

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТВОРЧІСТЬ ЛЕОНІДА ГАЙДАМАКИ У КОНТЕКСТІ НАРОДНО-
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В 1920-1940-х
РОКАХ**

Магістерська робота

Митко Марія Дмитрівна

Науковий керівник:

Ніколаєвська Юлія Вікторівна

доктор мистецтвознавства,

професор

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело.....



Митко М.Д.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕОНІДА ГАЙДАМАКИ.....	7
1.1 Соціально-культурні умови становлення і розвитку бандурного виконавства на Слобожанщині. Мистецька освітня реформа 1920-х років та формування передумов для розвитку професійного бандурного виконавства	7
1.2 Напрями творчо-педагогічної діяльності Леоніда Гайдамаки.....	12
1.3 Принципи створення професійного репертуару у виконавській та викладацькій роботі.....	20
Висновки до Розділу 1.....	23
РОЗДІЛ 2. РОБОТА Л. ГАЙДАМАКИ НАД РЕПЕРТУАРОМ: ПЕРЕКЛАДЕННЯ, ОБРОБКИ, ОРКЕСТРОВКИ ТА ТВОРИ ВЛАСНОГО НАПИСАННЯ. ОСОБЛИВОСТІ ТА ХАРАКТЕРНІ МОМЕНТИ.....	25
2.1 Твори французьких клавесиністів «Тамбурин» Ж. Ф. Рамо і «Зозуля» Л. К. Дакена у перекладенні для бандури.....	25
2.2 Перекладення творів композиторів епохи класицизму «Арієта» Й.Гайдна та «Прагнення» Л. ван Бетховена для бандури.....	29
2.3 Перекладення творів композиторів-романтиків для бандури: «Вальс» Ш. Гуно та «Фанданго» Р. Леонкавалло.....	33
2.4 Перекладення творів українських авторів для бандури	37
2.5 Особливості обробок народних пісень для бандури.....	39
2.6 Особливості перекладень для оркестру.....	42
2.7 Авторські твори.....	45
Висновки до Розділу 2.....	51
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми. Ім'я і творчість Леоніда Гайдамаки (1898-1991) є не вповні вивченими у сучасній науці. Між тим, постать митця, його виконавська та педагогічна діяльність стали фундаментом розвитку професійного напрямку у мистецтві гри на бандурі в Україні 1920-40х роках. Активна виконавська діяльність Л. Гайдамаки у великих колективах (оркестрах) та ансамблях, плідна викладацька робота, невпинна співпраця з майстрами з виготовлення й удосконалення харківської бандури – все це сприяло академізації народного за походженням інструмента, виведенню його на концертну сцену, виявленню невідомих раніше виразно-кolorистичних та технічних можливостей.

Історико-політичні обставини та ідеологічні перепони позбавили імена фундаторів харківського бандурного виконавства Гната Хоткевича та його видатних учнів і послідовників належної історичної пам'яті та уваги нащадків, не давши можливості для розвитку унікальної до сьогодні виконавської традиції. Леонід Гайдамака був одним з перших випускників започаткованого Г. Хоткевичем у Харківському музично-драматичному інституті класу харківської бандури, ставши продовжувачем його викладацької та просвітницької справи, змінивши у класі відстороненого від роботи та згодом репресованого вчителя. Водночас, учень продовжив удосконалювати свої знання та уміння, створивши власну педагогічну методику, збагативши бандурний репертуар класичним творами відповідно до власних мистецьких уподобань, сформувавши свій напрямок у концертно-виконавській діяльності. Творчо-педагогічна спадщина Л. Гайдамаки заслуговує окремої уваги й ґрунтовного вивчення чому і присвячена дання магістерська робота.

Метою роботи є дослідити творчість Леоніда Гайдамаки у контексті народно-інструментального мистецтва України в 1920- 40-х роках.

Об'єктом дослідження є народно-інструментальне мистецтво України 1920- 40-х років. Це матеріал – перекладення та обробки, оркестрування та

власні твори для бандури Л. Гайдамаки у контексті дослідження його діяльності як виконавця, викладача та диригента.

Предмет дослідження – специфіка тлумачення Л. Гайдамакою виразних і технічних можливостей бандури як професійного концертного інструмента.

Матеріалом дослідження стали наступні твори: «Тамбурин» Ж. Ф. Рамо, «Зозуля» Л. К. Дакена, «Арієта» Й. Гайдна, «Прагнення» Л. Ван Бетховена, «Вальс» Ш. Гуно, «Фанданго» Р. Леонковало, «Іди, іди, дощику» народна пісня за записом К. Квітки, обробка В. Овчаренко, «Козачок» муз. М. Коляди, українські народні пісні «Жалібна пісня», «Гей не дивуйтеся», «Застольна», «Про Нечая», вірменський народний танець «Узундара», збірник «Революційні пісні для української народної оркестри» та власні твори автора «1933» сл. О. Веретенченко, варіації на теми української народної пісні «Ніч яка, Господи», «Етюд-козачок» і п'єса «Хвилі Дніпра».

Методи дослідження. Системний, культурно-історичний та історико-біографічний аналіз, стильовий, компаративний аналіз.

Методологія дослідження. Системний підхід в аналізі перекладацької (редакторської) спадщини Л. Гайдамаки дозволяє проаналізувати його праці у контексті формування педагогічного репертуару з урахуванням жанрових та стильових ознак та сприяє узагальненню отриманих результатів. Метод історизму надає можливості виявити еволюцію бандурного репертуару у напрямку академізації інструмента. Компаративний метод та метод структурного аналізу передбачають визначення особливостей виконавства на бандурі та виразно-технічний потенціал інструмента.

Теоретичну базу наукової роботи складають джерела присвячені:

- життю та творчо-педагогічній діяльності Л. Гайдамаки та Г. Хоткевича;
- специфіці перекладень творів для виконання на бандурі;
- вивченню академічного народно-інструментального виконавства;
- народним музичним інструментам України.

Наукова новизна отриманих результатів. Постать Леоніда Гайдамаки представлено системно в повноті його багатовекторної діяльності завдяки тому, що *вперше*:

- проаналізовано бандурні перекладення та оркестрові інструментування Л.Гайдамаки, що є основою його багатогранної творчості;
- твори митця зібрані та структуровані за жанрами на електронному носії;
- відслідкований музично-генеологічний зв'язок Г.Хоткевича та його учнів, зокрема Леоніда Гайдамаки, і з сучасними представниками бандурного мистецтва України.

Уточнено:

– біографічні данні, спираючись на інтерв'ю Леоніда Гайдамаки;

Практична значущість результатів дослідження. Отримані у дослідженні результати можуть бути корисними у викладацькій та методичній роботі по формуванню педагогічного репертуару для бандури. Окремі положення можуть бути використані у навчальних курсах з музичної освіти, історії виконавського репертуару, історії української музики, історії виконавства на народних інструментах. Творчість Л. Гайдамаки, його виконавська та педагогічна діяльність можуть стати основою подальших наукових досліджень бандурного мистецтва.

Апробація роботи. Основні положення роботи були викладені на таких заходах: «Ярмарок наукових ідей», де виступ отримав перше місце (Харків, листопад 2021), XXIV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 8-9 грудня, 2021), III Міжнародна науково-творча онлайн- конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 25-26 листопада 2021), Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи» до 95-річного ювілею кафедри народних інструментів України ХНУМ імені

І.П. Котляревського (Харків, 27-29 листопада 2021), Магістерські читання (Харків, грудень 2022), IV Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (до Дня науки в Україні, Харків, 20-21 травня 2023), Харківський регіональний конкурс студентських (курсантських) наукових робіт з природничих, технічних та гуманітарних наук (Харків, червень 2023). За матеріалами роботи підготовлена стаття.

Структура роботи. Дослідження складається з Вступу, двох Розділів, Висновків та Списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ ТА БАГАТОГРАННА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЕОНІДА ГАЙДАМАКИ

1.1 Соціально-культурні умови становлення і розвитку бандурного виконавства на Слобожанщині. Мистецька освітня реформа 20-х років та формування передумов для розвитку професійного бандурного виконавства

«Бандура є чисто український винахід. Ніде й ні від кого українці цього інструмента не позичали, а вигадали для себе самі»- саме так пише Г. Хоткевич у своїй книзі «Музичні інструменти українського народу» [32; с.159], коли висвітлює походження інструменту. Перша письмова згадка слова «бандура» відноситься до XV століття, а згадки її попередниці «кобзи»- до XIV століття. Наприкінці XIX століття на бандурі грала лише невелика група традиційних виконавців- кобзарів. Проживали вони лише в трьох губерніях Східної України- Чернігівській, Полтавській та Харківській.[25, с.40]. Гнат Хоткевич в 1902 році писав, що на Слобожанщині йому було відомо 28 кобзарів та 37 лірників [31, с.42]. Найкраще збереглась до наших часів слобідська виконавська кобзарська традиція, тому що наприкінці XIX століття вона була стабільною щодо основних виконавських моментів: репертуар, спосіб гри, система налаштування. Наприкінці XIX століття інтерес до кобзарів зріс, етнографи та фольклористи активно писали свої праці, кобзарі та бандуристи все частіше мали виступи. Та у 1876 році Емський указ заборонив усі «сценічні виступи на малоросійському діалекті та виконання пісень на цьому діалекті»на 26 років. Наступного разу вільна кобзарська дума прозвучала аж у 1902 році на XII Всеросійському археологічному з'їзді (Харків, 11-27 серпня 1902 р.). Для цієї події комітет попросив Г.Хоткевича підготувати виступ кобзарів та доповідь про стан кобзарства в Україні. Виступ був неймовірно якісним та вразив усіх слухачів, а доповідь Гната Мартиновича зацентрувала увагу на проблемах кобзарів та утиски з боку влади щодо них.

Після цього заходу кобзарів почали запрошувати на виступи в Україні та в Російській імперії. У цей час кобзарі трансформуються з народних музикантів на «артистів». Микола Сумцов писав: «Харківський археологічний з'їзд дав великий поштовх до вивчення репертуару и побуту кобзарів та лірників і, вочевидь, послугував вихідним пунктом щодо поліпшення їхнього соціального й матеріального стану» [33, с. 41/21]. Численні виступи змінили матеріальний стан деяких бандуристів та вплинули на репертуар (романси, жартівливі та історичні пісні патріотичного змісту почали витіснити канти та псалми). Дослідники звертають увагу і на негативний вплив такої популяризації, що робила затребуваними всіх, хто з кобзою, паплюжила поняття про традиційний репертуар бандуриста та просувала в маси фальшивий образ кобзаря.

Важливо зазначити що наприкінці XIX – початку XX століття формувалось не лише бандурне виконавство, а й взагалі академічне народно-інструментальне виконавство на Харківщині. Ю. Лошков про це явище пише наступне: «Генезис та становлення цієї галузі на Харківщині поділяється на два етапи. Перший (1898 - 1909) – етап адаптації, який характеризується становленням структурних чинників академічного народно-інструментального виконавства. Відмінними рисами другого етапу (1909 - 1919) є формування регіональних особливостей виконавства на академічних народних інструментах»[15, с.7]. Не менш важливим фактором хвилі народно-інструментального піднесення є готовність слухацької аудиторії, що формувалась у XIX столітті під впливом поширення естетичної освіти у Харкові (нові учбові заклади, де навчали музиці, приватні музичні курси, гастролі іноземних виконавців та інше).

Після громадянської війни в країні починається інтенсивний розвиток масової художньої самодіяльності. З'являються оркестри та ансамблі народних інструментів. У Харкові у 1922 при клубі «Металіст» Л. Гайдамака створює капелу бандуристів, яка потім перетворюється на перший оркестр українських народних інструментів, до якого входили бандури, ліри, сопілки,

трембіти та група ударних інструментів. У цей же період часу у Харкові в робочому клубі залізничної станції Основа Л. Собецим був створений оркестр народних інструментів, у складі якого були бандури та чотирьохструнні домри, що виявилось цікавим тембровим поєднанням на той час.

В 1920 році у Харкові створюється два професійних колективи: домровий ансамбль ім. В. Андрєєва (художній керівник Б. Семенов) та оркестр народних інструментів (художній керівник В. Комаренко). Тож ці факти говорять про наявність певних передумов для розвитку професійного виконавства на народних інструментах, зокрема, на бандурі харківського типу.

З цього часу загострюється питання щодо відсутності кваліфікованих музикантів, які б могли працювати у професійних та аматорських народно-інструментальних колективах, готувати виконавців, формувати сольний та ансамблевий репертуар. Окремі ентузіасти-любителі та активні музиканти й громадські діячі плідно працюють у напрямках організації музичної діяльності та просвітництва. Так, Н. Гуральник відзначає спалах такої активності у період між 1917 та 1920 роком, наводячи імена видатних українських музикантів, К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича та інших [5]. Таким чином формуються паростки самодіяльної та професійної музичної освіти й виконавства, де харківським митцям належить окрема помітна роль. На той час Харків був не тільки столицею України, а й знаним центром мистецтва та мистецької освіти. Результатом реформування музичної освіти стало створення 1921 року в музичних профшколах класів народних інструментів – домри, бандури, балалайки. У цих осередках плекалася виконавська школа, готувалися солісти й учасники оркестрів народних інструментів.

1924 року класи народних інструментів відкриваються у Київській консерваторії і на капельмейстерсько-хоровому факультеті Харківського музично-драматичного інституту. Мистецька освіта стала доступна для представників різних соціальних верств, у зв'язку з чим народне виконавство

набуло масового характеру. Зростала кількість музикантів та поряд з нею зростала віртуозна майстерність.

Реформа мистецької освіти в Україні у 20ті роки також призводить до трансформації змісту та структури музичної освіти. У 1925 році збільшується кількість годин, наданих на вивчення народних інструментів на інших факультетах (інструкторсько-педагогічному, капельмейстерсько-хоровому й диригентському). У цей період збільшується кількість учнів та об'єм навчальної роботи. Ці обставини ставлять перед керівництвом освітніх закладів питання про створення кафедр народних інструментів.

1926 року відкривається кафедра народних інструментів у Харківському музично-драматичному інституті. Організація кафедри пов'язана з іменем С. Дрімцова – ректора інституту та композитора, виконавця на віолончелі, гітарі та бандурі. Саме з його ініціативи разом з класами домри і балалайки у 1926 році був відкритий клас бандури. Викладачем класу став Г. Хоткевич – бандурист-виконавець, композитор, педагог, фольклорист та музично-громадський діяч. Навчання та виховання молоді завжди дуже приваблювало Гната Мартиновича. Педагогічні організаторські нахили проявилися у митця ще у часи його навчання у Харківському реальному училищі, коли під час літніх канікул у Дергачах він організовував ігрову початкову школу для неосвідчених сільських дітлахів.

Маючи досвід теоретика-дослідника, практика-виконавця та організатора музичної справи Хоткевич здійснював ідею розвитку і популяризації національної культури, організовуючи як навчальні, так і професійні художні колективи.

Український художній вокальний квартет, харківський національний хор- у цих створених колективах Хоткевич запроваджував та реалізовував свої педагогічні ідеї.

Ну і звісно ж, Гнат Хоткевич був чудовим композитором. Він написав понад 400 музичних творів: великоформатних – для бандури та оркестру; струнних квартетів, романсів, твори для хору, для голосу в супроводі

фертепіано. Народними вважаються й виконуються багатьма музикантами та колективами твори Г. Хоткевича: «Поема про Байду», «Буря на Чорному морі», «Невільничий ринок у Кафі», «Осінь», «Нечай», «А в полі корчомка», «Про смерть козака-бандуриста».

Хоткевич мав постійно займався дослідницькою діяльністю. Він працював над рівнем освіченості народу на харківщині, а також під час еміграції на Галичині.

Постійно популяризував бандуру, проводячи концерти та різноманітні заходи. Де читав лекції про культуру українського народу, історію національного інструмента, висвітлював перспективи розвитку мистецтва гри на бандурі, сподівачись знайти собі учнів та послідовників. Митець написав і ряд наукових розвідок про бандуру: «До історії кобзарської справи», «Про призначення бандури», «Музичні інструменти українського народу».

Результатом комплексної роботи митця у галузі кобзарства стала створена ним 1929 році в Полтаві студія бандуристів, при якій він був керівником півторарічного курсу навчання. Вже в 1930 році студія була реорганізована у зразкову капелу бандуристів, що через чотири роки об'єдналася з Київською і на сьогодні відома в цілому світі як Державна Заслужена капела бандуристів України.

Отримавши посаду викладача Харківського музично-драматичного інституту Г. Хоткевич активно працює над вихованням музикантів-професіоналів, які у майбутньому стали б викладачами у музичних училищах та вели активну пропаганду бандури, спираючись на свій професійний багаж знань. Першими студентами у класі майстра інструментів у Харківському музично-драматичному інституті стали І. Олешко, Я. Гаєвський, О. Геращенко та Л. Гайдамака, які згодом були поєднані у квартет бандуристів. Його підручники: «Підручник гри на бандурі харківського типу» (1909) та «Підручник гри на бандурі харківського типу» (1929-1930) стали вагомими науково методичними виданнями для кобзарства того часу, бо містили у собі пояснення щодо нової теорії кобзарської техніки гри.

Г. Хоткевич розробив комплексну систему викладання гри на бандурі, що органічно поєднувала типові ознаки народного та академічного виконавства. Запозичивши в народних співців автентичний інструмент та манеру виконання творів, прийоми гри, він розвинув та дав напрямок нового професійного розвитку кобзарського мистецтва.. Потрібно сказати, що навчальний осередок в Харкові створений Гнатом Хоткевичем став основною базою фахової бандурної освіти в Україні, першим методичним центром, що об'єднував всі регіональні школи та сприяв загальному поширенню професіоналізму в бандурному мистецтві, широкому залученню його до просвітницької діяльності.

Отже, короткий огляд музично-освітнього й виконавського життя України й Харкова 1920-х років дозволяє відзначити наявність позитивних передумов для розвитку професійного бандурного мистецтва, початок академізації народного інструменту та виведенню його на велику концертну сцену. Леоніду Гайдамаці призначено було стати в авангарді цих реформаторських процесів.

1.2. Напрями творчої діяльності Леоніда Гайдамаки

Розвиток бандурного мистецтва сучасності був неможливим без фундаторів виконавсько-педагогічної школи, зокрема, харківських представників, що порушили розвиток унікальної традиції та заснували професійний напрямок бандурного виконавства. Постать Леоніда Гайдамаки посідає в цій плеяді особливе місце. Вірний учень свого вчителя Гната Хоткевича, він прагнув вивести традиційний національний інструмент на світовий виконавський рівень. У своїй педагогічній діяльності Л. Гайдамака багато працював над створенням і розширенням професійного репертуару бандуриста, який розкривав нові темброві якості та виявляв колористичні зв'язки з європейськими академічними інструментами різних епох. Перекладення Леонідом Гайдамакою класичних творів сприяли подальшій

професіоналізації харківської бандури, зростанню виконавської віртуозності та появі нових виразних можливостей.

Поєднання високої інтелектуальності, завзятості, любові до музики, організаторського потенціалу, бажання самоудосконалення та пошуку нових шляхів популяризації справи свого життя стає чудовим підґрунтям для творчого розвитку Леоніда Григоровича та всіх його проєктів та ідей.

Як відзначає Віктор Мішалов у своїй статті «В. Леонід Гайдамака – фундатор бандурного професіоналізму», Л. Гайдамака володів багатьма традиційними та класичними інструментами, зокрема, домрою, мандоліною, віолончеллю та контрабасом [21, с. 30]. Він походив з дуже музичної родини, в якій захоплювалися домашнім музикуванням та усі володіли грою на кількох музичних інструментах [22]. Змалку Л. Гайдамака був привчений до музичної класики та ансамблевої гри. За часів шкільного навчання музикував у струнному квартеті, репертуар якого, за свідченням В. Мішалова, «складався переважно з композицій О. Бородіна, А. Дворжака, Л. Бетховена та П. Чайковського» [22, с. 107]. В училищі брав участь у складі симфонічного оркестру. Згодом, після знайомства та захоплення харківським варіантом бандури музикант стає одним з перших відвідувачів відкритого під керівництвом Г. Хоткевича у Харківському музично-драматичному інституті класу бандури. Найперше хочеться розглянути постать Леоніда Гайдамаки, як виконавця. Він був старанним учнем та своїми успіхами у класі навчання гри на бандурі Л. Гайдамака надихав свого вчителя на створення складних композицій персонально для нього – це «Невільничий ринок у Кафі» та *мелодекламація* «Рано спустились» на слова М. Філянського [22]. У своїй монографії В. Мішалов подає список творів з архіву Леоніда Гайдамаки, ймовірно всі ці твори були і у репертуарі Леоніда Григоровича. Список налічує більше 100 творів різних напрямків та різних епох. Така різноманітність вказує на професіоналізм виконавця та його постійні творчі пошуки репертуару для себе та в майбутньому для своїх учнів. Створений квартет бандуристів у 1926 році при харківському музично-драматичному інституті, де грав і Гайдамака

також отримав визнання у тогочасної публіки, а для Г. Хоткевича став можливістю експериментувати з оркестровкою та поєднанням різних технічних прийомів. В. Мішалов у своїй праці пише наступне: «Перший публічний виступ, який відбувся в будинку Спілки письменників України, показав фахівцям, що бандуристи можуть грати поважні інструментальні твори великого формату з нот так, як струнний квартет.» [25; с.154] Квартет очікувало світле майбутнє, та нажалі всі учасники розійшлися по різних дорогах. А роком раніше він був запрошений до цього інституту викладачем класу домри, який започаткував не лише у професійному музичному навчальному закладі, а й у робітничій консерваторії [22]. Згодом Л. Гайдамака стає й викладачем класу харківської бандури. Отже, педагогічна діяльність митця вирізнялася різновекторністю у викладанні гри на різних народних музичних інструментах, проте не обмежувалася лише підготовкою солістів.

З юнацтва музикант був схильний до гри й керівництва різними музичними ансамблями, які часто розросталися до великих оркестрів. Так, шкільні роки відзначилися не тільки участю у симфонічному оркестрі, а й керівництвом, оскільки Л. Гайдамака почав диригувати ним з 5 класу, а також створював для цього колективу аранжування. За часів навчання у Харківському технологічному інституті він виступав у складі групи мандолін та ансамблі балалайок. У консерваторії брав участь у класичному квартеті. Створений ним при клубі «Металіст» ансамбль мандолін згодом за складом стає оркестром неаполітанського типу. Поряд з колективом мандолін він організував домровий ансамбль, який поступово перетворився на оркестр народних інструментів. Ним був також створений перший за радянських часів в Україні ансамбль бандуристів. Тобто схильність до організації різних колективів, постійна концертна ансамблева та оркестрова діяльність супроводжувалися не лише досвідом музичного керування, а й численною кількістю аранжувань репертуару для різних складів. Своєрідною вершиною організаційно-музичної діяльності став перший оркестр суто українських народних інструментів, започаткований Л. Гайдамакою на базі капели

бандуристів при харківському клубі «Металіст». До його складу увійшла велика група діатонічних бандур харківського типу, які сформувалися у сімейство пікколо, прим та басів на кшталт смичкових інструментів у симфонічному оркестрі. Розширений склад бандур в оркестрі доповнювався хроматичними лірами, сопілками, трембітами та секцією ударних.

А. Гуменюк писав: «За характером укомплектування це вже був справжній оркестр українських народних інструментів. Він мав повний загальновизнаний діапазон і відзначався гамою тембрів» [4;с.169] Оркестр розвивався, зрощував виконавські кадри, розширював репертуаром, а згодом став еталоном для створення тогочасних схожих колективів в Україні. Під час виступу на Всесоюзній музичній олімпіаді у Москві колектив Л. Гайдамаки був удостоєний звання Першого зразкового оркестру українських народних інструментів. Виступи знаного в Україні та у Москві колективу було закарбовано й розтиражовано у серії грамплатівок, записи розійшлися по країні й набули популярності. Оркестр мав отримати звання професійного колективу, та його спіткала інша доля. Обіцяний статус не було надано, люди покидали колектив через особисті обставини, нові учасники не мали достатньої підготовки- тому колектив розформувався.

Як бачимо, усі сфери творчої діяльності Леоніда Гайдамаки міцно переплітались між собою та комплексно впливали на тогочасне народно-інструментальне виконавство. Звісно під час такого активного творчого процесу для кожного музиканта важливим є питання інструментарію, і Леонід Григорович не виключення. Він постійно потребував якісних інструментів для своїх колективів, студентів та і для себе, як результат- активно співпрацював з музичними майстрами Харківщини того часу, такими як: Снегірьов, Горгуль та інші. Доречі саме у майстерні артиста опери – Г.Снегірьова, Гайдамака вперше побачив бандуру, зацікавився інструментом, а майстер йому порадив звернутися до Г. Хоткевича. Разом з цими майстрами Леонід Григорович співпрацював при виготовленні бандур нової конструкції для класу бандури, організованого Гнатом Хоткевичем, а пізніше і розширення інструментарію

для власного оркестру. Інженер за другою освітою Гайдамака завжди був зацікавлений у цьому процесі та навіть сам змайстрував трембіту для оркестру. Але особливе місце в питанні інструментарію посідала робота над удосконаленням бандури харківського зразка. Плідна співпраця з майстром Г. Снегірьовим сприяла удосконаленню складу його численних музичних народних колективів. Крім того, Л. Гайдамака започаткував майстерню з вироблення бандур разом зі своїми учнями, музикантами та працівниками клубу «Металіст», укомплектувавши не тільки свій оркестр, а й такий саме народний колектив у палаці піонерів та дві військові капели бандуристів. Разом з майстром С. Снегірьовим та своїм учнем П. Івановим Л. Гайдамака сконструював ціле сімейство бандур харківського зразка. Окрім бандури-прими, були створені ще й бандура-піколо та бандура-бас харківського типу. Ці інструменти увійшли до складу оркестру українських народних інструментів, створеного Л. Гайдамакою. В ОУНІ використовували лише діатонічно настроєні бандури харківського типу, та над цим питання активно працювали та було вжито окремих заходів для хроматизації діатонічного за складом інструменту. На постійні пошуки шляхів хроматизації інструменту звісно надихав Гайдамаку і його вчитель Г. Хоткевич, який *був одним із перших майстрів, що серйозно підійшли до удосконалення будови*. Хоткевич у свій час виокремив такі основні вихідні точки, як результат своєї праці: загальна форма інструменту, асиметричне положення ручки, розмір, діапазон.

Продовжуючи пошуки шляхів хроматизації Гайдамака з майстрами вжили певні заходи. Для цього до бандури спочатку прилаштували постійний дерев'яний поріжок (біля обичайки та на грифі). Притискаючи струну до цього поріжка пальцем лівої руки, можна було підвищити звучання струни на півтону. Пізніше, в 1934 та в 1938 рр. робили рухомі металеві поріжки окремо для кожної струни. З їх допомогою можна було перестроїти струну на півтону на тривалий час або добувати хроматизм епізодично, притискаючи струну до поріжка пальцем під час виконання твору.

Визначною ланкою у виконавсько-педагогічній діяльності Л. Гайдамаки була музично-критична та дослідницька робота. У даному випадку йдеться про серію публікацій, присвячених бандурному мистецтву та народному інструментарію [2]. Серед них – низка статей у журналі «Музика масам», у яких досліджено можливості інструментів, що входили до народного українського оркестру та поради що до роботи з колективом та серія нот «Нототека бандуриста» (1930). В. Мішалов також свідчить про певну кількість оркестровок В. Гайдамаки, що виходять друком як додатки до цих статей [22]. Йдеться навіть про публікацію збірки «Революційні пісні для оркестру українських народних інструментів». Л. Гайдамака є також першим автором перекладів для бандури соло, що теж вийшли друком. Слід зауважити на двох статтях-розвідках про бандурне мистецтво, а саме «Кобза-бандура» та «Друга молодість бандури».

Таким чином, творчо-педагогічна діяльність Л. Гайдамаки просувалася у кількох векторах, включаючи викладання у класі домри Харківського музично-драматичного інституту, де готувалися професійні кадри для різних колективів; організацію та керування численними народними колективами, де створювалися аранжування та збагачувався репертуар; роботу над удосконаленням бандури харківського типу, що супроводжувалася створенням майстерень, заходами щодо хроматизації діатонічного інструменту, розробкою його варіантів до цілого сімейства; критично-дослідницьку спадщину, присвячену розвідкам щодо виразних та технічних можливостей народного інструментарію та бандури зокрема.

У 1940-1950х роках відбувається нова (третя за рахунком, після двох попередніх до 20-х років та у 20-х-30х роках, відповідно) хвиля післявоєнної еміграції до Європи, Америки, Австралії. І тут починається активне впровадження бандури в мистецький побут українців, створення колективів та майстерень з виготовлення інструментів. Ця Третя еміграційна хвиля за словами В. Дутчак, «фіксує стрімку активізацію бандурного мистецтва після Другої світової війни в Євразії (Польща, Німеччина, Італія, Франція,

Великобританія, Китай), Америці (США, Канада), Австралії, а також в Росії (внаслідок штучного переселення і виселення українців за Урал, на Далекий Схід, до Сибіру)» [10, с.176]. Еміграція 1940-1950х років зачепила і Леоніда Григоровича. У 1943 р. Л. Гайдамака змушений покинути Харків разом з сім'єю, тому спочатку переїжджає у Вінницю, потім Львів, а згодом їде у Німеччину на роботу. Життя митця змінюється, але не стає менш мистецько насиченим. Він та інші бандуристи такі, як: В. Ємець, М. Теліга, Г. Назаренко, Г. Китастих, В. Луців, Г. Бажул, З. Штокало, С. Ластович-Чулівський та інші активно продовжують виконавсько-просвітницьку діяльність за кордоном та впливають на музичну культуру української діаспори, ставши невід'ємною частиною цього явища. Г. Карась надає наступну структурну модель музичної культури української діаспори: 1) музичні цінності чи артефакти; 2) види діяльності (створення, відтворення, збереження, розповсюдження і сприйняття, використання музичних цінностей, аналіз артефактів); 3) суб'єкти діяльності, їх знання, навички, здобутки; 4) установи і соціальні інститути; 5) культурно-мистецьке середовище. [13, с. 46].

І справді, бандурне мистецтво у діаспорі дуже активно розвивається залучившись підтримкою українців закордоном та зацікавлених освітніх установ. Саме поза межами України в діаспорі відбуваються неймовірно важливі процеси для бандурного виконавства такі, як: організація перших офіційно зареєстрованих структур, що мали на меті навчальну, виконавську та видавничу справи, а також ініціювали та реалізували концертно-просвітницький рух. Це різні навчально-мистецькі центри бандурного мистецтва, зокрема: Катеринодарські кобзарські школи М. Богуславського на Кубані (1913 р., 1916 р.), товариство «Кобзар» (Москва, 1912–1914), товариства «Кобзар» та інші. Ця діяльність у значній мірі випереджала такі самі процеси в Україні. Саме закордоном вперше були опубліковані підручники гри на бандурі Г. Хоткевича, 1909 (Львів, Австро-Угорщина) та підручники інших бандуристів. Інструментарій виготовлений у діаспорі завжди був важливим надбанням для історії розвитку бандури, а саме

виготовлення цікавило майстрів, бо бандура була для них дивним інструментом- синтезом цитри, арфи та лютні.

В. Дутчак у своїй статті зазначає наступне: «Бандуристи діаспори зуміли створити унікальний пласт української культури, що, ґрунтуючись на питомих традиціях, не лише їх зберіг і примножив, але й розвинув, органічно адаптувавши до умов інонаціонального середовища» [10, с.179].

Всі вище перелічені елементи можна відслідкувати і у творчості Леоніда Гайдамаки після еміграції. Він виступає у складі ансамблю і як соліст. Згодом, у 1946 році Леонід Григорович приєднався до новоствореного ансамблю з п'яти учасників – «Братство кобзарів ім. О. Вересая», де з ним також музикували Данило Кравченко, Василь Варченко, Григорій Бажуда та Ніл Рева. В травні наступного року вони вже дали понад 100 концертів в американській та англійській зонах. У США, де пізніше проживав Л. Гайдамака, він працює інженером-конструктором гідроелектростанцій. Для творчості трохи бракувало часу тепер, та Леонід Григорович все одно продовжував виступати, робив записи на магнітофон. «Пам'ятними були його виступи для Товариства класичної гри, яке очолював у Нью-Йорку колишній харків'янин Володимир Бобрій, редактор журналу «Guitar Review». На одному з музичних вечорів Гайдамака виступав разом з відомим гітаристом Андреасом Сеговією. На запрошення В. Бобрія Л. Гайдамака написав довгу статтю про історію бандури і один з журналів був присвячений бандурним дослідженням» [20]. Він продовжував робити переклади творів для харківської бандури, звертався вже до більш сучасних композиторів. А у старості щоденно займався на бандурі по пару годин.

1.3. Принципи створення професійного репертуару у виконавській та викладацькій роботі

Звернувшись до сучасного репертуару бандуриста, ми можемо помітити, що значну його частину займають перекладення творів різних жанрів, стилів та епох. Зараз це вже звичне явище для бандурного мистецтва,

виконавців, викладачів та композиторів. Для подальшого використання слова «перекладення» пропоную звернутись до його визначення та характеристики, наданих Іриною Дмитрук у дисертації «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві». «Перекладення» – розуміємо як один із різновидів перекладу, самостійний жанр композиторської творчості, що входить до багатоскладової системи перекладу. Переклад як конкретно зафіксований нотною системою варіант оригіналу передбачає його нове фонічне звучання. Музичний переклад як різновид творчості зумовлює використання відповідних композиторських технік, методів та прийомів, що відповідають певному рівню переосмислення оригіналу. При цьому всю систему подібних переосмислень об'єднує наявність певної інтонаційної моделі першоджерела (як обов'язкова умова жанрів вторинної творчості) та константне ядро – інтонаційно-тематичне зерно, що дозволяє розпізнати оригінал і є яскравим виразником його художньої образності» [8, с.16].

В наш час перекладення створюють провідні бандуристи-викладачі вищих навчальних закладів (Л. Манзюк, С. Овчарова С. Баштан, В. Герасименко, П. Чухрай, Л. Федорова, К. Новицький, О. Герасименко, В. Дутчак, Р. Гриньків, О. Созанський, Т. Лазуркевич та інші), викладачі музичних шкіл (М. Ляшенко, Б. Стандара), та навіть студенти середніх та вищих навчальних закладів. Цей жанр приваблює бандуристів різноманітним репертуару, багатством творчих пошуків та новизною виконавських можливостей. Нині творчість композиторів у перекладацькому жанрі є основним фактором. Завдяки цьому бандура здобула академічний статус і належне місце в культурно-мистецькому середовищі.

Та так було не завжди. Звернемось до витоків цього жанру. Ірина Дмитрук у дисертації «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» зазначає наступне: «Генеza перекладу для бандури сягає періоду формування двох виконавських напрямків – народно-побутового (кобзарське) та придворно-аристократичного (світське бандурне музикування)» [8, с.18]. Перетин у XIX столітті світської бандури та кобзарських традицій дає імпульс

до виникнення нових форм творчості. Г. Хоткевич започатковує нову традицію бандурного виконавства, яка у середині XX століття остаточно визначить професійний вектор жанру перекладення.

Поява та розвиток бандурної освіти у вищих спеціальних музичних закладах, музично-драматичних інститутах, училищах, музичних школах, а також популяризація інструменту та бандурної концертної практики спонукала на пошук нових виконавських рішень, адже бандура починала сходження на професійно-академічну музичну арену, де мала конкурувала з іншими класичними відомими інструментами. За словами І. Дмитрук, «нові концертно-естрадні умови професійно-академічного бандурного виконавства змінили його художнє побутування. В 30-х роках XX ст. виникають також нові форми колективного виконавства. Послідовники Г. Хоткевича – Л. Гайдамака та В. Кабачок започатковують традиції створення для бандурних капел різножанрових перекладів – від обробок українських народних пісень та традиційного кобзарського репертуару до транскрипцій та аранжувань творів західноєвропейських (Ж. Люлі, К. Дакена, Ж. Рамо, Г. Генделя) та українських композиторів (К. Богуславського, К. Данькевича, П. Козицького, В. Верховинця, Г. Верьовки)» [8, с.18-19].

Звертаючись до засад редарської діяльності у перекладені творів Л. Гайдамакою, слід відзначити універсальність ставлення до можливостей бандури, про що говорять перекладення творів для скрипки, духових інструментів, клавесина й навіть органа. Відношення до бандури як до універсального інструменту уможливила хроматична дванадцятиступенева температура інструменту, над якою працював Г. Хоткевич, а потім і його учні. Розширення виконавських можливостей бандури надихало на спонукало Л. Гайдамаку і далі розвивати репертуар у напрямку академізації та універсалізації. Як свідчить В. Дутчак, група бандур харківського типу в оркестрі українських народних інструментів «була однією з основних, рівних водночас зі скрипковою, духовою [11, с. 31]. Тож інструменти цієї групи диригент вважав здатними охопити за виразністю ледь не увесь склад

симфонічного оркестру. Збірка з серії «Нототека бандуриста» – одна з таких праць Л. Гайдамаки, що демонструє широке коло музичних інтересів митця.

Аналогічними принципами керувався Л. Гайдамака у своїй педагогічній діяльності у класі бандури Харківського музично-драматичного інституту. Його методика викладання базувалася на європейському класичному репертуарі у власних перекладах. Для аранжування було обрано кращі зразки інструментальної європейської та української музичної спадщини. Серед них – твори Ж. Ф. Рамо, Л. К. Дакена, Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна й Л. Бетховена, музика композиторів-романтиків. Адаптація класичних творів для бандури стала принципово новим підходом, започаткованим саме Л. Гайдамакою. Як свідчить В. Мішалов, Г. Хоткевич «не схвалював перекладів творів для бандури зовсім; між ним та Л. Гайдамакою відбувалися гострі дискусії на цю тему» [19, с. 110]. Дослідник уточнює, що інструментальні композиції значно превалювали у репертуарі Л. Гайдамаки та його колективів, оскільки музикант не мав вокальних навичок, обмежуючись виконанням мелодекламацій. У напрямку створення перекладень інструментальних творів для бандури Л. Гайдамака став першовідкривачем, чим підвищив професійний рівень музичного виконавства.

Особливістю аранжувань для бандури харківського типу є розміщення нот на двох нотних станах, де верхній – для лівої руки, а нижній – для правої. У такому випадку при перекладенні музики для клавесину відбувається заміна рук навпаки, що може викликати певні складності у виконавця, але тільки не на харківській бандурі, де музикант має однаково розвивати обидві руки. З іншого боку, поліфонічний склад надає рукам рівноваги й висуває однакові вимоги щодо віртуозності виконання. Проте харківська традиція передбачає особливу техніку лівої руки, що враховано у творах Л. Гайдамаки. Таким чином, митець став першовідкривачем і в репертуарній діяльності, і тим самим, ввів, за словами В. Мішалова, «перші засади академічності в грі на бандурі в Україні» [21, с. 110].

Перекладацька діяльність митця посідала головне місце у формуванні репертуару бандуриста. Твори власного авторства обмежувалися обробками народних пісень. Поряд з тим, Л. Гайдамака замовляв музику для бандури композиторам-сучасникам, М. Коляді, А. Штогаренку та іншим.

Отже, головними напрямками у формуванні професійного репертуару були перекладення для бандури кращих творів європейської класики та залучення музики вітчизняних композиторів-сучасників, з якими Л. Гайдамака мав змогу познайомитися ще за часів музикування у різних класичних колективах. Ці два принципи, якими керувався майстер у своїй педагогічній роботі, поєдналися зі сталими традиціями виконання обробок народної музики.

Висновки до Розділу1

Розглянувши соціально-культурні умови становлення і розвитку бандурного виконавства на Слобожанщині бачимо шлях кобзарів від народних музикантів до артистів, ці процеси мали, як позитивні, так і негативні наслідки та в будь-якому випадку призвели до популяризації інструменту. Це співпало із першими паростками народно-інструментального виконавства на Харківщині, а в майбутньому після громадянської війни дало поштовх до розвитку масової художньої самодіяльності, а згодом і до академізації цих процесів. Бандуру через усі ці творчі та історичні перепитії до професійної школи виконавства провадив Г.Хоткевич- засновник харківського способу гри на бандурі. Його талант педогога дає змогу виховати вірних послідовників своєї справи, серед яких, і леонід Гайдамака.

На підставі проведеного аналізу творчо-педагогічної діяльності Л. Гайдамаки у контексті загального інтенсивного розвитку мистецької освіти й виконавства можна дійти висновків щодо вагомого внеску митця у підвищення професійного рівня музикування, відкриття нових можливостей народного інструментарію, надання українським народним інструментам високого міжнародного статусу. Йому судилося виступити першовідкривачем

відразу у кількох напрямках музичного життя країни. Так, видатний музикант, виконавець став організатором перших за радянських часів капели бандуристів та оркестру українських народних інструментів. А після еміграції не покинув своє діло, а разом із іншими бандуристами у діаспорі продовжував розвивати народне виконавство. Ба навіть отримавши роботу інженером до останніх днів присвячував час для бандури.

Виконавсько-педагогічна діяльність Л. Гайдамаки розвивалася у кількох напрямках та включала викладання у класі домри, а потім харківської бандури, створення та керівництво різними колективами, розробку й удосконалення конструкції бандур харківського типу у власноруч створених майстернях, наукові розвідки щодо народного інструментарію. Проте усі ці напрями поєднувалися створенням перекладень для соло та оркеструвань. Жанр перекладення тоді був чимось новим для бандуристів, тому що тільки нещодавно під час популяризації інструменту після XII Археологічного з'їзду сліпі кобзарі та зрячі бандуристи стикнулись із питаннями репертуару і вже мали виконувати не лише традиційні твори, а й ті, які хотіла б чути публіка.

Принципово новим підходом у формуванні Л. Гайдамакою професійного репертуару бандуриста було залучення, з одного боку, кращих зразків класичної європейської спадщини, з іншого боку, звернення до творчості композиторів-сучасників та замовлення їм творів для бандури.

РОЗДІЛ 2

РОБОТА Л. ГАЙДАМАКИ НАД РЕПЕРТУАРОМ: ПЕРЕКЛАДЕННЯ, ОБРОБКИ, ОРКЕСТРОВКИ ТА ТВОРИ ВЛАСНОГО НАПИСАННЯ. ОСОБЛИВОСТІ ТА ХАРАКТЕРНІ МОМЕНТИ

2.1 Твори французьких клавесиністів «Тамбурин» Ж. Ф. Рамо і «Зозуля» Л. К. Дакена у перекладенні для бандури

З висоти ХХІ століття важко оцінити внесок зроблений Леонідом Гайдамакою в розвиток бандурного репертуару. Він один з перших, хто звернувся до репертуару західноєвропейських композиторів з ціллю розширення та удосконалення бандурного мистецтва. Робота над перекладенням твору досить складний процес, адже автор повинен розрахувати зручну тональність для виконання, адаптувати технічно несумісні моменти, представити інструмент та його можливості з кращої сторони.

Музична спадщина французьких композиторів-клавесиністів є прямим відображенням естетики рококо, заснованої на категоріях чудесного та ілюзорного, неправдоподібного, вишуканого та алегоричного. Саме такими образами відзначені п'єси Ж. Ф. Рамо і Л. К. Дакена, обрані Л. Гайдамакою для бандурних перекладів, які відкривають нові виражальні можливості українського інструменту. Проте є й спільні риси між цими творами та традиційним репертуаром бандури, що пояснюється народними витоками творів французьких композиторів. За спостереженнями Н. Хмель [29], характерна швидкоплинність та нескінченність руху має танцювальне коріння та народну основу. Тобто народна танцювальна ритміка та пісенний мелос стають відправним моментом природності звучання клавесинного репертуару на бандурі.

Серед спадку французьких клавесиністів Л. Гайдамака віддає перевагу програмним популярним мініатюрам. Це п'єси Ж. Ф. Рамо – «Тамбурин», а

також «Зозуля» Л. К. Дакена. Обидва твори мають народне коріння, що видно вже по назвах. Безперервність руху, мініатюрність та наявність цезур між різними тематичними епізодами надають дещо імпровізаційного характеру та ефекту спонтанності.

П'єса «Тамбурин» імітує танець тамбурин, що виконувався під удари барабану (адже тамбурин і є різновид барабану). Твір написаний у формі рондо.

Перше, що привертає увагу при аналізі цього твору та інших перекладень – це змінена тональність. Більшість творів, що перекладались для бандури було перетранспоновано. Твори французьких клавесинистів – не виключення. «Тамбурин» в оригіналі написаний у тональності мі мінор і перетворений у фа мінор. Це свідчить про тлумачення харківської бандури не як транспонуючого інструменту, на відміну від підходу Г. Хоткевича, а як натурального. Крім того, музикант вважав фа мінор та фа мажор найбільш зручними тональностями для відтворення на бандурі. Це може бути пов'язано з тим, що на бандурі тоді натуральний стрій був у фа мінорі, а також серед басових струн найнижчий звук був До (великої октави), а наступний після нього Фа (великої октави), а далі вже йшов звичайний порядок нот. Саме це поєднання домінанти і тоніки внизу, а також натуральний стрій з сі-бемодем робили тональність фа мінор дуже зручною для виконавця. Такий підхід викликаний намаганням спростити перестроювання бандури. До того ж бандуристи часто налаштовували свої інструменти у зручній для їхнього голосу тональності. А інструментальні твори виконували у тих самих, що і вокальні твори. Такий підхід у виборі тональності Леонід Гайдамака використовував і у інших творах, які будуть розглянуті у моїй роботі.

У цій п'єсі Л. Гайдамака дає більш точні вказівки щодо темпу та динаміки. Це пояснюється різницею у виражальних засобах двох відсторонених за стилем та походженням інструментів. Так, редагування темпів відбулося з розрахунку на бандурне виконавство, бо для бандуристів характерно повільні твори пришвидшувати, через важкість затримування на

довгих звуках, а швидкі темпи уповільнювати з метою більш чистого та якісного звучання. Щодо динаміки, слід зауважити на обмежених можливостях клавесину, якому непідвладне змінювання сили звуку. Інша справа з бандурою, яка здатна відтворювати різні динамічні відтінки, бо сила звуку залежить від атаки на струну, яку можна контролювати пальцями. Ця особливість надає перекладачеві певної свободи, адже у такому випадку він може вільно тлумачити нюансування твору, його артикуляцію. Інакше кажучи, клавесинний репертуар не тільки відкриває виражальні можливості бандури у новому амплуа, а й збагачується у відповідь, набуваючи нових відтінків та тлумачення.

У перекладенні твору Ж.Ф. Рамо майже без змін збережено гомофонно-гармонічну фактуру. Важливим моментом є зміна функцій рук: ліва грає мелодію, а права – акомпанемент.

При аналізі звертаємо увагу на не одноразову зміну фактури з довгих гармонічних звуків на рухливі арпеджіо по звуках гармонії, наприклад на початку з 9 такту, та у рефрені з 59 такту. Вочевидь, Л. Гайдамака керувався характерною для музики рококо стилістикою безперервного руху. Водночас тривалі звуки більш важкі у видобуванні на бандурі, аніж швидкі перебори струн, які виглядають яскравіше.

Варто також звернути увагу, що Л. Гайдамака розшифровує усі морденти подані Ж. Ф. Рамо. Взагалі музикант приділяє велику увагу прикрасам, які дуже виразно звучать на бандурі.

Також слід відзначити, що клавесин та бандура трохи схожі за звучанням, звук з обох інструментів добувається за допомогою щипка. Крім того, на бандурі дуже зручно грати морденти та інші прикраси, що властиві даному стилю музики.

Імітація птахів є дуже розвиненою традицією у музиці рококо та французьких клавесинних мініатюрах зокрема. «Зозуля» Л. К. Дакена належить до яскравих тому прикладів. Популярна п'єса не випадково пригорнула увагу Л. Гайдамаки, який своїм перекладенням збагатив

бандурний репертуар та відкрив нові образні можливості. Водночас, ці віртуозні мініатюри роблять певний виклик до віртуозного потенціалу інструмента, адже в них автори активно використовують розвинену клавесинну техніку з перекиданням регістрів, прикрашальних колористичних прийомів – і все це на тлі стрімкого темпу, адже безперервний рух є улюбленим об'єктом наслідування природі.

Л. Гайдамака транспонує твір у ре мінор, знову ж таки, для зручності виконання. Натомість оригінальний нотний текст максимально зберігається. Проте перекладення відзначене зміною композиції твору, у якій музикант повністю прибирає частину з модуляцією у тональність мажорної домінанти. Таким чином, в оригіналі 115 тактів, а в перекладенні – 107.

Справа у тому, що на той час бандура була діатонічна. Випадкові хроматичні звуки викликали певні труднощі у видобуванні, що надзвичайно ускладнювало роботу виконавця. Можливості інструменту були обмежені, а окремі прийоми непідвладні. До останніх можна віднести модуляцію у тональність мажорної домінанти.

Намагання адоптувати твір для харківської бандури призводять до регістрових змін у перекладенні. Так, у 23 такті оригіналу можна бачити басовий хід по тоніці в малій, великій та контроктаві. Через відсутність таких низьких нот у діапазоні бандури Л. Гайдамака замінює цей хід фігурацією шістнадцятих, які чудово вписуються у стиль твору.

Таким чином, робота над перекладенням мініатюри Л. К. Дакена демонструє схожі з попередньо розглянутою п'єсою Ж. Ф. Рамо принципи та підходи. Зберігається вибір зручної для харківської бандури тональності, акцентування прикрас, фактурні перетворення в окремих епізодах, темпові та динамічні збагачення. Проте, «Зозуля» відзначена втручанням у композицію твору з метою уникнення складнощів виконання при зміні тональності та хроматичних модуляціях, які неможливі на діатонічному за природою інструменті. Новими є також регістрові зміни з урахуванням більш обмеженого, ніж у клавесина, діапазону харківської бандури.

Розглянувши лише два твори з доробку Л. Гайдамаки, можемо помітити тенденцію до наступних моментів: зробити твір можливим та зручним для виконання, і при цьому найвдаліше представити акустичні можливості народного інструменту, що обралося у твори західноєвропейських композиторів.

2.2 Перекладення творів композиторів епохи класицизму «Арієта» Й. Гайдна та «Прагнення» Л. ван Бетховена для бандури

Серед спадку композиторів класиків, Гайдамака обирає дві важливі постаті Й. Гайдна та Л. ван Бетховена. При перекладанні автор спирається на чіткі класичні музичні форми та структурованість гармоній. Вибрані твори представляють собою типові зразки епохи класицизму, які знайомлять виконавця з музичною формою, гармонією та стилем виконання.

Арієта з варіаціями A-dur Й. Гайдна – це цикл з 20 варіацій (20 Variations Hob. XVII:2). Часто можна зустріти нотні видання, з пропущеними варіаціями, які в свою чергу покликані спростити музичну форму за рахунок виключення технічно складних варіацій, щоб твір могли виконати навіть початківці. В своєму аналізі я буду спиратися на видання з 18-ма варіаціями для більш коректного співставлення оригіналу та перекладення.

Л. Гайдамака вибрав різнохарактерні контрастні п'ять варіацій, щоб представити різноманіття звучання бандури у рамках одного твору. Для зручності, автор обрав тональність F-dur, розмір $\frac{3}{4}$ зберігаються протягом всього твору, темпове позначення теж зберігається.

Тема варіацій представлена в основній тональності твору у формі періоду з двох речень неповторної будови. Мелодія розгортається впевнено по звукам тонічного тризвуку на фоні тріолей у супроводі гармонізації відповідно до оригіналу (T53-D6-T53-D53-T53). Якщо в першому реченні в мелодії переважають висхідні ходи, то в другому реченні навпаки низхідні. Що ж до гармонізації, то варто звернути увагу на те, що автор замінює перший акорд секвенції з D2-1 на T5₃. У версії Й. Гайдна, секвенція має такі гармонічні

функції: D2-1 - T6 (D-dur), D2-1 - T6 (E-dur), і в наступному такті повторюється T6=D6 і таким чином ми повертаємося до A-dur. В гармонізації Л. Гайдамаки T5₃-S6-D2-5>T6(C-dur)=D6-T5₃. Подана гармонізація зберігається в кожній варіації.

Перша варіація представляє мелодію в тріольному викладі по звукам тонічного тризвуку на фоні крокуючого басу по основним звукам тоніки та домінанти. Якщо в оригінальній версії тема звучить в правій руці, а бас в лівій, то в перекладенні відбувається подвійне варіювання. Окрім ритмічного варіювання мелодії, автор перекладення змінює партії для виконання місцями, що в свою чергу відрізняється від оригінальної версії. Друга варіація відповідає третій гайднівській варіації. В мелодії відбувається ритмічне варіювання. Рухлива мелодія набуває нових барв та характеру за рахунок рухливих пасажів шістнадцятими та їх діалогу з акордами в супроводі. Фактура варіації суттєво ущільнюється інтервальним на акордовим викладом басової лінії, що в свою чергу підготовлює кульмінацію в наступній варіації. Третя варіація відповідає п'ятій у Гайдна. Кульмінація будується на повторі супроводу головної теми та динамізації тематичного матеріалу. Мелодія інтервально дублюється октавно, секстами та терціями, але є поодинокі фрагменти без подвоєнь. Четверта варіація відповідає шостій оригіналу. Дана варіація є жанрово відмінною від попередніх. Басова лінія викладена в притаманній вальсу манері та побудована на тоніко-домінантових функціях. Особливістю даної варіації є регістрова зміна. Так, гайднівська варіація організована в межах від великої до першої октав. Л. Гайдамака представляє варіацію в басовому ключі від «в» контроктави до «с» першої октави. Мелодія зосереджена на періодичному повторенні квінтового мотиву, подібно, як і в оригіналі. Заклучна варіація (відповідає дев'ятій гайднівській) представляє стверджувальну головну тему у лівій руці на фоні «альбертієвих басів» шістнадцятими у правій руці. Досить лаконічно та прозоро представлена фактура варіації.

Отже, Арієтта в перекладенні для бандури має свої відмінні риси, такі як, зміна тональності (F-dur), для опрацювання обрано лише п'ять варіацій, внесені регістрові зміни (в 4 варіації), автором зроблено підміну акорду з секвенції. Для фортепіанних (клавесинних) творів епохи бароко та класицизму дуже характерним є використання форшлагів. В перекладенні Л.Гайдамаки форшлагів відсутні, що, в свою чергу, надає музиці певну стриманість. Твір дає можливість ознайомитися з жанром та формою варіацій та відпрацювати важливі технічні прийоми для розвитку технічного апарату виконавця.

Другим прикладом перекладення класичного твору послуговував твір Людвіга ван Бетховена «Прагнення» (за перекладом Г.Ганзбурга) з ор.83 на вірші Й. Гете із роману «Вільгельм Мейстер». В 1810 році були написані три пісні ор.83 на слова Й.В.Гете (видані з посвятою княгині Кінської). Пісня «Прагнення» викликає асоціації з творами Шуберта трактуванням куплетної структури, а саме використання мінору та мажору в співставленні. За основу для твору було взято п'ять ідентичних строф кожна з яких починається g-moll у перших чотирьох рядках, більш ніж модулює до відносного мажору до мажор у його п'ятому та шостому рядках і різко повертається до тоніки. Мінорна тональність, що забарвлює музику в трохи тривожні тони, змінюється в останньому куплеті веселим та світлим мажором. Фортепіанний акомпанемент здебільшого представлений простими акордами, що підтримують мелодію, але в кінці кожного куплета є невеликий акцент.

«Прагнення» для бандури має авторську позначку ««мелодикламація», що в свою чергу анонсує вокальну манеру виконання твору. Ймовірно твір був перекладений митцем для власного виконання, адже Леонід Григорович не володів видатними вокальними даними. Твір написано в куплетно-варіаційній формі, в тональності d-moll. В тексті досить деталізовано прописана зміна рук, що свідчить про вибагливий підхід Л. Гайдамаки до запису та виконавських нюансів.

Перший куплет розпочинається двохтактним вступом в правій руці з затримки на «а» другої октави та стрімким спуском, який впливається у

вокальну партію. Пісня розпочинається простою, активною, основаною на скачках мелодією - «Що надить так серце і з хати жене?». Вокальна партія, на відміну від оригіналу, дублюється лівою в другій октаві на фоні тоніко-домінантових акордів. Композитор робить таку зміну для того щоб зберегти проведення мелодії, яка не буде виконуватись вокально, а тому і дублюється у супроводі. Варто відзначити, що в Бетховена для гармонізації куплету (яка зберігається протягом усього твору) використовуються такі акорди: $t5_3$ - $D6_5$ - $D6_5$ - $t5_3$ $D2$ - $t6$.. . Л. Гайдамака використовує більш прості гармонії, а саме основні види тонічного та домінантового тризвуку, які викладені в повноцінному звучанні, а подекуди з октавними дублюваннями. В другій мелодичній фразі відбувається невеличке ритмічне ускладнення шістнадцятими та інтервальні дублювання. Другий куплет «У небі чорніють граки» представлений щільною фактурою. Перша фраза мелодії (4 такти) звучить в третій октаві з фактурними фігураціями на фоні стриманих акордів на основних долях. Друга фраза розпочинається простішою фактурою, а саме окремими інтервальними проведеннями в сексту. Третій куплет ніби виконує функцію перепочинку після другого та перед досить складним четвертим. Основна мелодія пісні повертається до меж другої октави з акордовою підтримкою по дві долі. Кульмінацією пісні є четвертий куплет. Акордовий виклад створює відчуття динамічності. Активний розвиток накладається і на п'ятий куплет. Основна мелодія подається в акордовому вигляді у правій руці на фоні мелодичних фігурацій у лівій руці.

Пісня «Прагнення» в перекладенні Л. Гайдамаки – це твір, який вимагає від виконавця високої майстерності, як у вокальному та і технічному планах. Відпрацювання пасажів, робота над акордами, зміна рук, пропрацювання інтервальних поєднань, філігранність форшлагів, – являють собою базову технічну основу для бандуриста.

Два контрастні та різнохарактерні твори класичного періоду представляються собою важливу цінність для розвитку бандурного репертуару. В роботі над творами відчувається прискіпливість автора до

нюансів адаптування тексту, вибір зручної тональності, винятковість відпрацювання технічних прийомів, повага до авторського тексту та переосмислення штрихів.

2.3 Перекладення творів композиторів романтиків для бандури «Вальс» Ш. Гуно та «Фанданго» Р. Леонкавалло

Найбільш широка та цікава для розширення виконавського репертуару представляється музика епохи романтизму. Музична форма, тематизм, гармонія, композиторський стиль - це одні з перших особливостей, які ми помічаємо при знайомстві з творами. Інструментальні перекладення епохи романтизму відрізняються багатством жанрової та образної палітри, віртуозністю та технічністю. У цій роботі ми розглянемо два перекладення «Вальс» Ш. Гуно та «Фанданго» Р. Леонкавалло.

Вальс Ш. Гуно з опери «Фауст» отримав велику кількість перекладань для різних інструментів. Ф. Ліст показав усьому музичному світові, що фортепіано може звучати як оркестр. Його транскрипції та перекладення для фортепіано вражають складністю та віртуозністю, і залишаються прикладом для перекладення. Не стали виключенням і перекладення для народних інструментів, - бандури, баяна, домни та балалайки. У виконанні таких різні за тембром, технічними можливостями та конструкцією інструментів, один і той же твір звучить по різному. Адаптація тексту та теситури для інструментів містить багато нюансів, і кожен автор перекладення привносить щось своє. Це може проявитися в повному дотриманні всіх агогічних, темпових, композиційних, тональних та ритмічних деталей чи навпаки подача більш спрощеного варіанту тексту зі збереженням образного змісту.

Перекладення Вальсу для бандури збагачене особливим та відмінним від інших інструментальних перекладень тембром, що придає ефекту чарівності, ніжності та казковості. В опері «Фауст» Ш. Гуно, вальс звучить разом з хором у заключній сцені першого акту під час сцени знайомства Фауста з Маргаритою. Твір виконується в *Tempo di Valse* в тональності F-dur (в

оригіналі D-dur). Л. Гайдамака виокремив лише основний текст вальсу з оперної сцени, оформивши його у складну тричастинну репризну форму. Вже не вперше ми зустрічаємось із творами у яких була змінена композиція. У данному випадку Леонід Гайдамака вміло прибирає не зручні для виконання частини, та всеодно залишає твору логічну форму. На перший погляд може здатись, що твір дуже простий для виконання, та тут Леонід Григорович, на мою думку, виносить на перший план не кількість нотного матеріалу та його складність, а пропрацювання штрихів (лігато, четвертні паузи, образ, характерний вальсу ритмічний малюнок).

Вальс розпочинається чотиритактним вступом з типовим для вальсу акомпанементом, слід зазначити що в оригінальному тексті даному вступу передуює двадцятитактовий вступ, який підготовляє слухача до вальсу. Перша частина має просту двочастинну форму, яка складається з двох періодів подібних за тематизмом, кожен з яких проводиться двічі. Перший період складається з двох речень повторної будови з опорою на тоніко-домінантовий бас. Мелодична лінія побудована з широких скачків по звукам тонічного тризвуку, міжтактова синкопа в поєднанні з пунктиром додає гостроти та руху безтурботній темі. Другий період побудований на розвитку теми першого періоду за рахунок заповнення скачків пасажами мелодія набуває стрімкого характеру, яскравості, танцювальності з ефектом кружляння.

Оперній сцені між тематизмом першої та другої частини звучить період, який слугує оперній дії і в інструментальному викладі в деякій мірі робить форму твору менш структурованою, тому в більшості інструментальних перекладень даний текст відсутній. Середній розділ представлений періодом повторної будови. Кантиленна мелодія складається з поступового руху та «зависаючого» скачка, створюється враження розгойдування мелодії. Навіть в оригіналі, даний розділ виокремлюється простотою реплік, на відміну від першого, який звучить в хоровому супроводі. Середній розділ, по функції можна назвати - тріо. Реприза повторює без змін першу частину.

В цілому фактура твору досить прозора, в мелодичній лінії автор уникає терцієвих та октавник подвоєнь та досить лаконічно подає гармонічну лінію супроводу. Все це значно спрощує виконавцю технічні задачі, і той же час дає можливість попрацювати над образною сферою та деталізацією мелодичної лінії, що є дуже важливим для росту музиканта.

Епоха романтизму представлена різними колоритами, адже саме в цей період відбувається розквіт національних композиторських шкіл. Наступний твір репрезентує іспанський колорит - «Фанданго» Р. Леонкавалло. Фанданго – це традиційний іспанський танець в розмірі 6/8 або $\frac{3}{4}$ з характерним ритмом (четвертна чотири шістнадцятих четвертна).

Основною тональністю для перекладення обрано d-moll, як одну з найзручніших тональностей для харківської діатонічної бандури. Музична форма подібна до рондо, рефрен чергується з двома епізодами. Рефрен має форму періоду з двох речень повторної будови. Головна тема має яскраво виражений характер. Перше речення розпочинається темпераментною низхідною мелодією, яка звучить з подібним до вальсу акомпанементом та підкресленою тонічною основою. Подальший розвиток пов'язаний з синкопованою зупинкою на субдомінантовому басі, яка переходить в низхідний тріольний пасаж на фоні неповного кадансового звороту. Друге речення розпочинається подібно до першого, але має більш активне завершення ґрунтоване на пунктирному акцентуванні домінантового тону.

Перший епізод представлений монолітним періодом з 12 тактів. В основу мелодичної лінії покладено двотактний наспівний мотив у низхідному секвентному розвитку, який зупиняється на акцентуванні домінантового тону. Рефрен повторюється без змін. Другий епізод будується на основі чотирьох тактної фрази та її проведення на різній висоті, створюючи моменти відлуння, адже супровід залишається стабільним. Закінчується епізод не великим переходом до рефрену, який звучить без змін.

Даний твір не зазнав серйозних змін у ході перекладення, бо є зорієнтований на розвиток дрібної техніки виконання та роботі над ритмом,

який предсталений досить різноманітно (тріолі, пунктир, синкопи). Але важливим моментом є зміна функцій рук: ліва грає мелодію, а права – акомпанемент. Це явище зустрічалося і у творах, що зустрічалися вище, та саме зараз я хочу звернути на це увагу, тому що мелодична лінія у цьому творі є доволі насиченою. Будучи віолончелістом, Л. Гайдамака мав добре розвинуту техніку обох рук і з легкістю виконував лівою рукою різні складні місця на бандурі, міг змінювати позиції, чого хотів навчити і своїх учнів. Можливо, саме тому мелодична лінія, яка у перекладенні перейшла у ліву руку бандуриста, була збережена у повному об'ємі. У акомпанементі, що опинився у правій руці бандуриста, у більшості музичний матеріал також залишилося без змін. І саме такий підхід, коли оригінальний нотний матеріал твору іншого інструменту повністю переноситься на бандуру і вкладається у виконавські можливості бандуриста та дає змогу зберегти ідею твору. З іншого боку, це свідчить про універсальність виконавських можливостей народного за походженням інструмента, якому під силу відтворення далекого за часом та національним корінням репертуару.

Підсумовуючи роботу над перекладеннями Л. Гайдамаки для бандури композиторів-романтиків, хочеться виокремити особливості авторського бачення. Так, автор уникає подвоєння в терцію чи октаву та акордових нашарувань, які часто використовувалися в перекладених творах композиторів-класиків. Досить стабільною є партія для кожної руки окремо, тобто уникаються часті перекиди мелодії з однієї руки в іншу. Якщо говорити про технічні моменти, то тут зроблено акцент на дрібну моторику та роботу на образним змістом творів.

2.4 Особливості перекладення творів українських авторів для бандури

Звісно складно уявити Леоніда Гайдамаку без роботи з українським музичним матеріалом. Співпраця з українськими композиторами, а особливо харків'янами, була важливою сторінкою у його житті. Деякі твори він

замовляв у композиторів для оркестру спеціально, а деякі уже написані твори перекладав для своїх учнів. Такими творами стали: народна пісня за записом К. Квітки, обробка В. Овчаренко «Іди, іди, дощику» та твір «Козачок» музика М. Коляди.

Складно уявити весняний цикл без закличок, адже це цілий пласт пісень, промовлянь до природи з проханням напевно однієї з найвідоміших пісень є народна пісня за записом К. Квітки, обробка В. Овчаренко «Іди, іди, дощику». Твір написаний в куплетно-варіантній формі. Перший куплет (4+6) складається з активного, акордового заспіву та досить витриманого приспіву. В заспіві звучить скандування тонічного акорду F-dur з вкрапленнями тризвуку шостого ступеня та субдомінантового терцквартакорду. Таке нашарування пластів створює враження групового заклику до дощу, та відповіді дощу у вигляді приспіву. Мелодична лінія контрастує рівністю та графічністю, яка поступово переходить в активний руху. Другий куплет розпочинається точно так само як і перший (4), лише приспів (8) доповнюється ритмічними фігураціями.

«Іди іди, дощику» невеликий за розміром твір, що вимагає від виконавця володіння досить високим виконавським рівнем. Акордика, фігурації та пасажі складні для виконання. Ну і звернення до фольклорних мотивів надає цьому твору особливого окрасу, який свого часу пропагував Г. Хоткевич.

Український народний танець «Козачок», захоплює своєю жвавістю та бадьорістю. Незважаючи на спорідненість з гопаком, козачок – парний народний танець. Швидкий рух, чіткий ритм, повторення в різних варіантах однієї і тієї ж музичної фрази передають жваві й дрібні танцювальні рухи, властиві цьому танцю.

Твір «Козачок» (музика М. Коляди) написано у формі варіацій, тема і чотири варіації. Тема викладена у вигляді періоду в типовому для цього жанру розмірі – 2/4. Перше речення представлене веселою і танцювальною темою в межах квінти, яка складається стрімкого руху від тоніки до домінанти та її акцентування. Акомпанемент звучить на кожному слабкому пульсації у вигляді

тонічної октави з квінтою. Друге речення відрізняється пульсацією бас-інтервал, на фоні яких звучить закличний мелодичний мотив у межах кварта.

Варіація перша відрізняється акомпанементом на кожному бас акорд, в темі з'являються незначні фігурації. Мелодія другого речення звучить в другій октаві, на фоні терці яка повторюється. Друга варіація - тематизм звучить в октавному подвоєнні основна на фоні квінти розкладеної (перша тема) та терції (друга тема). Варіація третя – це кульмінація, для динамічного підсилення використовується акордовий виклад в жанрі маршу першої теми, друга тема повторюється в октаву з невеликими фігураціями. Остання варіація відрізняється розширенням діапазону до децими, друга тема звучить в октаву на фоні поступового басу.

У творі використовуються різнопланові прийоми гри, такі як рух по звуках гама, подвоєння мелодичної лінії октавами та терціями, що вимагають від виконавця певних технічних можливостей.

Тут хочеться додати також трохи відомостей про самого Миколу Коляду, адже він був яскравим, талановитим композитором Харківщини. Микола Коляда провів своє дитинство у Москві, а юність на полтавщині, де серед однолітків вже був відомий, як чудовий музикант. У селі він був відомим тим, що збирав народні пісні, організовував хори та любив співати. Микола був здібним до навчання та любив читати та мав неабиякі музичні здібності. Не дивлячись на бідність та інші плани батьків на його майбутнє Микола у серпні 1923 року він поїхав у Харків вступати у музичний заклад. Справжній талант митця зміг розкрити його професор С. Богатирьов, під наставництвом вчителя він наполегливо працював та цілими днями навчався тому надзвичайні успіхи не забарилися. Його музика була насиченою, бадьорою, барвистою та в одночас простою, але не примітивною. Композитор тяжів до складних звукових гармонічно-поліфонічних і ритмічних комплексів.

До кінця не відомо за яких обставин і коли познайомились Л. Гайдамака та М. Коляда та коли був написаний твір «Козачок», але впевнено можемо зазначити, що Леонід Григорович слідкував за творчістю

харківських композиторів та розумів важливість співпраці з іншими митцями для розширення бандурного репертуару та підтримання творчих зв'язків.

2.5 Особливості обробок народних пісень для бандури

Обробка народних пісень – особливий жанр, який репрезентує українські народні пісні в авторському баченні. займає почесне місце в бандурному мистецтві. Майстерність створення обробки народних пісень Л. Гайдамака мав можливість переймати від Г. Хоткевича, який був майстром своєї справи.

«Жалібна пісня» на музику Шевченка в редакції Л. Гайдамаки викладена у формі періоду (a+a+v+a). Повільна мелодія звучить в d-moll, в розмірі 12/8. Типово до народних пісень, мелодична лінія розгортається з невеликого мотива, який постійно повторюється на фоні тонічного тризвуку та субдомінантового квартсекстакорду. Кульмінація будується на трансформованому мотиві приспіву, а саме низхідному викладі на фоні ч5-ч4-в3-ч4. Завершується твір проведення початкового мотиву в першій октаві.

З однієї сторони, «Жалібна пісня» має простий виклад, прозору фактуру, а з іншої, в тексті прописані динамічні відтінки, що свідчить про акцент на художньо-динамічну сторону твору.

Українська народна пісня «Гей не дивуйтеся» напевно є на слуху в кожного музиканта ще школи і має не один варіант композиторського втілення. Народний текст налічує від дев'яти до одинадцяти куплетів. Гайдамака Л. при обробці пісні залишає типову куплетну форму роблячи акцент на художнє виконання твору. Чотириголосний виклад вокальної лінії в супроводі двох бандур звучить з притаманною пісні маршевістю та піднесеністю, автор залишає чотири куплети.

Заспів (4т) розпочинається піднесено та активно з пунктиром на фоні рівномірних акордів у бандур в e-moll. Лінія басу викладена тоніко-домінантовими функціями (домінанта натуральна) з акордами у правій руці, які відрізняються гармонічним положенням в партіях. Вокальна лінія басів

представлена унісоном який переходить в квінту на фоні ведучої партії у високих голосів. Приспів (4+4т) має більш розвинену вокальну лінію басів від октави до унісону, що надає твору широту. Мелодична лінія ручається терціями з підтримкою у партії першої бандури. Партія другої бандури витримана рівномірними акордами на основі функціонального басу, але функція домінанти представлена гармонічним видом.

Пісня «Гей не дивуйте» має піднесений характер, текстова лінія має певні відмінності, зосереджена на основній сюжетній лінії. Чотириголосся створює об'ємні звучання та вимагає від виконавців роботи над художньою лінією твору. Інструментальний супровід функціональний та стриманий, скоріше за все вокальна лінія відіграє більш домінантне значення.

Пісня «Застольна» більш відома під назвою «Як засядем, браття, коло чари». В творі зберігається куплетна форма та оригінальна тональність - F-dur, однак на один куплет менше. Заспів (8+8 т) розпочинається одноголосною мелодією, яка дублюється в октаву першою бандурою. Партія другої бандури відіграє гармонічну функцію де чергується тонічна та домінантова гармонії у вигляді бас-акорд. Приспів (8=8 т) представлений триголоссям, в якому мелодична лінія дублюється в терцію, а басова - функціональна. Інструментальний супровід урізноманітнюється підкріпленням октави терцією та ритмічними змінами у другій партії.

Пісня «Застольна» має святковий характер і з типовою для застольних пісень формою, де спочатку звучить одноголосний заспів, а приспів у гуртовому виконанні. Інструментальний супровід поділений на функції - мелодія та бас, та має спрощений вигляд.

Пісня «Про Нечая» змальовує образ видатного воєначальника. Мелодія розпочинається з одноголосного викладу та поступового переходить в двоголосся. Вокальна лінія розгортається хвилеподібно в межах квінти та збагачена розспівуваннями. Поступово фактура виростає до розвиненого чотириголосся з елементами поліфонії. Інструментальна партія відіграє зображальну роль, де акордова пульсація викликає асоціації зі скачкою коня.

Часами супровід частково дублює мелодичну лінію та відмежовує строфу приспіву пасажом (який потім з'являється у вокальних підголосках). Завершується пісня чотиритактним награвом.

Обробка «Про Нечая» призначена для професійного виконання. Розвинена вокальна лінія вимагає високого рівня володіння виконавським апаратом. В інструментальному супроводі представлена часта зміна фактури, різні технічні складнощі, це і чергування акордів з пасажами, перехід від інтервального до акордового ведення мелодичної лінії.

Як і більшість музикантів, Л. Гайдамака цікавився фольклором інших народів. Так, прикладом знайомства з вірменським фольклором представляється твір – «Узундара». На сьогоднішній день, сакральний зміст танцю втратив своє сакральне значення. Узундара - це старовинний народний жіночий танець, який виконували на весіллях, який був широко розповсюджений на Закавказзі. Для даного танцю характерними є, помірний темп, розмір – 3/4, 6/8, 12/8, плавність мелодики збагаченої мелізматикою, типовим є варіювання тематизму.

Для обробки колоритної мелодії, Л. Гайдамака обрав d-moll, розмір $\frac{3}{8}$. Твір викладено в простій двочастинній безрепризній формі, де друга частина є варіантом першої. Танець розпочинається двотактним вступом, який стає остінатною лінією басу. Мелодія зосереджена на верхньому тетраході гармонічного мінору в октавному викладі з пунктиром, що додає звучанню специфічного, східного колориту. Друге речення першої частини будується на секвентному посторенні двотактового мотиву та поверненню до основного варіанту на фоні тонічного та субдомінантового акордів у широкому викладі. Друга частина являє собою варіантний виклад першої. Так, перше речення звучить одноголосно без змін, а той час як друге, на фоні остінатного басу (як і перше речення) представляє синтез тематизму першого та другого речень.

«Узундара» дуже цікавий твір, який знайомить виконавця з особливостями музики сходу. Перед виконавцем свої задача чітко та

рівномірно виконувати остінато у вигляді акордової фігурації та пропрацювання октавного мелодичного руху.

Обробка народної пісні ставить перед автором задачу - зберегти образ пісні та увиразнити її за допомогою гармонізації, аранжування або транскрипції. Аналіз творів показав, що Л. Гайдамака до кожного твору мав індивідуальний підхід, і тим не менш, хотілося б виділити загальні особливості: збереження куплетної форми у вокальних творах, багатоголосний виклад мелодії та повне або ж часткове її дублювання в супроводі, опора на тоніко-домінантові функції (субдомінанта зустрічається рідко), вибір звучної для виконання тональності.

2.6 Особливості перекладень для оркестра

Леонід Гайдамака також працював і над інструментуванням творів для ансамблів, колективів, ну і звісно ж для оркестра народних інструментів при клубі «Металіст», так в доробку автора є збірник «Револьюційні пісні для української народної оркестри» (1930 р.). До збірника входить три різнохарактерні твори «Вперед, народе, йди», «Ой, зацвіла папороть», «Пісня про дяка» (народна) для сопілки, ліри (сопрано, тенор), цимбал (прима, бас) та бандур (піколо, прима, бас) та співу / хору.

Відкриває збірник перекладення аранжування Г. Верьовки «Вперед, народе, йди» для хору та оркестри. Два куплети складаються з заспіву і приспіву.

Розпочинається твір стрімкою сі-бемоль мажорною гамою, яка вривається в акордове скандування зменшеного септакорду (двотактовий вступ). Основна мелодія виконується хором (4+4), ведуча роль відведена сопрановій партії, альти іноді дублюють мелодію, тенори та баси ведуть гармонічну лінію. Мелодика побудована на квартовій інтонації (V-I), яка надає піднесений характер твору. Заспів дублюють сопілки та ліри, інші партії створюють гармонічну основу для твору в основі якої тоніко-

домінантовий зв'язок. Акордова фактура в оркестрі викладена в гармонічному та арпеджіованому вигляді.

Приспів (4+4) «Червоні лави переможуть всіх» звучить у виконанні альтів та сопрано на фоні гами з пунктиром зі вступу, яка додає активності розвитку та динамічності твору. Слово «перемога» проводиться в інтервальному сходженні від октави до унісону. Паралельно вступають баси та тенори з темою приспіву, яка переходить в унісонне скандування фрази «нехай живе комуни і свободи стяг» — піднесене закінчення твору.

В наш час твір втрачає свою актуальність, адже головною темою революційної пісні є перемоги в лавах червоної армії.

Другий твір стрілецька пісня «Ой, зацвіла папороть» (музика В. Верховинця слова М. Хвильового) написаний в куплетній формі (5 куплетів) для голосу та оркестри. Твір відкривається гучним вступом у цимбал та бандур у Фа мажорі. Гармонічна основа викладена в прозорій фактурі восьмими (S5₃-T6-II5₃-T5₃-II5₃-T6-S5₃-K6₄-D7-T).

Кантиленний заспів повторної будови (5+5) пов'язаний з поетичними образами купальської ночі. Вокальна мелодія дублюється сопілкою з елементами ритмічних фігурацій, терцієвих дублювань, та частково цимбалами (прима, бас) і бандурами (прима) інші голоси створюють гармонічну основу. Фактура змінюється від стриманої акордової до розвинутої фігураційної. Слова заспіву змінюються а приспів повторюється «Та не в казці жити нам, а в борні, а в борні». Кульмінація підкреслюється оркестровим tutti. У словах М. Хвильового звучить вирок «Та не в казці жити нам, а в борі».

Тема «папороті» дуже часто цікавить своєю загадковістю та таємничістю, думаю ця тема була і залишиться вічною. За рядом ознак ми можемо чітко віднести даний твір до стрілецьких пісень. В мелодії чітко прослуховуються функціональні плани - тоніка, субдомінанта, домінанта, регулярна ритміка, кантиленність, структура (5+5+7). Не дивлячися на те, що в творі порушується купальська тематика, даний твір є авторським (слова М.

Хвильового), не містить типового для пісень приспіву, ритмічних та ладових ознак купальських пісень.

Третій твір «Пісня про дяка» написаний для голосу та оркестри. Жанрова основа твору дуже цікава - жартівлива пісня. Героями сатиричних та жартівливих пісень ставали: парубки і дівчата, діди і баби, куми, пастухи та різні верстви населення. Народний гумор слугував свого роду вихователя, адже в основному висміювалися які вади людей. «Пісня про дяка» розповідає про похід Василя до церкви з проханням до дяка відслужити поминки за п'ятака. Дяк не хоче брати гроші, бо вважає, що за мало, і називає Василю стервою. Василина довго не думає і забирає п'ятака сказавши обізвавши дяка - мордою.

Пісня написана в куплетній формі (три куплета) у фа мажорі. Розпочинається гучним вступом, звучить унісонний секундовий мотив на домінантового тоні у цимбал та бандур. Вокальна мелодія (4 такти) дублюється сопілками, лірами (тенори) та частково бандурою (піколо), в основі поспівки висхідна квартова інтонація з заповненням, яка проводиться двічі. Інші інструменти створюють гармонічну та басову лінію основану на тоніко-домінантових зв'язках. Розкладені гармонії та рухливий бас з поступовим вкрапленням ритмічних фігурацій гармонійно доповнюють мелодичну лінію.

Приспів (6 тактів) представлений швидкою говіркою, підкреслюють ритмічні фігурації у цимбалів (прима) та бандури (піколо та прима), гармонічну лінію підтримують ритмічно-гармонічна фігурація бандури (прима та бас), чітку басову лінію ведуть цимбали (тенори) та бандури (бас). Мелодія поступово посилюється акордами, які переходять в оркестрове tutti.

Piu mosso – інструментальний програш (8 тактів). У бандур (піколо та прима) звучить басову лінію веде бандура (піколо) з ритмічним акордовим підкріпленням на слабкій пульсації у цимбал, бандура (бас) та бубна. Поступово фактура ущільнюється і виростає до оркестрового tutti.

Леонід Гайдамака все життя працював над розширенням репертуару для бандури та різних колективів, плекав різні ідеї, шукав цікаві твори для виконавців. На жаль деякі твори вже втратили свою актуальність, лише через текстову основу, однак, ні в якому випадку не через технічну складову, бо створені на професійному рівні. Наразі маємо у доступі лише цей збірник, та він яскраво демонструє рівень професіоналізму виконавців на українських народних інструментах XX століття.

2.7 Авторські твори

Серед нотних записів Леоніда Гайдамаки та їх редакцій, що доступні наразі для вивчення, є чотири різножанрові авторські твори: «1933» – пісня на слова О. Веретенченко, варіації на теми української народної пісні «Ніч яка, Господи», «Етюд- козачок» і п'єса «Хвилі Дніпра» (1934).

Компактний «етюд-козачок» привертає увагу своєю простотою мелодичної та гармонії ліній. Жанрові особливості «козачка», українського народного танцю, увиразнюють характер твору та задають темп виконання. Твір написаний в зручній для виконання тональності F-dur, у формі варіацій. Слід відзначити, що кожне проведення теми та її варіантів обрамлене репризами.

Розпочинається етюд чотирьохтактовою темою, ритмо-інтонаційне зерно якої зосереджено в двотакті та його повторному проведенні. Мелодична основа залишається майже незмінною протягом всього твору. Лінія лівої руки окреслена тоніко-домінантовим басом, який підкреслює рух мелодичної лінії в межах квіти по звуках тонічного та домінантного тризвуків з заповненням в правій руці. Якщо говорити про технічні особливості, то даний чотирьох такт зорієнтований на технічне пропрацювання терцій в правій руці.

Перша варіація базується на розширенні діапазону мелодії від квінтового обсягу до октавного скачка з заповненням шістнадцятими (технічне відпрацювання гамоподібного руху). Мелодична лінія має деякі відмінні метроритмічні риси від основної теми. Басова лінія побудована на

основі функціонального басу (TSD). Друга варіація орієнтована на технічне освоєння дрібних преборів, руху по звукам тризвуку у правій руці. Основна тема подана у вигляді розкладених тонічного та домінантового тризвуків на фоні тоніко-домінантовому басу. Третя варіація увиразнюється октавою на початку кожної долі, що додає певні складнощі у виконанні, а мелодії темпераменту. Басова лінія представлена квінто-октавними чергуваннями тоніки та домінанти. Четверта варіація, має споріднений розвиток тематизму з третьою. Октавне дублювання мелодії являє собою кульмінацію твору. Відбувається активізація басової лінії на основі класичних функціональних зв'язків. Останні дві варіації зосереджені на октавному викладі теми в обох руках шістнадцятими.

Підсумовуючи аналіз твору, хочеться сказати, що не дивлячись на свою простоту та маленький розмір, етюд був дуже корисний для студентів, бо містить у собі різну фактуру та виконавсько-технічні моменти такі, як робота над терціями, октавами, відпрацювання гамоподібного руху та дрібних гармонічних переборів для якісного виконання пасажів у художніх творах. Нотний запис здійснений на двох нотоносцях, де верхній- це ліва рука, а нижній- права.

П'єса «Хвилі Дніпра» написана в традиційній для інструментальної мініатюри - простій тричастинній формі. Паралельно- перемінний лад додає твору різнобарв'я. Перша частина написана в C-dur. Період (8т+8т) складається з двох речень, де друге являє собою видозмінений варіант першого. Широка, кантиленна мелодія, увиразнення октавами та секстами в другому проведенні. Музичний супровід мелодії побудований на арпеджіо по звуках тонічного тризвуку та домінантного септакорду (та його обернень). Якщо в першій частині мелодія висхідного руху, то в середній частині навпаки низхідного. Мінорна тональність (a-moll) додає нових барв кантиленній мелодії. Тематизм монолітного періоду (16т) наповнений більш широкими скачками та фрагментарними з терцієвими подвоєннями мелодичної лінії в кульмінації. Партія правої руки - це стабільне чергування розкладених на

арпеджіо гармонії (t53-t6-s53-s53-D53-D53). Третя частина - це повторення першої частини. Сприймається як заспокоєння після активного руху в середній частині.

Підсумовуючи аналіз, можемо констатувати, що в технічному плані твір написаний на високому рівні і зорієнтований на відпрацювання важливих технічних навиків. Таких як, плавний рух октавами, секстами та терціями, робота на рівність скачків, на плавним ходом кисті.

Варіації на теми української народної пісні «Ніч яка Господи» звучить в g-moll гармонічному. Мелодію виконує звучить у виконанні лівої руки. Поступово відбувається розвиток мелодії від повторення тонічного звуку до руху по звуках домінантового тризвуку і септакорду з розв'язанням в тоніку. Якщо в мелодії представлені жанрові витоки пісні, то в супроводі вальсовість. Приспів повторюється двічі, останнє проведення звучить октавою вище і розкладеним басом. У варіації відбувається переміщення рук на бандурі та змін їх виконавської функції. Права рука переміщається у першу-другу октаву та виконує октавне проведення мелодії з прикрасами, у той час ліва рука переходить у малу та велику октави та продовжує акомпанувати. Даний твір відрізняється подвижністю басової лінії, що відіграє не менш важливу роль в освоєнні технічних навиків для виконання більш складних творів.

Нотний запис пісні «1933», який ми розглядаємо у своїй праці, був записаний та редагований бандуристом Бажулом. Віктор Мішалов стверджує, що цей твір точно Леоніда Гайдамаки, бо особисто бачив рукопис, який нажаль, є втраченим. Цей твір був частиною мистецької програми яку виконували бандуристи «Братства ім. О.Вересая» у Німеччині в 1946-48 роках, з ціллю намовити переселених Українців не повертатися назад у Радянський Союз.

Пісня про події Голодомору на вірші українського поета, перекладача та журналіста Олекса Веретенченка (псевдонім — Олекса Розмай). Нижче подана використана поезія.

Український збіджений народі!

Україно, мати Січова, -
 Де твої знамена і клейноди,
 Де твоя державна булава?

Вже давно не чути серед степу
 Орлього клектання угорі,
 Славу про Хмельницького й Мазепу
 Не співають сиві кобзарі.

Тільки чути гупання кайданів
 В Соловках, в Сибіру, в Колимі? –
 Та козацька нація гетьманів
 Гине у московському ярмі.

Де поділась - усмішка весела,
 І Купальські Вогнища дівчат,
 Де поділись українські села
 І садки вишневі коло хат!!

Щезло все в голодному пожарі,
 Матері дітей своїх жеруть,
 Божевільні люди на базарі
 Людське м'ясо людям продають.

Щезло все... І всюди на руїні
 Бенкетують п'яні вороги,
 Українці мруть на Україні.
 а жидів, як грязі, навкруги. (За Байкалом і на Колимі)

Ні, ми ще обстанемо, як хмара
 Ні, ми ще ударимо, як грім –
 І коли за все приходить кара,
 То якої ж кари треба їм?!

Варто зауважити що у передостанній строфі змінені слова останнього рядка, достеменно невідомо чим це зумовлено, але можемо припустити, що слово «жиди» було змінене для виступів у післявоєнній Німеччині.

Перед твором також є зазначена поезія, та на жаль достеменно не відомо хто автор цих рядків:

Десь далеко – на півночі дикій,
 Від далекого сходу до Урал гори.
 Обнесені дротом колючим – потрійним,

Стоять незчисленні концтабори.

Клич стовідсоткової колективізації.
Був кинутий катом України з Кремля.
Щоб приборкати волю, й загнати людність її
В ярмо колгоспів – забравши поля.

Була весна – проклятого року
Року чорного – Тисяча дев'ятсот тридцять третього.

Темп-Allegretto. Розмір постійно змінюється впродовж усього твору: 3/4, 4/4, 5/4 та 7/4. Динаміка не вказана. Тональність твору доступного нам варіанту C-dur - a-moll (редакція В.Мішалова), та у рукописах Леоніда Гайдамаки вона була F-dur - d-moll – зазначає Віктор Мішалов. Вибір такої тональності Леонідом Гайдамакою зумовленна діатонічною будовою інструменту з урахуванням діапазону, а також спираючись на зручність вокального виконання.

Записаний твір на двох нотоносцях, зауважимо, що немає окремо вокальної партії. У записі – верхній нотоносець – це вокальна партія, яка дублюється октавним супроводом лівої руки, а нижній нотоносець – акомпанемент правої руки.

За організацією музичного матеріалу, і тематизмом твір близький до жанру думи, яка належить до одного з найбільш імпровізаційних видів українського фольклору. Досить гнучка та вільна щодо словесного та музичного вираження, кожного разу звучить по-новому. Так, музичний супровід не прив'язаний до тексту, але є відображенням емоційного навантаження віршу. За змістом і технічними вимогами, твір досить складний для виконання.

Розпочинається твір вступом, який представляє два контрастних тематичних матеріали. Перший, активний з елементами маршовості, ядро якого і слугує основою для подальшої мелодичної лінії. Другий тематичний пласт виражений через метричну зміну та тремоло, які ніби спонукають слухача зосередитися, бо попереду буде щось важливе. На фоні тремоло ноти

«мі» відбувається поступова зміна тремолоючих гармоній обернень тонічного та шостого ступеня тризвуків. З однієї сторони гармонічні функції змінюються, а з іншої, в художньому плані відбувається підняття так би мовити завіси.

Вокальне виконання основане на різних видах речитації, що впливає на організацію тематичного матеріалу. Так перша строфа (11т) представлена чітким, рівномірним октавним викладом. Суворість та маршовість у музичному вираженні підкреслюють характер тексту. Друга строфа зосереджена на тремолоючому завмиранні зі вступу та активному, піднесеному русі октавами. Третя строфа організувала за принципами першої, але у паралельній тональності. Четверта та п'ята строфи споріднені загальною функцією для всього твору. Вокальна партія не прописана, тому можемо припустити, що починається кульмінація твору. Четверта строфа займає лише чотири такти, але має динамічне втілення. На фоні руху шістнадцятими по звуках тонічного та субдомінантового тризвуків. В даному випадку, від подачі вербального тексту залежить подальший музичний розвиток. Цей же принцип організації музичного матеріалу для вокальної партії простежується і в п'ятій строфі. Співставлення контрастного тематизму, підкреслює динамічний характер вербального тексту. Завершується твір стверджувальними інтонаціями, маршового характеру.

Пісня «1933» представляє собою високопрофесійний твір, для виконання якого потрібно вміти досконало оволодіти грою на бандурі та вокальними навичками. Можна впевнено стверджувати, що даний зразок є твором, який продовжує кобзарські традиції. Організація музичного матеріалу відбувається подібно до думи.

Достеменно не відомо скільки насправді було авторських творів Леоніда Гайдамаки, але проаналізувавши ті, що збереглися ми можемо зробити наступні висновки:

Власні твори Леоніда Гайдамаки охоплюють різні жанри. Є простими та складними за будовою, водночас - корисними для розвитку технічного апарату

виконавця. Ці твори, створювались безпосередньо для студентів з ціллю різностороннього розвитку з огляду на технічні та художні можливості виконавця.

Ці твори є оригінальними та втілюють ту музичну фактуру, яка була найбільш зручною для виконання на бандурі Харківського типу. Так, звісно деякі твори дійшли до нас відредагованими, але в них здебільшого змінювались лише тональності чи якісь дрібні виконавські моменти. Назви творів, співпраця з українськими поетами та поза музична складова показують що твори були створені з урахуванням побажань тогочасного українського слухача.

Висновки до Розділу 2

Під час аналізу перекладень та власних творів Л. Гайдамаки було зроблено такі висновки. Перекладення для бандури творів різних епох та стилів мають відмінні риси. Перекладення творів французьких клавесиністів особливі акцентування прикрас, фактурні перетворення в окремих епізодах, темпові та динамічні збагачення. Так, для перекладень композиторів класиків, автор використовує прості гармонічні трансформації (спрощення), ущільнення фактури за допомогою терцій, октав та акордів для досягнення розширення репертуару для бандури та для динамічності в розвитку; зберігає стилістику твору; уникає форшлагів; спирається гармонічні фігурації, деталізовано функції кожної руки, розвиток дрібної техніки; реєстрові переміни; в творах переважає багатозадачність. В перекладеннях романтиків, автор зосереджується на образному змісті, так, основа творів без значних змін, автор чітко дотримується гармонічних та фактурних особливостей (навіть спрощень).

Але є звісно і спільні риси перекладень: зміна тональності на зручну для виконання на харківській бандурі, втручання у композицію твору, якщо у ній є частини з модуляцією або інші складні для виконання моменти і зміна функцій рук (у більшості творів мелодія у лівій руці, акомпанемент- у правій).

Обробки народних пісень та перекладання демонструють різні підходи. Наприклад, в одних випадках мелодична лінія дублюється, в інших просто спирається на гармонію (чергування басу і акорду, акомпанемент змішаного типу, гармонічна підтримка, гармонічні фігурації). В більшості випадків текст куплетів було скорочено та допускаються текстові і мелодичні відходи від оригіналів, що можуть бути зумовлені територіальними особливостями виконання даних пісень. В більшій мірі, Л. Гайденко притаманний гомофонно-гармонічний виклад матеріалу, але трапляються поодинокі елементи поліфонії.

Авторські твори розкривають творчі пошуки митця, чітко показують можливості інструменту, свідчать про відповідність тогочасному суспільному замовленню. Твори обмежуються інструментальними зразками або меледекламацією, у зв'язку з невеликими вокальними можливостями самого автора.

Леонід Гайдамака у своєму творчому доробку проявляє себе як автор з різносторонніми інтересами. Його твори створені на високому рівні і орієнтовані на виконавців з різним виконавським рівнем, що характеризує його як уважного та професійного вчителя. Співпраця з українськими композиторами допомагала йому підтримувати зв'язки з мистецькою елітою Харкова та збагачувати репертуар сучасними творами. Теми творів, а особливо пісень були цікавими та актуальними для тогочасної публіки, що впливало на його затребуваність, як артиста і митця.

Ну а головною ціллю його творчих надбань було збільшити і урізноманітнити репертуар бандуриста, який мав конкурувати з репертуаром для інших інструментів на академічних сценах, що безсумнівно Леоніду Гайдамаці вдалось.

ВИСНОВКИ

Результати проведеного дослідження свідчать про вагоме значення творчо-педагогічної діяльності Л. Гайдамаки для розвитку професійного напрямку бандурного виконавства. Його перекладення класичної спадщини для бандури харківського типу започаткували професійний педагогічний репертуар, актуальний сьогодні й вартий уваги викладачів класів народних інструментів, а власні композиції, робота з українськими творами та співпаця із композиторами-сучасниками допомогли бандурі повернути та закріпити свої позиції на теренах харківщини та академічного простору узагалі, як універсальний академічний інструмент.

Педагогічна й виконавська діяльність митця зробила його першовідкривачем у різних музичних галузях, зокрема, Л. Гайдамака став засновником перших в країні капели бандуристів та оркестру українських народних інструментів, розробником конструкції сімейства бандур для формування універсальної оркестрової групи, що охоплювала можливості смичкових та духових у складі симфонічного колективу.

Різновекторна за характером музична діяльність Л. Гайдамаки постійно супроводжувалася створенням оркеструвань та перекладень для різних складів. Принципово новим було звернення, поряд з обробками народних творів, до класичної спадщини, створення адаптацій європейської, російської та української академічної музики для харківської бандури, що виводило інструмент на міжнародний рівень, демонструючи його універсальні можливості.

У процесі дослідження специфіки перекладень Л. Гайдамаки для бандури та оркестру на прикладі творів різних епох та стилів, що було поставлено за мету роботи, виявлено основні підходи музиканта в інтерпретації музики класиків і романтиків та принципи адаптування для бандурного виконавства. Серед них варто уваги намагання продемонструвати найбільш вигідні сторони виразності, технічної досконалості українського інструмента, його здатність збагатити класичні популярні твори новим

звучанням та тлумаченням. Паралельно з цим Леонід Гайдамака дбає також про своїх учнів, абаптуючи чи створюючи музичні твори для різних рівнів володінням уінструментом. Для кожної окремої групи творів митець шукав виконавські моменти, які б достойно розкрили музичні чи стилістичні особливості.

Серед характерних жанрово-стильових ознак музики французьких клавесиністів було виявлено прагнення втілити образи природи та народне коріння, за допомогою акцентування прикрас та фактурних перетворень.

Автор зберігає стилістику використовує прості гармонічні трансформації (спрощення), ущільнення фактури за допомогою терцій, октав та акордів для динамічності в розвитку у перекладеннях творів класиків.

В перекладеннях романтиків, автор зосереджується на образному змісті, так, основа творів без значних змін, автор чітко дотримується гармонічних та фактурних особливостей (навіть спрощень).

В обробках народних пісень автор вже поводить себе вільніше та використовує різні підходи, щоб урізноманітнити матеріал та зобити його технічно наповненим.

Досягнуті у проведеному дослідженні результати варті продовження у напрямку вивчення творчої спадщини Л. Гайдамаки, його дослідницького доробку щодо народного інструментарія, оркестрових та наукових напрацювань. Виявлені положення можуть бути корисними для музикантів, які створюють перекладення для народних інструментів творів сучасності та класичного спадку.

Перспективою подальшої роботи може стати продовження дослідження творчого доробку Леоніда Гайдамаки, а саме: аналіз інших перекладень автора, робота з архівами з ціллю віднайдення записів першого оркестру народних інструментів України та інших друкованих видань, над якими працював Леонід Гайдамака.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнаутов О. Микола Коляда [Електронна копія] : життя і творчість : корот. нарис. Електрон. текст. дані (1 файл : 8,22 Мб). Київ ; Харків : Мистецтво, 1936 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2011).
2. Гайдамака Л. Кобза – Бандура // Бандура. 1986. №17-18. С.12-16.
3. Губ'як Д. Переклади для бандури поліфонічних творів Й.С.Баха у виконавській та навчальній практиці: методичний аспект. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі, (5). DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2020.5.15>
4. Гуменюк А. Українські народні інструменти. К. : Наукова думка, 1967. 243 с.
5. Гуральник Н. Історія музичної освіти України. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 31 с.
6. Давидов М. Виконавське мистецтво — Енциклопедичний довідник // Київ. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 277–287.
7. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. К. : Вид. ім. О. Теліги, 1998. 207 с.
8. Дмитрук І. І. Перекладення в жанровій системі бандурного мистецтва. Молоде музикознавство: науковий зб. ЛДМА ім. М.В. Лисенка. Львів : ЛДМА ім. М.В. Лисенка, 2005. Вип. 10. С. 138–146.
9. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві. автореф. дис.канд.мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009.
10. Дутчак В. Бандурне мистецтво в системі музичної культури української діаспори ХХ- початку ХХІ ст. // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». 2015. Вип 23
11. Дутчак В. Творчість Л. Гайдамаки як складова процесу академізації бандурного мистецтва // Збірник наукових праць молодих вчених

- Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2011. Вип. 2. С. 30-33.
12. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: Підручник для вищих учбових закладів / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 3-є вид. доп. Вінниця: Нова книга, 2004. 248 с.
 13. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012.- 1164 с.
 14. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. К. : Мистецтво, 1955. 62 с.
 15. Лошков Ю.І. Володимир Андрійович Комаренко. Харківська держ. академія культури. Х. : [б.в.], 2002. 112 с.
 16. Мішалов В. Бандурист Леонід Гайдамака // Бандура. 1986. № 17-18. С. 1-10.
 17. Мішалов В. Видатний будівничий бандурного мистецтва – Гнат Хоткевич // Гнат Хоткевич. Твори для харківської бандури. Х. : В-во Ексклюзив, 2007. С. 191-240.
 18. Мішалов В. Гнат Хоткевич – до 100-ліття народження // Молода Україна. Торонто, Канада. 1977. С. 21-24.
 19. Мішалов В. До проблеми звукоряду та строю народної бандури // Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 18-19 червня 2016 року м. Київ, НЦНК, «Музей Івана Гончара» / «Коло», Харків, 2016. С. 64-82.
 20. Мішалов В. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Харківська державна академія культури. Х., 2009. 347 с.
 21. Мішалов В. Леонід Гайдамака – фундатор бандурного професіоналізму // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Кобзарство

- в контексті становлення української професійної культури» (14 жовтня 2005р). К., 2005. С. 107-109.
22. Мішалов В. Леонід Гайдамака та його роль у становленні харківської бандури // Культура України: Зб. Наук. Пр. Вип. 19. Х.: ХДАК, 2007. С. 106-114.
 23. Мішалов В. Проблематика походження шкіл і способів гри на бандурі // Кобзарська-лірницька епічна традиція — Збірник наукових праць науково-практичної конференції з міжнародною участю. 15-16 червня 2019 року. К. , НЦНК «Музей Івана Гончара». С. 124—129.
 24. Мішалов В. Список майстрів бандури харківського типу // Гнат Хоткевич — Бандура та її конструкція. Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2010. С. 270-272.
 25. Мішалов В. Харківська бандура : культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків : Видавець Савчук О.О., 2013. 368 с. Серія «Слобожанський світ». Випуск 7.
 26. Скляр І. М. Київсько-харківська бандура. К.: Музична Україна, 1971. 114 с.
 27. Турко Н. Є. Базові фазиси вдосконалення конструкції бандури як академічного концертного інструмента // Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л. І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 202-210.
 28. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100 річчя від дня заснування : мала енциклопедія. Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 1. : Музичне мистецтво. 740 с.
 29. Хмель Н.В. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 222 с.

30. Хоткевич Г.М. Бандура та її можливості. Х. : В-во Глас, 2007. С. 3-21.
31. Хоткевич Г.М. Дещо про кобзарів та лірників // Літературно-науковий вісник. Львів 1903. Т.ХХІ. С.30-47.
32. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 512 с.
33. ЦДІА у Львові. Ф. 688, оп. 1, зб. 191. 344 с. (Хоткевич Г. Матеріали про кобзарів і бандуристів).
34. Яницький Т. Технологічні особливості перекладення музичних творів для бандури. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство», (41), С. 155–161.
35. Louis-Claude Daquin, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980. [ISBN 1-56159-174-2](#)
36. Mishalow V. A Short History of the Bandura // «East European Meetings in Ethnomusicology» 1999, Romanian Society for Ethnomusicology, Volume 6. С.69-86.
37. Mishalow V. Collection of works for Kharkiv Bandura — Society of Ukrainian Bandurists, NY, USA, 1986. 48 с.