая у навчанні співу.

У переведенні програми допомагали: Михайло Андрець, Леся Метулинська, Олесь Береговий з Буенос-Айрес (Аргентина) і інструментальних, у супроводі бандур і "a capella".

Оксана Родак (яка 5 тижнів своїх вакацій У переведенні програми допомагали: Михайло Андрець, Леся Метулинська, Олесь Береговий з Буенос-Айрес (Аргентина) і о" І. Жуковського, "Журавель" в обробці Р. Скалецького та інші) і ввела методу З. Кодая у навчанні співу.

У переведенні програми допомагали: Михайло Андрець, Леся Метулинська, Олесь Береговий з Буенос-Айрес (Аргентина) і інструментальних, у супроводі бандур і "a capella".

Оксана Родак (яка 5 тижнів своїх вакацій У переведенні програми допомагали: Михайло Андрець, Леся Метулинська, Олесь Береговий з Буенос-Айрес (Аргентина) і Учасникам табору було надзвичайно приємно, коли табір відвідали гості — Петро Іванович Китастиий, член капелі бандуристів ім. Т. Шевченка і довголітній інструктор кобзарських таборів, майстер бандур з Ошави — Василь Ветцел, о. прот. Віталій Метулинський — настоятель православної церкви св. Тройці в Лондоні, п-і Оксана Метулинська — колишній інструктор кобзарських таборів на цій оселі та гості з України. Всі подивлялися таборовиків, їхній ентузіазм і бажання удосконалити гру на бандурі.

Сердечну подяку складаю Тарасові Ліщині — референту літніх таборів, всім членам команди на чолі з комендантом Тарасом Родаком, за співпрацю п. І. Данильченкові — голові ТОП-у на Канаду (він же голова



Інструктори й асистенти XI-го ОДУМ-івського кобзарського табору: Валентина Родак (мистецький координатор), Йосип Сітко, Михайло Андрець, Леся Метулинська, Анатолій Островський, Оксана Родак, Олесь Берегавий. Оселя "Україна", серпень 1990 р. Лондон, Онтаріо.

корпорації оселі "Україна"), нашим господарям за приготування смачних страв і батькам, що поцікавились нашою працею.

Незабуваючи, що нашій організації ОДУМ минає 40 років, додано до назви табору гасло із вірша незабутнього нашого Івана Павловича Багряного — "Ми є. Були. І будемо ми!". Якщо ми, провідники ОДУМ-у, на наших кобзарських таборах і надалі будемо плекати любов до української музики і співу, до України, до мови, культури, історії і до церкви, то "...Ми не вмерем! Нас не зітруть із рубрики!" (І. П. Багрянний).

Бажаю всім доброго здоров'я і закликаю — грайте самі, грайте в ансамблях, грайте на нашій улюбленій бандурі, бо —

БАНДУРА — ЖИВИЙ ДУХ НАРОДУ!

Валентина Родак, СВП
координатор мистецької програми

ВІД ІНСТРУКТОРІВ КОБЗАРСЬКОГО ТАБОРУ

Минулого року ми на цьому таборі почали традицію професіоналізму і наголошували техніку вправами правої та лівої руки, хроматичні, очевидно, і посановили собі, що кожний наступний табір буде кращим ніж минулий. Я думаю, що цьогорічний табір досяг цієї мети. Оксана Родак провадила цього року дуже успішні та корисні хорові вправи сольфеджіо, які значно підвищили рівень нашого співу. Також помагали тут наші гості з Південної Америки — Олесь й п. Сітко. Я був задоволений, що нарешті

цього року я мав змогу працювати з старшою групою. Дякую усім моїм колегам за їхню допомогу і товариство. Особливо дякую Олесеві за наші дуже цікаві дискусії на різноманітні теми.

Михайло Андрець

Протягом двох тижнів ми разом тяжко працювали. Ми вивчали не тільки гру на бандурі, а також почали виправляти наші голоси. Пам'ятайте, що спів найлегший спосіб пізнавати музику, а спів в супроводі бандури — це один з найкращих способів пізнавати українську музику. Крім співу й гри на бандурі, ми мали нагоду вчитись про цікаві теми від інструкторів з далеких країн. Ми чули грання бандуристів-віртуозів — Віктора Мішалова, Петра Китастого й Олі Герасименко на касетці.

В Торонто, я мав незабутнє перебування, дякуючи п. Валентині Родак. Вона дала мені змогу пізнати найцікавіші місця в Торонто та околиці. Я мав нагоду вперше познайомитись з пані Родак, коли вона завітала до кобзарських осередків у Південній Америці, щоб скоординувати і продиригувати виступ 100 молодих бандуристів на відкритті пам'ятника Тарасу Шевченкові в місті Прудентополіс, Бразилія, 3-го грудня 1989 р. Там 75% людей є українського походження.

У цьому, на мойому першому кобзарському таборі в Канаді, я був інструктором мистецького координатора табору, і працював з молодшими бандуристами разом із Оксаною Родак. Оксана вдало й успішно провадила навчання з ними, тобто з юними кобзарями. Хоч в Аргентині я вчу малих дітей, ця співпраця дала мені нагоду багато нового навчитися, особливо в педагогічному викладанні гри на бандурі, і така практика як інструктор буде дуже корисною мені у скорому майбутньому, щоб приготувати нових малих бандуристів в Аргентині. Але також інші зайняття, як, наприклад, сольфеджіо, ансамблевий спів згідно методи композитора Золтана Кодая, гутірки, інструкторський ансамбль були для мене дуже цікаві й корисні.

Хочу подякувати всім моїм друзям-інструкторам: Оксані Родак, Лесі Метулинській, Вікторові Мішалову, Михайлові Андрецеві та Анатолієві Островському за добру співпрацю, товариство та поради.

Складаю найкращі побажання успіху панові Йосипу Сіткові з Бразилії, який також брав участь в цьому кобзарському таборі.

На кінець сердечно дякую всім особам, що безінтересовно мені допомагали, щоб я прибув на кобзарський табір: мгр. Юрієві Шимкові, моїй родині, п. Валентині Родак, мгр. Миколі Чорному та родині Богдана Максименка з Аргентини.

Олесь Береговий,
Буенос-Айрес, Аргентина.

NEW YORK BANDURA ENSEMBLE IN SPRING TRAINING

Members of the New York Bandura Ensemble have been busy this spring with two intensive workshops — one held March 2-3 with Julian Kytasty, the other April 13 and 17 with Ola Herasymenko-Olijnyk. In addition, students of the New York School of Bandura had the opportunity to work on their bandura technique with Ms. Herasymenko-Olijnyk at a mini-workshop on April 20. Both workshops were funded in part by a grant from the New York State Council on the Arts.

Recently, the New York Bandura Ensemble's performing corps — Echo of the Steppes (Homin Stepiv) received an invitation to do a concert tour in Ukraine next year. In an effort to prepare ourselves for such a tour, our young professionals, though caught up in the hectic pace of their work environment, decided to set some time aside for some serious bandura practicing, add some new repertoire, and give our regular rehearsals a boost — a “play till we drop” weekend of bandura seemed in order.

On March 2, at 10 am sharp, bandurists gathered at the Ukrainian Music Institute of America, where our sessions were held. A very enthusiastic and energetic Julian Kytasty — was waiting with sheet music spread out around the room. After starting off easy with some warm-up exercises, we progressed through eight hours of intensive singing and playing. The time passed quickly, as we were totally involved in the lively selections Julian arranged for us — his pace was relentless. We worked on a Kuban folk song that highlighted the humorous aspects of courtship; a love song that depicted a disgruntled and mismatched couple; and a few Ukrainian folk dance tunes, including the “Kobasa Polka”, that Julian arranged in honor of the centennial of Ukrainian immigration to Canada. It was an invigorating, productive and yes, tiring day's work. By the end of Saturday's session, we recorded all the pieces we had worked on throughout the weekend and were pleasantly surprised at just how much we had accomplished, although our sore fingers were a good indicator that we would have to maintain this pace to stay in shape.

Our next workshop was a month later with renowned bandurist Ola Herasymenko-Olijnyk of California, formerly of Lviv, Ukraine. Some of us had seen Ola perform in New York City or in Glen Spey at the Ukrainian Festival last year and were well aware of her impressive training and technique. We were wondering whether we would be up to the challenge of working with someone who had graduated from the Lysenko Conservatory in Lviv (as well as serving as bandura instructor at this institution), done graduate work at the Kiev Conservatory and performed as a soloist and trio member in competitions throughout Ukraine as well as at international music competitions.

Ola had three very different pieces, arranged especially for our ensemble, which are characteristic of contemporary Ukrainian music in Ukraine: “The Cranes of Chornobyl” — music — Oleksander Bilash, written by Dmytro

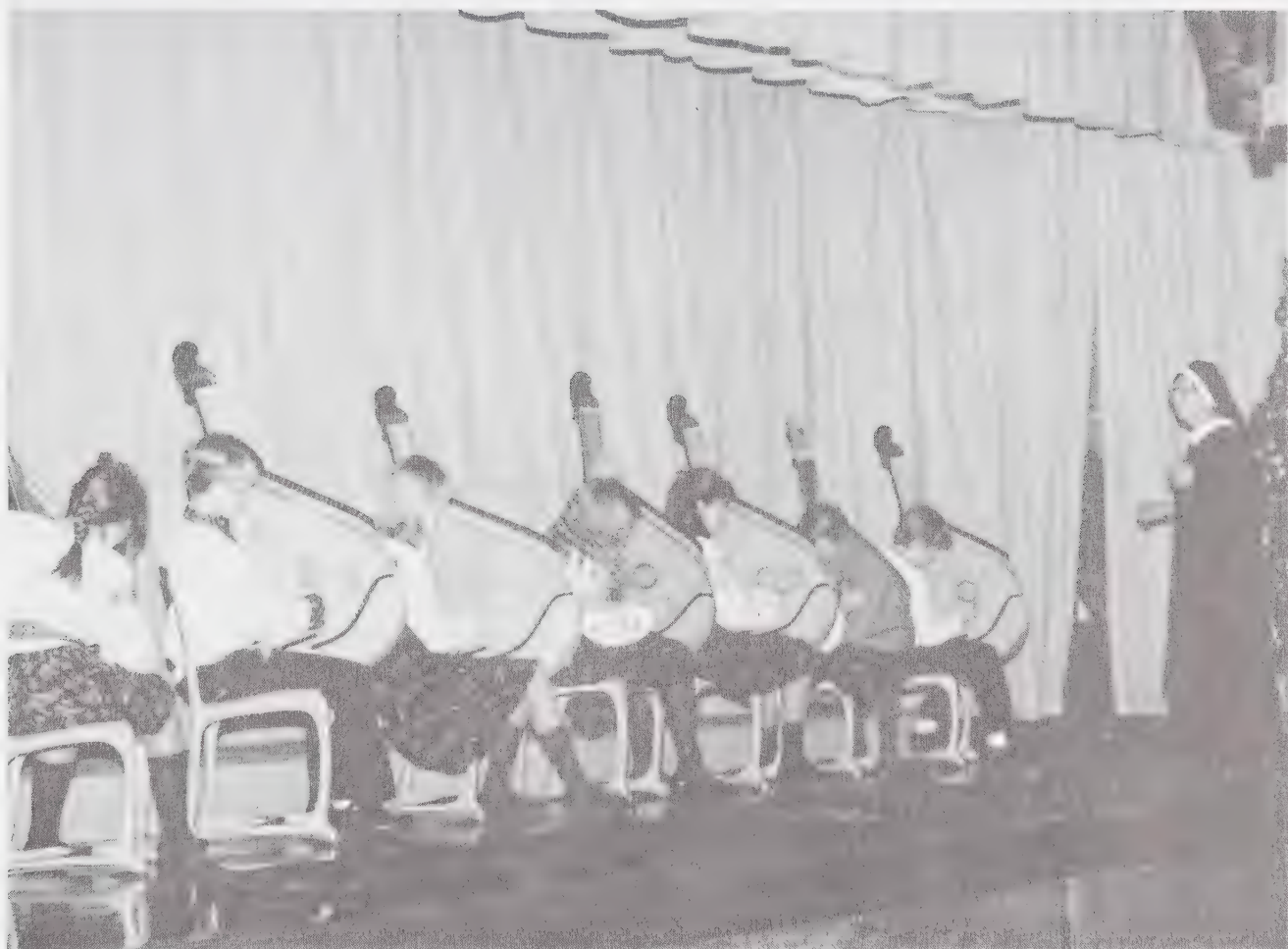
Pavlychko after the tragic nuclear disaster, it depicts the plight of the cranes, which return to their nests to find nothing but ashes, symbolizing the horrific state of the land and the people affected by Chornobyl; “Svitlytsia” — is a sentimental journey back to childhood, to the sanctity and security of the sitting room carefully arranged by a mother, where a portrait of Shevchenko watches over the family and embroidered cloths decorate the walls — “your children may be scattered now, but like birds, they will once again flock to their mother’s nest”; “Departure to a Foreign Land”, made popular by the Marenych trio, recounts the trials of those who were uprooted from their homes during World War II, expecting to soon return, but finding themselves still in a foreign land after forty years of waiting — some never surviving the wait. Although these pieces span the experiences of different generations, it was not difficult for the members of our ensemble to identify with them — as first generation Ukrainian Americans, we too feel the displacement of living in the United States, and yet yearning to “return” to Ukraine, even though many of us have never even visited. Our parents’ stories have become part of our own experience, and we will bring that experience back with us when we go to Ukraine.

We spent all day Saturday sight-reading through these pieces and slowly bringing them together. Ola was ever-so-patient with us, and very encouraging, remarking that even some of her conservatory students would not have gotten through the material quite as quickly as we did. By our session Wednesday evening, we had the beginnings of some “real music”. After our session, we requested a demonstration by Ola, who obliged us by playing some very unique pieces — including a Christmas medley; a *duma* about Chornobyl, words by Hay-Holova- an eerie twist on the Shevchenko poem “In the Cherry Orchard”, where the cheery, peaceful country setting has been transformed into a deserted, haunted and barren scene — the music was arranged by Ola’s husband Yuri Oliynyk, is based on the folk song, though its minor key mode is illustrative of the solemnity of the theme; and a classical number. Ola also told us a bit about her bandura — a Lviv concert bandura which was designed and built by her father Prof. Vasyl Herasymenko, a professor at the Lysenko Conservatory in Lviv. This bandura is considered to be the most advanced and effective by bandurists in Ukraine, and is especially popular due to its light weight (in comparison to the standard Chernihiv banduras).

On Saturday, April 20, Ola met with some bandura students who were interested in getting bandura technique coaching. The next day she performed at the Easter luncheon of St. Volodymyr’s Ukrainian Orthodox Church on 82nd Street in New York City, where she opened her program with the traditional “Khrystos Voskres” (Christ is Risen) chorus. Her program included the above-mentioned pieces about Chornobyl; *Duma* about the Cry of Yaroslavna; and a number of Ukrainian folk songs and medleys. Her performance was greeted with tumultuous applause, and His Excellency Archbishop Antony, Most Rev. Bazylewsky and visiting clergy of the Serbian church thanked her personally for such a multi-faceted and polished performance.

Within two months, our ensemble has made a big leap forward, working with two of the most talented young bandurists of our day. Together, they represent the more traditional bandura technique and repertoire preserved and cultivated here in the West, and the contemporary bandura art form as it exists today in Ukraine. To become so accomplished in an art form requires a great deal of sacrifice, dedication and discipline. It is therefore, with our utmost appreciation and respect that we wish Julian and Ola all the best in their artistic endeavors and look forward to working with them again.

Workshop Participant



Новозаснований гурток бандуристів в школі Св. Юра в Нью Йорку під час Різдвяного концерту, під керівництвом свого вчителя, сестри мгр. Бернарди

ODUM BANDURA CAMP

“We are, we were, and will be...” (I.B.)

For the past four years, I have been studying music education at The University of Toronto. This summer, I had the opportunity to put all the teaching strategies and skills into practice before a large group of children and teenagers.

From July 29 to August 12, 1990, 52 young people between the ages of 7-18 came to the Ukraina Vacation Resort in London, Ontario, to attend the XI ODUM Bandura Camp entitled “Ukrainian Unity.” The camp motto was “We are, we were, and will be...” (Ukrainians as a nation) — quote by Ivan Bahrianyj. The participants came from Canada and the USA — British Columbia, Ontario, Minnesota, Washington, New Jersey, Michigan. For the first time, the instructors represented four countries: Victor Mishalow, Australia; Michael Andrec, USA; Oles Berehoviyy, Argentina; Lesia Metulynsky, Canada, and myself, Oksana Rodak, Canada. The assistants were: Anatolij Ostrowskyj, USA, and Joseph Sitko, Brazil.

The camp’s coordinator for the second successive year was Walentina Rodak, who also organized the first bandura camps in Canada in the late 1960’s (at Camp Sokil in Hawkestone, Ont., and at Camp Kiev in Oakville, Ont.) and throughout the 70’s and 80’s (at Sparrow Beach Lodge in Muskoka, Ont.). The many months of planning prior to camp that Mrs. Rodak undertook, the decisions about repertoire, finances, organization, and the many endless details during camp, show her to be committed to the preservation of bandura playing.

Each day at camp the participants played about four hours on the bandura (two of which were devoted to technical exercises) and developed their singing voices, hearing ability, memory, and various musical skills. There were short daily lessons on numerous topics. These included: listening to bandura virtuoso Victor Mishalow, Peter Kytasty (both members of the Detroit Bandurist Chorus) and Ola Herasymenko (this Lviv native was heard on tape); watching videos about bandurists in Brazil, the Kiev trio “Svitlytsia,” and about “The Plane to Ukraine” — a video documenting relief aid to the victims of Chernobyl. There was also ample time for sports, relaxation, dances and excursions. Especially interesting was the visit of Bill Vetzal of Oshawa,, Ont. who spoke about bandura construction, repair and maintenance.

I myself was responsible for the beginner’s group and choir rehearsals. Having attended summer courses at Westminster Choir College (Princeton, NJ) and at The University of Western Ontario (London, Ont.), I attempted to apply my latest acquired skills. I combined the Kodaly philosophy of teaching music in both choir and bandura teaching. The Kodaly method is a developmental sequence for teaching music concepts and skills to children through singing. During rehearsals, we worked on developing a sense of steady beat and rhythm, learning the solfa names of notes to improve intonation, and learning



Учителі, команда й учасники XI-го ОДУМ-івського кобзарського табору "Української Єдності" під гаслом "Ми є. Були. І будемо ми!" (І.П. Багряний) на оселі "Україна". Лондон, Онтаріо, м. серпень 1990 р. Комендант табору — Тарас Родак, Мистецький координатор — Валентина Родак.

the corresponding handsigns to the solfa. We also learned the basics about singing posture, respiration, tone production, and musical singing. In bandura rehearsals, the children (ages 7-13) experienced the music through singing, playing, clapping and movement activities, developed their note-reading and writing, memory, listening and creativity skills. Each participant had the opportunity to play a solo, play in a group and accompany their own singing on the bandura. For young players, these activities required an enormous amount of hard work and concentration, but when given challenges within their capabilities, the bandurists responded with eagerness to learn and to play as much as possible; discipline problems were minimal.

The two-week camp was an enjoyable experience for participants and instructors alike. The culmination was a two-hour concert consisting of a capella, instrumental and bandura-accompanied works. The participants performed rounds, children's songs, folk and patriotic songs (in keeping with the motto of the camp), composed works (by H. Khotkhevych, M. Verbytskyj, G.F. Handel, V. Ivasiuk), as well as many arrangements by Victor Mishalow.

Following the concert, goodbyes were said to tears, hugs and promises to return the following year. All the participants left the camp with many new-found friends and plenty of happy memories. The camp gave the opportunity for young people to make, share and understand Ukrainian music. Most importantly, the XI Bandura Camp provided the right atmosphere for developing a lasting enjoyment of music.



УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ СОЮЗ, ІНК.

UKRAINIAN NATIONAL ASSOCIATION, INC.

30 Montgomery Street, P.O. Box 17A—Jersey City, New Jersey 07303 • (201) 451-2200

Найстарша і найбільша братська, забезпечена і громадська організація українців в Америці і Канаді

Заснована у 1894 році

Запрошуємо вас та членів вашої родини забезпечитися в Українському Народнім Союзі та спільно працювати для добра українського народу

- *Має ново-впроваджену дуже корисну пенсійну грамоту*
- Має 20 клас модерного забезпечення
- Сума забезпечення не має обмежень
- Виплачує найвищу дивіденду
- Видає щоденник *Свободу*, *Український Тижневик* і журнал для дітей *Веселку*
- Уділяє стипендії студіюючій молоді
- Удержує вакаційну оселю „Союзівку”

- *Offers a very advantageous new annuity policy*
- Offers 20 types of life insurance protection
- There is no limit to the amount of insurance
- Pays out high dividends on certificates
- Publishes the *Svoboda* daily, the English-language *Ukrainian Weekly* and the children's magazine *Veselka — The Rainbow*
- Provides scholarships for students
- Owns the beautiful estate Soyuzivka

**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 признание

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.**



МАЄТЕ ФІНАНСОВІ СПРАВИ?

Зайдіть до нас, або закличете телефонічно
і довідайтесь, що

УКРАЇНСЬКА ПРАВОСЛАВНА КРЕДИТІВКА В НЬЮ-ЙОРКУ

- Виплачує найвищі відсотки на звичайні ощадністі конта.
- Дає безкоштовне життєве забезпечення до 2,000.00
- Утримує пенсійні конта (IRA) на високих відсотках.
- Всі ощадністі вклади забезпечені федеральним урядом до 100,000.00 долярів.
- Уділяє позики на вигідних до сплати умовах
НА ВАШІ ОСОБИСТІ ПОТРЕБИ АБО
МОРГЕЦЖОВІ ПОЗИКИ НА ЗАКУП РЕАЛЬНОСТЕЙ
- Видає різного терміну сертифікати.
- Безкоштовно забезпечує позики до 10,000.00 на випадок смерті або випадкової непрацездатности.
- З чистого прибутку дає пожертви нашим культурним, науковим, молодечим, мистецьким та релігійним організаціям.

ОЩАДЖУЄТЕ ЧИ ПОЗИЧАЄТЕ - ПАМ'ЯТАЙТЕ:
НАШ КАПІТАЛ мусить працювати ДЛЯ НАШОЇ ГРОМАДИ

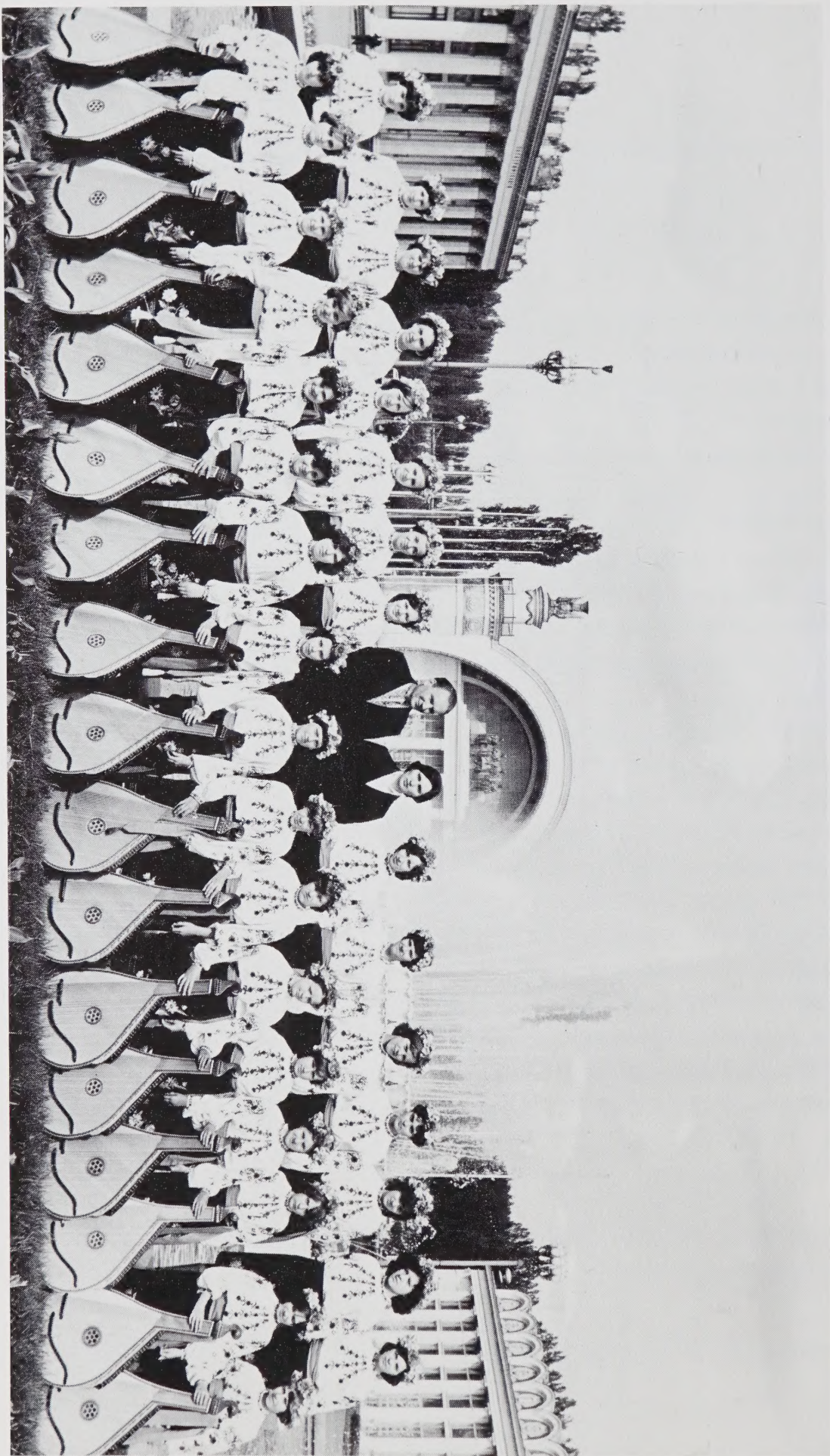
UKRAINIAN ORTHODOX FEDERAL CREDIT UNION

304 EAST NINTH STREET, NEW YORK, NEW YORK 10003 TEL. 533-2980/533-0673

ЗМІСТ

<i>Іван Гончар: Нові знахідки картини "Козак Мамай"</i>	1
<i>Дума "Плач невольників"</i>	4
<i>Проф. д-р І. Соневицький: Життєвий і творчий шлях Нижанківського</i>	11
<i>С. Грица: Музично-фолклористична діяльність Ф. Колесси (1871-1947)</i>	18
<i>Ю. Виноградський: Спогади про кобзарів і лірників Чернігівщини</i>	22
<i>Зіновій Штокалко та його підручник</i>	24
<i>І. Бугаєвич: Народний Кобзар Констянтин Яцик</i>	33
<i>Наталя Михайленко: Капеля Бандуристів "Карпати"</i>	35
<i>Бандуристка з України Оксана Герасименко</i>	38
Нам пишуть:	
<i>Ліда Черченко: Феномен Віктора Мішалова</i>	41
<i>О.П.: "А вже весна, а вже красна"</i>	43
<i>Олександра Правдюк: Журналові "Бандура" сповнилося 10 років</i>	44
<i>М.Р. Селівачов: Журнал "Бандура"</i>	46
<i>Бандуристки Ірина і Люба Завадівськи</i>	47
<i>Є. Рижик: "Бандура" Підляським дітям</i>	50
<i>д-р Михайло Рубінець: Удосконалюємо гру на бандурі</i>	51
<i>Взірцеве українське весілля в Бразилії</i>	52
<i>Антоній Ярцюк: Семінаристи й бандура</i>	53
<i>Валентина Родак: XI-ий Кобзарський табір ОДУМ</i>	54
<i>New York Vandura Ensemble in Spring Training</i>	57
<i>Oksana Rodak: ODUM Vandura Camp</i>	60

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



*Дитяча зразкова капеля "Кримські Проліски" на млі Ялтанського будинку культури.
Керівник капелі маєстро Олексій Нурко, направо його асистентка.*