АНДРІЙ ЄРЬОМЕНКО

ТВОРЧА ПОСТАТЬ АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ

Монографія

Суми – 2023

УДК 780.647.2.071.2(477)(092)(02)
Є76

Рекомендовано до друку Вченою радою
Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка
(протокол №3 від 30 жовтня 2023 року)

Рецензенти:
Єргієв І. Д. – доктор мистецтвознавства
Лошков Ю. І. – доктор мистецтвознавства
Коновалова І. Ю. – доктор мистецтвознавства

Єрьоменко А. Ю.
Є76 Творча постать Анатолія Гайденка у сучасному українському баянному мистецтві : монографія / А. Ю. Єрьоменко. – Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. – 210 с.

ISBN 978-617-8095-37-6

Монографію присвячено висвітленню естетичних, жанрових та стильових констант баянної творчості Анатолія Гайденка. Вказано на вагомий внесок А. Гайденка в галузь баянного мистецтва та підкреслено багаторівневі зв'язки його художніх пошуків із магістральними тенденціями розвитку сучасної української музики. При загальному жанровому різноманітті провідне місце в доробку композитора належить саме творам для баяна – інструмента, з опанування якого розпочався процес долучення музиканта до таємниць мистецтва.

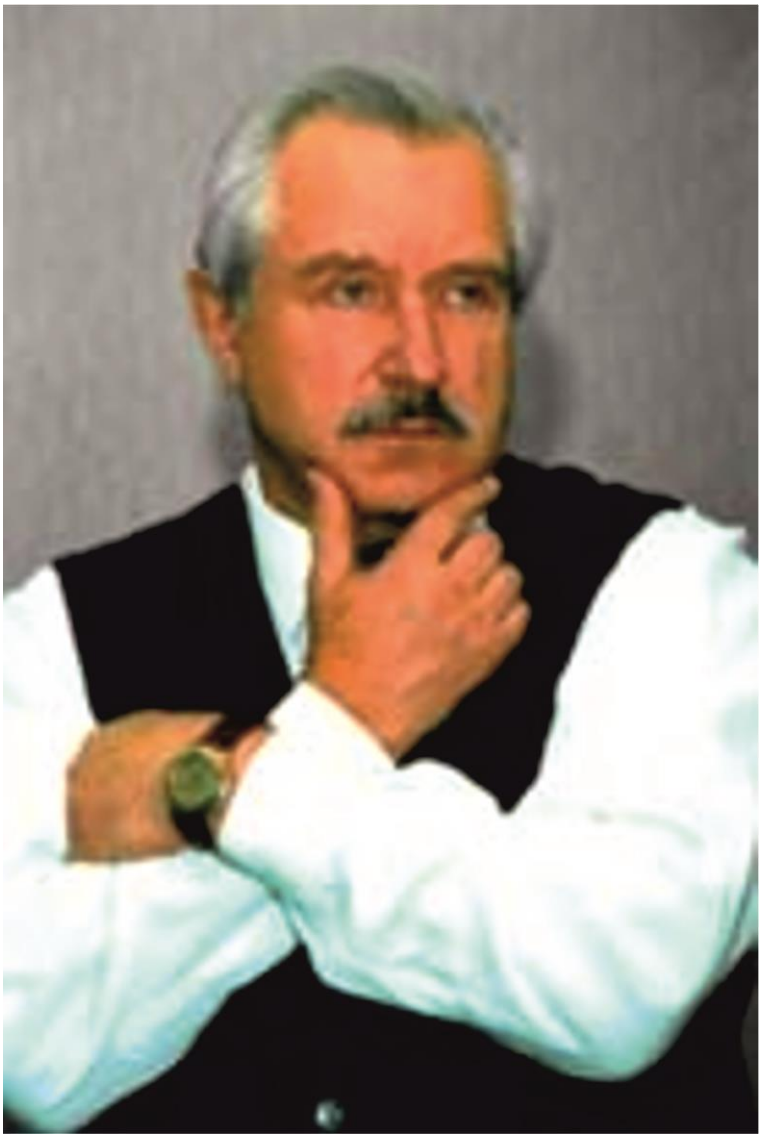
Видання розраховане на музикознавців, культурологів, викладачів і студентів навчальних закладів культури і мистецтва, на широке коло читачів, які цікавляться українським академічним баянним мистецтвом.

УДК 780.647.2.071.2(477)(092)(02)

© Єрьоменко А. Ю.,2023
ISBN 978-617-8095-37-6
© ФОП Цьома С.П., 2023

ЗМІСТ

ВСТУП 5
РОЗДІЛ 1 АНАТОЛІЙ ГАЙДЕНКО: МИТЕЦЬ ТА ЛЮДИНА 7
1.1. Етапи творчого шляху та напрями мистецької діяльності 7
1.2. Естетичні засади творчості А. Гайденка 22
1. 3. Творчість Анатолія Гайденка у контексті сучасного українського музикознавства 34
РОЗДІЛ 2 ЖАНРИ МАЛИХ ФОРМ У БАЯННОМУ ДОРОБКУ А. ГАЙДЕНКА 72
2.1. Концертні фантазії на фольклорні мотиви: досвід аналітичних спостережень 72
2.2. Цикли п'єс дидактично-інструктивної спрямованості: принципи втілення художнього та технічного 103
2.3. Принципи драматургії циклу «П'ять вальсів в стилі французьких мюзетів "Паризькі таємниці"» 124
РОЗДІЛ 3 ТВОРИ КРУПНОЇ ФОРМИ ДЛЯ БАЯНА/АКОРДЕОНА ЯК УЗАГАЛЬНЕННЯ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ А. ГАЙДЕНКА 132
3.1. Концерти для баяна та акордеона: особливості трактування жанру 132
3.2. Баянні сонати в контексті неофольклорних пошуків композитора 160
ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ 183
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ 192



Гайденко Анатолій Павлович

композитор, заслужений діяч мистецтв України,
професор Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського

ВСТУП

Друга половина XX – початок XXI століття в історії української баянної музики позначені творчими досягненнями композиторів та виконавців, які відкрили епоху унікальних художньо-технічних можливостей інструменту та засобів музичної виразності. Так, характерною ознакою баянного мистецтва означеного періоду є органічне поєднання музичних традицій та сучасних культуротворчих тенденцій, пошук власного стилю музичного висловлювання. Занурення у глибини давніх пластів фольклору, обумовлене прагненням зберегти національну ідентичність, не виключає активного інтересу до культур інших народів. Розуміння природи інструмента, що має побутове коріння, стає основою кардинального оновлення його репертуару, тембрових ресурсів та відтворення вимог сучасної музичної лексики. Крім того, композитори, які зазвичай працюють у різних жанрових сферах, звертаючись у своїй творчості до баяна та акордеона, сміливо переносять ці здобутки у площину звучання цих інструментів. До таких митців належить і Анатолій Павлович Гайденко – заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії імені Б. М. Лятошинського (1996), міжнародного конкурсу композиторів у Торонто (Канада, 2001), муніципальної творчої премії імені І. І. Слатіна (2002), професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Твори А. Гайденка вже понад сорок років звучать у концертних залах та навчальних аудиторіях. Як представник харківської школи баяністів та композиторів, продовжуючи традиції своїх вчителів – В. М. Золотухіна, П. П. Калашника, В. Я. Підгорного, П. К. Потапова, А. П. Гайденко не втрачає при цьому самобутності висловлення. Своєрідність творчого почерку Анатолія Гайденка відзначив, під час вступу до Спілки композиторів України, Віталій Губаренко. В рецензії на представлені твори молодого автора митець зауважив: «У творах А. Гайденка радує багатство фантазії, чіткість у здійсненні своїх художніх намірів, виразність і

самостійність образних рішень. Ті впливи, що відчуваються в музиці композитора, не перевищують його власного голосу, а постають органічно переплавленими»[1].

Серед творів А. П. Гайденка, написаних для баяна та акордеона, – сонати, концерти, сюїти, цикли програмних мініатюр, дитячі п'єси, які розкривають кращі сторінки творчості композитора та є вагомою складовою скарбниці української баянної музики.

Щиру вдячність автор висловлює усім, хто надав допомогу в роботі над цією книгою: композитору, заслуженому діячу мистецтв України, професору Гайденко Анатолію Павловичу за безцінне особисте спілкування, надання фотографій із сімейного архіву; рецензентам – народному артисту України, доктору мистецтвознавства, професору Єргієву Івану Дмитровичу, доктору мистецтвознавства, професору Лошкову Юрію Івановичу, доктору мистецтвознавства, доценту Коноваловій Ірині Юріївні, за підтримку і поради у підготовці монографії до друку; доктору педагогічних наук, професору Устименко-Косоріч Олені Анатоліївні за багатогранну підтримку; Цьомі Сергію Петровичу, дизайнеру-упорядднику книги; дякую батькам та моїй любій родині, які допомагали і всіляко сприяли цій роботі; дякую моєму дорогу Вчителю – академіку, заслуженому діячу мистецтв України, доктору мистецтвознавства, професору Давидову Миколі Андрійовичу за безмежну любов до своїх учнів, виховування професійно-академічної виконавської майстерності, науково-аналітичного мислення, працелюбності та патріотизму. Світла пам'ять…

[1] Рудакова С. Служіння музиці // Музика. 1998. № 5. С. 7.

РОЗДІЛ 1

АНАТОЛІЙ ГАЙДЕНКО: МИТЕЦЬ ТА ЛЮДИНА

1.1. Етапи творчого шляху та напрями мистецької діяльності

Творчий шлях видатного українського композитора Анатолія Павловича Гайденка триває близько шістдесяти років, протягом яких митець плідно працює як композитор, виконавець, викладач, науковець, методист, музично-громадський діяч. Багатогранність особистості, різнопланові-вість обдарування, неустанні пошуки нових ідей чи засобів виразності, інтерес до широкого кола актуальних проблем сучасності повною мірою проявилися у кожній з названих сфер діяльності А. П. Гайденка. Бажання все встигнути, не упустити жодної можливості зробити щось для людей і при цьому знайти час на «творіння» музики в тиші кабінету привело до справедливого визнання досягнень Анатолія Павловича, який сьогодні є заслуженим діячем мистецтв України, професором, лауреатом численних престижних премій та нагород, незмінним членом журі всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів.

Композиторський доробок А. Гайденка складають симфонічні, кантатно-ораторіальні, вокальні, камерні (вокальні та інструментальні) та інструментальні твори. Така широка жанрова палітра свідчить про майстерне володіння автором прийомами оркестрового та хорового письма, знання специфіки струнних та духових інструментів. І все ж таки, особливе місце в художніх прагненнях митця належить баяну – інструменту, з опанування якого музикант почав долучатися до таємниць мистецтва. До корпусу баянних творів А. Гайденка примикають його акордеонні опуси. Спорідненість конструкції та характеру звучання баяна та акордеона, а також передбачена композитором можливість

виконання його акордеонних творів на баяні надають підстави розглядати їх у складі баянного доробку митця. Серед творів А. П. Гайденка, написаних для баяна та акордеона, – сонати, концерти, сюїти, цикли програмних мініатюр, дитячі п'єси, які розкривають кращі сторінки творчості композитора та є вагомою складовою скарбниці української баянної музики, представленої сьогодні доробком таких митців, як А. Білошицький, В. Власов, В. Зубицький, Б. Мирончук, К. Мясков, О. Назаренко, А. Нижник, Я. Олексів, В. Підгорний, М. Різоль, В. Рунчак, А. Сташевський, К. Цепколенко, І. Шамо та ін.

Життєвий і творчий шлях Анатолія Гайденка до цих висот не був простим. Він розпочався з навчання у Харківському авіаційному технікумі, який згодом було залишено заради музики: спочатку Вечірня музична школа, потім музично-педагогічний факультет Харківської консерваторії, де крім баяна, майбутній композитор опанував також вокал та хорове диригування, нарешті, історико-теоретичний та композиторський факультети Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського[2].

[2] Основні біографічні факти А. П. Гайденка – народився 24 грудня 1937 року в селищі Хорошеве Харківської області. З 1945 по 1952 роки навчався в Безлюдівській та Хорошівській середніх школах, а з 1952 по 1955 – в Нікельській середній школі Мурманської області. З 1955 до 1958 роки навчався й закінчив Харківський авіаційний технікум та Вечірню музичну школу по класу баяна М. В. Пономарьова. З 1958 по 1963 роки навчався в Харківській консерваторії по класу баяна В. Я. Підгорного та П. К. Потапова. Після закінчення консерваторії з 1963 по 1973 роки працював у Сумському музичному училищі, де викладав спеціальний інструмент (баян), диригування, оркестр баянів, інструментовку, гармонію, фортепіанний ансамбль. пізніше став завідуючим відділом народних інструментів та заступником директора по учбовій частині. У 1968 році знов вступив до Харківської консерваторії (тепер вже Інституту мистецтв імені І. П. Котляревського) і навчався одночасно на історико-теоретичному (клас П. П. Калашника) та композиторському (клас В. М. Золотухіна) факультетах, які закінчив у 1973 та 1974 роках відповідно. В 1973-1977 роках працював у Харківському інституті культури (баян, диригування, оркестровка). З 1977 року – старший викладач, доцент (1991), професор (1995) Харківського інституту (нині університету) мистецтв імені І. П. Котляревського. В 1976 році вступив до Спілки композиторів України, де обіймав посади заступника Голови та відповідального секретаря Харківської організації, члена правління та ревізійної комісії СКУ, голови Музфонду. Є членом Національної Всеукраїнської музичної спілки, членом Наглядової ради Українського фонду культури.

Студент
Харківського авіатехнікуму
та вечірньої музичної школи.
Харків, 1957 р.

Писати музику А. Гайденко почав ще за часи навчання у Вечірній школі, продовжив робити це у Сумах, однак лише після закінчення третього за рахунком факультету Харківської консерваторії у 1974 році, за його власними словами, «здійснив свою давню мрію і став професійним композитором, скинувши з себе малопривабливе і навіть принизливе прізвисько “самодіяльний автор”».

З часів навчання в консерваторії розпочинається і виконавська діяльність А. Гайденка. Кожного року він їздить по різних містах України в складі концертних бригад, виступаючи як соліст, ансамбліст та акомпаніатор. У роки роботи в Сумах (1963-1973) А. Гайденко постійно бере участь в концертах, яскраво заявляючи про себе не тільки як соліст-баяніст, але і як учасник дуету з Лідією Колесніковою. Виконавська діяльність продовжується і надалі, але поступово акцент все більше зміщується в бік композиторської та педагогічної діяльності.

Дует баяністів – Л. Колеснікова та А. Гайденко після концерту. Суми, музичне училище, 1963 р.

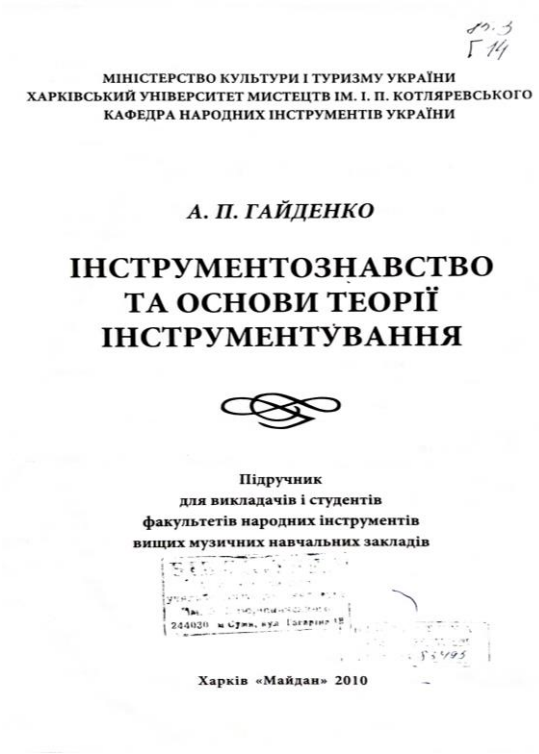
Педагогічна сфера – це те, з чим безпосередньо пов'язане життя Анатолія Павловича Гайденка вже понад п'ятдесят п'яти років: десять років роботи у Сумському музичному училищі, чотири роки – у Харківському інституті культури і вже більш сорока років кропіткої праці на кафедрі народних інструментів у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. Впродовж усіх цих років А. Гайденко викладав спеціальний інструмент – баян та акордеон, вів диригування, інструментування, читання партитур. Серед його учнів – Ю. Алжнєв, В. Гейко, А. Жуков, Є. Іванов, С. Колодяжний. У роботі зі студентами Анатолій Павлович не обмежується тільки виконавськими питаннями, намагаючись прищепити їм інтерес до життя в усіх його різноманітних проявах, навчити насолоджуватися красою, цінувати людські стосунки, дорожити кожною миттю: «Іншими словами, нічого не втрачати в житті, відчувати матінку Природу, милуватися заходом і сходом сонця, подорожувати. Вірю, що рано чи пізно, це схвилює та розкриє їхні душевно-творчі тайники, а це неодмінно відобразиться і в їхній творчості».

А. Гайденко із студентами свого класу. 1992 р.

Так само неординарно підходить А. Гайденко і до пояснення образно-стилістичних особливостей виконуваної музики. У бесіді з А. Семешком Анатолій Павлович вказує на дуже цікавий приклад з життя швейцарського піаніста Едвіна Фішера, який він наводить студентам, котрі грають музику В. Моцарта: «одного разу піднявши пташеня, що випало з гнізда, і відчувши у своїй руці легке, трепетне биття його серденька, він (Фішер) несподівано зрозумів, як треба виконувати Моцарта…».

З педагогічною діяльністю тісно пов'язана науково-методична робота А. Гайденка. Результатом багаторічного досвіду викладання курсу інструментування стало видання у 2010 році підручника «Інструментознавство та основи теорії інструментування»[3], адресованого викладачам і студентам факультетів народних інструментів вищих музичних навчальних закладів. Підручник складається з двох розділів, перший з яких присвячено характеристиці інструментів – їх технічних параметрів та виразових можливостей, а другий – теоретичним принципам перекладення клавіру для різних складів оркестру та практичним порадам з цього приводу.

[3] Значно скромніша робота аналогічного спрямування була написана А. Гайденком ще на початку його педагогічної діяльності – навчальний посібник «Інструментовка для оркестрів народних інструментів» (1974).



Призначення підручника викладачам і студентам факультетів народних інструментів обумовило особливу увагу автора до народних інструментів та оркестрів, що утворюються на їх основі. Так, у першому розділі після розгляду інструментів симфонічного оркестру, який традиційно здійснюється відповідно до розташування їхніх партій у партитурі, йде огляд інструментів, що входять до оркестрів народних інструментів російського та українського типів. А. Гайденко докладно висвітлює існуючі різновиди домр, балалайок, гусел, баянів, а також кобзу, бандуру, цимбали, сопілку, сурму, козацьку трубу і, навіть, епізодичні інструменти – бугай, бербеницю, козобас.

У другому розділі підручника до зони уваги потрапляють як загальні питання інструментування (оркестрові функції, типи оркестрової фактури, історія формування симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів), так і конкретні, пов'язані з аналізом клавіру – фортепіанного і баянного – та особливостями інструментування для оркестру баянно-акордеонового складу. Чіткість викладення і доцільність порад переконливо свідчать про глибоке знання автора підручника усіх тонкощів звучання народних інструментів і неабиякий досвід передачі цих знань учням.

Дуже змістовна стаття А. Гайденка присвячена історії харківської композиторської школи, а точніше, музиці харківських композиторів, створеній для народних інструментів. Почавши з корифеїв харківської школи – Гната Хоткевича та Семена Богатирьова, А. Гайденко поступово просувається до сучасності. Він докладно характеризує творчість Леоніда Горенка – першого дипломованого викладача консерваторії, котрий написав твір для баяна соло –

Варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай», далі зупиняється на творчій діяльності Володимира Підгорного – першого професійного композитора на кафедрі народних інструментів.

Основну увагу приділено композиторам, які працювали на кафедрі народних інструментів Харківського державного інституту мистецтв імені П. І. Котляревського на момент написання статті – у 2001 році: О. І. Назаренку, Ю. Б. Алжнєву, Б. О. Міхєєву. А. Гайденко висвітлює найзначущі аспекти їхньої творчості, надає перелік творів, написаних для народних інструментів – баяна, сопілки, домри. В статті подано також стислу інформацію і про власну творчість у зазначеній галузі, яку автор систематизує за темброво-інструментальним параметром: твори для баяна; твори для бандури, цимбалів, гітари, домри; використання баяна як солюючого інструмента в симфонічних опусах; композиції для оркестру українських народних інструментів.

Одну з останніх статей А. Гайденко приурочив до 60-річчя від дня народження свого колеги по кафедрі, професора, заслуженого артиста України, лауреата міжнародних конкурсів, відомого виконавця, педагога, методиста Олександра Міщенка. В ній докладно викладено біографію О. Міщенка, охарактеризовано види його діяльності, метафорично названо видатного майстра «провокатором», який «спокусив» багатьох композиторів, в тому числі і самого А. Гайденка, написати для баяна нові твори. «Родзинкою» стали відповіді ювіляра на питання, поставлені автором, стосовно основ його методичних принципів та етичних підвалин викладання, естетичних поглядів. Зокрема, закцентовується на ролі, яку повинний відігравати у заняттях зі студентами аналіз виконуваного твору, на секретах втілення образного змісту тощо. У результаті, питання, що обговорювались, розкривають педагогічні засади не тільки «героя» статті, а і його інтерв'юера.

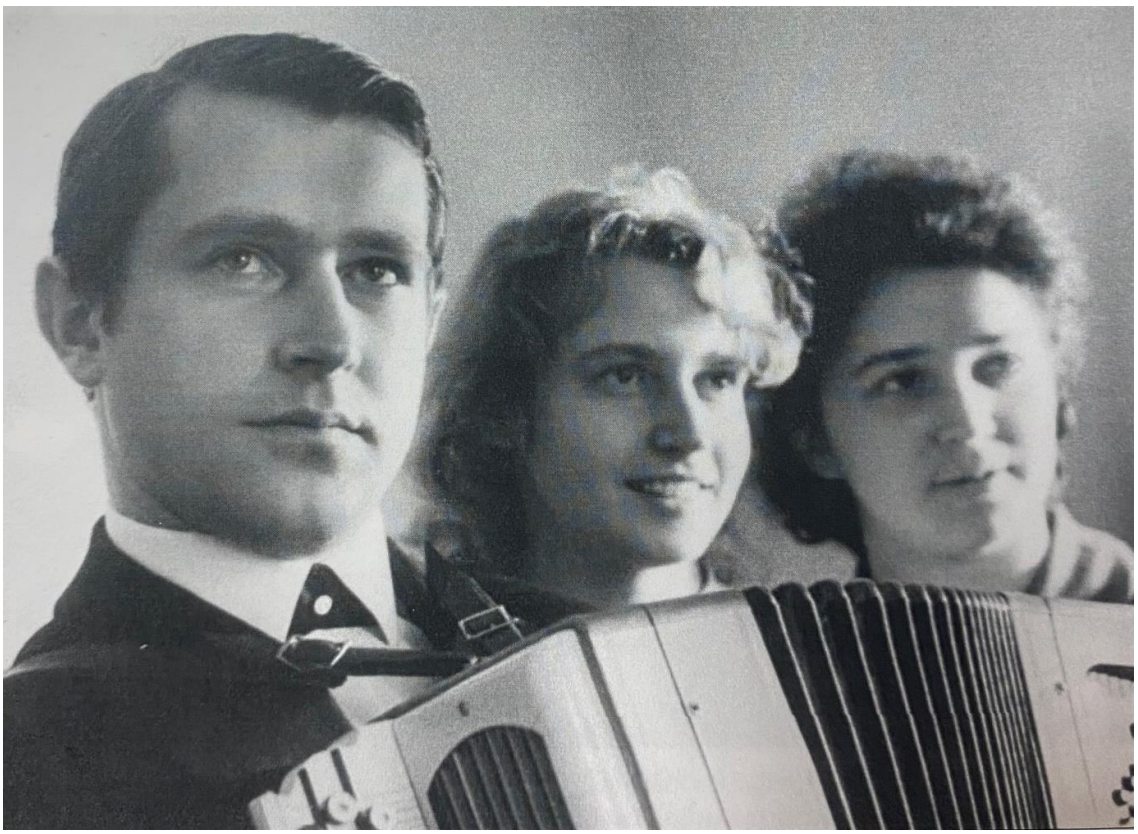
Ще одна сфера прояву А. Гайденка – композиторська - включає твори різних жанрів: симфонічного, хорового, камерно-інструментального та камерно-вокального. Окре-

ме місце в ній належить великому пласту баянної музики, який є найзначнішим і, мабуть, найяскравішим у його доробку. Баянні опуси композитора буде докладно проаналізовано в наступних розділах дисертації. Але для визначення особливостей індивідуального стилю А. Гайденка автор дисертаційного дослідження вважає за необхідне надати стислу характеристику досягнень майстра у інших тембрових сферах.

О. Міщенко – перший виконавець концерта для баяна № 2 з камерним оркестром. Зал університету мистецтв, Харків, 2008 р.

Вище зазначалося, що перші твори А. Гайденка відносяться ще до часів його навчання у Вечірній школі. Саме тоді були написані Етюд для баяна та Пісня (на власний текст), присвячена коханій дівчині. Як згадує сам Анатолій Павлович, у роки навчання на музично-педагогічному факультеті Харківської консерваторії пріоритетним для нього був пісенний жанр. Так, для самодіяльного хорового колективу, яким він у той час керував, був написаний цикл пісень на слова Володимира Анісімова. Однак перші публічно виконані твори були створені під час його перебування в Сумах, де А. Гайденкові прийшлось також робити чимало перекладень для концертних виступів. Роботу з перекладень митець вважає дуже корисною, на його думку, вона навчила «самостійно оцінювати матеріал, його придатність для

аранжування, робити якісь відхилення від першоджерела на користь його наступного виконання на баяні».



Перші виконавці пісень А. Гайденка – студенти Тамара Бєльська та Олена Ластовецька. Суми, 1965 р.

Саме величезний досвід перекладень став фундаментом для написання першого крупного твору А. Гайденка – Увертюри-фантазії на теми сучасних українських композиторів для ансамблю народних інструментів. Написаний на замовлення Сумської філармонії цей твір увійшов до програми, з якою філармонічний ансамбль дав понад 350 концертів, гастролюючи по теренах колишнього СРСР. Серед творів, що виникли ще до вступу на композиторський факультет Харківської консерваторії, слід назвати також пісню для жіночого хору «Сумські зорі» на слова Михайла Дудченка, яка швидко стала візитівкою Сум, а також декілька п'єс для баяна соло, в тому числі й донині популярну п'єсу «Вечір у горах».

За роки навчання на композиторському факультеті А. Гайденко написав чимало учбових робіт: камерну симфонію, струнний квартет, пісні, хори, п'єси для різних ансамблів народних інструментів та для баяна. Серед

останніх сам композитор виокремлює п'єсу для баяна «Карпатський ескіз», яка згодом перетворилася на «Весняні ігрища» для оркестру народних інструментів, та «Вечір у горах» – тепер вже у вигляді баянного дуету. На випускний іспит було представлено концерт для баяна та симфонічного оркестру – етапний твір у розвитку українського баянного концерту загалом.

А. Гайденко із щирою вдячністю згадує свого консерваторського викладача з композиції Володимира Максовича Золотухіна. В. М. Золотухін, не жалкуючи часу, приділяв своєму учневі майже увесь світовий день замість 45 хвилин[4]. Ось як пригадує Анатолій Павлович уроки з вчителем: «Крім розбору моїх робіт та прослуховувань записів різної музики, сюди входило обговорення літературних творів, актуальних питань, пов'язаних з роботою, життям тощо. Ми знімали аматорські кінофільми, слайди, рибалили і багато, багато іншого. Словом, мені і тут пощастило з педагогом». А. Гайденко вдячний своєму вчителеві за те, що той не «ламав» його, а шукав те, що варто було розвивати.

А. Гайденко та В. Золотухін.
Харків, 1989 р.

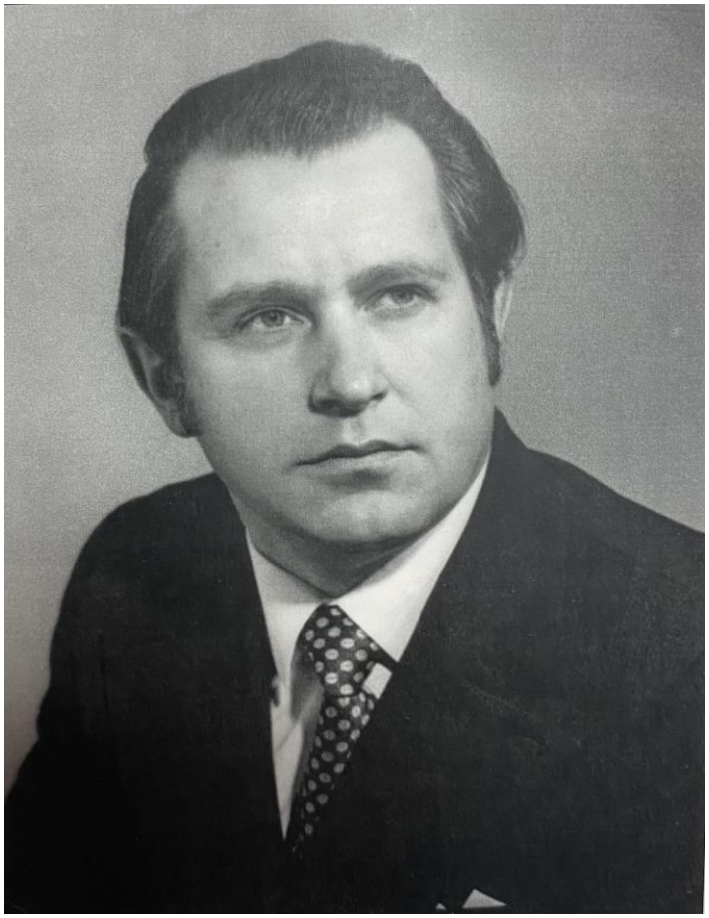
[4] Працюючи в Сумах, А. Гайденко міг відвідувати заняття лише у вихідні. Композицією із В. М. Золотухіним він займався по суботах, прокидаючись близько третьої ночі, щоб встигнути на ранковий потяг до Харкова, та повертаючись до Сум нічним потягом, щоб зранку встигнути на роботу.

В 1976 році А. Гайденко вступив до Спілки композиторів України, подавши чотири твори: баянний концерт, кантату «Чотири дійства», вокальний цикл «Мелодії» на вірші Лесі Українки та симфонічну поему «Монумент пам'яті героїв». Символічно, що ці твори фактично визначили основні напрямки композиторської діяльності А. Гайденка у подальші роки: це – симфонічна музика, народно-інструментальні жанри, хорові та камерно-вокальні твори.

Цікавою складовою творчості А. Гайденка є його камерно-вокальний доробок, що складається з романсів, солоспівів та пісень. Чотири романси для сопрано з фортепіано на слова Л. Українки з її поетичного циклу «Мелодії» (1974) та «Чотири солоспіви» на вірші Г. Сковороди (1993) презентують пошуки композитора у сфері академічної вокальної традиції. Пісенна ж лінія відображує втілення актуальних для свого часу образно-тематичних та стилістичних тенденцій крізь призму індивідуального бачення сучасного митця. Прикладом пісенної лірики А. Гайденка слугує «Дума про поле» на слова М. Томенка. В цій мініатюрі чутні відгомони і українського народного мелосу, і так званої, радянської естради, однак окремі деталі, як то метричне стискання останнього рядка строфи при його повторенні, мелодичний контрапункт хору, що контрастує з мелодією соліста, свідчать про творче ставлення композитора до жанрової традиції. Кращі зразки вокальної музики митця увійшли до збірки «Пісні Анатолія Гайденка», випущеної у 1989 році видавництвом «Музична Україна». З поетів, до творчості яких звертається А. Гайденко, крім М. Томенка, слід назвати В. Анісімова, В. Бровченка, М. Дорізо, М. Дудченка, В. Забаштанського, Б. Олійника, І. Шелепова.

Хорова творчість А. Гайденка дуже різноманітна за тематикою. Тут є духовні композиції, в тому числі на канонічні тексти («Достойно єсть», «Богородице Діво, радуйся»), є такі, що відображують образи, характерні для архаїчних народних обрядів («Щедрий вечір», «Ніч перед Водохрещем», «Колядники»), є сучасні за тематикою опуси («Україно, молюся за тебе», «Мій Харків», «Край мій наснився мені»). Ця група творів демонструє обізнаність композитора у галузі

хорового письма, властиве йому тонке відчуття тембрової специфіки звучання мішаного, народного або дитячого хору. З масштабніших композицій необхідно виокремити хорову сюїту на слова Джона Грасена Брауна «Чотири сонети з чотирма епіграфами» («*Four sonnets with four epigraphs*») та вже згадану кантату для хору, солістів та симфонічного оркестру «Чотири дійства».



А. Гайденко. 1980 р.

В основу кантати «Чотири дійства» покладений ритуальний образ давніх слов'ян, пов'язаний із святом літнього сонцевороту. Запозичивши справжні народні тексти зі збірок «Купальські пісні» та «Веснянки», А. Гайденко озвучив їх по-своєму, зробивши акцент на ствердженні гармонії Людини і Природи. Оригінальний авторський тематизм чотирьох частин кантати просякнутний народними інтонаціями, де привертає увагу ладогармонічна та темброва колористичність звучання. Театралізована форма «дійства» підкреслена не тільки назвою, а й підзаголовком «кантата-балет», що буквально вимагає присутність візуального

ряду хореографічної пластики. Аналогічний сплав національної архаїки, театральності та колористичності через понад двадцять років проявиться в Другому концерті для баяна з оркестром.

А музика для народних інструментів утворює ледь не основний масив творів А. Гайденка. Крім музики, призначеної для баяна та акордеона, мова про яку ще попереду, А. Гайденко багато творів написав для інших народних інструментів. У його доробку є твори для бандури, домри, цимбалів. Так, для бандури ним написані концертна п'єса «Срібло червневого місяця» (1992), Шість концертних етюдів (1994), концерт з оркестром «Перебендя» (2003), для домри (кобзи) – Концертіно «*Quasi buffa*» (1994), для цимбалів – концертний триптих «Коляда – Петрівка – Триндичка» (1991-1994), концерти з оркестром «Циганіада» (2001) та «*DE VISU*» (2005).

Зі слів самого А. Гайденка відомо, що до написання цимбальних творів його залучив відомий виконавець на народних інструментах Дмитро Попічук, а сучасним пропагандистом цимбальної музики композитора є учень Д. Попічука Георгій Агратіна. Слід відзначити, що твори А. Гайденка для цимбалів дуже затребувані серед виконавців. Вони звучать як в Україні, так і за її межами, входять до обов'язкових програм на виконавських конкурсах. Зокрема, «Триптих» був обов'язковим твором на І міжнародному конкурсі імені Г. Хоткевича, а «Циганіада» створена спеціально для виконання у третьому турі ІІ конкурсу.

Триптих «Коляда – Петрівка – Триндичка» є черговим зверненням композитора до улюбленої архаїчної теми. Сам А. Гайденко охарактеризував образний зміст «Триптиха» як «старовинні поганські, язичницькі ритуальні сцени», а С. Мельничук конкретизував ідею твору як «власне бачення буття людини серед вічної природи та зміни пір року». У двох перших частинах циклу протиставлено об'єктивну реальність у полярних природних формах – зима («Коляда») та літо («Петрівка»), третя ж частина «передає суб'єктивні переживання зі змінами настроїв людини, яка живе не завжди серед дружніх до неї природних явищ». Головна

драматургічна ідея «Триптиху» – вільне розгортання музичної думки, що відтворює імпровізаційність інструментального народного музикування. Тут майже немає розгорнутих, рельєфних в інтонаційному відношенні музичних тем, натомість переважають віртуозні фігурації та пасажі, серед яких час від часу миготять «уламки» знайомих народних наспівів.

Цимбалісти Т. Баран, Г. Аграті на та Є. Гладков із композитором А. Гайденко. IV конкурс імені Гната Хоткевича. Харків, 2007 р.

Концерт-рапсодія «Циганіада» для цимбалів та симфонічного оркестру заснований на автентичних циганських наспівах та «наскрізь пронизаний динамізмом циганської необузданої безшабашності, яка водночас яскраво відтіняється такою знаною і часто вживаною у побуті лірикою циганського романсу». Драматургічними акцентами в одночастинному творі постають блискучі концертні каденції: перша, початкова, задає піднесений настрій, а друга стає кульмінаційною точкою розвитку, виводячи на передній план постать соліста – Музиканта, Віртуоза, Творця, Артиста.

Крім творів для окремих народних інструментів, А. Гайденко написав чимало музики для оркестру українських народних інструментів. Ініціатором їх створення виступив Віктор Гуцал – художній керівник Національного академічного оркестру народних інструментів України. Саме він замовив композитору концертну п'єсу «Весняні

ігрища» (1980), симфонічні фрески «Українські майоліки» (1981), «Українські візерунки» (1985), сюїту «Українські сюжетні танці» (1988), симфонію-сюїту «Рідні джерела» (1993). Іншим пропагандистом музики А. Гайденка для народного оркестру сьогодні є оркестр українських народних інструментів Радіокомпанії України під керівництвом С. Литвиненка. Твори А. Гайденка для оркестру українських народних інструментів демонструють не тільки міцний зв'язок з традиціями національної культури, а й досконале знання специфіки народних інструментів та загострене почуття тембрового колориту.

Четверта жанрова сфера творчості А. Гайденка – музика для симфонічного та камерного оркестрів. Першим твором цієї групи стала симфонічна поема «Монумент пам'яті героїв» (1976), після якої композитор створив ще низку оркестрових полотен: концерт «Курські карагоди» (1979), Симфонію (1983, у 4-х частинах), драматичний вальс «Голос Пам'яті» (1984), а також зробив перекладення «Рідних джерел» та «Вечора у горах». Для камерного оркестру написано *Concerto grosso* (1991) та *Concerto Lamentoso* «Недоспіване» для скрипки, фортепіано та оркестру (1994)[5].

Творча робота в А. Гайденка завжди нерозривно була пов'язана із музично-громадською діяльністю, що займає значне місце у його житті. Так, Анатолій Павлович бере активну участь у роботі Спілки композиторів України з моменту вступу до неї у 1976 році і по сьогоднішній день. У різні періоди він обіймав посади заступника Голови та відповідального секретаря Харківської організації, члена правління та ревізійної комісії СКУ, голови Музфонду. У рамках роботи у Спілці композиторів неодноразово відвідував міста України, республіки СРСР та зарубіжні країни: брав участь у з'їздах, фестивалях, симпозіумах. Робота у Спілці надала А. Гайденку можливість познайомитися та спілкуватися з багатьма вітчизняними та зарубіжними музикантами, серед яких – Л. Дичко, І. Карабиць, Л. Коло-

[5] Різні склади оркестру – симфонічний, камерний, струнний, оркестр народних інструментів – застосовано також у кантаті «Чотири дійства» та сольних інструментальних концертах – для баяна, акордеона, бандури, цимбалів.

дуб, В. Кучера, К. Лендваї, В. Лютославський, К. Пендерецький, М. Скорик, С. Слонімський, Є. Станкович, О. Тактакішвілі, Е. Тамберг, Т. Хрєнников, М. Черкашина, Б. Чайковський, Р. Щедрін на ін.

А. Гайденка вітає М. Скорик. Київ, 1999 р.

Сьогодні А. Гайденко є членом не тільки Національної спілки композиторів України, а й Національної Всеукраїнської музичної спілки та Наглядової ради Українського фонду культури. Кожного року Анатолій Павлович входить в журі конкурсу «Нові імена», що проводиться під егідою фонду, до того ж його часто запрошують в журі інших конкурсів та фестивалів. Такий щільний графік практично не залишає вільного часу, однак маестро, за його власними словами, звик до такого розпорядку і, якщо у роботі виникають вимушені паузи, відчуває себе «неповноцінною людиною».

1.2. Естетичні засади творчості А. Гайденка

Змістовність, тематика і образи в творчості кожного митця великою мірою зумовлені його творчими принципами, світовідчуттям, життєвою позицією. Свої погляди на музичне мистецтво, його специфіку та функції, на творчий процес і завдання композитора, на художні традиції та інші естетичні питання Анатолій Павлович Гайденко висловлює в

інтерв'ю та особистих бесідах ясно, чітко, виходячи з власного розуміння та практичного досвіду. Художньо-естетичні принципи й мистецько-творчі підходи А. Гайденка висвітлювались у різних джерелах, але найдокладніше вони розкриті у вищезгаданій книзі А. Семешка про композитора. Зафіксовані А. Семешком висловлювання Анатолія Павловича та доповнення їх матеріалами з особистих розмов автора дисертаційного дослідження з композитором, надає можливість систематизувати естетичні погляди митця. Ця систематизація, на нашу думку, може прислужити в подальшому вивченні баянного доробку видатного українського митця.

Перш за все цікаво з'ясувати, що розуміє А. Гайденко під творчістю, і які завдання композитора він вважає першочерговими. В книзі А. Семешка наводиться наступне неформальне визначення композитором поняття «творчість»: «Творчість – це відображення почуттів людини, її ставлення до явищ, викликаних життєвими колізіями, засобами мистецтва (живопис, література, архітектура, кіно тощо). Музикою можна виразити і сльози, і сміх, сарказм і страх, тобто будь-який настрій. Головне – бачити все це в житті і, звичайно ж, співпереживати та змусити спів переживати інших». Тобто, первісним імпульсом виникнення художнього музичного твору для комопзитора є життєві враження та власна емоційна реакція на них, а завданням митця він вважає передачу пережитих емоцій, «зараження» ними слухача. Так, пригадуючи хористів капели імені П. Майбороди, які плакали, розучуючи реквієм «Стражденна мати», А. Гайденко констатує: «Я не ставив завдання змусити людей плакати, але зміст віршів про голод 1933 року не залишив байдужими ні мене, ні виконавців».

Підтверджують ідею первинності життєвих вражень у виникненні творчого задуму для А. Гайденка також його відповіді на питання, поставлені автором дисертації, стосовно змісту музичних творів та функції літературної програми. Під «змістом музики» Анатолій Павлович розуміє «її образний ареал, здатність справити певне враження на

слухача»[6], однак при тому не йдеться про абсолютне дотримання конкретної послідовності життєвих колізій, навіть якщо вони намічені у літературній програмі. Митець підкреслює, що в інструментальних творах він взагалі не звертається до конкретних літературних джерел: «Програмна музика виникає від вражень життя, від воєнного минулого, від історичних подій та являє собою відображення мого сприйняття і мого ставлення до цих подій»[7].

Відповідаючи на питання А. Семешка щодо етапів творчого процесу, Анатолій Павлович підкреслив неповторність кожного задуму, залежність його від багатьох чинників. Однак виникнення ідеї в нього завжди пов'язано з початковим імпульсом - це може бути замовлення від виконавця, колективу чи поета, враження від витворів мистецтва, подій, що відбулися або зустрічей з конкретними людьми, країнами. Часто ці чинники поєднуються, викликаючи непереборне бажання створювати музику і визначаючи особливості образного, композиційного та жанрового рішень майбутнього твору.

Важливим чинником у формуванні та реалізації авторського задуму виступає також тембровий параметр. Інструмент надихає композитора, спонукає його до імпровізації, особливо якщо йдеться про інструмент, яким композитор вільно володіє. І хоча, як зауважує А. Гайденко, «іноді доводиться покладатися на слуховий досвід, але це не єдиний для мене спосіб творення. Ідея плюс інструмент – конкретизують завдання» [158, с. 70]. Саме з метою відчути специфіку музичного інструменту зсередини, Анатолій Павлович прагнув опанувати бандуру та гітару, акордеон та най, сопілку та окарину, при написанні музики він бере домру, балалайку та ін.

Значним стимулом для композитора є і творчі контакти з видатними виконавцями – диригентами, хормейстерами, співаками, цимбалістами, баяністами. Серед останніх А. Гайденко називає В. Бесфамільнова, В. Грідіна, С. Грінченка, М. Імханицького, Ф. Ліпса, Т. Мурзіну та А. Гаценко,

[6] З особистої бесіди з композитором.
[7] З особистої бесіди з композитором.

В. Мурзу, І. Пуріца, М. Різоля, М. Севрюкова, А. Семешка, Є. Черказову та ін. Але при створенні баянних опусів А. Гайденко не радиться з виконавцями, повністю покладаючись на власний практичний досвід володіння інструментом.

А. Гайденко з відомими баяністами В. Бесфамільновим та А. Семешко. Київ, 2000 р.

Оскільки практично всі дослідники солідарні у трактуванні творчості А. Гайденка як явища неофольклорного спрямування, то цікавим є питання, чи ототожнює сам композитор свою музику з певним стильовим напрямком? Категоричність і, навіть, різкість відповіді засвідчили принципову незгоду Анатолія Павловича з такою думкою. Вважаємо за необхідне процитувати її повністю: «Бідні музикознавці та «музиковідьми» (рос. «*музыковеды и музыковедьмы*») в гонитві за наукоподібністю, що дає шматок хліба, обов'язково намагаються втиснути будь-яку творчість до якого-небудь «ізму», відмовляючи художнику в свободі вираження та засмічуючи наукові праці словами, що часом не мають до цієї теми жодного відношення. Творчість може бути настільки неоднорідною, що ознаки різних стилів можна побачити в будь-якому творі. Тому я не

ототожнюю свою музику з цими категоріями на сто відсотків і про це не замислююся»[8].

Не пов'язуючи музику А. Гайденка з неофольклорним напрямом, А. Семешко в діалозі з композитором щодо цього висловлює свою позицію: «Незважаючи на використання сучасних засобів композиторського письма, Ваша музика, мені здається, за своєю суттю глибоко романтична у самому високому сенсі цього поняття». З такою постановкою питання А. Гайденко погоджується. Більш того, прагнучи сформулювати головні критерії власної творчості, він висуває на перший план ті з них, що підтверджують вищесказане, а саме: «ясність задуму, щирість висловлювання, апеляція не тільки до розуму слухача, а й до його почуттів, концертність та прийнятність (рос. *«удобоваримость»*), незважаючи на жодні складнощі сучасних композиторських технік».

Важливими чинниками художніх переконань будь-якого композитора є питання щодо співвідношення в творчості традиційного та новаторського, свідомого та інтуїтивного, емоційного та раціонального, образного та конструктивного, художнього та технологічного. Узагальнюючи відповіді А. Гайденка на ці питання, одразу слід наголосити на його прагненні зберегти баланс між усіма зазначеними компонентами. Так, у зв'язку з питанням про пріоритетність для нього чи дотримання традицій, чи пошуків новацій Анатолій Павлович, не вагаючись, говорить, що він не є ворогом ані одного, ані іншого, що все залежить від конкретних потреб. Наприклад, звернення до «академічних» композиційних схем, в цілому «неприйнятне, несучасне та нудне» для нього виправдане у випадках свідомого використання *quasi*-старовинного стилю. Питання вибору, *що* є важливішим у музичному творі – безпосередність образно-емоційного змісту чи ретельність, «технологічність» оформлення, – для А. Гайденка навіть не постає, адже, на його думку, «робота професіонала повинна задовольняти усім вказаним вимогам»[9].

[8] З особистої бесіди з композитором.
[9] З особистої бесіди з композитором.

З цієї точки зору показовим є ставлення митця до редагування власних творів. Відповідаючи на питання, *що* для нього цікавіше – писати нову музику чи шліфувати й доводити до досконалості старі твори, А. Гайденко не надає переваги чомусь одному: він прагне творити нове, однак у разі необхідності готовий працювати задля вдосконалення написаного раніше. Так, Перший концерт для баяна з оркестром має чотири редакції, виникнення яких детерміноване змінами у конструктивних характеристиках інструмента: «Був готовий баян, а став виборний, потім багатотембровий, довелося редагувати сольну партію, робити її більш зручною для виконання»[10]. Іншою причиною створення нової редакції концерту став намір пристосувати його до умов звучання різних оркестрів – великого симфонічного, оркестру українських народних інструментів, змішаного. Але головною для розуміння творчих позицій А. Гайденка була третя причина – усвідомлення ним «розтягнутості» форми, яку треба було «стискати». Це переконливо свідчить про увагу композитора до «зовнішньої» сторони твору, до його технологічних параметрів, досконалість яких є умовою адекватного сприйняття музики виконавцями та слухачами.

Такий само стан справ виявляється і у співвідношенні інтуїтивного та конструктивного. Цікавою видається згадка про те, що деякі теми приходили композитору уві сні, однак, після запису їх на папері, в дію вступало *ratio*: теми змінювалися, перероблялися, коригувалися і надалі використовувалися «за призначенням». Те ж саме стосується і технічних та композиційних засобів: їх відбір здійснюється, швидше за все, інтуїтивно: «з власного досвіду вихоплюються ті з них, які були накопичені у пам'яті, до яких "лежала душа"»[11]. Саме так створювався Перший баянний концерт, перша версія якого виникла у роки навчання. Однак у процесі професійного «дорослішання» композитор все більше керувався практичними міркуваннями: «При написанні Другого концерту я вже розумів, що тривалий

[10] З особистої бесіди з композитором.
[11] З особистої бесіди з композитором.

одночастинний твір створює для виконавця певний дискомфорт і труднощі переконливого "ліплення" форми. Це під силу не усім виконавцям, а деяких навіть відлякує, в той час як тричастинність дає можливість варіювати, виконуючи одну чи дві частини циклу»[12].

Розкривають розуміння естетики композитора його підходи до використання жанру, форми, музичного тематизму. На питання А. Семешка про улюблені жанри А. Гайденко відповів, що працює в різних жанрах, хоча найбільш його приваблюють симфонічний, камерно-інструментальний, і хоровий жанри, що в полі його зору знаходяться одночасно твори як крупних форм, так і мініатюри. Композитор наполягає на тому, що жанр є інструментом для втілення конкретних художніх образів і завжди апелює до адресата. Так, на вибір жанру, безумовно, впливає об'єкт зображення: картини природи, замальовки побуту, людські почуття, філософські роздуми – кожна зі сфер образності тягне за собою відповідні до її жанрової специфіки засоби виразності. З іншого боку, важливим чинником є адресне призначення твору - від того, на кого він розрахований (на дітей або ветеранів війни, учасників конкурсу або широку слухацьку аудиторію), залежить і вибір жанрів – складних, що потребують певного досвіду сприйняття «серйозної» музики, або демократичніших, спрямованих на безпосередній контакт зі слухачем.

Іноді у процесі роботи обраний від початку жанр підлягає коригуванню. Прикладом може слугувати задум *Concerto lamentoso* «Недоспіване» для скрипки, фортепіано та оркестру. Імпульсом була пропозиція Анатолію Павловичу від видатного українського скрипаля Богодара Которовича написати Елегію, присвячену пам'яті їх спільного друга диригента Богдана Депо – організатора та художнього керівника Рівненського філармонічного камерного оркестру. Тобто, замовлення Б. Которовича стратегічно визначило первісний задум – твір меморіальної тематики для певного виконавського складу: скрипки та камерного оркестру.

[12] З особистої бесіди з композитором.

Однак в ході роботи над реалізацією задуму, яка проходила в атмосфері спогадів про цього видатного музиканта, з яким композитор неодноразово співпрацював, народжувалися деталі, які привели до остаточного варіанту твору – одночастинного концерту для скрипки, фортепіано та камерного оркестру з програмною назвою «Недоспіване» (1994). Концерт був з успіхом виконаний Б. Которовичем на фестивалі «Київ Музик Фест 1995».

Після виконання концерту для скрипки «Недоспіване» Б. Которовичем. Київ, 1995 р.

Те ж саме може відбуватися і з формою композицій. За думкою А. Гайденка, форма може плануватися, однак таке планування – тільки ескіз, який у процесі роботи іноді значно змінюється: «Припускаю, – каже Анатолій Павлович, – що деякі автори дотримуються певних схем, однак я вважаю, що створення музики – процес живий, і головне, він повинен бути настільки переконливим для виконавця та слухача, щоб викликати їхню симпатію та змусити повірити автору»[13]. Зокрема, ставлення А. Гайденка до сонатної

[13] З особистої бесіди з композитором.

форми – неоднозначне. Композиторові важливий сам принцип сонатності, який допомагає організувати матеріал і, в силу своєї універсальності, узагальненості, дає можливість кожному автору висловити те, що він хоче. А сонатна схема, яка у XX столітті зазнала численних кардинальних відхилень, на думку А. Гайденка, - зовсім інша справа. Прикладом вільного поводження із сонатною формою стала для нього творчість В. Лютославського, Г. Свиридова, Р. Щедріна. Тож, у сучасних творах часто працює ідея сонатності, а не сонатна схема, тобто драматургія, контрасти і дотримання принципу «життя» образу з усіма «подіями», що звідси випливають[14].

А. Гайденко з М. Плесецькою, Р. Щедріним та донькою Оксаною. Сухумі, 1980 р.

Згаданий у наведеному висловлюванні принцип контрасту відіграє у творах А. Гайденка дуже важливу роль. Його функція тут багатозначна: підтримка уваги слухача шляхом переключення у іншу образну сферу, надання можливості виконавцю трохи перепочити, або відобразити провідну драматургічну ідею твору тощо. Разом з тим, композитор застерігає від надмірного використання цього прийому: «Контраст в умілих руках є сильнодіючим засобом,

[14] З особистої бесіди з композитором.

однак в неумілих викликає зворотне почуття. Необхідність контрасту визначаться інтуїцією та художньо-естетичною культурою автора і виконавця»[15]. В творах А. Гайденка контраст нерідко поєднується з наскрізним розвитком певних інтонацій, а у деяких випадках – і з принципом монотематизму. Використання принципу монотематизму Анатолій Павлович вважає показником професійної майстерності автора. Він свідомо прагне до його втілення, перш за все, у крупномасштабних творах – оркестрових та камерно-інструментальних.

Дуже важливим питанням композиторської «кухні» є відбір інтонаційного матеріалу. Для Анатолія Гайденка невичерпним джерелом творчого натхнення є фольклор, причому не тільки український, а ширше – слов'янський, а іноді й інших країн. Однак ставлення композитора до використання фольклорного матеріалу – неоднозначне. У розмові з А. Семешком він категорично висловлюється проти «спекулятивного», за його висловом, використання фольклору: «деякі "автори" прикриваються фольклором, наче фіговим листком, маскуючи відсутність мелодійного дару, а то й таланту». Анатолій Павлович погоджується з думкою А. Семешка про те, що у талановитого композитора народні мелодії лише пробуджують фантазію, стають приводом для створення оригінальних композицій: «Я не прибічник буквального цитування народних пісень і танців, – каже А. Гайденко. – Я завжди, наскільки міг, настільки творчо підходив до їх використання»[16]. Фольклорні цитати у творах композитора є скоріше виключенням, ніж правилом, вони наявні, насамперед, у програмних творах, написаних за замовленням Національного оркестру народних інструментів під орудою В. Гуцала. Іноді цитати народних пісенно-танцювальних мелодій трапляються також у ранніх опусах А. Гайденка, однак головною метою його роботи з фольклорними джерелами є «творче переломлення

[15] З особистої бесіди з композитором.
[16] З особистої бесіди з композитором.

інтонаційних, ритмічних та образних характеристик музики з метою підкреслити її національне обличчя»[17].

На питання, де саме черпає народні мелодії, А. Гайденко відповідає, що це буває по-різному. Якщо мова йде про музику «чужих» культур – болгарської, сербської, польської, румунської, циганської, то джерелом може виступати радіо, телебачення, нотні збірки, хоча частіше за все імпульсом стають безпосередні враження від «живого» звучання, отримані під час перебування в цих країнах. Що ж стосується рідного композитору фольклору, то, за його словами, українська музика в ньому із народження, вона успадкована від батьків та родичів, він постійно чує її і у своїх творах «говорить» нею. І це природно, адже у композитора «в зрілому віці все це повинно бути у крові і плоті, особливо якщо він не "Фома, що не пам'ятає спорідненості", тому що цей менталітет повинен вбиратися із самого народження, а можливо і на генному рівні». Тому в процесі написання музики А. Гайденко не замислюється як «застосувати народну інтонацію, а думає лише про образ, ідею, поставлене завдання і намагаюся почути зроблене з боку слухача, не для того, щоб потрафити поганому смаку декого або догодити снобам, а для того, щоб змусити нормальну людину співпереживати разом зі мною». І саме тому в музиці Анатолія Гайденка немає кордонів між темами «своїми» та «чужими»: не знаючи достеменно, чи використав композитор справжній народний наспів, практично неможливо провести «демаркаційну лінію». Про це пишуть майже усі дослідники, і про це знає і цим пишається сам Анатолій Павлович: «Я – український композитор, і якщо моя музика це підтверджує, вважаю себе щасливим»[18].

Із ставлення до фольклорного матеріалу як до власного випливають і особливості роботи з ним. А. Гайденко вважає за можливе модифікувати народну тему або її елементи за допомогою сучасник технік та прийомів композиторського письма. До того ж, на думку Анатолія Павловича,

[17] З особистої бесіди з композитором.
[18] З особистої бесіди з композитором.

національний стиль проявляється не лише через мелодію, а й через ритм, гармонію, форму, орнаментику, і у сукупності усіх вказаних компонентів виявляться оригінальний та неповторний «голос» композитора як представника певної музичної культури.

Відбір інтонаційного матеріалу не обмежується тільки фольклорними джерелами, чимале значення у цьому процесі відіграє також досвід засвоєння досягнень академічної музики – вітчизняної та зарубіжної. І тут важливим чинником виступають художні смаки та творчі орієнтири композитора. Для А. Гайденка лідерами у цьому відношенні є такі митці як Б. Барток та І. Стравинський, М. Леонтович та Б. Лятошинський, В. Лютославський та К. Пендерецький,, А. Онеггер та Ф. Пуленк, М. Мусоргський та Г. Свиридов, Д. Шостакович та Р. Щедрін. Однак мова йде не про запозичення музичних тем – А. Гайденко не звертається до цитування творів академічної музики, - йдеться про наслідування певних моделей – композиційних, драматургічних, інтонаційних. І тут так само, композитор не обирає конкретні зразки, не повторює їх в точності, вони стають скоріше імпульсами для народження нових самобутніх композицій.

Що стосується саме баянного мистецтва, то А. Гайденко обізнано та з великою повагою ставиться до творчості своїх співвітчизників і сучасників – В. Власова, В. Зубицького, В. Рунчака, підтримує пошуки молодих авторів – В. Губанова, Б. Мирончука, Я. Олексіва, В. Семенова. Однак опорою при створенні його баянних опусів є досягнення не лише відповідної галузі, а й музичні традиції у різному інструментальному втіленні.

І все ж таки, попри міцну опору на традиції, Анатолій Гайденко керується у своїй творчості, перш за все, власним досвідом та «здоровим глуздом». На початку творчого шляху митець часто був змушений неодноразово редагувати власні твори в наслідок «доброзичливих порад», які призводили до чужорідних нашарувань, в тому числі прямих втручань бажаючих «підправити» композитора-початківця. «Коли я зрозумів, куди це веде, – зізнається А. Гайденко, – кате-

горично перестав показувати свої твори до концертного виконання, а поради став обіцяти враховувати у майбутніх творах (так, у свій час, робив великий Шостакович)». Тож, наразі, працюючи над музичними творами, Анатолій Павлович, за його власними словами, «черпає матеріал зі свого досвіду – виконавського, теоретичного, творчого, а також інтуїції та серця, орієнтуючись виключно на поставлене завдання»[19].

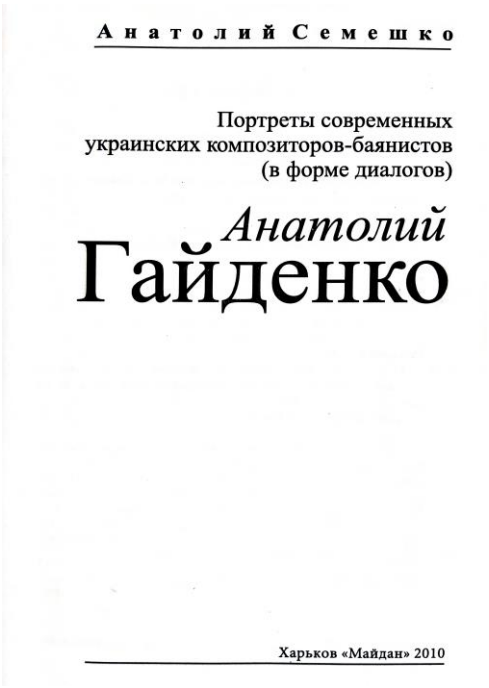
1. 3. Творчість Анатолія Гайденка у контексті сучасного українського музикознавства

Постать і творчість Анатолія Павловича Гайденка доволі часто привертали увагу представників музичної науки. У поле зору дослідників потрапляли, перш за все, питання біографічного та естетичного характеру, що становлять необхідний фундамент ґрунтовного вивчення творчості митця. Жанрові пошуки та стильові засади творчості – ще один важливий вектор дослідницьких розвідок, основою яких є аналітичні спостереження музики А. Гайденка. Однак спеціальних праць, присвячених творчому доробку харківського композитора, на жаль, небагато. Розрізнена інформація стосовно окремих його опусів, як правило, міститься у роботах, присвячених висвітленню тих чи інших тенденцій сучасної української, насамперед, баянної музики. Отже, для встановлення світоглядних позицій композитора, його творчих та естетичних принципів є нагально необхідним огляд наявних у вітчизняному музикознавстві розвідок про А. Гайденка та його музику.

Змістовною роботою присвяченою Анатолію Гайденку, є цікава та інформаційно насичена книга А. Семешка із серії «Портрети сучасних українських композиторів-баяністів». Вказана праця містить багато цікавих і маловідомих подробиць із дитинства і юності композитора, відомостей про його співробітництво з різними діячами вітчизняної

[19] З особистої бесіди з композитором.

культури, думок композитора про професійну підготовку творчої молоді. Звернувшись до літературної форми діалогу, автор книги зумів направити бесіду в русло найбільш значущих для композиторської «кухні» питань: пріоритетні жанри й улюблені виконавці, ставлення до фольклору й відбір інтонаційного матеріалу, етапи реалізації задуму й форми відбиття світоглядних позицій у музичній творчості.



Обраний підхід до висвітлення творчої постаті А. Гайденка, так само як і інших персонажів серії «Портрети сучасних українських композиторів-баяністів» – В. Підгорного, В. Зубицького, В. Власова, В. Рунчака, надав можливість А. Семешку досягти головної мети, яку автор сам сформулював у передмові до книги, маючи намір «підняти таємничу завісу творчих лабораторій майстрів, відкрити двері навчальних аудиторій, де протікає їх педагогічна робота, і, нарешті, познайомитися з героями не з "вікна кур'єрського потяга", а знаходячись з ними у безпосередній, хоча і віртуальній близькості».

Інтерес дослідника до постаті й творчості харківського митця з часом не вщухає. Так, останніми роками з'явилося кілька публікацій портретного типу, у т.ч. А. Семешка (надруковано в «Українській музичній газеті» наприкінці 2017 року). Відповідно до вимог «жанру» в ньому подано перелік численних регалій Анатолія Павловича, короткі відомості щодо етапів його композиторської біографії, стислу характеристику провідних жанрів творчості з обов'язковою вказівкою на міцний зв'язок його музики зі стихією слов'янського фольклору. Але, крім вищезазначеного, ця, здавалося б, звичайна газетна публікація наближає нас до розуміння дуже важливих рис людини і творця. Це – чесність, порядність, цілеспрямованість,

прагнення «максимально повно реалізувати свої плани, втілити заповітні мрії», завжди «залишатися самим собою, ніколи не кривити душею», від щирого серця віддавати свої творіння людям.

Багато оглядових статтей про виконавську, педагогічну, громадську і композиторську діяльність А. Гайденка містяться в історичних, довідникових та енциклопедичних виданнях. Одним з таких є «Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)», ініціатором створення та упорядником якої став М. А. Давидов. Це фундаментальне видання, що побачило світ у 2005 році, включає п'ять томів, які знайомлять читача з кафедрами народних інструментів музичних вузів України та відділами народних інструментів музичних училищ, із проблематикою докторських і кандидатських дисертацій, монографій і методичних робіт, що становлять науковий фундамент української школи народних інструментів, а також із творчою діяльністю композиторів, педагогів, виконавців, колективів.

Авторство статті про А. Гайденка в «Історії виконавства на народних інструментах» належить його учню, а нині колезі по кафедрі народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, професору, заслуженому артисту України Олександру Володимировичу Міщенко. У ній наведено найважливіші факти з біографії митця, висвітлено напрямки його діяльності, надано перелік основних творів, підкреслено плідну співпрацю з видатними виконавцями і творчими колективами. Характеризуючи композиторський доробок А. Гайденка, автор статті наголошує на постійному інтересі митця до рідної країни – її історії, мистецтва, народних вірувань, обрядів, пісень і танців. На думку О. Міщенка, не менш показовим для композитора є звернення до різноманітних фольклорних джерел – не тільки українських, а й балканських, польських, молдавських, російських, французьких, американських. Їх застосуванню в творах А. Гайденка характерно те, що яскравість національного колориту поєднується тут із сучасними засобами композиторської техніки, що обумовлено орієн-

тацією на досягнення музики XX століття, зокрема таких видатних композиторів, як В. Гаврилін, В. Лютославський, Б. Лятошинський, А. Онеггер, Ф. Пуленк, Г. Свиридов, І. Стравинський, Д. Шостакович, Р. Щедрін.

Влітку 2019 року в Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка відбувся захист кандидатської дисертації Єрьоменка Андрія на тему: «Баянна творчість Анатолія Гайденка: естетичні та жанрово-стильові аспекти». На захисті був особисто присутній Анатолій Павлович Гайденко, що надавало заходу особливої, урочистої атмосфери. Теплі спогади про цю знакову подію у мене залишаться на все життя…

Після захисту кандидатської дисертації А. Єрьоменка у Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка. 2019 р.

Змістовна стаття С. Рудакової була написана до 60-річчя композитора. Вона включає як фактологічні відомості, що стосуються освіти, важливих віх діяльності А. Гайденка, так і спостереження над стилем, жанровими пріоритетами митця, на підтвердження чого авторка цитує висловлювання колег по композиторському цеху. Зокрема, відзначає властиві творам демократичність музичної мови, барвистість колориту, використання прийомів поліфонічного розвитку, цікаві фактурні рішення тощо.

Навчальний посібник Т. В. Большакової «Концертні твори для баяна А. Гайденка», фактично, являє собою розгорнуту передмову до публікації нотних текстів баянних творів композитора, що раніше невидавалися. Автор посібника – професор кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури – надає короткі біографічні відомості про А. Гайденка, стисло характеризує творчість композитора, намагаючись вписати її у стильову панораму музики ХХ століття. Дослідниця акцентує увагу на притаманному митцю синтезі сучасного композиторського письма й української народно-музичної традиції, підкреслюючи їх підпорядкованість симфонічному мисленню майстра. Важливою є думка Т. Большакової й стосовно «неопантеїстичної концепції буття», маніфестантами якої в творах А. Гайденка виступають «образний зміст та семантика музичної мови його творів». У посібнику у виконавсько-стильовому аспекті аналізується ряд творів Анатолія Гайденка, популярних у виконавському середовищі, але поки ще не введених до наукового обігу – це Концерт для баяна з камерним оркестром № 2 «Із предковічних часів...», «Прелюдії-картини» для баяна соло, концертні п'єси для дуету баянів «Плетеніца» і «Невестіно коло».

Низку характеристик щодо творчості А. Гайденка можна вилучити з робіт, присвячених українській музиці для баяна. Так, в навчальному посібнику Д. Кужелева «Баянна творчість українських композиторів» докладний аналіз отримують Перша соната композитора та його концертна п'єса «Вечір у горах». Автор висвітлює стилістичні особливості таких національно забарвлених творів як «Балканський триптих» та «Паризькі таємниці». Підсумовуючи стислий огляд баянного доробку А. Гайденка, науковець наголошує на народно-жанровій ґенезі комплексу виражальних засобів композитора, на специфічності властивого йому «мистецького коду», який визначається «колоритною поліетнічною складовою музичних тем-образів» та віртуозно-концертним стилем викладення.

Навчальний посібник А. Сташевського «Нариси з історії української музики для баяна» також вміщує розділ,

присвячений баянній музиці А. Гайденка. Простежуючи еволюцію композиторського шляху митця, дослідник виокремлює найзначущі з його точки зору твори, стисло їх характеризуючи. Так, у Сонаті для баяна (1986) відзначаються притаманні музиці цього твору трансформація елементів західноукраїнського музичного фольклору, динамічність драматургічного розвитку та органічність формоутворення. Узагальнюючи спостереження, А. Сташевський робить висновок, що А. Гайденка, для якого опора на фольклор є головним принципом творчості, слід вважати «одним з найяскравіших представників неофольклоризму у вітчизняній баянній музиці».

Цю ж думку А. Сташевський стверджує в іншій фундаментальній праці - «Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль». В цій роботі творчість композитора розглядається у підрозділі, присвяченому одному із магістральних векторів розвитку баянної музики сьогодення – фольклоризму та неофольклоризму. Специфіку цих напрямів, на думку автора, визначають способи «опрацювання народного мелосу, перетворення фольклорних першоджерел в академічних жанрах, відтворення стилістики і “духу” народно-інструментального виконання». Саме ці риси, як вважає дослідник, притаманні більшості баянних творів харківського композитора.

У статті В. Сподаренка й М. Черепаніна стильові тенденції творчості А. Гайденка розглядаються, порівняно з їх проявами у творах інших композиторів-баяністів – О. Білошицького, В. Зубицького, В. Рунчака. Автори статті зводять у єдину таблицю свої спостереження щодо образної системи, жанрів, композиційної техніки, використання фольклорних джерел, елементів полістилістики, тембрально-сонористичних ефектів тощо. Компаративний аналіз жанрово-стильових підходів і ролі тих або інших компонентів у системі художніх і виразних засобів кожного з композиторів дозволяє окреслити як загальні тенденції в їхніх добутках, що вказують на приналежність до однієї культурно-історичної епохи, так і індивідуалізовані риси, які

свідчать про самостійність і неповторність їх творчого почерку. У цьому зв'язку творчість А. Гайденка пов'язується авторами статті з впливом, перш за все, естетики неофольклоризму, підтвердженням чому, на їх думку, є прагнення закарбувати в образно-художньому змісті творів враження від природи та культурних традицій націй, а у стилістиці – пісенно-танцювальні інтонації народного мелосу – українського, російського, балканського, французького, молдавського.

Об'єктами наукової уваги нерідко виступали й окремі твори Гайденка. Так, його перший баянний концерт детально досліджував А. Нижник, у статті присвяченій українському баянному концерту 1970-х років. Зважаючи на тематику цієї розвідки, в поле зору автора потрапляють композиційні особливості концерту й «технічні» параметри баянної партії, музичний тематизм і способи роботи з ним. Оскільки ракурс висвітлення концерту А. Гайденка в зазначеній статті підкорений магістральному завданню вивчення концертного жанру в українській баянній музиці, то закономірним тут є пильний інтерес до сольної каденції, прийомів солірування, діалогічних аспектів взаємодії баянної й оркестрової партій, тобто тих структурних складових, що безпосередньо пов'язані з питаннями трактування жанру.

Перший баянний концерт А. Гайденка розглядається також у статті А. Сташевського «Український баянний концерт фольклорно-неофольклорного напряму: особливості образного строю і виражальних засобів». Відповідно до обраного ракурсу її автор концентрує увагу на підходах композитора до організації мовностильового комплексу, що, на його думку, «віддзеркалюють типові принципи музичного мистецтва "нової фольклорної хвилі"», а саме: опосередковане використання фольклорних першоджерел, прагнення відтворити глибинні шари музичного мовлення народу через асиміляцію властивих йому інтонаційних, ладових, метроритмічних та структурних елементів. Також А. Сташевський вказує на особливості організації фактури баянної партії в Першому концерті А. Гайденка, обумовленої опануванням

композитором нової на той час мелодійно-виборної системи інструмента.

У статті «Жанрові тенденції в українській музиці для баяна 70 – 80-х років XX століття (на прикладі творів великої форми)» А. Сташевський називає Сонату А. Гайденка 1986 року в числі показових зразків великої симфонізмваної сонати, модель якої була започатокована баянними сонатами В. Зубицького. В іншій статті того ж автора «Українська оригінальна баянно-акордеонна література (до аналізу процесу еволюції)» прізвище А. Гайденка згадується під час характеристики другого періоду еволюції вітчизняної музики для баяна-акордеона, позначеного впливом тогочасної симфонічної та камерно-інструментальної музики та експериментуванням з новими художньо-технічними прийомами та засобами. В статті «Темброві, інтонаційно-ладові та гармонічні аспекти сучасної музики для баяна (на прикладі творчості українських композиторів)» А. Сташевський вказує на активне залучення ладів народної музики в композиціях для баяну неофольклорного напрямку, зокрема, в таких творах А. Гайденка як Перша і Друга сонати, Перший і Другий концерти, «Балканський триптих», концертна п'єса для двох баянів «Вечір у горах».

Ім'я А. Гайденка звичайно згадується в числі викладачів Харківського державного (нині національного) університету мистецтв імені І. П. Котляревського, «які сприяли зміцненню авторитету та визнання видатних досягнень харківської академічної школи виконавства на баяні». Автор цього висловлення у іншій своїй праці (навчально-методичний посібник Л. Понікарової «Баян у народно-інструментальному жанрі України» докладно висвітлює два перші крупномасштабні твори А. Гайденка для баяна – концерт і сонату. Так, у характеристиці Концерту для баяна з оркестром[20] відчутне глибоке занурення дослідниці у зміст твору, погляд на нього ніби «зсередини», що не дивно, адже саме Л. Понікарова - автор посібника - разом з педагогічним ансамблем народних

[20] На момент публікації навчально-методичного посібника Л. Понікарової (2003) ще не був написаний Другий баянний концерт А. Гайденка, тому Перший концерт тут фігурує без позначення номеру.

інструментів Харківського державного інституту культури здійснила прем'єрне виконання концерту в Харківській філармонії у 1974 році. Під час аналізу твору вона торкається питань музичного тематизму, драматургічного розвитку, фактурної та ладотональної організації, виконавської техніки тощо.

Інший твір, що аналізується у посібнику Л. Понікарової, – Соната № 1 для баяна соло. Тут авторка підкреслює більш опосередкований характер використання фольклору, пов'язаний з переосмисленням народнопісенних інтонацій. Цікавими є її зауваження стосовно ударної трактовки баяна у фінальній частині сонатного циклу, що проявляться «в особливій акцентності звучання, збільшенні організуючого значення метричної пульсації». Єдине, з чим не можна погодитися у спостереженнях Л. Понікарової, це висновок про атональну основу обох розглянутих баянних творів А. Гайденка. Безсумнівно, вони написані сучасною музичною мовою, тут переважає дисонантна акордова вертикаль, зустрічаються *quasi*-серійні горизонтальні послідовності та сонористичні елементи, однак композитор завжди зберігає чітку ладотональну основу, детерміновану нерозривним зв'язком його музики із народнопісенними джерелами.

Всебічно висвітлено Першу сонату для баяна Анатолія Павловича Гайденка в магістерській роботі Сін Сяоюаня, виконаній на кафедрі інтерпретології та аналізу музики в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. Аналітичний підхід тут, так само, як і в статті А. Нижника, окреслюється проблемами жанру, цього разу – сонатного. Зокрема, простеживши історію розвитку сонати від її зародження в XVI столітті до трансформації усталених моделей у XX сторіччі, Сін Сяоюань робить висновок про те, що в Першій баянній сонаті А. Гайденко спирається на барочну модель жанру, «у якій ще не склався формотворчий принцип розробки та не актуальним є контраст двох основних тем». Інший важливий висновок автора пов'язаний з виявленням у розглянутому творі харківського композитора загальної для української музики цього періоду тенденції культурного відродження в етно-

фольклорній духовній вертикалі. Автор роботи підкреслює властиву баянній сонаті А. Гайденка тягу до архаїки, «її почуттєвого колориту, її асоціативних зв'язків із пракультурою людства».

В дисертаційному дослідженні С. Пташенка «Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів» твори А. Гайденка розглядаються у одному ряду із композиціями В. Власова, В. Зубицького, К. Мяскова, В. Підгорного, М. Різоля, І. Яшкевича та ін. в аспекті переломлення в них танцювальних та пісенних жанрів різних національних музичних культур. Так, у першому підрозділі другого розділу дисертації увага зосереджується на «Паризьких таємницях», що розглядаються як зразок стилізації емоційно-образної сфери стилю французького мюзету.

У підрозділі 2. 3. дисертації С. Пташенка як приклад віртуозного прояву танцювальної жанровості характеризується п'єса «Вербунк», де оригінальний авторський тематизм синтезується з цитуванням автентичних наспівів. В третьому розділі дисертації ретельно аналізується баянний дует «Вечір у горах», що відображує традиції музикування народів Кавказу – кабардинців, осетинів, дагестанців, грузин. Дослідник дістає висновку, що «не вдаючись до цитування, автор узагальнює музичні образи різних етнічних регіонів у певних ритмо-інтонаціях».

П'ять вальсів у стилі французьких мюзетів «Паризькі таємниці» є об'єктом вивчення й іншої розвідки С. Пташенка, присвяченої проблемам виконавської інтерпретації. Метод опрацювання танцювального першоджерела, використаний А. Гайденком у цьому творі, визначається автором статті як стилізація, аргументуючи це проявом у аналізованих п'єсах таких характерних рис популярного французького жанру, як фактурні прикраси, відповідний регістр, «французький розлив», контрастні зіставлення, багатоманітна штрихова палітра. Щодо тих самих П'яти вальсів «Паризькі таємниці» доречно навести думку Я. Олексіва. В статті «Баянні сюїти в контексті інструментальної музики другої половини XX століття» цей дослідник визначає

зазначені композиції одним із ранніх зразків неокласичної стилізації в баянному мистецтві.

Матеріалом дослідження в статті С. Пташенка «Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяна Анатолія Гайденка» стають п'ять баянних п'єс композитора: «Ретро-танго», «Хора», «Вербунк», «Плетениця», «Вечір у горах». Шляхом детального аналізу автор намагається визначити жанрово-стильові підходи композитора у перелічених творах. Підсумовуючи засоби роботи А. Гайденка з пісенно-танцювальними жанрами, С. Пташенко виокремлює три методи опрацювання митцем фольклорних першоджерел: стилізацію, обробку та трансформацію. Стилізація має місце у «Ретро-танго», де переважають автентичні ритмоінтонації, трохи забарвлені гармонічно та фактурно. Обробка представлена у п'єсах «Хора», «Вербунк», «Плетениця» і пов'язана із цитуванням та переінтонуванням першоджерела. Жанрово-стильова трансформація, що, на думку науковця, є найвищим щаблем опрацювання пісенно-танцювального мелосу, втілена у «Вечорі у горах» і проявляється у використанні та взаємодії різних жанрово-стильових елементів і форм.

Крім баянного доробку, в навчальному посібнику С. Мельничука розглядаються цимбальні твори А. Гайденка. Як і посібник Т. Большакової, ця праця містить нотні тексти низки творів, серед яких – концертний триптих «Коляда – Петрівка – Триндичка» та концерт для цимбалів з оркестром «Циганіада» А. Гайденка. У післямові також надається короткий огляд творчості харківського композитора, що цим автором вписана у контекст музичного життя Слобожанщини – регіону, де пройшло все життя митця. С. Мельничук наголошує на властивому А. Гайденку тяжінні до фольклорних джерел, підкреслює виконавську затребуваність його цимбальних опусів, пропонує своє трактування їх образного змісту, заглиблюється у методичні питання, зокрема, пов'язані з подоланням технічних труднощів виконання.

Ім'я і творчість Анатолія Павловича Гайденка обов'язково згадуються в дисертаціях і працях, присвячених

українському баянному мистецтву останніх десятиліть (здебільшого в контексті функціонування різноманітних жанрових та стильових тенденцій). В статті Д. Кужелєва «Баянна творчість українських композиторів у контексті сучасних стильових тенденцій» йдеться про два основних напрями сучасної баянної творчості: 1) «поміркований модерн», що вбирає у себе елементи різноманітних музичних стилів та відповідає мистецькій моделі постмодернізму; та 2) баянний авангард, абстрагований від будь-яких прикмет традиційної музики. Творчість А. Гайденка автор статті відносить до першого напряму – так само як і О. Білошицького, В. Власова, В. Зубицького, А. Сташевського.

В статті В. Власова «Становлення баянної композиторської школи в Україні» здійснюється стислий огляд творчості сучасних баянних композиторів: О. Білошицького, В. Дікусарова, В. Зубицького, К. Мяскова, В. Підгорного, М. Різоля, В. Рунчака, І. Яшкевича. Баянна музика А. Гайденка отримує таку характеристику: «В творах А. Гайденка (1937), таких як Соната, “Вечір у горах”, “Весняна хора”, просочених народними інтонаціями, переважають життєрадісні, оптимістичні настрої, відчуття дієвої енергії».

Отже, огляд наявних наукових праць, присвячених постаті й творчості Анатолія Гайденка, надає підстави для висновку, що їх теоретичне обґрунтування у сучасному вітчизняному музикознавстві, порівняно із виконавською та слухацькою затребуваністю його музики, здійснено недостатньо. Як підтверджує аналіз музикознавчих джерел, зусилля повинні бути спрямовані, перш за все, на глибше вивчення естетичних засад і художніх принципів, стилістичних орієнтирів і жанрових пріоритетів творчості митця, поглядів на функції музичного мистецтва та його етичні, комунікативні, змістовні можливості. З іншого боку, необхідною умовою виявлення специфіки мислення А. Гайденка є ретельний аналіз творів – їх образно-емоційного наповнення, комплексу засобів виразності, особливостей драматургічної та композиційної організації, трактування жанру тощо.

Художні смаки А. Гайденка сформувалися на міцному ґрунті вітчизняної та світової класики. Серед творчих орієнтирів композитора постаті Б. Бартока, М. Леонтовича, Б. Лятошинського, К. Пендерецького та ін. В галузі баянного мистецтва А. Гайденко виокремлює прізвища метрів – В. Власова, В. Зубицького, В. Рунчака – та з молодих авторів – В. Губанова, Б. Мирончука, Я. Олексіва, В. Семенова.

Естетичні погляди А. Гайденка, віддзеркалені в інтерв'ю та особистих бесідах з митцем, характеризуються чіткістю позиції, ясністю донесення думки та пов'язані з практичним досвідом. Творчість у розумінні А. Гайденка – це відображення почуттів людини, викликаних певними життєвими колізіями, враженнями від природи, витворів мистецтва. Завдання митця – передати пережиті емоції, «заразити» ними слухача. Програмна музика, на думку композитора, не передбачає відтворення конкретної послідовності життєвих колізій, навіть якщо вони намічені у літературній програмі, вона лише втілює образний ареал, того, що надихнуло композитора.

Значним стимулом для А. Гайденка є творчі контакти з видатними музикантами та діячами мистецтва. Важливу роль у формуванні авторського задуму відіграють конкретні враження від зустрічей з людьми, країнами, подій, що відбулися, так і замовлення – виконавця чи колективу. Одним з основоположних чинників при створенні музики є тембровий параметр, який надихає композитора, спонукає його до імпровізації, особливо якщо йдеться про інструмент, яким композитор вільно володіє. Щодо художніх переконань і творчих принципів, то митець намагається зберегти баланс у співвідношенні традиційного та новаторського, свідомого та інтуїтивного, емоційного та раціонального, образного та конструктивного, художнього та технологічного. В трактуванні жанру чи форми він спирається на усталені канони, однак у процесі роботи може коригувати обрані жанрові та композиційні моделі.

Невичерпним джерелом творчого натхнення для А. Гайденка є фольклор. Однак композитор – не прибічник цитування, головна його мета в роботі з фольклорними

джерелами – творче перетворення інтонаційних, ритмічних та образних характеристик з метою підкреслити національний дух мистецтва. Отже, митець не пов'язує своє мистецтво з певним стильовим напрямком, вважаючи, що творчість може і має бути багатогранною, що ознаки різних стилів можуть комбінуватися навіть в межах одного твору, і головним для митця є не втратити власну індивідуальність.

Батько композитора Павло Васильович

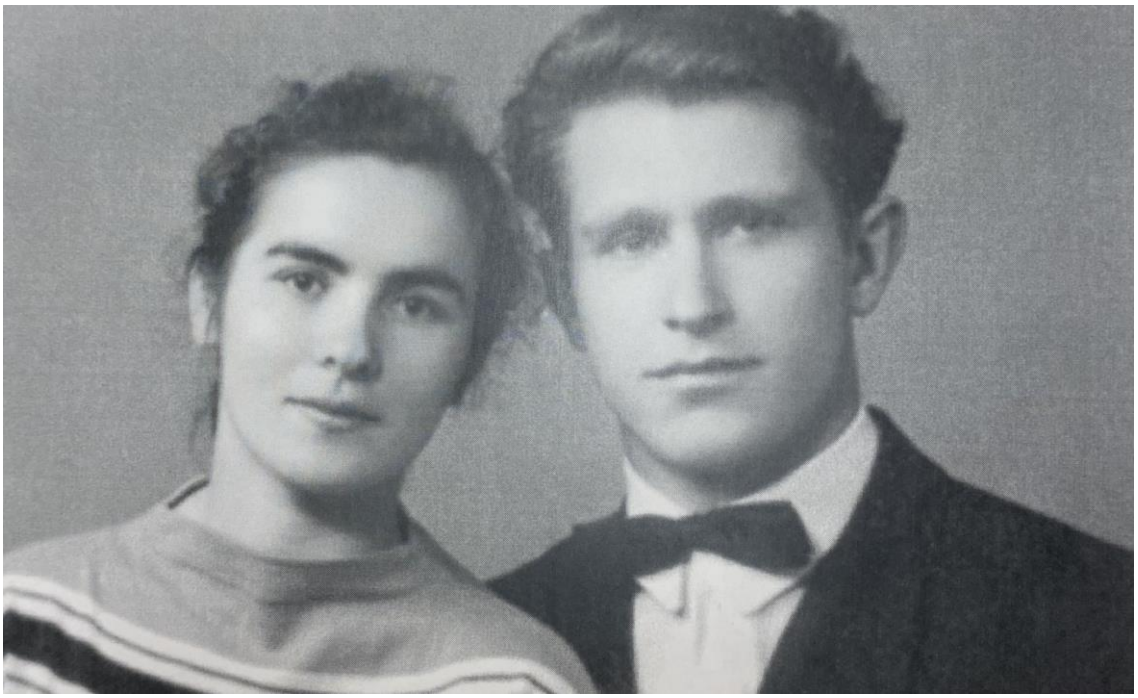
Другий клас безлюдівської СШ № 1.
А. Гайденко – в першому ряду крайній зліва. 1944 р.

Молодий гармоніст ст. Жихор, 1948 р.

А. Гайденко. 1956 р.

Акордеоніст А. Гайденко. Літо 1958 р.

З батьками та дружиною Тамарою. Нікель, 1959 р.



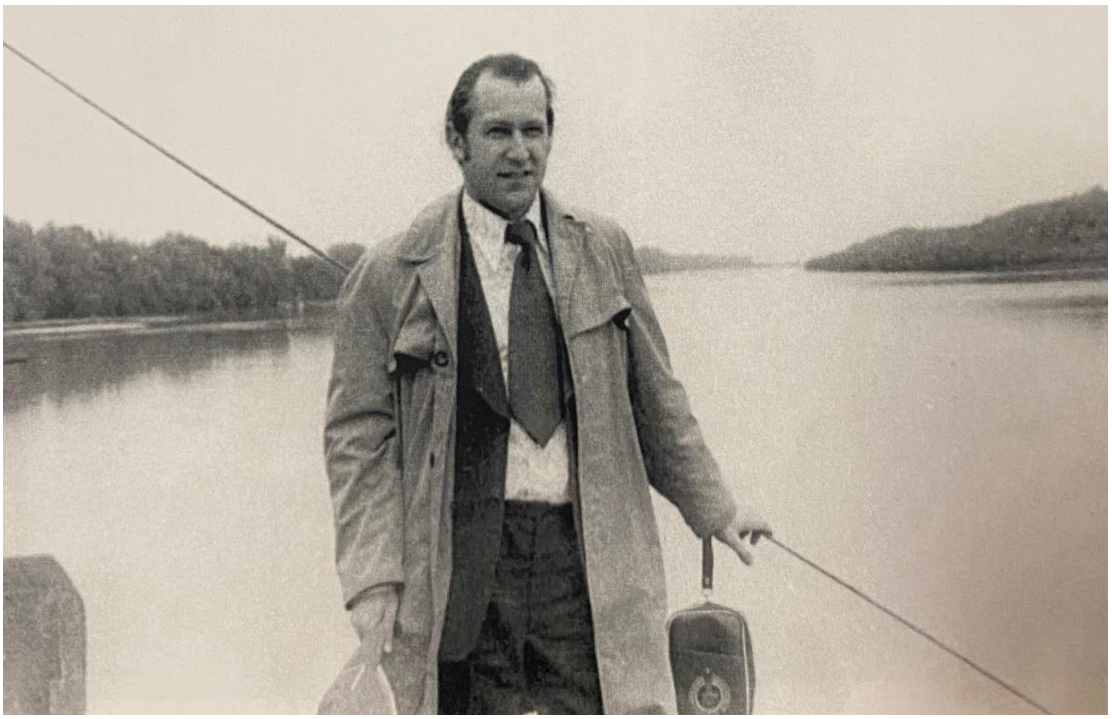
З дружиною Тамарою Семенівною. 1960 р.

З дідом Трофимом Івановичем. 1960 р.

Концертна бригада студентів Харківської консерваторії. Херсонська область.

Випускник Харківської консерваторії, 1963 р.

Зі студентами Г. Черкашиним та О. Бородіним. Суми, 1968 р.



Концертна поїздка по західному кордону р. Дунай. 1980 р.

А. Гайденко з композиторами В. Підгорним та І. Паницьким. Саратов, 1980 р.

Рівненська АЕС. Співає заслужений артист України В. Підсадний, Акомпанує – композитор А. Гайденко.

А. Гайденко з професорами М. Різолем (Київ) та М. Солоповим (Мінськ). Київ, 1989 р.

Професор музикознавець П. Калашник та А. Гайденко. Харків, 1989 р.

Діячі баянного мистецтва Л. Горенко, А. Гайденко, Є. Бортник та А. Мірек. Харків, 1982 р.

Концертна поїздка на Хмельниччину. 1984 р.

Уральське та Тираспільське тріо баяністів з автором «Плетениці».

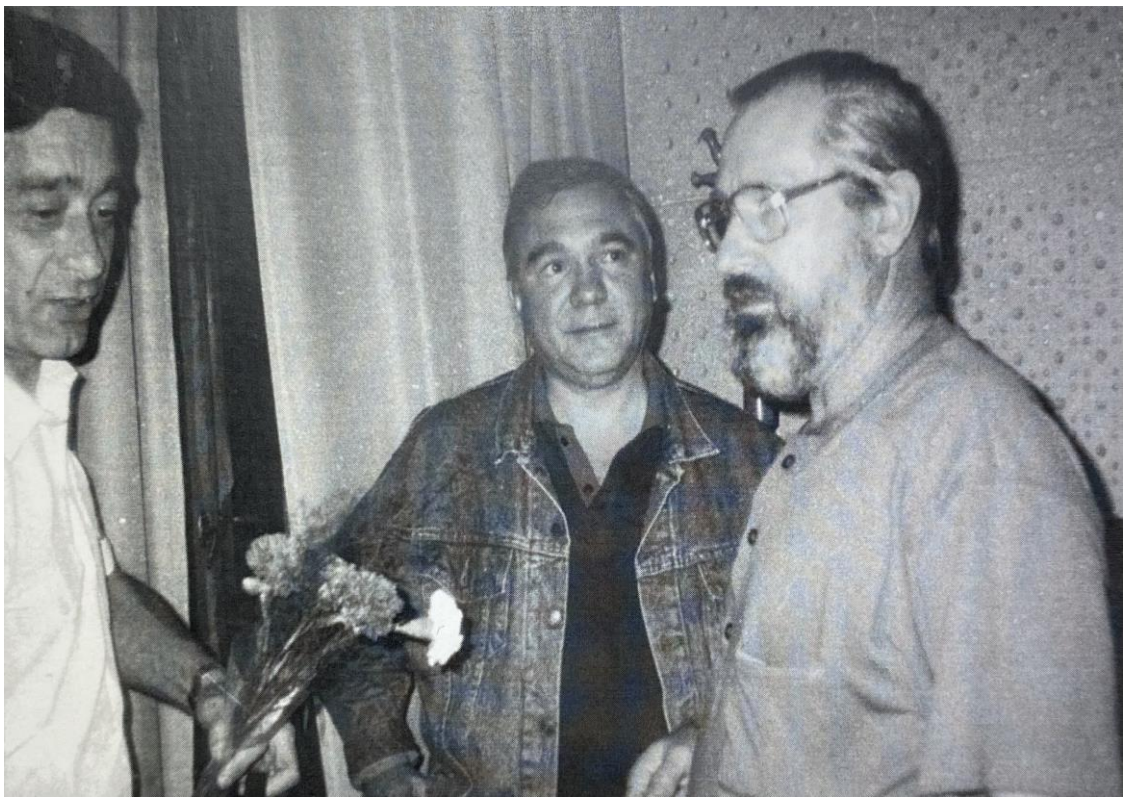
На міжнародній науково-практичній конференції з сучасної музики. Гавана, 1988 р.

Група харківських композиторів (зліва направо: А. Гайденко, Ю. Алжнєв, В. Птушкін, В. Бібік). Москва 1991 р.

З диригентом, народним артистом України, професором В. Гнєдашем. Київ, 1990 р.

Зустріч із поетом Б. Чічібабіним. 1992 р.

Кантата «Чотири дійства». Диригент – В. Гнєдаш,
композитор – А. Гайденко, солісти – В. Хохлова, С. Шадрін. 1992 р.



Скрипаль І. Шаповалов, диригент В. Жорданія, композитор А. Гайденко. Харків, 1994 р.

Композитори А. Гайденко та Є. Станкович. Харків, 1995 р.

В. Гуцал, А. Гайденко, Г. Цицалюк та Г. Аграти на. Харків, 2002 р.

В. Бокоч, А. Гайденко, І. Карабиць та Є. Семченко.
«Kyiv Music Fest». Київ, 2000 р.

Народні артисти України баяніст С. Грінченко та диригент оркестру народних інструментів державної телерадіокомпанії України С. Литвиненко, після виконання концерту для баяна з оркестром А. Гайденка. Київ, 2002 р.

А. Гайденко, В. Зубицький, О. Тимошенко та його дружина Елізабет. Київ, 2002 р.

І. Шаповалов, А. Гайденко, В. Гуцал.
Ювілейний коцерт. Харків, 1997 р.

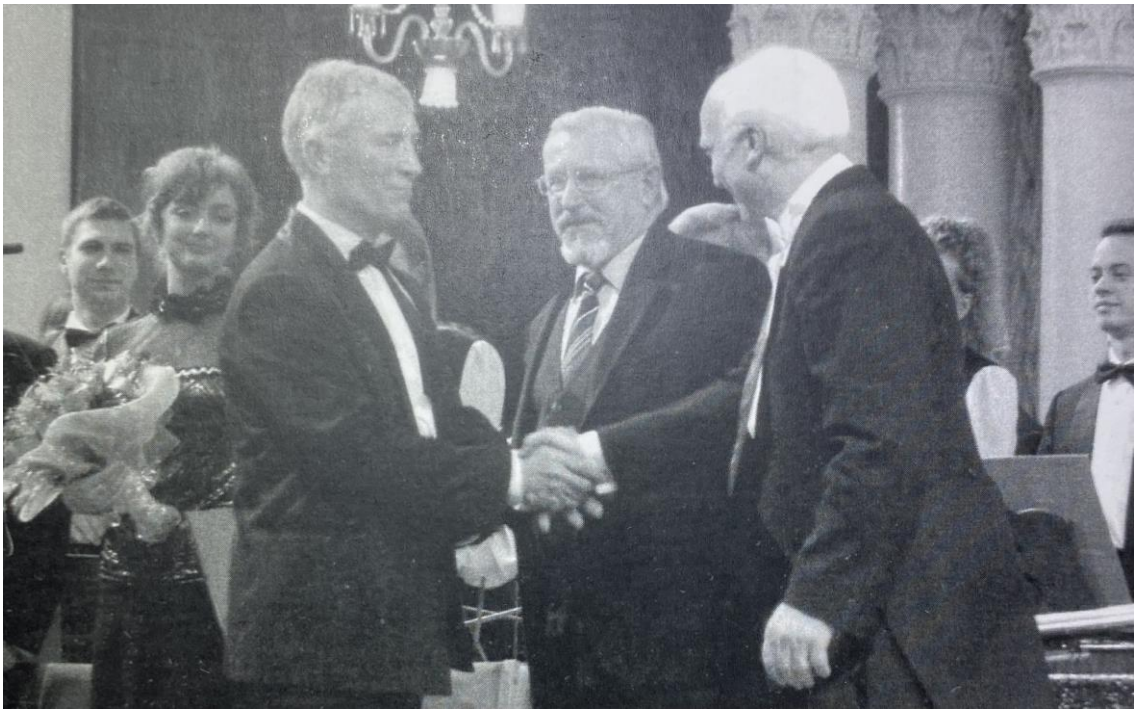
В. Палкін, А. Гайденко, В. Ірха, В. Гуцал (за диригентським пультом).
Ювілейний концерт А. Гайденка. Харків, 1997 р.

В студії харківського телебачення:
син Ігор, музикознавець В. Кравець, А. Гайденко. Харків, 2002 р.

Брюсель, 2001 р.

Ю. Богуцький, Б. Олійник, А. Гайденко.
Український Фонд культури. 2005 р.

«Кубок Кривбасу»: А. Гайденко та А. Кусяков. 2006 р.



На авторському концерті у Національній філармонії України.
В. Скоромний та В. Гуцал вітають А. Гайденка. 2007 р.

В. Сіренко, В. Скоромний, А. Гайденко.
Київ, Національна філармонія України, ювілейний концерт. 2007 р.

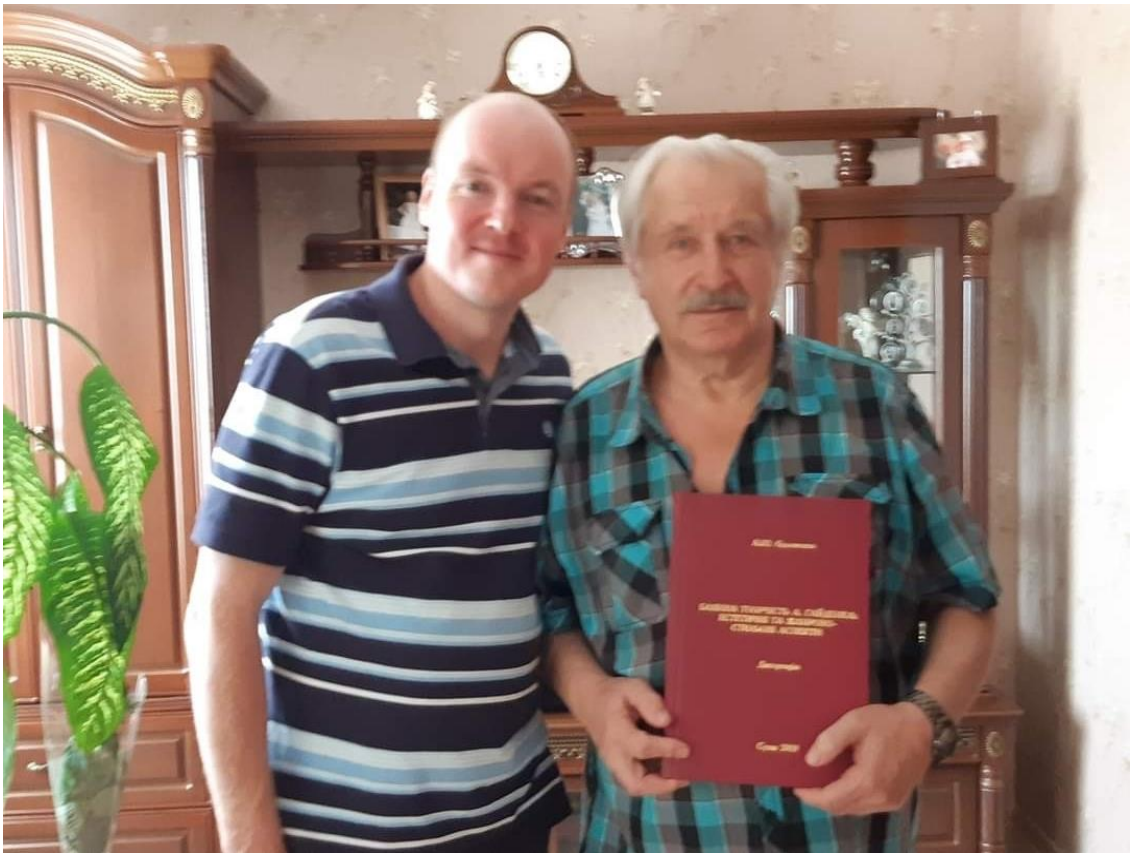
Відомі представники баянного мистецтва, виконавці-педагоги О. Міщенко, В. Бесфамільнов, І. Снєдков, А. Гайденко. 2007 р.

На авторському концерті, з нагоди 70- річчя композитора. А. Гайденко, цимбалістка О. Кужба, диригент Б. Міхеєв. 2007 р.

Президент В. Ющенко вручає орден «За заслуги». 2009 р.

Після випускного іспиту в асистентурі-стажуванні НМАУ ім. П. І. Чайковського з викладачем з фаху – академіком, доктором мистецтвознавства, професором, заслуженим діячем мистецтв України Давидовим М. А. Київ, 2008 р.

Захист кандидатської дисертації по баянній творчості А.Гайденка. Суми, 2019 р.



Після захисту дисертації, з А. П. Гайденко. Суми, 2019 р.

Єрьоменко із композитором А. П. Гайденко. Суми, 2019 р.

Композитор А. П. Гайденко за улюбленим інструментом.
Суми, 2019 р.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРИ МАЛИХ ФОРМ У БАЯННОМУ ДОРОБКУ А. ГАЙДЕНКА

Баянно-акордеонні твори А. Гайденка малих форм розподіляються на групи за декількома параметрами. Згідно першого з них – масштабно-композиційному – можна виокремити більш-менш розгорнуті п'єси, що виконуються як самостійні твори, та невеличкі мініатюри, об'єднані в цикли. Другий, технічний, параметр слугує основою для диференціації баянних п'єс композитора на концертні, розраховані на розвинений виконавський апарат, та інструктивні, призначені для музикантів-початківців. Третій параметр пов'язаний з кількісним складом виконавців, адже поряд з сольними творами, баянний доробок Гайденка містить значну кількість дуетних опусів. Нарешті, іноді, особливо за наявності авторських позначень, можна говорити про жанрові та стильові групи творів, як то: прелюдії-картини, етюди, вальси в стилі французьких мюзетів, фантазії на народні теми тощо. Однак дія перелічених параметрів не є односпрямованою, тож, якісний склад композицій, утворених за кожним з них, є відмінним. Це, з одного боку, ускладнює систематизацію баянного доробку Гайденка, а з іншого, - свідчить про органічний взаємозв'язок між суміжними пластами його творчості.

2.1. Концертні фантазії на фольклорні мотиви: досвід аналітичних спостережень

Значну частину баянного доробку А. Гайденка складають концертні п'єси, іноді доволі масштабні, що пов'язані з опорою на фольклорні джерела. Вище йшлося про інтерес композитора до української традиційної культури –

її обрядів, жанрів, музичної мови. Твори, що аналізуватимуться далі, переконливо демонструють прагнення їх автора втілити цей інтерес у широкому діапазоні образно-стилістичних моделей. Однак увагу автора дисертаційного дослідження привернули насамперед ті опуси А. Гайденка, що засвідчують його неприховану зацікавленість музикою інших народів.

Протягом життя А. Гайденко багато подорожував просторами рідної України, тогочасного Радянського Союзу, часто бував у європейських країнах – у Польщі, Румунії, Болгарії, Чехословаччині, Німеччині. Ці поїздки ставали для Анатолія Павловича невичерпним джерелом духовного розвитку та творчого натхнення. Ось що він пригадує у розмові з А. Семешком: «Буваючи за кордоном, намагаюся вивчити хоч мінімум слів та виразів народів тієї чи іншої країни, вслухатися в їх народну музику, що дало мені можливість проникнути, скажемо, у балканський фольклор, написати твори з використанням його стильових рис – інтонацій, ритму, мелізматики, гармонії і особливостей акордеонно-баянної техніки».

Дійсно, серед концертних п'єс на фольклорні мотиви переважають саме балканські за «походженням». Окрім «Балканського триптиху», назва якого говорить сама за себе, вказівки на країни Балканського півострова є у підзаголовках таких творів як «Коло» («фантазія на південнослов'янські теми») та «Здравейте, другарі!» («болгарське хоро»). «Плетениця» для дуету баянів також має балканське джерело, адже слово, винесене у заголовок, перекладається з сербсько-хорватської мови як «дівоча коса». «Невестіно коло» містить народну мелодію, записану югославським акордеоністом Любічем Павковічем та розміщену у збірці «*Odabrana kolo*»[21]. Назва ще однієї баянної п'єси співпадає з позначенням жанру хороводу у різних балканських народів – «Весняна хора». Така чисельність творів, що спираються на балканський фольклор, свідчить про особливе захоплення А. Гайденка народною музикою Балкан, і це захоплення, швидше

[21] Цю інформацію надає Т. Большакова у передмові до навчального посібника «Концертні твори для баяна А. Гайденка» [15].

за все, має не тільки суб'єктивні чинники, обумовлені особистими враженнями композитора, а й об'єктивні, пов'язані зі своєрідністю її мелодико-ритмічної та ладової організації.

Балканський фольклор – це неоднозначне поняття, адже Балканський півострів населяють багато народів: серби, хорвати, словенці, боснійці, чорногорці, албанці, болгари, румуни, македонці, греки. Вони різняться за мовою, релігією, етнічною приналежністю, культурними засадами. Є у кожного з них і свої музичні традиції, пов'язані із системою жанрів, арсеналом музичних інструментів, манерою співу тощо. Тому, хто добре знайомий з особливостями музики балканських країн, нескладно диференціювати їх за зовнішніми та внутрішніми ознаками, як то: інструментальні тембри, метроритмічна організація, ладова основа, орнаментальний стиль виконавства. Разом з тим, історичний розвиток балканських народів протікав у тісній взаємодії. Зокрема, з найважливіших історико-культурних факторів, що визначили своєрідність балканської музики в цілому, дослідники виокремлюють п'ятивікове турецьке панування та роль циган-музикантів у культурному побуті Балкан.

Багатоманітність складових балканського фольклору, інтенсивні внутрішньо-регіональні взаємодії та зовнішні впливи обумовили своєрідність його звучання, несхожість з музикою інших народів Європи. Однією з найпоказовіших особливостей народної музики Балкан є, насамперед, специфічну метроритмічну організацію. Поряд з простими розмірами тут часто зустрічаються складні та змішані: 5/4, 7/8, 9/4, 11/8, 12/16, 15/16. Навіть, якщо розмір позначається у запису більш-менш звичними цифрами, внутрішня організація таких тактів не співпадає з очікуваною: 3+2+3 у розмірі 8/4 (або 8/8), 2+3+2+2 у розмірі 9/8 (або 9/4). Протягом звучання пісні чи танцю метр може неодноразово змінюватися, а у внутрішній побудові фраз та речень мають місце різноманітні комбінації симетричних та несиметричних структур. Зважаючи на складність і специфічність метричної організації

болгарської музиці, Б. Барток, навіть, увів до наукового обігу таке поняття як «болгарські ритми».

Своєрідною є також ладова складова балканського фольклору. Пентатонічні та діатонічні звукоряди (волійський, дорійський, фрігійський) сусідять із гармонічним та подвійно-гармонічним мінором. Типовою є ладова змінність, «мерехтіння» підвищених і понижених ступенів. Іноді виникають складні утворення, в яких синтезуються елементи одразу декількох ладів. Не можна обійти увагою властиву балканській музиці, особливо її інструментальним жанрам, орнаментальну манеру виконання. Різноманітні мелізматичні прикраси мелодії – форшлаги, морденти, групетто, трелі – невід'ємним елементом гри на таких національних інструментах як фрула, зурна, гусле, гайде. Так, Я. Раміч підкреслює, що деякі деталі орнаментальної техніки сербських музикантів детерміновані конструктивними особливостями інструмента: «Наприклад, при грі на волинці через технічну неможливість повторення одного і того ж тону виконавці повинні були швидко перейти через інший тон або групу тонів, для того, щоб знов зіграти початковий тон». Орнаментальність є суттєвою ознакою і національного виконавства на баяні та акордеоні в балканських країнах.

Акордеон на Балканах з'явився напередодні Першої Світової війни, швидко отримавши популярність. Дослідники відзначають, що уведення цього інструмента в народну музичну практику пов'язане з опорою на «генофонд» традиційних інструментів: «Наближуючи свою манеру виконання до вже відомої, вони [акордеоністи – *А. Є.*] домагалися необхідного "емоційно-смислового тонусу"». Поступове утвердження акордеону в культурному просторі балканських країн позначається й на розширенні репертуару – до нього включаються іноземні танці та відомі у всьому світі пісні, а після відкриття спеціалізованих навчальних музичних закладів – і твори академічної музики. Однак і дотепер на Балканах акордеон зберігає свою ідентичність як репрезентант народного інструментального виконавства, що існує у багатьох регіональних різновидах.

Оригінальність звучання балканської музики, а також її пов'язаність з тембром акордеону і стали тим підгрунтям, на якому виникла більша частина концертних фантазій А. Гайденка на фольклорні мотиви. Однак серед цих фантазій є також ті, що засновані на мелосі фольклору інших народів. Це – «Вербунк», «Палехські замальовки», «Коломийка» та «Вечір у горах». З назв перших трьох зрозуміло, що вони написані на основі угорських («Вербунк»), російських («Палехські замальовки») та українських («Коломийка») народних мотивів, що ж стосується п'єси «Вечір у горах», то тут йдеться про Кавказькі гори і, відповідно, в ній відображено захоплення Гайденка музикою народів Закавказзя.

Використання А. Гайденком широкого пласта фольклору різних народів викликає непідробний інтерес, яким чином відтворює композитор дух та стиль народного мелосу – балканського чи якогось іншого – у своїх творах. З цього приводу в музикознавстві давно проаналізовані та науково обґрунтовані існуючі в композиторській практиці підходи до втілення та використання музичного фольклору в академічному мистецтві. Одним з перших класифікацію методів перетворення народно-пісенного тематизму обґрунтував угорський композитор та фольклорист Бела Барток. У своїй статті «Про вплив селянської музики на музику нашого часу» він пише про три методи: 1) більш-менш точне проведення народної мелодії, яка може бути як гармонізована засобами, що не суперечать інтонаційно-ладовим основам першоджерела, так і осучаснена новаторськими гармонічними та темброво-фактурними прийомами; 2) імітація справжньої селянської мелодії; 3) нецитатне використання фольклорних елементів – інтонаційних, ритмічних, ладових, фактурних – та їх асиміляція у власному стилі композитора. Стосовно останнього методу Б. Барток пише: «Це значить: спосіб вираження, притаманний селянській музиці, став його рідною мовою, він вміє нею користуватися – і користується нею – так само вільно, як поет – своєю».

Три методи роботи з фольклором, сформульовані за А. Іваницьким, відображують форми його існування в композиторському тексті. Це – 1) обробка народних мелодій,

2) використання фольклорних наспівів в якості тематичного матеріалу для побудови форм академічного типу, 3) сут або ж нісна трансформація фольклорних джерел без цитування. Як бачимо, третій метод в обох класифікаціях співпадає, а перший і другий розрізняються в Іваницького не за ступенем переосмислення першоджерела, як у Б. Бартока, а за функцією народного наспіву в композиторському тексті.

Особливості співвідношення фольклорного та авторського покладено в основу класифікації О. Дерев'янченко. Дослідниця виокремлює: 1) осучаснення інтонаційно-жанрових елементів народної творчості з широким використанням техніко-композиційних засобів музики XX ст. та 2) органічне включення фольклорних елементів в індивідуально-авторську стильову систему.

На формах взаємодії композиторського та фольклорного зосереджує увагу також О. Протопопова, яка пропонує диференціювати: 1) пряме цитування фольклорного матеріалу без його наступного розвитку, 2) обробку народних тем в умовах певного жанру – варіацій, фантазії, сюїти; 3) концептуальне звернення до фольклорної стилізації у конкретному музичному творі; 4) фольклорну стилізацію як визначальний стильовий напрям композитора. Як бачимо, дві останні форми відрізняються рівнем функціонування фольклорної стилізації, під якою дослідниця розуміє синтез сучасних засобів художнього висловлювання з фольклорними.

Отже, наступний розгляд концертних фантазій на фольклорні мотиви А. Гайденка здійснюється автором дисертаційного дослідження, спираючись на наведені вище класифікації, з урахуванням певних моментів. По-перше, цитуватиме композитор справжні народні мелодії чи обмежується асиміляцією характерних фольклорних елементів. По-друге, як він працює з фольклорним джерелом, наскільки радикально переосмислює його за допомогою сучасних техніко-композиційних засобів. По-третє, яким є співвідношення фольклорного та авторського в конкретному музичному творі на різних рівнях його організації.

Для відоповіді на ці питання, перш за все,треба з'ясувати, яке місце у фантазіях Гайденка належить справжнім фольклорним мелодіям. Т. Большакова, згадуючи про особливу зацікавленість композитора культурою балканських народів, підкреслює той факт, що для нього не характерне звернення до конкретних національних джерел: «Його сприйняття фольклору цього регіону – це погляд українського митця на музичне побутування "Балканщини", подібно позиції М. А. Римського-Корсакова та О. П. Бородіна, які у своїй творчості відображали не конкретні музичні культури певних народів, а певний узагальнений образ Сходу». Однак це не виключає використання Гайденком фольклорних цитат. Так, зі слів самого Анатолія Павловича відомо, що цитати є у «Балканському триптиху», «Невестіному коло», концертній фантазії «Коло». Разом з тим, дійсно, поряд із справжніми народними мелодіями й нарівні з ними в творах композитора функціонують оригінальні авторські теми, створені в дусі народних на основі перетворення властивих фольклорним зразкам інтонаційних, ритмічних, ладових, фактурних рис.

Для визначення способів роботи з тематичним матеріалом пропонуємо порівняти декілька музичних тем з концертних фантазій А. Гайденка. Тема з «Невестіного кола» є справжньою народною темою, записаною югославським акордеоністом Любічем Павковічем та розміщеною ним у збірці «*Odabrana kolo*»[22]. В збірці ця тема викладена одноголосно, тож, залишаючи поки що гармонічні та фактурні особливості її звучання в творі Гайденка, розглянемо метроритмічні, мелодичні та ладові характеристики.

Ритмічна структура теми детермінована її метричною основою. Такт у розмірі 11/8 складається з п'яти різних за складом тривалостей груп: 2+2+3+2+2. Однак ці групи об'єднуються у більш великі утворення завдяки подвійним форшлагам, що прикрашають мелодію, водночас акцентуючи певну долю такту. В результаті виникає відчуття розподілу такту на дві нерівні частини: 4 (2+2) і 7 (3+2+2).

[22] Судячи з назви збірки, запозичена тема є хорватською за походженням, адже «*Odabrana kolo*» перекладається як «Вибрані коло» саме з хорватської.

Така структура має місце у перших трьох тактах кожного чотиритактного речення, в останньому ж такті ритмічний рух ніби «спотикається»: форшлаги з'являються частіше (на другій, п'ятій та восьмій долях), призводячи до роздроблення такту. В подальшому розгортанні теми (ц. 1) зберігається як принцип внутрішнього членування такту за допомогою форшлагів, так і епізодичне зміщення таких акцентів на його різні долі. Необхідно відзначити, що при гармонізації теми Гайденко ускладнив її метроритмічну будову, оскільки фактурна формула «бас-акорд» привнесла додатковий «наголос» у розподіл сильних та слабких долей: бас припадає кожного разу на першу, п'яту та восьму долі, вибудовуючи ще один рівень багатоярусної метроритмічної конструкції теми.

Серед ладових особливостей теми привертає увагу наявність елементів подвійно-гармонічного мажору, який стає основою для обігравання специфічних ходів на збільшену секунду в мелодичній лінії, а також змінність високих та низьких ступенів ладу. Що стосується мелодичної лінії теми, то вона складається з низки двозвучних та тризвучних мотивів, які ніби «зчіплюються» один з одним, в цілому ж її обриси мають заокруглений характер, відповідний до «кругового» характеру танцю («коло»).

У «Весняній хорі» Гайденко, за його власним визнанням, намагався відтворити стилістичні особливості румунської музики, однак цитат, на відміну від більшості інших творів такого типу, не використовував. «Весняна хора» написана у формі рондо з двома епізодами, тож, тут є три самостійні теми – досить контрастні відносно одна одної.

Тема рефрену (т. 11-38) нагадує запальні румунські танці. Невпинний рух шістнадцятих спирається на басо-акордовий акомпанемент, що ніби підхльостує цей стрімкий звуковий потік. Однак несподівані акценти на різних долях такту, що виникають завдяки епізодичному застосуванню мелізматичних прикрас – трелей, мордентів, форшлагів, порушують рівномірність руху, надаючи йому примхливості та непередбачуваності. Цей ефект посилюється в ті моменти, коли остинатне чергування басу та акорду в

супроводі поступається місцем іншим фактурно-ритмічним фігурам (тт. 17-18, 27-28). Ладовою основою теми є подвійно-гармонічний мінор, що зумовлює постійне використання збільшеної секунди у мелодиці.

Тема першого епізоду заснована на імпровізаційних рисах. Чисельні повторення тонічної сексти *ре-сі* зрідка відтіняються спадним мотивом від I до V ступеня (*сі – ля – соль – фа-дієз*) та висхідною питальною інтонацією (*сі – ля – до-дієз*). Гранична «економність» мелодичних засобів виразності компенсується різноманітністю артикуляційних та мелізматичних прийомів, створюючи ніби «вінтажне» забарвлення звучання. Найбільшу національну характерність темі надає прийом глісандування, що застосовується тут для продовження тривалості звучання основного тону ладу.

Танцювальна основа теми другого епізоду поєднується з емоційною чуттєвістю (ремарка *espressivo*). Метрична нерегулярність та асиметричність ритмічних фігур тимчасово поступаються місцем рівномірній пульсації та повторюваності мелодико-ритмічних формул. Розмір 6/8 з майже вальсовою фігурою у супроводі та пластичні мотиви, нанизування яких утворює мелодичну лінію, вказують на «жіночий» характер цього розділу. Вишуканості образу надають мерехтіння підвищених та понижених ступенів, хроматичні сковзання, витончені глісандо.

В інших, обраних для аналізу творах, є музичні теми, походження яких достеменно невідоме. Такою є початкова тема болгарської хори «Здравейте, другарі» у розмірі 15/16, що не змінюється впродовж усього першого розділу п'єси. Однак чотири варійовані проведення теми не завжди співпадають з межами такту, до того ж, вони відрізняються між собою за кількістю та послідовністю мотивів, з яких складаються. Своєрідність метроритмічної будови також визначається змінністю акцентів, які, як і у попередній темі, підкреслено мелізматичними прикрасами (цього разу замість форшлагів застосовані трелі). «Родзинкою» ладової будови теми виступає сполучення елементів міксолідійського ладу з ознаками подвійно-гармонічного мінору. Звуковисотні контури теми характеризуються чергуванням

низхідного та обертального руху. Тож, у початковій темі з п'єси «Здравейте, другарі» спостерігаються риси, типологічно споріднені з інтонаціями справжньої народної теми, використаної в «Невестіному колі». Отже, вірогідніше за все, ця тема є авторською.

Ціла низка «балканських» тем лунає в п'єсі «Плетениця». Вступна тема є яскравим прикладом концентрації найбільш показових ознак народної музики регіону. Тут і ритмічна примхливість, і розвинена мелізматика, і складні ладові утворення. Вільне чергування контрастних мотивів – різних за масштабами, типом мелодичного руху, ладовими опорами – створює ефект інструментального імпровізаційного награшу. Зовсім інший характер має тема з другого розділу п'єси (т. 108-115). Дрібні пунктири у швидкому русі, підтримані стабільним басо-акордовим акомпанементом, налаштовують на пружну танцювальність. Однак подвійні форшлаги акцентують кожного разу іншу долю такту й, таким чином, «збивають» налаштування, занурюючи слухача у вир запальних танців та віртуозного музикування.

Основна тема третього розділу з невпинним рухом шістнадцятих, що спирається на фактурну формулу «бас-акорд», нагадує тему рефрену з «Весняної хори». Однак перетворення усталеного руху відбувається тут іншим шляхом: якщо у «Весняній хорі» його рівномірність порушували мелізматичні прикраси мелодичної лінії, що створювали неочікувані ритмічні акценти, то в «Плетениці» має місце «урізування» в магістральний звуковий потік контрастних за метроритмічною будовою тактів, причому ці «урізування» трапляються як усередині синтаксичних структур, так і за їх межами. Таким чином, порівняння справжніх фольклорних мелодій, застосованих А. Гайденком, та його авторських тем, створених «в народному дусі», демонструє їх спорідненість, що виявляється в метеоритмічній, ладовій, мелодичній площинах. Це свідчить про глибоке занурення композитора в музику балканських народів, ретельну аналітичну роботу з фольклорним матеріалом та досконалість передачі його своєрідності в оригінальному тематизмі.

Ще однією особливістю композиторського підходу є способи роботи А. Гайденка із музичним матеріалом, що, фактично, не залежать від його ґенези. Композитор однаково працює як з музичними темами, що мають фольклорне походження, так і з оригінальними темами, що представляють собою фольклорні стилізації. Найпростішим способом роботи з музичним матеріалом, водночас, природнім для фольклору, є точний повтор тематичних побудов, позначений за допомогою спеціальних абревіатур – репризи, вольти, сеньйо. Такі повтори доволі часто зустрічаються в різних частинах баянних фантазій Гайденка, охоплюючи як невеличкі фрагменти нотного тексту (4-8 тактів), так і цілі розділи форми. Наприклад, в п'єсі «Вербунк» повторенню підлягає більшість тематичних побудов: спочатку повторюється повільний розділ форми – *Moderato* (13 тактів), потім по черзі два чотиритакти швидкого розділу – *Allegro*, нарешті, після варіювання танцювальної теми композитор ще раз повертається до початку *Allegro*, повторюючи його першу половину з усіма внутрішніми репризами (15 тактів, а разом з репризами – 23 такти). Особливо показовими є невиписані репризи усієї форми, коли від повторення експозиційної тематичної побудови слід переходити одразу на коду. Такі репризи є у «Невестіному колі», «Здравейте, другарі», «Вербунку», «Вечорі у горах», фінальній частині «Плетениці».

Однак найчастіше розвиток тематичного матеріалу у фольклорних фантазіях Гайденка здійснюється шляхом варіювання. У випадках, коли фольклорна мелодія (або авторська тема в народному дусі) зберігає свій первісний вигляд, може змінюватися регістр, тональність, фактура супроводу. До мелодичної лінії також може додатися новий контрапункт, а якщо йдеться про баянні дуети, то дуже характерною є «перестановка» голосів, тобто, перерозподіл музичного матеріалу між двома інструментальними партіями. Часткове оновлення звучання досягається зміною ладового нахилу теми, її ритмічним збільшенням чи зменшенням. Варіювання самої мелодичної лінії, як правило, здійснюється через застосування мелізматичних

прикрас, що сприймаються як органічна частина самої мелодії. Ще один рівень варіювання – структурний. Тема може стискуватися або, навпаки, розширюватися завдяки внутрішнім повторам, секвенціюванню, включенню нових елементів. Одним із способів оновлення теми є зміна послідовності її елементів усередині.

Майже усі перелічені способи варіювання спостерігаємо у п'єсі для двох баянів «Вечір у горах». П'єса складається з двох розділів: повільного (*Andante cantabile*) та швидкого (*Allegro*). Теми, покладені в основу кожного з розділів, отримують варіаційний розвиток. Тема повільного розділу на початку викладається двічі – обидва рази в партії першого баяна, причому якщо першого разу другий баян підтримує її лише продовженими звуками, що поступово спускаються по хроматизмах від I до V ступеня мінорного ладу, то наступного разу її супроводжує вже розвинений двоголосний контрапункт, який своїми витонченими хроматичними вигинами ніби оточує основну діатонічну мелодію, придаючи їй більш насиченого та, водночас, колористичного звучання. Зміна динаміки з *piano* на *forte* також сприяє оновленню теми.

Тема швидкого розділу дуже лаконічна. Ця чотиритактова будова складається з низки тріольних мотивів, що, чіпляючись один за одного, утворюють стрімкий обертальний рух[23]. Розвиток цієї теми здійснюється шляхом її багаторазових варіантних повторень. Після експонування теми в партії другого баяна (тт. 42-45), вона переходить до партії першого баяна (тт. 46-49), причому супровід ускладнюється як у фактурному (до аскетичних пустих квінт додається остинатне чергування тонічного тризвуку та допоміжного субдомінантового квартсекстакорду), так і у ладовому відношенні (мерехтіння натурального та гармонічного мінору). У третьому проведенні (тт. 50-53) тема подається в октавному подвоєнні, але тепер музичний матеріал розподіляється між партіями баянів не шляхом

[23] Сам характер руху викликає асоціації з кавказькими танцювальними мелодіями, добре знайомими нам за творами російських композиторів XIX століття, зокрема, «Ісламеєм» М. Балакірєва.

диференціації мелодії та супроводу, а через дублювання обох шарів фактури в кожній партії. Нова якість звучання досягається розширенням регістрового діапазону, зміною швидкості гармонічної пульсації (половинні замість чвертей) та посиленням динаміки (*forte* замість *piano).*

Четверте проведення теми (тт. 58-61) характеризується появою в партії другого баяна нового контрапункту, в якому переважає не мелодичне, а ритмічне начало. Динаміка знов повертається до початкового рівня (*piano*), аскетичнішою стає і фактура. П'яте проведення (тт. 62-65) відзначене терцієвим подвоєнням мелодії, що сприяє більш насиченому звучанню. У шостому проведенні (тт. 70-73) вперше змінюється тональність (*ре мінор* замість основного *ля мінору*). У фактурі також з'являється раніше відсутній елемент – тремоло. Все це, разом із стрімким динамічним зростанням, вказує на переломний момент у формі твору – висунення на передній план нових тематичних утворень, які несуть у собі стверджувальне начало. Таку ж функцію підготовки тематизму стверджувального характеру виконує і сьоме проведення головної теми (тт. 78-81). Тут *ре мінор* вже виявляється кроком до більш далекої тональності *соль мінор*, мелодична лінія епізодично подвоюється терціями та прикрашається виписаними в нотному тексті мордентами. Завдяки включенню партії першого баяна, який періодично приєднується до викладення теми, виникає ефект діалогічності.

Наступне, восьме, проведення теми (тт. 98-103) є найзначнішим контрастом до попередніх проведень, а головне, до низки тематичних утворень стверджувального характеру, що передували його появі. Стрімкий рух та запальна віртуозність поступаються місцем більш стриманому звучанню, яке досягається завдяки уповільненню темпу (*Meno mosso*), затуханню динаміки (*piano*), розрідженню фактури. Цікавим моментом є також дискретність викладення теми, окремі мотиви якої чергуються з «відповідями» басів у партії другого баяна. Всі ці засоби варіантного оновлення теми приводять до народження ліричного образу, який перегукується із темою початкового

Andante cantabile і передвіщає її короткочасне повернення в коді п'єси. Наступні п'ять проведень танцювальної теми точно повторюють початкові, оскільки вони становлять невиписану репризу п'єси. У коді тема проводиться лише раз: тут вона викладається у терцієвому подвоєнні у обох баянів з дублюванням гармонічного супроводу. Наступне її проведення нібито розпочинається, однак не доводиться до кінця, а переривається стверджувальними мотивами, які спрямовують рух до завершення.

Крім відзначених способів роботи з тематичним матеріалом, одним з улюблених композиційних прийомів А. Гайденко є введення нового тематичного матеріалу. Поряд з точним та варіантним повторенням, він є важливим чинником розгортання музичної думки та побудови форми[24]. Для концертних фантазій на фольклорні мотиви Гайденка уведення нового, часто контрастного, матеріалу є не менш значущим, ніж варіювання. Зіставлення тем, що вже прозвучали, з новими тематичними утвореннями не тільки переключає музичне розгортання в іншу площину, а й надає можливість переосмислити усе, що відбувалося у тематичній сфері твору раніше. Безумовно, використання в межах конкретного твору тільки одного способу розвитку зустрічається дуже рідко, звичайно на практиці різні способи поєднуються, однак можна говорити про домінування якогось певного з них.

Цікаво порівняти твори Гайденка за переважанням того чи іншого способу роботи з музичним матеріалом. Так, «Невестіно коло» будується за принципом варіювання однієї теми, що має фольклорне походження. Оскільки ритмічні, ладові та мелодичні ознаки цієї теми було охарактеризовано раніше, вкажемо лише на особливості її гармонізації та фактурного викладення: мелодична лінія подвоюється в терцію в партії другого баяна, а для підкреслення II пониженого ступеня подвійно-гармонічного мінору використовується малий тризвук VII ступеня, дуже далекий від

[24] Про три основні принципи розвитку в музиці – повтор, варіант, альтерант – пише М. Арановський (Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.).

основної тональності (*ля мажор*). Початкове викладення теми (тт. 5-12) являє собою восьмитактовий період, що чітко розчленовується на речення, фрази та мотиви. Одразу після експонування тема повторюється без жодних змін, закріплюючи головний образ у свідомості слухача.

Наступний варіант теми (тт. 13-20) проводиться в тональності *соль мінор*, що була намічена у експозиційному проведенні та демонструє оновлення мелодичного малюнку першого речення й повернення до початкових зворотів у другому. Серед виразних елементів цього варіанту теми в першу чергу слід відзначити інтонацію зменшеної терції на початку та хвилеподібний мелодичний рух із ритмічним дробленням сьомої долі у передостанньому такті. Перший із зазначених елементів залишається розпізнавальною ознакою саме цього варіанту теми, а другий отримує розвиток у її подальших модифікаціях. Другий варіант теми, так само як і експозиційний, повторюється, однак не точно, а з певними видозмінами, переважно у фактурі.

У третьому варіанті (тт. 29-36) хвилеподібний мелодичний рух з ритмічним дробленням сьомої долі стає ключовою інтонацією, завдяки чому на перший план замість танцювальності виступає пісенне начало. Значне відхилення мелодичного оновлення теми компенсується поверненням основної тональності *ля мажор* та первісного гармонічного плану. При повторенні цього варіанту теми привертають увагу акцентування кварто-квінтових співзвуч на початку другого речення.

Четвертий варіант теми (тт. 45-52) звучить в тональності *мі мажор*, яка представлена тут переважно своєю домінантою і – рідше – тонікою. Знайома за попереднім варіантом ритмічна фігура з дробленням однієї з вісімок чергується з двозвучними мотивами первісного варіанту. З кола споріднених мелодичних зворотів вирізняється активний висхідний мотив у діапазоні тонічної квінти у вигляді досить неочікуваної в контексті попереднього звучання поліфонічної імітації (т. 47). При повторенні четвертого варіанту відбувається лише перерозподіл музичного матеріалу між партіями баянів.

П'ятий варіант теми (тт. 61-68) виступає результатом попереднього розвитку. Тональна нестійкість четвертого проведення отримує тут розв'язання ($D_9 \rightarrow t_{5/3}$), втрачена на якийсь час танцювальність знов відновлюється в правах. Повторення ж цього варіанту переростає у загальні форми руху, які, спираючись на домінантовий органний пункт, готують тематичну репризу п'єси. Позначка «*Da capo al Fine*» наприкінці розділу вказує на необхідність ще раз зіграти первісний варіант теми разом з його точним повторенням.

Таким чином, форму концертної п'єси «Невестіно коло» можна відобразити у наступній схемі:

$$A\ a\ A_1\ a_1\ A_2\ a_2\ A_3\ a_3\ A_4\ a_{4(предикт)}\ A\ a,$$

де A, A_1, A_2, A_3, A_4 – тема і варіанти, a, a_1, a_2, a_3, a_4 – їх варіаційні повторення. Варіанти теми – досить самостійні за інтонаційним змістом та рівноцінні за значущістю, їх послідовність демонструє наявність того, що їх об'єднує і що відрізняє від попередніх. Варіаційні ж повторення кожного з варіантів містять незначні видозміни, пов'язані, перш за все, з оновленням фактури та перерозподілом матеріалу між партіями двох баянів. Тобто, в розглянутій п'єсі поєднуються варіантні та варіаційні способи розвитку теми.

Твір для двох баянів «Коло» має підзаголовок «концертна фантазія на південно-слов'янські теми», що вказує, з одного боку, на сам факт звернення композитора до музики балканського півострова[25], з іншого, на використання не однієї, а декількох різних тем – народних за походженням або наближених до південнослов'янського фольклору. Дійсно, ця фантазія вражає яскравим розмаїттям музичних тем, які змінюють одна одну ніби у калейдоскопі.

Відкривається «Коло» імпровізаційним вступом (*Andante con moto*), де окремі мотиви теми, розпорошені у звуковому просторі, налаштовують на майбутнє музикування. Цікавим є співвідношення та взаємодія мелодичних елементів теми з акомпануючими, що представлені повторюваною фактурно-ритмічною формулою. Спочатку ця формула постає у

[25] Д. Кужелєв уточнює національний колорит цієї фантазії як хорватський [93, с. 61].

вигляді витриманого кварто-секундового акорду, на фоні якого миготять «обривки» мелодії (тт. 1-9). Потім кварто-секундовий акорд набуває ритмічно визначеного характеру – «чверть – дві восьмі» (тт. 10-17). Нарешті, мелодичні мотиви та кварто-секундовий акорд як усталена фактурно-ритмічна формула вступають у діалог (тт. 18-22), який у свою чергу переходить у предикт (тт. 23-27).

Нова тема (*Allegro* т. 28) викладається одноголосно в партії першого баяна. Вона має відверто танцювальний характер і складається з двох тритактових фраз питально-відповідної структури. «Відповідна» фраза повторюється в партії другого баяна, після чого тема варіюється. В процесі цього варіювання відбувається ритмічне дроблення теми, її фактурне ущільнення, інтонаційне оновлення, рух по різних тональностях. До основної мелодії додається контрапункт (т. 55), який з часом висувається на перший план, до того ж, у розвиток теми вторгається фактурна-ритмічна формула із вступу (т. 70), яка надалі вступає у взаємодію як з варіантом теми, так і з контрапунктом, утворюючи декілька мелодичних пластів.

Третя тема (т. 99) змінює домінуючий жанровий вектор з танцювального на пісенний. Після пружного двочетвертного метру встановлюється перемінний розмір 6/4 – 5/4, швидкий рух восьмих поступається місцем більш повільним чвертям, а квартові стрибки та притоптування – широким розспівним інтонаціям. Однак нерегулярна пульсація акордів в партії другого баяна створює досить хитке тло для пісенної теми. Несподіване вторгнення в неспішне розгортання ліричного образу притоптувальних зворотів (т. 108) готує «стиснення» теми (т. 116), що виражене через ритмічне прискорення руху (восьмі замість чвертей) та потактову зміну розміру (6/8, 5/8, 6/8, 3/4). Нове, більш динамічне звучання теми підкреслюється нетрадиційним прийомом гри – ударами долонею по грифу інструменту.

Нова тема, що з'являється у т. 138, незважаючи на споріднені з попереднім матеріалом інтонації, сприймається як самостійна, адже витриманість тридольного метру та заокругленість мелодичної лінії надають їй жанрово

визначеного характеру, який вносить до танцювального «кола» нову грань.

П'ята тема (т. 162) – запальний танець у типовому для балканського фольклору несиметричному метрі – 7/8 (2+2+3). Фактурно-ритмічна формула супроводу задається ще до початку теми. Її розпізнавальною рисою є пунктирне дроблення першої долі, яке надає особової пружності руху. Викладенню теми передує енергійний призивний мотив (тт. 164-165). Сама ж тема – ритмічно загострена, синкопи в ній сусідять з пунктирами та тріолями. У ладовій основі поєднуються елементи дорійського та подвійно-гармонічного мінору. Мотиви та фрази, з яких складається тема, рівномірно розподіляються між двома інструментальними партіями, створюючи ефект ігрових перегуків. Тривалий розвиток теми, пов'язаний з варіюванням її ритмічної та фактурної сторін, приводить до чергової кульмінації, яка, однак, обривається, так і не досягнувши найвищої точки.

Шоста тема (т. 194), так само як і третя, переключає розвиток у ліричну площину. Темп *Andantino*, динаміка в межах *p – mf*, прозора фактура, що проростає з одноголосся, м'які хореїчні мотиві, які чіпляються один за одного, вибудовуючи пластичну мелодію, – все це має значний контраст із попереднім розділом і дає перепочити перед поверненням стрімкого танцювального руху.

Наступна тема (*Allegro* т. 225) знов демонструє характерну для балканського фольклору примхливість ритмічного руху: змінний розмір 9/8 – 7/8, нерегулярність акцентів всередині такту, поліритмічні ефекти, що виникають між партіями баянів. Однак, крім нової теми, цей розділ фантазії містить також музичний матеріал, що вже звучав раніше. Це і танцювальна тема п'ятого розділу, і нерегулярна пульсація акордів з третього розділу (т. 99). Наздоганяючи один одного, ці тематичні елементи підводять до останньої з низки танцювальних мелодій цього твору (т. 258). Властивий їй дводольний метр та простий басо-акордовий акомпанемент утворюють арку з початком фантазії, нагадуючи про першу тему з танцювального «кола». Узагальнюючий характер заключного розділу під-

тверджується поверненням інтонацій не тільки вказаної, а й інших тем твору. У невпинному русі до фінальної точки зіштовхуються мелодичні мотиви і ритмічні фігури з різних частин, символізуючи єдність учасників популярного на Балканах колективного танцю-хороводу.

Послідовність народних (чи близьких до них) мелодій в фантазії Гайденка відображено у схемі:

A B C D E G F J
тт. 1 28 99 138 162 194 225 258

Літерами позначено самостійні тематичні утворення, що наповнюють відповідні розділи форми. Усередині розділів кожна тема отримує варіантно-варіаційний розвиток. В чергуванні тематичних розділів присутній контраст танцювального та пісенного начал, хоча танцювальність, безумовно, переважає. Більш того, варіювання пісенних тем усередині розділів спрямоване в бік активізації руху та перетворення розспівності на танцювальність або моторику. Тож, концертну фантазію «Коло» можна охарактеризувати як танцювальну сюїту, де на композиційному рівні домінує принцип зіставлення більш-менш контрастного тематичного матеріалу, а становлення форми відбувається шляхом уведення нових тем, які коригують одна одну через взаємодію різних жанрових начал. Повернення ж у заключній частині сюїти тематичних елементів з попередніх розділів привносить у наскрізну форму риси стрункості та завершеності.

Твори Анатолія Гайденка, які умовно названо в роботі фантазіями на фольклорні мотиви, можна систематизувати за жанровим показником. Майже усі розглянуті композиції мають вказівки на жанр або у підзаголовку, або, безпосередньо, у назві. Так, у заголовках трьох творів («Весняна хора», «Невестіно коло», «Коло») та у підзаголовках ще двох (болгарське хоро «Здравейте, другарі!» та панорама коло балканських слов'ян «Плетениця») фігурує назва балканського танцю-хороводу «хоро» або «коло». Назва «Вербунк» апелює до однойменного угорського танцю. Твори для двох баянів «Коло» та «Коломийка», заголовки яких вже містять згадку про той чи інший жанр, мають додаткові позна-

чення: «концертна фантазія на південно-слов'янські теми» («Коло») та «обробка» («Коломийка»). «Балканський триптих» Гайденко позначив у підзаголовку як «три концертних етюди», а «Вечір у горах» та «Палехські замальовки» - як «концертні п'єси». Такі жанрові позначення, зафіксовані композитором у заголовковому комплексі, не тільки пояснюють авторський задум, а й певним чином детермінують образний зміст, стилістику, форму, характер викладення музичного матеріалу.

Відображення обраного жанру в музиці твору має свої специфічні особливості. Так, хоро і коло – це назва народного танцю-хороводу, розповсюдженого в країнах Балканського півострова: в Болгарії його називають «хоро», в Румунії та Молдові – «хора», в Сербії та Хорватії – «коло». Танець супроводжується грою на народних інструментах, іноді – співом. Виконують його як чоловіки, так і жінки[26]. Хореографічна лексика танцю пов'язана з рухами по колу, а також лініями, зиґзаґами, уперед та назад. Як правило, танцюристи тримаються за руки або обіймають один одного за плечі. Від майстерності та винахідливості виконавців залежить і тривалість танцю, який може складатися з необмеженої кількості самостійних за типом руху епізодів, що утворюють сюїту. Музична сторона хоро/коло – доволі різноманітна. Темп коливається від повільного до швидкого, метрична основа може бути дводольною (2/4, 4/4), тридольною (3/4, 9/16) або асиметричною (5/16, 7/16, 11/16).

Як хореографічні, так і музичні особливості хоро/коло різняться у тих чи інших регіонах балканського півострова. Іноді танець, навіть, називається за місцем побутування, наприклад, «орхейське», «македонське», «родопське» хоро/коло, в інших випадках отримує назву від особи чи події, на честь яких виконується. Так, серед творів Гайденка є «Невестіно коло», пов'язане, напевно, з весільним святом, та «Весняна хора», виконання якої приурочене, вочевидь, до приходу довгоочікуваного тепла після зимових морозів. Що

[26] Ці танці підрозділяються на чоловічі, жіночі та змішані.

ж стосується регіональних різновидів, то двічі композитор дає узагальнену вказівку на балканських («Плетениця») або південних слов'ян («Коло»), а у п'єсі «Здравейте, другарі!» уточнює географічну адресу, називаючи хоро «болгарським».

Можливо, що саме болгарські орієнтири обумовили особливу складність метроритмічної організації твору під назвою «Здравейте, другарі!», адже відомо, наскільки своєрідними є притаманні болгарському фольклору метри та комбінації ритмічних фігур. У болгарському хоро А. Гайденка складність метроритмічного боку музики зумовлює необхідність використання у нотному запису таких розмірів, як 7/16, 10/16, 11/16, 15/16, при дуже частих їх змінах. В побудові музичних мотивів, фраз, речень спостерігаються різноманітні сполучення симетричних та несиметричних структур. Синкопи чергуються з подвійними пунктирами, а додатковим фактором ускладнення метроритмічної будови твору виступає рясна мелізматика, що прикрашає мелодію та акцентує щоразу інші долі такту. «Круговий» характер танцю позначається часом і на звуковисотних обрисах фактурних ліній: переважання обертального типу інтонацій, постійні повернення до певного тону, хвилеподібність мелодичного руху.

В «Плетениці» своєрідність метроритмічної організації визначається не складними розмірами – тут домінує дводольність, а вільним, *quasi*-імпровізаційним розгортанням мелодії, яку стримує регулярність басо-акордового супроводу. До того ж, присутність у підзаголовку слова «панорама» слугує вказівкою на намір дати широкий показ різних варіантів танцю в рамках твору. Цікаво, що слово «плетениця» перекладається з сербсько-хорватської мови як «коса», що також натякає на прагнення автора побудувати музичну композицію як своєрідну «косу», «сплетену» із різноманітних зразків танцювальних тем балканських народів. Про пошуки Гайденком відповідної його задуму форми свідчить наявність двох редакцій твору. В першій редакції, призначеній для баянного тріо та датованій 1990 роком, твір був одночастинним, в другій, створеній вже для дуету баянів (1991), він був розподілений на три

розділи, що сприяло більш чіткій структуризації потоку схожих, а інколи й контрастних мелодій.

На танцювальний жанр вказує і назва такого твору Анатолія Гайденка як «Вербунк». Цей угорський танець має тривалу та неоднозначну історію. Його назва походить від німецького слова «Werbung», що перекладається як «вербувати», «рекрутувати». Відомо, що з середини XVIII століття набір солдат у австро-угорську армію супроводжувався танцями та музикою. Ось як пише про цю традицію директор відділу етномузикознавства Угорської академії наук Дьордь Мартін: «Невеличкі загони солдат, спеціально відібраних та навчених, відправляли у села, де їх уніформа привертала значну увагу як молодих чоловіків, так і жінок. Сержант наймав місцевих музикантів-циган, щоб ті грали, а солдати збиралися у коло навкруги капрала, який був майстром танцю. Потім починався танець, у якому солдати повторювали все більш складні танцювальні фігури слідом за капралом. Це було вкрай приманливе видовище для молодих, бідних юнаків. Їх навіть не треба було запрошувати приєднатися до танцювального кола, надалі юнакам наливали глечик вина, давали покрасуватися зі шаблею в руках и все... нового солдата записували на довічну службу в ряди солдат імператора. Це працювало протягом понад ста років».

Джерелом відносно нового вербунка були давніші за походженням народні танці пастухів, що належать до так званих стрибучих танців, або «угросів». Їх нерідко виконували із оголеними мечами, з посохами, батогами тощо. Саме з тих давніх часів нові танці – вербунк та чардаш – успадкували більшість хореографічних рухів, в тому числі часті притопування та гучні удари шпорів на чоботах, які повинні були чітко співпадати з музичним ритмом. Взагалі, угорські чоловічі танці дуже віртуозні та потребують від виконавців неабиякої спритності та технічної вправності, що в свою чергу відбивається у їх музиці.

Музичний бік вербунка пов'язаний не тільки зі старовинними угорськими танцювальними мелодіями, а й з впливом фольклору сусідніх народів, зокрема, південних

слов'ян та румун. Притаманні вербувальним танцям специфічні риси пізніше стали сприйматися як уособлення стильових особливостей національної музики, а слово «вербункош» вказувало вже не стільки на танцювальний жанр, скільки на стиль угорської інструментальної музики кінця XVIII – початку XIX століть. Серед найбільш показових ознак стилю вербункош слід назвати: дводольний аби чотиридольний метр, подвійно-гармонічний лад з двома збільшеними секундами, пунктирні ритми, орнаментальність, специфічні каденційні формули з предйомами або «зі шпорами». Характерним є також чергування повільних наспівних мелодій з епізодами у швидкому русі.

В п'єсі Анатолія Гайденка знайшли відображення практично усі перелічені ознаки стилю вербункош. Тут панує чотиридольний метр, часті пунктирні ритми (переважно обертального типу) та збільшені секунди, що репрезентують подвійно-гармонічний мінор. Форшлаги та морденти, що прикрашають мелодію, як правило, акцентують сильні долі такту (тт. 4, 5, 7, 12, 16, 18, 20, 26, 36, 38, 40, 42) або посилюють агогічне розширення наприкінці фраз (т. 23, 25, 34). Форма п'єси пов'язана із зіставленням повільного та швидкого розділів. Повільний розділ – *Moderato* (тт. 3-15) – заснований на варіюванні двотактової фрази, яка спирається на повний функціональний зворот *t-s-D-t*. При повторенні оновлюється мелодичний малюнок, з'являються тимчасові відхилення у паралельний мажор, загострюються тональні тяжіння завдяки уведенню акордів подвійної домінанти. Надалі увесь тринадцятитактовий розділ повторюється без змін.

Швидкий розділ – *Allegro* (тт. 16-50) – написаний у тричастинній формі з невиписаною репризою. Середній розділ тричастинної форми контрастує з крайніми передусім тонально – *соль мінор* при основній тональності *до мінор*. Ритмічне дроблення деяких долей такту разом із фігураційним варіюванням мелодичної лінії створює ефект імпровізування. Імпровізаційність, властива інструментальній музиці в стилі вербункош, знаходить відображення також у невеличкому вступі, що передує проведенню по-

вільної теми. Ця двотактова побудова являє собою тривале візерункове сходження мелодії від вершини-джерела по звуках гармонічного мінору. Імпровізаційність звучання підкреслюється ремаркою *rubato* та підсилюється поступово згасаючою динамікою.

Твір для двох баянів «Коло» має підзаголовок «концертна фантазія на південно-слов'янські теми». Жанр фантазії, який сягає своїм корінням XVI століття, традиційно пов'язується зі свободою висловлювання, втіленням імпровізаційного начала, спрямованістю до пошуків нового. В XIX столітті на передній план висувається такий різновид жанру як фантазія на запозичену тему, в тому числі – фольклорну, адже однією з основ романтичної естетики, що домінувала в той час, був інтерес до народної творчості. Структурні особливості фантазії випливають із властивої семантичному ядру жанру ідеї свободи, вільного вираження думок і почуттів. Звідси – типова для фантазійних форм багатоскладність елементів та епізодів, що чергуються за принципом контрастного зіставлення темпу, фактури, динаміки, метроритмічних показників. Характерним для музичних фантазій є також широке використання віртуозних фігураційно-пасажних форм викладення, їх поєднання з варіаційними елементами.

В фантазії Гайденка «Коло» спостерігаються майже усі вказані риси жанру. Її форма, особливості якої було розглянуто вище, складається з восьми епізодів, заснованих на яскравих, у більшості випадків контрастних темах, запозичених з балканського фольклору або створених у характерному для нього дусі. Нанизування все нових тем та їх варіантів створює враження вільного імпровізування, коли кожна група виконавців по черзі демонструє свої вміння, намагаючись «перетанцювати» один одного. Дуже яскраво імпровізаційність відчутна вже у вступі, де тема, розподілена на короткі мотиви, ніби народжується в процесі колективної імпровізації. Що стосується віртуозності викладення, то ця ознака фантазійного жанру повною мірою властива не тільки даному твору Гайденка, а й всім іншим його творам цієї групи, що буде відзначено окремо.

Ще один опус А. Гайденка балканського спрямування – «Балканський триптих» – має підзаголовок «три концертних етюди». «Етюдність» цих п'єс виявляється у віртуозних прийомах гри та остинатності викладення. І якщо віртуозність властива практично всім іншим розглянутим у даному підрозділі творам, то витриманість протягом п'єси однієї фактурної формули та технічного прийому – особливість тільки п'єс «Балканського триптиху», що і обумовлює їх приналежність до жанру етюду. Крім того, жанрові функції певною мірою виконує слово «триптих» у назві твору, оскільки вказує не тільки на кількість частин циклу, а й їх об'єднання загальною темою, в даному випадку – красою та своєрідністю народної музики Балкан.

Дещо відокремлена від більшості творів Гайденка на фольклорні мотиви його «Коломийка». Це єдиний серед баянних опусів композитора зразок обробки. Взагалі, коломийка – це один з найпопулярніших жанрів українського фольклору. Мелодія, покладена в основу цього твору, є дуже відомою, вона часто виконується з різними текстами та як суто інструментальна композиція. Загалом - це пісенно-танцювальна форма, тобто найчастіше співається під танець. Коломийка має характерну поетичну структуру: два рядки по чотирнадцять складів, які зіставляються за принципом образного паралелізму. Важливою ознакою жанру є також жіноча рима. Для музичного боку коломийки показовими є квадратна структура, дводольний метр, рівномірний рух восьмими, що завершується двома чвертями наприкінці кожного речення. Мелодії танцювальних коломийок (а саме таку використав А. Гайденко), як правило, прості в інтонаційному відношенні, що обумовлено необхідністю їх виконання одночасно з танцем.

Історично жанр обробки набув поширення у професійній творчості одним з перших, і в ході еволюції композиторські підходи до опрацювання народних мелодій значно змінювалися. І. Коновалова виокремлює три типи фольклорних обробок: етнографічно-адаптаційні або оновлено-традиційні, які склалися у другій половині XIX століття, ускладнено-стильові, розповсюджені в музиці першої поло-

вини XX століття, та фольклорні стилізації, що сформувалися вже у добу постмодернізму. «Коломийка» Гайденка належить до етнографічно-адаптаційного типу. Про це свідчать пряме цитування народної мелодії, збереження їй образно-емоційного змісту, відтворення властивого їй гармонічного плану та інструментального супроводу, куплетно-строфічна форма. Разом з тим, не відходячи далеко від першоджерела, Гайденко вибудовує стрункy композицію, яка приваблює продуманістю цілого та тонкістю деталей.

П'єса розпочинається чотиритактовим вступом, в якому стверджується основна тональність *ля мінор* у вигляді повторених у пружному синкопованому ритмі тонічних тризвуків. Народна мелодія повністю проводиться в партії першого баяна, в той час як другий баян спочатку «підстьобує» його уривчастими аккордами на слабких долях такту, а потім підтримує низхідним підголоском. Друге проведення теми – також в партії першого баяна – уводить з основної тональності у бік субдомінанти та паралельного мажору, однак у другому реченні основна тональність повертається. Мелодичний контрапункт в партії другого баяна виразно відтіняє головну тему. Третє проведення поєднує обидва варіанти мелодії: у первісному виді вона проходить в партії першого баяна, а в оновленому (з відхиленнями в бік субдомінанти та паралельного мажору) – у другого. Октавне подвоєння мелодичного контрапункту в другому реченні посилює звучність та надає їх рельєфності тематизму.

Четверте проведення теми є точним повторенням початкового, однак в партії другого баяна з'являються пружні акорди зі вступу, що динамізують рух. П'яте проведення повністю повторює друге. У шостому, заключному, вилучається мелодичний компонент: у першому реченні відтворений через фактурно-ритмічну формулу вступу гармонічний план варіантних проведень – другого, третього та п'ятого. Крім того, узагальнюючий характер шостого проведення теми підкреслено повторенням її завершувального звороту. Повернення вступних акордів наприкінці

п'єси не тільки замикає форму, перекидаючи арку із її початком, а й доводить до логічного завершення наскрізну лінію розвитку цього компоненту тематичного комплексу.

Таким чином, А. Гайденко зберігає характерні для жанру коломийки особливості побудови, зокрема ті, що пов'язані з мобільністю першої половини теми та стабільністю другої, і, разом з тим, збагачує викладення введенням та наскрізним розвитком додаткових тематичних елементів – спадного мелодичного контрапункту та синкопованої фактурно-ритмічної формули. Сполучення ж типового для фольклорних жанрів принципу варіантної куплетності з системою тональних, фактурних і ритмічних арок надає формі п'єси цілісності та довершеності.

Два твори А. Гайденка «Вечір у горах» та «Палехські замальовки» не мають спеціального жанрового визначення. Композитор, а за ним і дослідники називають ці композиції просто «концертними п'єсами», що нівелює притаманну їм специфічність. При знайомстві із цими п'єсами привертають увагу не стільки їх спільні, скільки відмінні риси, детерміновані фольклорним джерелом, до якого звертається автор.

Баянний дует «Вечір у горах» відображує захоплення Анатолія Гайденка природою Кавказьких гір та музикою народів Закавказзя. Стосовно цієї п'єси Д. Кужелєв зазначає: «Образно-тематичний склад твору позначений впливами орієнталізму російських композиторів XIX ст., з їх вишуканою романтизацією музики Сходу». Дійсно, незважаючи на відсутність точних цитат, «Вечір у горах» має яскраво виражений орієнтальний колорит, що відчутний і у змінності ладової основи, де поєднуються елементи гармонічного та дорійського ладів, і у кварто-квінтових співзвуччях, що нагадують характерні бурдони національних інструментів, і у примхливості мелодичних ліній, рясно прикрашених мелізматикою.

Форма п'єси будується на контрастному зіставленні повільної (*Andante cantabile*) та швидкої (*Allegro*) частин. Повільна частина має вокальну природу, на що вказує, зокрема, позначення – *Andante cantabile*. Мелодичний

малюнок характеризується переважанням секундових ходів та оспівуванням опорних тонів, які поступово спускаються від I до V ступеня мінорного ладу. Привертає увагу ясно відчутна імпровізаційність викладення. Кожна з п'яти вузько об'ємних фраз, послідовно утворючи мелодичну лінію першого розділу *Andante cantabile*, постає як варіант початкового інтонаційного зерна. Постійна зміна розміру (3/4, 5/4, 4/4, 6/4), часте чергування ритмічних фігур, довільне ділення тривалостей, орнаментальне розцвічування мелодії – все це створює ефект невимушеного розгортання музичної думки, що народжується тут і зараз – безпосередньо в процесі музикування.

Якщо повільна частина п'єси мала вокальну природу, то швидка, за словами Д. Кужелєва, «відтворює стихію запального танцю». Стрімкий рух тріолей, підтриманих на сильних долях такту різкими акордами, передає стійкі уявлення про войовничі кавказькі танці, в яких чоловіки намагаються показати властиву їм силу та спритність. Багаторазові варіантні повторення теми відтворюють змагальний характер таких танців, коли їх учасники по черзі виходять на «авансцену», щоб довести свою майстерність. Тож, образний та жанровий контраст двох розділів п'єси «Вечір у горах», нагадуючи аналогічні зіставлення повільного та швидкого руху в таких п'єсах Гайденка як «Вербунк», «Плетениця», «Коло», демонструє зовсім інший національний вектор пошуків композитора, про що свідчить «східне» стилістичне забарвлення твору.

На створення «Палехських замальовок» Анатолія Павловича Гайденка надихнула російська музика. Основу музичного тематизму цієї п'єси складають народні мелодії, почерпнуті із збірок М. Балакирева та М. Римського-Корсакова. За формою п'єса близька до подвійних варіацій: спочатку народні теми почергово отримують різнобічний розвиток, потім вступають у взаємодію, а в коді, нагадавши ще раз про себе, розчиняються у загальних формах руху, що спрямовується до фінальної крапки. Відсутність жанрового підзаголовку у даному творі частково компенсується словом «замальовки» у його назві. Апелюючи до таких жанрових

позначень як «картина», «ескіз», «фреска», «ілюстрація», що доволі часто зустрічаються в композиторській практиці, А. Гайденко прагне викликати у слухачів живописні асоціації. Останні виникають завдяки постійній грі барвами – регістровими, ладотональними, динамічними, тембровими. Особливо цікавими є політональні нашарування мелодичних ліній чи акордових пластів. Додають колористичності звучанню і різноманітні прийоми гри на баяні, використані в цій п'єсі: тремоло (тт. 32-36), трелі (тт. 150-151), акцентовані акорди шістнадцятих (тт. 53-54, 56-57, 59, 64), що нерідко здійснюються миттєвим чергуванням стиску та розтиску міху (тт. 90-95, 134, 136, 182), гра міхом (тт. 94, 176-179), удари по міху (тт. 218-219), удари по трохи розтягнутому міху (т. 50) тощо.

Взагалі, віртуозність є неодмінною рисою усіх розглянутих в даному підрозділі творів А. Гайденка. На це, зокрема, вказує Д. Кужелєв, коли пише про поліетнічну складову музичних тем-образів композитора, які постають в його творах у вигляді «соковитих народно-жанрових замальовок в ефектно-віртуозному інтер'єрі баянно-концертного стилю». В «балканських» опусах композитора підґрунтям ефектної віртуозності звучання є, безумовно, властива народному акордеонному виконавству орнаментальність, про що свідчить насиченість музичної тканини цих п'єс усілякими мелізматичними прикрасами – мордентами, форшлагами, групетто, трелями, які буквально «нанизуються» одна на одну.

Однак віртуозний стиль як «балканських» опусів Гайденка, так і тих, що засновані на угорському, російському, грузинському чи українському фольклорі, має й інші джерела – жанрові. На нашу думку, позначення «фантазія», адресоване п'єсі для двох баянів «Коло», може бути поширене практично на всі твори композитора, розглянуті вище. Залучення різноманітних прийомів віртуозної гри, винахідливі способи оновлення тематичного матеріалу, значне місце фігураційно-пасажних форм викладення – все це, разом із модельованою імпровізаційністю виконання, покликане втілити культ артистичного «Я», що складає

найважливіший компонент семантичного ядра фантазії як музичного жанру.

Другий жанр, який також вплинув на «фольклорні» опуси Гайденка, – концерт. Не випадково, у наявних жанрових позначеннях більшості творів присутнє слово «концертний»: концертна фантазія «Коло», концертні етюди «Балканський триптих», концертні п'єси «Вечір у горах», «Палехські замальовки», «Невестіно коло», «Вербунк», «Весняна хора». Окрім віртуозного стилю викладення, вагомим підтвердженням впливу концертного жанру на «фольклорні» опуси Гайденка є виокремлення розділів форми, які нагадують сольні каденції. В «Палехських замальовках» та «Весняній хорі» такі розділи спеціально позначені словом «*Cadenza*». В інших творах такої позначки немає, однак зміна типу викладення, акцент на віртуозності та імпровізаційності, залишення одного баяну в дуетах, ремарка «*rubato*» мимоволі викликають асоціації з каденціями соліста в інструментальних концертах («Коло», «Вербунк», «Плетениця»).

Неможна не звернути уваги на момент, що пов'язаний із співвідношенням та характером взаємодії інструментальних партій у концертних фантазіях Гайденка. Справа у тому, що з десяти розглянутих творів сім призначено для дуету баянів: «Коло», «Вечір у горах», «Невестіно коло», «Плетениця», «Здравейте, другарі!», «Коломийка», «Палехські замальовки». Ці твори демонструють прагнення автора до урівноваженості інструментальних партій, намагання привнести у їх співвідношення елемент змагальності, який тісно взаємодіє із принципом згоди.

Паритетність інструментальних партій досягається в баянних дуетах А. Гайденка цілою низкою прийомів. Перш за все, йдеться про пропорційний розподіл тематичного матеріалу між партіями баянів. Як правило, всі музичні теми твору почергово проходять у кожного учасника дуету. Така передача може відбуватися як одразу після експонування теми, так і на відстані. При тематичному домінуванні одного з баянів партія другого баяна містить або

простий супровід, або більш-менш розвинений мелодичний контрапункт.

Досить часто партія другого баяна дублює мелодичну лінію в унісон, октаву, терцію, сексту, значно рідше дублюється гармонічний супровід («Коломийка» тт. 21-28). Інколи композитор використовує імітаційно-канонічні форми викладення тем, зустрічаються також діалогічні прийоми: перегуки одного мотиву або зіставлення різних. В «Коло» можна спостерігати випадки розподілу окремих мотивів теми між партіями двох баянів, утворюючи при цьому поліритмічні ефекти. В «Палехських» замальовках» звертають на себе увагу політональні поєднання мелодичних ліній. Взагалі, винахідливість Гайденка у способах взаємодії інструментальних партій, що призводить до яскравого, різноманітного та вкрай ефектного звучання, є одним з немаловажних чинників затребуваності його баянних творів.

Таким чином, можна констатувати, що у відтворенні культур різних народів у своїй творчості А. Гайденко використовує як справжні народні мелодії, так і авторські, що узагальнюють специфічні ладові та мелодико-ритмічні риси певного національного різновиду фольклору. Провести чітку межу між фольклорним та авторським не завжди виявляється можливим через те, що композитор органічно поєднує фольклорні елементи з власним мовним арсеналом. Що ж стосується сучасних техніко-композиційних засобів, то, на відміну від інших своїх творів, у розглянутих концертних фантазіях композитор не зловживає ними, намагаючись зберегти необхідний баланс традиційного та новаторського. Саме це стає основою для висновку Д. Кужелєва стосовно місця Анатолія Гайденка у вітчизняній баянній культурі: «Творчість Гайденка уособлює <…> парадигму невичерпного потенціалу традиційності, сфокусованої в історично стабільному тандемі *жанр – народний інструмент*. Відтак, творчість композитора є зразком музики перехідного етапу, з властивими для неї фантомами канонічного, відсвіженого відблисками нестандартних явищ

сучасної мови, характерні акценти якої аж ніяк не руйнують народно-жанрової ґенези виражального комплексу».

2.2. Цикли п'єс дидактично-інструктивної спрямованості: принципи втілення художнього та технічного

Серед баянних мініатюр Анатолія Гайденка важливе місце належить п'єсам для дітей. Це – три збірки, опубліковані у Німеччині в один період часу – на межі 1980-1990-х років: «Прелюдії-картини» (1988), «Дванадцять п'єс для дітей» (1991), «Три концертних етюди» (1992). Як відомо, створення дитячої музики є давньою традицією у композиторській практиці. Деякі композитори писали нескладні інструментальні (рідше вокальні) п'єси для своїх дітей (Р. Шуман, К. Дебюссі), інші – для дітей своїх друзів (М. Равель) чи родичів (П. Чайковський). Нерідко виникнення таких опусів було пов'язане з потребами педагогічної діяльності композиторів. Як приклад можна навести педагогічні збірки Й. С. Баха («Нотний зошит Вільгельма Фрідемана Баха», Інвенції, «Нотні зошити Анни Магдалени Бах»), збірники сонатин, варіацій та етюдів М. Клементі, етюди К. Черні, «Мікрокосмос» Б. Бартока тощо.

Поняття дитячої музики є досить неоднозначним. Дослідники, як правило, розрізняють «дитячу музику» та «музику про дітей»: перша призначена для сприйняття дітьми, а нерідко й для їхнього виконання, друга, хоча і присвячена дітям, розрахована на більш широку аудиторію – як дитячу, так і дорослу. Р. Сулім додає до цього переліку також музику, створену самими дітьми.

Характерними ознаками власно дитячої музики можна вважати відтворення в її образному змісті світовідчування дитини. Спрямованість на дитяче сприйняття виражається у бажанні конкретизувати музичні образи, звернувшись до програмності. Дослідники дитячої музики зазначають, що за допомогою характерних назв «композитор прагне пробудити фантазію дітей шляхом асоціативних зіставлень звукових

образів з явищами та емоціями, добре їм знайомими». Водночас автор дитячих п'єс повинен потурбуватися про їх технічну і стилістичну «доступність» для виконавців-початківців. Поєднання художніх завдань із дидактичними обумовлює широке включення зразків дитячої музики до педагогічного репертуару.

Оскільки твори, призначені для дітей, зазвичай мають невеликі масштаби, закономірною є тенденція до об'єднання їх у цикли. Циклічна побудова дитячих творів є зручною для їх використання у навчальному процесі. З одного боку, викладач має «свободу у виборі відповідних характеру і смаку учня мініатюр, що відповідає завданням індивідуального педагогічного підходу». З іншого боку, виконання цілісного циклу – «прийнятний, доступний різновид великої форми на уроках в дитячих музичних школах».

В процесі історичного розвитку найпоширенішим типом об'єднання дитячих п'єс у цикл стає альбом. Головною ознакою альбому – не тільки музичного, а й літературного, художнього – є його призначення для певного адресата. У випадку, що стосується нашого дослідження, таким адресатом виступають діти. А. Булкін, який розглядає фортепіанний дитячий альбом як особливий різновид циклічної композиції, на основі аналізу образного змісту та структурних ознак низки творів композиторів XIX – початку XX століть пропонує узагальнену модель жанру. На думку дослідника, її визначають: по-перше, наявність програми, пов'язаної зі світом дитинства, що заявлена самим автором у назві, присвяченні тощо, по-друге, композиційне рішення у формі циклу мініатюр, по-третє, опора на певні образні мотиви в поетиці твору, найчастіше – хорал, іграшковий марш, скерцо, пісня в народному дусі. У XX столітті ці складові жанру, незважаючи на сутнісне його оновлення, зберігають значення жанрового ядра, що засвідчують численні опуси європейських та вітчизняних композиторів – Б. Бартока, С. Борткевича, Е. Вілла-Лобоса, В. Косенка, В. Лютославського, С. Прокоф'єва, В. Сільвестрова та ін.

Вагомою частиною української дитячої музики є цикли мініатюр для баяна, що створювалися протягом останніх

п'ятдесяти років. Першим серед українських композиторів-баяністів звернувся до дитячої теми Костянтин Мясков. У 1960 році з'являються такі його твори як сюїта «В лісі у юнатів» та «Дитячий альбом» № 1, трохи пізніше побачили світ альбом-сюїта «Червоні вітрила» за повістю О. Гріна (1969) та «Дитячий альбом» № 2 (1971). Надалі до написання дитячих п'єс для баяна зверталися В. Власов, В. Дікусаров, В. Зубицький, В. Івко, С. Калюжний, Ю. Кукузенко, Є. Мантулєв, В. Підгорний, М. Чемберджі, Ю. Шамо та ін.

Чисельний доробок українських композиторів у галузі баянної музики для дітей охоплює широкий образний, стилістичний та жанровий діапазон. Цикли, створені за мотивами казок та літературних творів зарубіжних чи вітчизняних авторів («Червоні вітрила» К. Мяскова, «Дитяча сюїта за мотивами казок Г.Х. Андерсена» Ю. Шамо, «Сон в літню ніч» Ю. Кукузенка), пейзажні та анімалістичні замальовки («Пори року» А. Білошицького, «Весняні струмочки» Є. Мантулєва, «Зоопарк» К. Мяскова), різноманітні пригоди дитини та «піонерське» щодення («Граємо і малюємо» М. Чемберджі, «В лісі у юнатів» К. Мяскова, «Взвейтесь кострами» С. Калюжного) – ось лише деякі теми зазначених баянних опусів.

Стилістичний спектр дитячих циклів включає фолклорні елементи певних національно-етнічних культур, ознаки академічної музики того чи іншого історичного періоду, характерні інтонаційні та ритмічні формули побутових жанрів. Що стосується жанрового параметру, то серед збірок дитячих п'єс для баяна є «альбоми», «сюїти», «сцени», «цикли». Однак всі ці різноманітні за словесним позначенням збірки мають спільні риси. По-перше, п'єси, що входять до таких збірок, мають програмні назви, зрозумілі дітям та спрямовані на розкриття образного світу дитини. По-друге, вони розраховані на відповідний рівень технічної підготовки. По-третє, стилістика цих творів, хоча нерідко і позначена впливом сучасних композиторських технік, характеризується орієнтацією на більш традиційні засоби виразності, успадковані від класико-романтичної епохи та побутової музики.

Отже, вважається за доцільне розглянути баянні цикли А. Гайденка дидактично-інструктивної спрямованості з метою виявлення в них рис, характерних, з одного боку, для сфери дитячої музики та, з іншого боку, для творчості композитора в цілому. Перший за хронологією є цикл мініатюр «Прелюдії-картини», надрукований у 1988 році німецьким видавництвом «*MUSIKVERLAG RALF JUNG*» під назвою «*Bilder*». Видавництво спеціалізується на випуску творів камерної музики з акордеоном та творів для акордеона соло, причому особлива увага приділяється музиці педагогічного спрямування.

Цикл «Прелюдії-картини» складається з чотирнадцяти п'єс, не пов'язаних між собою сюжетно. Кожна п'єса є окремою пейзажною або жанрово-побутовою замальовкою, яка обов'язково несе в себе певну емоцію, відтворює той чи інший психологічний стан. Сукупність цих замальовок створює широку панораму повсякденного життя, в центрі якої знаходиться людина, а точніше, дитина, життєвий шлях якої тільки розпочинається, яка сприймає оточуючий світ як цікавий, наповнений знайомими або ще незнайомими речами, світ, що викликає переважно радісні почуття і бажання опановувати та підкорювати його.

Про широту образного змісту циклу свідчать назви п'єс. Тут представлені різні пори року (№ 2 «Зимова дорога», № 4 «Осінній настрій», № 5 «Жнива», № 11 – «Весняна гра»), різні історичні епохи (№ 3 «Пісня незнайомця», що за своєю стилістикою апелює до часів Середньовіччя, № 8 «В океанських глибинах» містить натяк на рух сучасного підводного човна) та національні культури (№ 13 «Польський пейзаж», № 14 «Вавельський собор у Кракові»). Звукові пейзажі (№ 1 «Ранок») чергуються з побутовими сценками («№ 7 «Щедрівники», № 9 «На околиці»), передача радісних почуттів (№ 5 «Жнива») поступається місцем драматичним переживанням (№ 6 «Тривога»).

У всіх чотирнадцяти п'єсах циклу органічно поєднуються зображальне та виразове начала. Широке використання елементів звуконаслідування, відтворення руху, просторові ефекти наближення та віддалення сприяють конкретизації

музичних образів, що виникають у свідомості дитини. На досягнення тієї ж мети спрямовані і такі прийоми як узагальнення через жанр, стилізація та втілення мовленнєвих інтонацій.

Дуже яскраво переданий звук сирени у п'єсі «Тривога» (№ 6). Багаторазове повторення висхідної терції, пофарбованої фонізмом дисонуючих секунд, сприймається як попередження про нещастя, що сталося десь неподалік. Можливо, на допомогу мчиться пожежна машина, можливо, карета «швидкої». Ефект поступового наближення звуку сирени, а потім його віддалення передається не тільки динамічними засобами (посилення гучності від ***p*** до ***f*** і навпаки), а й фактурними (ущільнення звучання та його розрідження). Ритмічне гальмування «сирени» після кульмінації сприймається як відлуння, що губиться в просторі, однак залишає тривогу в душі людини, яка стала свідком події.

Звуконаслідування в п'єсі «Затонулий корабель» (№ 10) стає одним із засобів драматургічного розгортання заявленої у назві теми. Повільний рух паралельних терцій ***pp,*** вочевидь, малює підводний світ, що став могилою для корабля і для тих, хто на ньому плив. З т. 15 аскетичне і дещо таємниче звучання терцій набуває жанрової конкретності завдяки появі у партії лівої руки фактурної формули вальсу. Потім з'являються витончені висхідні мотиви, позбавлені гармонічного супроводу (тт. 18-19). Це – наче спогад про безтурботне життя, яке панувало на кораблі і яке несподівано обірвалося трагедією. Саме знаком цієї трагедії виступає звук ***as*** великої октави, що втручається дисонансом у світлі спогади. Т. Большакова називає його «прощальним гудком корабля». Ще раз повторюється це зіставлення – вальсовий мотив та суворий низький звук, підкреслюючи невідворотність долі. З початком репризи (т. 35) вальсовий мотив повертається двічі, але вже без фактурної ознаки жанру. І корабель, і пасажири, і, навіть, спогади назавжди поховані під товщею вод.

У п'єсах № 9 і № 14 має місце наслідування звучанню інших музичних інструментів. У п'єсі «На околиці» (№ 9)

композитор через застосування репетиційного прийому гри терціями імітує гру на балалайці, адже саме під акомпанемент балалайки та гармошки, як зазначає Т. Большакова, розважається молодь у слобожанському селі. У п'єсі «Вавельський собор у Кракові» (№ 14) імітується звучання органу. Собор Святих Станіслава і Вацлава, про який йдеться, є кафедральним собором Краківської архієпархії Римо-католицької церкви, для богослужінь якої звучання органа є обов'язковим елементом. Т. Большакова вказує на такі атрибути органної техніки та фактури в цій п'єсі як «зменшені акорди, дисонанси та типові кадансові закінчення». Додамо до цього переліку щільну фактуру та зіставлення потужних багатозвучних акордів з імпровізаційними одноголосними пасажами.

У деяких п'єсах циклу А. Гайденко досягає конкретності музичного образу через відтворення руху. Так, у п'єсі «Зимова дорога» (№ 2) композитор намагається передати «образ засніженої дороги та швидкий рух по ній стародавніми кінними саньми, так званою "тройкою"». Крайні розділи тричастинної репризної форми *da capo* засновані на остинатному повторенні чотиризвучної фігури шістнадцятих, що виконує функцію тоніко-домінантового органного пункту тональності *ре мінор*. На мелодико-гармонічне остінато в басу нашаровуються фігурації із прихованою мелодичною лінією у верхньому голосі. Це створює уявлення про постійне оновлення краєвидів, що пролітають повз дороги. У п'єсі «В океанських глибинах» (№ 8) пульсуючий звук ***с*** малої октави слугує основою неспішного руху важких акордів, які викликають асоціації із рухом потужного підводного човна, пронизуючого неосяжний океанський простір. Акорди спочатку повільно спускаються по хроматизмах, а потім підіймаються вгору, щоб знов зануритися у регістрові глибини.

В п'єсах «Жнива» (№ 5), «Щедрівники» (№ 7) та «Весняна гра» (№ 11) переданий рух людей, що працюють або розважаються. Тут панує радісна атмосфера, а сам рух втрачає остінатно-механістичний характер. Наприклад, в п'єсі «Жнива» постійно комбінуються різні за тривалістю та

за мелодичними контурами мотиви. Вони об'єднуються у групи по п'ять, чотири, три та два мотиви, перебиваються акцентованими акордами. Час від часу нерегулярність поступається місцем більш рівномірному чергуванню сильних та слабких долей і тоді виникає відчуття танцювальної пружності руху (тт. 6-7, 8-10). У п'єсі «Весняна гра» пульсація здійснюється одночасно восьмими (у партії лівої руки) та шістнадцятими (у партії правої руки), а на тлі дворівневої пульсації проводиться переважно четвертними мелодія дитячої пісні-лічилки «Іди, іди, дощику». Жвавості руху додає також епізодичне порушення чотиридольного такту тридольними мотивами (тт. 11-12).

Наочності музичним образам надають прийоми, що створюють відчуття просторовості звучання. Вище вже згадувалося про поступове наближення звуку сирени в п'єсі «Тривога» (№ 6). В п'єсі «Ранок» (№ 1) застосування елементів імітаційної поліфонії приводить до виникнення ефекту луни, а в п'єсі «Осінній настрій» (№ 4) зіставлення звуків чи акордів у віддалених регістрах ніби розширює звуковий простір, викликаючи почуття реальності повітряної атмосфери.

Конкретизації музичних образів сприяє також опора на певні музичні жанри, переважно такі, що добре знайомі дітям – пісня, танець, марш. Т. Большакова підкреслює схожість теми фугато із середнього розділу «Осіннього настрою» (№ 4) з народною піснею (с. 16), вказує на інтонації частівки в п'єсі «На околиці» (№ 9) та щедрівки в п'єсі «Щедрівники» (№ 7). У «Весняній грі» (№ 11) композитор, навіть, використовує справжню фольклорну мелодію – це, як вже зазначалося вище, мелодія дитячої пісні-лічилки «Іди, іди, дощику». Що стосується танцювальних жанрів, то тут необхідно в першу чергу згадати про вальс. В п'єсі «Затонулий корабель» (№ 10), про яку вже йшлося, характерні риси цього танцю було ледь намічено, його швидкоплинне звучання виступало як натяк на події, які, можливо, відбувалися в минулому. А ось у п'єсі «Сумна Попелюшка» (№ 12) вальс уособлює майбутнє, яке у мріях бідної дівчини з популярної казки нерозривно пов'язане з принцом, пала-

цом, балом. А оскільки бал – це танець, а танець у романтичних казках – це найчастіше вальс, то п'єса написана у жанрі вальсу. Тут витримані такі ознаки жанру як тридольний метр, характерна фактурно-ритмічна формула супроводу, графічно вишукана мелодія з оспівуванням стійких ступенів ладу, етикетні формули в кадансових зворотах, що відтворюють пластику церемоніального руху. Але ж мрії Попелюшки про бал здаються нездійсненими, тож, танець завдяки мінорному ладу, повільному темпу та введенню хроматичних мотивів набуває тут елегійного відтінку, відповідного до назви п'єси.

В мініатюрі «Польський пейзаж» (№ 13) національний колорит втілено за допомогою використання народних танців, зокрема мазурки, полонеза, краков'яка. Але, як у випадку із «Затонулим кораблем» (№ 10), маємо тут, скоріше, алюзії на жанр, ніж цілісне відтворення жанру. Зокрема, іноді можна почути ритмоформули краков'яку (т. 9) чи полонезу (т. 11-12), однак при розмірі 6/4 групування тривалостей усередині такту постійно варіюється, а самі такти, що є синтаксичною одиницею композиційної будови п'єси, схожі за мелодичними обрисами – всі вони містять ходи по звуках тонічного тризвуку та обігравання типової для польського фольклору лідійської кварти. Тож, «Польський пейзаж» в п'єсі № 13 створюється шляхом стягування в єдиний вузол національно визначених інтонаційних, ладових та ритмічних елементів побутової музики і сприймається як зацікавлений погляд ззовні на таку близьку до нас за своїм духом країну.

Іноді А. Гайденко звертається до стилізації як способу надати музичному образу історичної характерності. Яскравим прикладом такого роду є «Пісня незнайомця» (№ 3). В ній, як вказує Т. Большакова, композитор свідомо обрав засоби виразності, відповідні з його задумом перенести слухача до часів Середньовіччя. Герой п'єси – це, напевно, трубадур, який співає про своє кохання Прекрасній Дамі. І хоча у п'єсі А. Гайденка немає вербального тексту, властивий мистецтву Гіраута де Борнейля, Бернарта де Вентадорна, Гійома Пуатьє, Джуафре Рюделя дух підне-

сених почуттів ми відчуваємо через музику. Композитор відтворив такі особливості пісень трубадурів, як повторність мелодичних формул, переважання тридольного розподілу тривалостей, який вважався тоді досконалим, строфічність будови. Передане у п'єсі і характерне для пісень трубадурів співвідношення вокального та інструментального компонентів: з одного боку, це бурдонні квінти в партії лівої руки (тт. 1-4, 9, 11-14, 15-18), що нагадують звучання провансальського мюзету, які могли супроводжувати спів, з іншого боку, прийоми імітаційного викладення (тт. 5-7), що підкреслюють вторинність інструментального супроводу по відношенню до вокальної мелодії.

Взагалі, «Пісня незнайомця» вражає стрункістю форми та продуманістю деталей. Перші чотири такти складають музично-поетичну строфу. Кожен з чотирьох її рядків заснований на одній і тій самій мелодико-ритмічній формулі, повтори якої здійснюються із незначними змінами та окреслюють зворотну хвилю. Друга строфа (тт. 5-8) позначена оновленням супроводу при повному збереженні мелодичної лінії. Наступні два такти (тт. 9-10) – це кульмінація п'єси, підкреслена регістровими та фактурними засобами. Репризний розділ також складається з двох строф: перша (тт. 11-14) є точним повтором початкової, а друга (тт. 15-18) виконує підсумкову функцію, про що свідчать витримані протягом всього такту квінти в басу та остинатне проведення основної мелодико-ритмічної формули, що також завершується фінальною квінтою. Цікавим є й використання розміру 11/8, що дозволило включити у «досконалий» (*perfectum*) тріольний рух «неочікувані» дуолі та передати характерні для середньовічної ритміки усікання та зміни тривалостей поза строгою системою.

У п'єсі «Вавельський собор у Кракові» (№ 14) величний образ Польщі, її славетної історії та культурних надбань переданий через комплекс виразових засобів, що апелюють до старовинного мистецтва. Це не тільки імітація звучання органа, про яке вже йшлося, а й сурові послідовності потужних акордів, що нагадують чи то середньовічний органум, чи то моноритмічні хорали доби Ренесансу та

Бароко. Разом з тим, стилізація старовинної церковної музики тут набуває національного відтінку завдяки використанню ритмічних фігур, характерних для польських танців, зокрема, полонезу.

Як вже було зазначено раніше, п'єси циклу «Прелюдії-картини» не пов'язані між собою сюжетною канвою. Кожна може бути виконана самостійно, однак усі разом вони утворюють певну єдність. Одним з аналітичних завдань дослідження автор вважає з'ясування питання, на яких рівнях виявляється ця єдність і наскільки міцними виявляються зв'язки усередині циклу.

Оскільки усі п'єси пов'язані між собою темою дитинства, то єдність циклу відчувається насамперед на образному рівні. Усе, про що йдеться у циклі, передане через призму дитячого сприйняття. Головне місце серед образів, представлених в циклі, належить жанрово-побутовим замальовкам. До них можна віднести «Пісню незнайомця» (№ 3), «Жнива» (№ 5), «Щедрівників» (№ 7), «На околиці» (№ 9), «Весняну гру» (№ 11). Пейзажні картини маємо у перших двох п'єсах: «Ранок» та «Зимовий шлях». П'єса № 13, незважаючи на назву «Польський пейзаж», за тематичним матеріалом ближче до побутових образів, аніж до пейзажних. Типові картини-настрої являють собою «Осінній настрій» (№ 4), «Тривога» (№ 6) та «Сумна Попелюшка» (№ 12). А в п'єсах № 8 «В океанських глибинах» і № 10 «Затонулий корабель» реалістично-життєві образи відтіняються елементами фантастики. Тож, драматургія циклу побудована за певним контрастом на чергуванні жанрово-побутових образів з пейзажними, фантастичними та ліричними. Дві останні п'єси циклу А. Гайденка утворюють своєрідний мікроцикл, присвяченій польській темі: № 13 «Польський пейзаж» та № 14 «Вавельський собор у Кракові», що як урочисто-величний фінал увінчує цикл. Мікроциклом певною мірою можна вважати також дві перші п'єси (№ 1 «Ранок» та № 2 «Зимовий шлях»), що виконують функцію пейзажного уведення в дію.

Важливим принципом побудови циклу «Прелюдії-картини» є темповий контраст. Чергування швидкого та

повільного темпу простежується протягом усього твору. Навіть, у випадках близькості словесних позначень темпу, як, наприклад, *Andantino* у № 5 та *Andante con moto* у № 6 або *Moderato* № 7 та *Andante* № 8, відчуття темпового контрасту виникає завдяки зміні одиниці пульсації – шістнадцятих, з одного боку, та чвертей або цілих, з іншого.

Цікавим є тональний план циклу. Опорними виступають тональності *A-dur, C-dur* та *F-dur* зі своїми спорідненими тональностями. Так, *A-dur* (№№ 1, 3, 5) координує тональності *fis-moll* (№ 12), *h-moll* (№ 6) та *d-moll* (№ 2). Остання в переліку пов'язує першу групу в цілому з другою групою тональностей: *F-dur* (№№ 7, 9, 11), *B-dur* (№ 4), *b-moll* (№ 10). У свою чергу *F-dur* безпосередньо примикає до тональності *C-dur* (№№ 8, 14) з підлеглими їй *a-moll* (№№ 4, 9) та *G-dur* (№ 13). Зазначені тональності не ізольовані одна від одної. Вони зіставляються між собою усередині п'єс, переходять одна в одну, нашаровуються в одночасному звучанні. Так, наприклад, в п'єсі № 4 центральним елементом системи є акорд *c-fis-h-as-f*, підкріплений допоміжним акордом *es-a-d*. Він визначає гармонічну організацію рефрену в рондоподібній композиції п'єси. Епізоди ж, що змінюють рефрен у горизонтальному розгортанні форми, чітко виявляють тональності *B-dur* (тт. 9-11), *a-moll* (тт. 18-24), *h-moll* (тт. 29-32). Інтонаційно-тематичних зв'язків усередині циклу «Прелюдій-картин» немає, однак можна говорити про наскрізний розвиток таких жанрових ознак тематизму як сигнальність, танцювальність, моторність, пісенність.

Окремо слід зупинитися на жанровому позначенні твору, запропонованому композитором. В німецькому виданні 1988 року цикл названий словом «*Bilder*», що перекладається з німецької як картини або, навіть, фотографії. В українському виданні 2007 року до слова «картини» додане ще одне – «прелюдії». Обидва жанри – і картина, і, тим більш, прелюдія – мають свою історію в музичному мистецтві. Прелюдія – жанр, що народився чотири століття тому, в процесі розвитку поступово позбавляється сервісного функціонального призначення – передувати чомусь, готувати щось, що буде далі. В період романтизму прелюдія

набуває статусу універсального жанру, який володіє широкими змістовними можливостями, але здебільшого схильний до лірики. Жанр музичної картини, який виникає лише у другій половині XIX століття, має на меті зафіксувати характерне для мистецтва того часу прагнення до наочності музичних образів, до візуалізації звучання. Тож, формування жанру «картини» відбувається шляхом метафоризації, тобто перенесення характерних ознак образотворчого мистецтва у суто музичну площину. Саме тому використання терміну «картина» задля позначення жанру музичного твору обов'язково вказує на особливу якість музичних образів, їх підвищену, майже зриму конкретність.

В циклі А. Гайденка визначальною складовою жанру є «картина», про що свідчить значення зображального начала у втіленні програмного задуму, докладно розглянуте вище. Це підтверджує і акцентування даної властивості музичних образів у німецькому виданні – «*Bilder*». Що ж стосується другої складової жанрового позначення в українській версії нотного тексту, то, можливо, композитор хотів наблизити цей твір, призначений для музикантів-початківців, до звичної термінології, вписати його в традиційну систему жанрів академічної музики[27].

У «Прелюдіях-картинах» А. Гайденка художні завдання органічно поєднані з дидактичними. Цей цикл призначений для юних музикантів, які тільки починають свій шлях до вершин виконавської майстерності, тому важливим завданням при створенні розглянутих п'єс було допомогти баяністам-початківцям освоїти технічні та виразові можливості інструмента. Т. Большакова визначає педагогічну мету збірки наступним чином: «розширення художнього і технічного світогляду, поглиблення вивчення виразних можливостей інструмента при виконавському створенні художнього образу».

[27] Найвідомішим прикладом синтезу жанру картини з суто академічним усталеним жанром є фортепіанні етюди-картини Сергія Рахманінова. Назва цих творів, на думку дослідників, «вказує на поєднання віртуозного начала з барвистістю, картинністю, образною рельєфністю» [14]. Цікаво, що при першому виконанні три п'єси ор. 33 С. Рахманінова називалися не «Етюди-картини», як пізніше, а «Прелюдії-картини».

В п'єсах циклу використано багатоманітні види баянної техніки, спрямовані на розвиток як правої, так і лівої руки. Так, у п'єсі «Ранок» акцент зроблений на мелодичному одноголоссі. Варіантне повторення невеличкої фрази, яка час від часу передається з партії правої руки до лівої, змушує виконавця зосередитися на якості звуку та на виразному фразуванні. У п'єсі «Осінній настрій» мелодія спочатку локалізується в партії лівої руки (тт. 9-11), а потім викладається канонічно, розподіляючись між партіями обох рук та ставлячи перед учнем завдання не тільки виразно інтонувати кожен голос, й диференціювати мелодичні шари фактури (тт. 18-20). У п'єсі «Затонулий корабель» мелодія викладається паралельними терціями, ускладнюючи ведення мелодії необхідністю стежити за збалансованістю звучання гармонічних інтервалів.

У п'єсах «Зимовий ранок», «Жнива», «Щедрівники», «Весняна гра» представлені різні види фігураційного руху. У п'єсі «Зимовий ранок» одночасне виконання змінних арпеджіо в правій руці та остинатної фігури в лівій ускладнюється швидким темпом. В п'єсі «Жнива» різнотривалі мотиви шістнадцятих поєднуються з інтервальною пульсацією восьмими, що періодично порушується синкопованими ритмічними фігурами. У «Щедрівниках» чергується гомофонно-гармонічне та поліфонічне викладення. У «Весняній грі» стрімкі фігурації в правій руці то слугують фоном для народної мелодії, то відіграють тематичну функцію, то підкорюють партію лівої руки, утягують її в свій безперервний рух.

В п'єсі «На околиці» задля імітування гри на балалайці застосований репетиційний прийом гри терціями, який автор супроводив рекомендаціями щодо аплікатури. В п'єсах № 8 і № 14 використане акордове викладення, причому в обох випадках в умовах контрастної динаміки: *pp, p, f, ff*. Зустрічаються в циклі й приклади гри акордів міховим тремоло (№№ 5, 13). Отже, цикл «Прелюдії-картини» А. Гайденка демонструє органічне поєднання яскравої образності, доступної дитячому сприйняттю, та педагогічної

доцільності, спрямованої на розвиток технічного апарату баяніста-початківця.

Другим за датою видання інструктивним циклом А. Гайденка є «Дванадцять п'єс для дітей» (1991). Так само, як і «Прелюдії-картини», він був вперше надрукований німецьким видавництвом «*MUSIKVERLAG RALF JUNG*». З дидактичної точки зору «П'єси» передують «Прелюдіям-картинам», адже за образним змістом та технічними параметрами вони, безумовно, призначені для дітей меншого віку. Це враховано композитором у змісті циклу.

Так, серед музичних образів другого дитячого циклу немає пейзажних та психологічних замальовок. Тут переважають зображення птахів (удод, синиця), тварин (ведмідь), речей (автомобіль, різдвяна ялинка, музичні інструменти сопілка та шарманка). Інші образи також відзначені граничною конкретністю, наприклад, «Мисливець», «Вітер співає у димоході», «Діти співають на Новий рік». Звернемо увагу на включення в цикл національно-характерних образів, що підкреслено відповідними підзаголовками: «Ведмідь з дерев'яною лапою (Українська казка)» та «Ах, на траві росте гарний сніжний ком (Українська народна пісня)».

Музичне втілення усіх зазначених у програмних назвах словесних образів є дуже конкретним, майже наочним. Як і у «Прелюдіях-картинах» цьому сприяє використання прийомів звуконаслідування, відтворення руху, узагальнення через жанр. В п'єсі «Три удоди», що відкриває цикл, композитор дуже вдало малює груповий портрет цих невеличких, яскраво пофарбованих пташок з чубчиком у формі віяла. Їх довгі дзьобики увесь час щось клюють, намагаючись перехопити один в одного їжу. Протягом п'єси чутно тільки три звуки: *a*, *e* і *fis* – відповідно до кількості пташок. Спочатку ці звуки чергуються, потім часовий інтервал між ними зменшується, далі вони звучать одночасно. Але скнарість звуковисотної складової п'єси компенсується ритмічною примхливістю: при збереженні одиниці пульсації (одна восьма) кількість одиниць в групі, відокремленій від інших паузами, постійно змінюється, а при нашаруванні голосів співвідношення ритмічних ліній

ще більше ускладнюється. Фактором драматургічного розвитку в п'єсі виступає також динаміка: голоси удодів розрізняються за ступенем гучності (*p-mf*), а коливання активності пошуків зернятка позначається контрастами *p* та *f*, суперечки між птахами підкреслюються періодичними *crescendo*.

У п'єсі № 2 наскрізне проведення чотиризвучної фігури шістнадцятих у правій руці відтворює механістичний рух автомобіля, а акцентовані пари терцій у лівій – імітують гудок клаксона. В п'єсі № 6 нерівну ходу ведмедя з дерев'яною лапою ілюструють важкі терцієві ходи в басу та повільна мелодія, що іноді наче «збивається» з наміченого шляху. Цікаво передане завивання вітру в димоході в п'єсі № 8: окремі мотиви пісенної мелодії, яка викладається в партії правої руки, наче луна підхоплюються лівою рукою, а витримана протягом усієї п'єси тиха динаміка придає звучанню таємничості.

До числа персонажів циклу належать і два музичних інструмента – сопілка та шарманка. Гру на сопілці (№ 4) композитор відтворює за допомогою коротких мотивів-награвань, з яких вибудовується мелодична лінія п'єси. Мотиви то повторюються, то варіюються, а фоном їм слугують витримані звуки, що повільно спускаються від V до I ступені мажорного ладу. Значний контраст швидкості руху між жвавими награваннями в партії правої руки та неспішним сходженням в лівій створює ефект одноголосного інструментального співу, що ширяться позначеним у супроводі звуковим простором. Звучання шарманки (№ 5) імітується через інтервал чистої квінти (*d-a*), що підтримує мелодичну лінію протягом усієї п'єси. Мелодія передається з правої руки до лівої і знов назад, опиняючись, таким чином, то зверху, то знизу гармонічної квінти, яка є незмінною за своїм звуковисотним положенням.

Моторне начало, окрім п'єси № 2 («Автомобіль»), панує ще у двох мініатюрах. У п'єсі № 7 швидкі хвилеподібні спадаючі фрази, розподілені між партіями обох рук, малюють стрімкий політ маленької пташки, ніби передаючи ті положисті параболи, які вона зазвичай окреслює у повітрі.

П'єса № 9 під назвою «Моя успішна гра» має додаткове позначення – токата. Дійсно, тут представлені типові для цього жанру віртуозної інструментальної музики фактурні формули, засновані, відповідно до етимології слова, на короткому ударі по клавішах[28]. Пульсуючі гармонічні терції, іноді з додаванням секунди, переважаюча динаміка *forte*, акцентування сильних долей такту, швидкий темп (*allegro vivace*) – всі ці виразові засоби покликані передати не тільки пришвидшений фізичний рух, властивий дитячим іграм, але й підвищений емоційний тонус, спричинений палким бажанням виграти, здобути перемогу, домогтися успіху.

Особливе місце належить в циклі «Дванадцять п'єс для дітей» пісенному началу. Якщо в «Прелюдіях-картинах» можна було говорити лише про окремі інтонації щедрівки, частівки, лічилки, то тут вказівки на пісню містять вже назви деяких п'єс: «Вітер співає в димоході» (№ 8), «Діти співають на Новий рік» (№ 11), «Ах, на траві росте гарний сніжний ком (Українська народна пісня)» (№ 12). Пісенну мелодію містить і п'єса № 10 «Різдвяна ялинка». Як правило, у всіх випадках близькість до народнопісенних джерел підкреслена за допомогою цілого комплексу засобів виразності – інтонаційних, ладових, ритмічних, фактурних. Так, у «Різдвяній ялинці» наполегливо обігрується високий IV ступень лідійського ладу, що надає звучанню фольклорного забарвлення. Імпровізаційна манера народного виконання передана через часті зміни розміру в крайніх розділах п'єси (9/4, 10/4, 4/4, 6/4). Що ж стосується фактурної сторони, то тут переважає *quasi*-монодійний склад викладення, коли мелодія звучить на фоні витриманого протягом цілого такту звуку чи інтервалу. У середньому ж розділі має місце хоральне викладення моноритмічними інтервалами або акордами, що нагадує про традицію хорового приспіву. У п'єсі № 11 «Діти співають на Новий рік» також відтворений прийом чергування сольного за хорового співу. Спочатку пісенна мелодія викладається у гомофонно-гармонічному складі (тт. 1-10), потім застосовується канонічне

[28] Слово toccata перекладається з італійської як «дотик», «удар».

(тт. 11-12, 21-25) та підголоскове (тт. 13-14, 26-28) викладення.

Окремо слід зупинитися на дванадцятій п'єсі – «Ах, на траві росте гарний сніжний ком (Українська народна пісня)». Ця п'єса, згідно авторській назві, містить мелодію справжньої народної пісні, однак її назва у німецькому перекладі дещо несхожа на оригінальну. Композитор використав тут дуже відому мелодію пісні «Ой, у лузі червона калина похилилася», яка з часів Першої світової війни стала гімном січових стрільців[29]. В ній відбилися патріотичні почуття тогочасного покоління галицьких українців, їх прагнення визволити з царської неволі єдинокровних братів. Нового життя ця пісня набула у період національного відродження кінця 1980-х – початку 1990-х років, коли власне і був створений цикл «Дванадцять п'єс для дітей».

В п'єсі А. Гайденка належність мелодії до жанру похідної пісні підкреслює темпова позначка «*A la marcia*». Фактурне рішення, обране композитором, демонструє поєднання гомофонного та підголоскового складу: мелодія викладається у партії правої руки в змінній кількості голосів (від одного до трьох), а ліва рука майже весь час супроводжує пісенну мелодію типовою для гомофонно-гармонічного складу фактурною формулою «бас-акорд». Форма заключної п'єси циклу – двочастинна репризна ***a b a¹ b***, де ***a¹*** являє собою орнаментальне варіювання мелодичної лінії пісні.

Спрямованість на початковий рівень навчання обумовлює і стилістичні особливості «Дванадцяти п'єс для дітей», які є простішими, ніж у «Прелюдіях-картинах». Тут значно чіткіше виявляються тональні опори, більш прозорою стає

[29] Історія виникнення цієї пісні й досі є предметом дискусії. Одні дослідники вважають її автором галицького поета С. Чарнецького, інші – колишнього січового стрільця, згодом емігранта, відомого священика ЧСВВ (Чин святого Василія Великого – один з основних чернечих орденів Української греко-католицької церкви) в Канаді Г. Труха. При цьому ніхто не заперечує, що текст першої строфи та приспіву до неї має фольклорне походження, адже він був надрукований у збірці «Історичні пісні українського народу», виданій М. Січинським у 1908 році. Однак все сказане стосується лише словесного тексту, мелодія ж, судячи з усього, дійсно, є народною, оскільки зі спогадів Г. Труха відомо, що він склав лише текст трьох останніх строф, а С. Чарнецький, за його власними словами, мелодію «доробив» [цит. за: 139], спираючись на козацьку пісню «Розлилися круті бережечки».

фактура, яка нерідко обмежується двоголоссям, частіше використовується прийом *ostinato*. Разом з тим, доволі різноманітною та неоднозначною є ритмічна сторона музики, яка потребує значної уваги від учня та викладача. Також одним з дидактичних завдань циклу є звуковидобування, формування навичок, пов'язаних із осмисленістю та виразністю інтонування, вмінням чути одночасно два голоси та координувати їх співвідношення. І лише на третю позицію поставлене в цьому циклі завдання оволодіти віртуозними прийомами гри на інструменті. Про більш-менш складні технічні завдання мова може йти лише у п'єсах № 2, № 7, № 9 і, частково, № 11.

Як і в циклі «Прелюдій-картин», п'єси в розглянутому циклі не пов'язані між собою фабульно, однак об'єднані наскрізною темою дитинства. В циклі домінують світлі, радісні, оптимістичні образи, серед яких немає місця ані драмі, ані смутку. П'єси розташовані за принципом контрасту, перш за все, темпового. Виключенням є дві сусідні мініатюри у досить жвавому темпі (№ 4 *Con moto* та № 5 *Allegro*), які до того ж пов'язані між собою на семантичному рівні: обидві вони імітують звучання певних народних інструментів – сопілки та шарманки. Тож, можна говорити виокремлення своєрідного мікроциклу усередині циклічної композиції. Так само, про мікроцикл можна говорити і по відношенню до трьох заключних п'єс: по-перше, вони об'єднані новорічною тематикою, по-друге, жанровою основою тематизму в них є пісня.

Нарешті, певна єдність циклу наявна і на тональному рівні. Композитор обирає тональності без знаків або з одним-двома знаками: *C-dur* (№№ 3, 4), *a-moll* (№№ 1, 2), *G-dur* (№№ 7, 10), *D-dur* (№ 5), *h-moll* (№ 9), *F-dur* (№ 8), *d-moll* (№ 6), *g-moll* (№№ 11, 12). Всі вони споріднені одна з одною як паралельні або однойменні. В деяких п'єсах тональний центр є змінним, як, наприклад, в № 2 (*a-moll/A-dur*) або № 8 (*F-dur /C-dur*). В цілому ж, в межах циклу рух спрямований від експонування «білих» тональностей *C-dur* та *a-moll* (№№ 1-4) через поодинокі відходи до тональностей

D-dur, h-moll, F-dur, d-moll до завершення у тональностях *G-dur* та *g-moll* (№№ 10-12).

Третім з інструктивних циклів А. Гайденка є «Три концертних етюди» (1992). Цей цикл багато в чому продовжує розглянуті вище і, разом з тим, відрізняється від них, виступаючи як підсумок попередніх пошуків у цій галузі. Спільні риси «Трьох концертних етюдів», «Прелюдій-картин» та «Дванадцяти п'єс для дітей» простежуються, насамперед, у характері образів.

Етюди також є програмними творами, причому їх програмні назви нагадують ті, що мали місце раніше. Перший етюд називається «*Harmonika*». У попередніх дитячих циклах вже зустрічалися п'єси, в яких композитор імітував звучання певних інструментів: сопілки та шарманки в «Дванадцяти п'єсах», балалайки та гармоні – в п'єсі «На околиці» з «Прелюдій-картин». І хоча німецьке слово «*harmonica*» перекладається як «губна гармошка», в інших мовах воно дорівнює «акордеону». Тож, виходячи з подвійної сутності заголовку, а головне, порівнюючи тип викладення в цьому етюді з проаналізованими раніше прикладами, можна констатувати намір композитора передати тут звучання гармоні – інструмента, без якого не обходилися молодіжні розваги у слобожанських селах, і гру на якому Гайденко вже неодноразово імітував раніше.

Другий етюд озаглавлений «*Ostinato*». П'єс з такою назвою не було в попередніх циклах, однак сам прийом постійного повторення певної мелодико-ритмічної фігури використовувався там багато разів. Нарешті, третій етюд має назву «*Hora*» – народний танець-хоровод, поширений у різних країнах, особливо східно- та південнослов'янських. Вище вже було чимало сказано про інтерес Анатолія Гайденка до народної музики Балкан і, зокрема, про його фантазії на фольклорні мотиви, в тому числі і про «Весняну хору» (1987). Таким чином, композитор залучає до інструктивної сфери образи, вже апробовані ним у галузі концертної музики для баяна.

Певні аналогії між дидактично-інструктивними циклами Гайденка можна прослідкувати і на рівні жанрових начал тематизму. Окрім звуконаслідування, про

яке вже йшлося, необхідно вказати на моторне начало, що домінує в крайніх етюдах, та на вальсовість, ознаки якої наявні в другій п'єсі. Чимало спільних рис виявляється в стилістиці, хоча, безумовно, ладотональна неоднозначність, кварто-секундова акордика, розгалуженість фактури, властиві останньому з циклів, наближає його скоріше до «Прелюдій-картин», ніж до «Дванадцяти п'єс для дітей». І головне, це те, що «Три концертних етюди», фактично, узагальнюють виконавський досвід, отриманий учнями під час знайомства з двома попередніми циклами. Тут ми знайдемо усі види баянної техніки, які вже зустрічали раніше: різні види фігураційного руху, репетиції, рух паралельними терціями, гра акордів міховим тремоло тощо. Завдяки такій наступності три дидактично-інструктивні цикли Гайденка можуть розглядатися як послідовні етапи освоєння технічних та виразових можливостей інструмента.

Привертає увагу жанрове позначення циклу – концертні етюди. Належність трьох п'єс циклу саме до жанру етюду обумовлює такі їх особливості як швидкий темп, перевага моторики над пісенністю, остинатність викладення та розвитку, акцент на віртуозності та ефектності звучання. Якщо порівнювати баянні етюди Гайденка з існуючими зразками жанру, то вони ближче не до суто інструктивного різновиду, а до романтичних етюдів Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, в яких технічне начало підпорядковане художньо-образному. Безумовно, вони значно скромніші і за своїми масштабами, і за віртуозною «оснащеністю», ніж, скажемо, лістівські, однак з останніми їх пов'язує звернення до програмності та використання в межах одного твору різних прийомів інструментальної техніки. Так, наприклад, при виконанні першого етюду юному баяністу знадобляться напрацьована дрібна пальцева техніка, вміння грати паралельними терціями, репетиційно-мартелатна акордова техніка.

Певні особливості спостерігаються й у будові циклу. В порівнянні з чотирнадцятьма прелюдіями-картинами та дванадцятьма п'єсами для дітей етюдів усього три. Тричастинність за типом «швидко – повільно – швидко»

(*Allegro – Andantino – Allegro*) викликає асоціації зі структурою концертного циклу, ще раз підкреслюючи складову «концертні» у назві твору. Про класичні сонатні та концертні цикли нагадує і образне співвідношення етюдів: активно-динамічний – перший, ліричний з рисами вальсу – другий, стрімкий танцювальний - третій.

Логіка тонального плану в циклі на перший погляд не витримується. Після дієзного першого етюду йде бемольний другий, а його змінює білоклавішний третій. Однак *a-moll* – тональність заключного етюду – вперше виникає наприкінці першого, коли рух від паралельно-змінного *h-moll/D-dur* до *A-dur*'у несподівано переривається однойменним мінорним тризвуком з додатковою секундою (*a-c-e-g-e*). Далі, у другому етюді, в ролі центрального елементу системи виступає послідовність *f-b-es*, яка слугує своєрідним *basso ostinato*, однак хроматичні вигини мелодичної лінії час від часу зісковзують на ступені в *a-moll* (тт. 11-12, 17-22, 43-44, 49-55, 60-69), а в заключних тактах об'єднуються з остинатним мотивом (*h-e-a-f-b-es*). Нарешті, в останньому етюді, перед фінальною крапкою на звуці ***a***, протягом трьох тактів затверджується акорд *e-a-h*, який вже виділявся аналогічним чином в першому етюді (тт. 25-27).

Тож, три дидактично-інструктивні цикли Анатолія Гайденка – «Дванадцять п'єс для дітей», «Прелюдії-картини» та «Три концертних етюди» – тісно пов'язані між собою. Вони можуть сприйматися та використовуватися в педагогічній практиці як своєрідна тричастинна «Школа гри на баяні», де чіткість технічних завдань поєднана зі спрямованістю образного строю музики на дитячий сприйняття. Непрямим підтвердженням такого задуму композитора є написання цих творів в короткий проміжок часу (1988-1992) та публікація їх у видавництві «MUSIKVERLAG RALF JUNG», що спеціалізується на педагогічній літературі.

2.3. Принципи драматургії циклу «П'ять вальсів в стилі французьких мюзетів "Паризькі таємниці"»

Цикл «Паризькі таємниці» був опублікований у 1999 році, однак створювався він раніше. П'єси, так звані «бісівки», що увійшли до циклу, були написані на замовлення відомого російського баяніста Й.Г. Пуріца.

З Йосипом Григоровичем Пуріцем А. П. Гайденко був знайомий ще з далеких шістдесятих років, коли вони разом вчилися у Харкові в класі Володимира Яковича Підгорного. Після закінчення Харківського музичного училища Й. Пуріц поїхав до Москви, де вступив до музично-педагогічного інституту імені Гнесіних. І хоча шляхи двох молодих баяністів розійшлися, вони підтримували дружні та професійні стосунки. Будучи солістом Москонцерту, Йосип Пуріц багато гастролював, виступаючи не тільки в різних містах Радянського Союзу, а й в Європі – у Німеччині, Фінляндії, Норвегії, Швеції, Чехословаччині, Польщі. Можливо тому, від гукнувшись на прохання давнього товариша, Гайденко створив низку мініатюр – емоційно привабливих та технічно ефектних, які апелювали до загальноєвропейської лексики та із задоволенням сприймалися багатонаціональною аудиторією.

Мініатюри, що увійшли до циклу «Паризькі таємниці», автор позначив як «вальси в стилі французьких мюзетів». Таке позначення потребує деякого пояснення історії вказаного жанру. Справа в тому, що мюзет – це французький старовинний народний танець, що завдяки дводольному метру та швидкому темпу був ближче до гавоту, ніж до вальсу. Пасторального характеру цьому танцю надавало звучання волинки, під супровід якої він виконувався. Власне, саме ця традиція і дала назву жанру, оскільки з французької волинка – це *musette*.

В європейській академічній музиці XVII-XVIII століть мюзет зустрічається найчастіше у вигляді стилізованого танцю з квінтовим органним пунктом у супроводі (Г. Перселл, Ж.-Б. Люллі, Й. С. Бах, Г.-Ф. Гендель). На межі

XVIII-XIX століть мюзет набуває доволі широкої популярності на громадських балах у Парижі, однак поступово зазнає впливу новонародженого вальсу, який в той час підкорює собі майже усі існуючі танцювальні жанри. Наприкінці XIX століття мюзет у своєму оновленому вигляді переміщається у вуличні кафе, приблизно в той самий час волинка поступається місцем акордеону. Так народжується новий жанр – вальс-мюзет, який, фактично, стає музичним уособленням романтичної атмосфери кафешантанів французької столиці.

В своїх мініатюрах з циклу «Паризькі таємниці» Гайденко відтворює характерні риси вальсу-мюзету. Тут поєднані типові для вальсу пластичні мелодії, тридольний метр, фактурно-ритмічна формула зі жвавістю руху, специфічними тріолями, примхливою мелізматикою, м'якими акордеонними «схлипами», показовими для мюзету. Але головне, в них передані образи, які асоціюються в нашій свідомості з Парижем, з тією чарівною аурою, яка складає одвічну таємницю цього міста.

Кожна з п'яти п'єс циклу має програмну назву: «Дощ в Парижі», «Єлісейські поля», «Травень в Парижі», «Паризькі таємниці», «Над Сіною». Можна спробувати прив'язати образний лад тієї чи іншої п'єси до її назви, але, насправді, цей зв'язок досить умовний. Дійсно, початкова тема «осіннього» вальсу («Дощ в Парижі») має елегійний характер, а «весняного» («Травень в Парижі») – більш радісний, піднесений. Але всі п'єси, відповідно до структурного інваріанту жанру, складаються з декількох вальсів, теми яких більшменш контрастують одна одній. Серед них є елегійні та патетичні, урочисті та драматичні, однак всі вони репрезентують різні відтінки лірики, адже вальс у процесі своєї еволюції виявився здатним переконливо втілювати перш за все внутрішній світ людини, тобто затвердився в статусі ліричного жанру. Ілюстрацією вищесказаного може слугувати співставлення тематичної будови двох різних за внутрішньою контрастністю п'єс з циклу «Паризькі таємниці» - «Єлісейські поля» та «Над Сіною».

Друга п'єса циклу «Єлісейські поля» містить три самостійні теми, викладення яких має завершений характер (*A, B, C*), та ще одну тему, подану як ескіз музичної думки – без фіксації композиційних границь (*υ*). Чергування цих тем формує рондоподібну композицію з обрамленням: *υ A B A C A υ*. Вступна тема (*υ*) розпочинається мелодичним зльотом до квінтового тону основної тональності *ля мінор*, якій передує тріольне розгойдування. Досягнута квінта стає вершиною-джерелом наступного елементу теми – уступчастого спуску до VII гармонічного ступеня, що здійснюється у пунктирному ритмі. Заключним елементом вступної теми стає розтягнута у часі ламентозна інтонація, прикрашена чотиризвучними форшлагами та доповнена хроматичними підголосками у середніх голосах. У мелодичній будові вступної теми акцент зроблено на нестійких ступенях ладу, гармонічний супровід посилює цю нестійкість ($t_{5/3}$ – DD_7 – DD_7 – D_7), а ритмічний малюнок презентує найбільш важливі формули майбутніх тем (тріолі, пунктири, групи з чотирьох шістнадцятих). В розглянутій темі присутні також інші важливі для музичної тканини «Єлісейських полів» елементи: мелізматичні фігури та хроматичні підголоски.

Головна тема «Єлісейських полів» (*A*) має лірико-меланхолійний характер. Вальсова фактурна формула в партії лівої руки виступає канвою, на яку наноситься вишукано-примхливий мелодичний малюнок. Поступовий рух у вузькому діапазоні змінюється широкими ходами на квінту та сексту, прозора тканина несподівано ускладнюється щільними хроматичними контрапунктами, різноманітні ритмічні фігури – пунктирні, тріольні, є однорідними за тривалістю, вони вільно комбінуються, іноді об'єднуючись внутрішньотактовими синкопами. Початок головної теми з вершини-джерела – квінтового тону ладу – та завершення прикрашеною чотиризвучними форшлагами інтонацією малосекундового затримання змушує сприймати її як розгорнуте викладення музичної думки, ескізно наміченої у вступі.

Тема першого епізоду (*B*) відкривається потужними акордами ***ff***, які налаштовують на зміну емоційного нахилу – з меланхолійного на більш світлий, радісний. Ці

очікування реалізуються завдяки таким рисам теми як: мажорний лад (*До мажор*), урівноважений тріольний рух, стрімкі мелодичні злети по тризвуках, які заповнюються зустрічним поступовим сходженням. Однак звучання у заключних тактах розділу вишуканих мелодико-ритмічних фігур з попередньої теми повертає нас до її інтонацій та загального домінуючого настрою.

Тема другого епізоду (*С*) знов мажорна (*Фа мажор*), однак її емоційне забарвлення – більш стримане у порівнянні з *До-мажорним* епізодом. Тиха динаміка (***mp***), заокругленість мелодичних ліній, виразні висхідні та низхідні ходи на широкі інтервали, підкреслені легкими форшлагами придають їй пастельного зафарблення. У другому реченні шістнадцятитактового періоду мелодія орнаментується, що в купі зі штрихом *staccato* додає цей темі скерцозного відтінку. Однак наприкінці розділу, як і у попередньому епізоді, повертаються вже знайомі елементи основної теми: вишукані мелодико-ритмічні фігури та прикрашена чотиризвучними форшлагами інтонація малосекундового затримання. Тож, вступна тема і три вальси в п'єсі «Єлісейські поля», незважаючи на їх інтонаційну самостійність, презентують коло близьких за емоційним тонусом образів, а завершення всіх композиційних розділів спільними тематичними елементами підкреслює семантичну єдність п'єси.

П'ята п'єса циклу «Над Сіною» складається з чотирьох самостійних вальсів, послідовність яких заокруглюється арковою репризою першого вальсу: *A B C D A*. Збільшення кількості вальсових тем зумовлює посилення контрастності між ними, причому ступінь контрастності підвищується по мірі розгортання «подій». Перша, титульна, тема (*А*) експонує лірико-елегійний образ. Короткі мотиви у вузькому діапазоні, розділені паузами, привносять відтінок тремтливості. Вони передують фразі широкого дихання, експресія якої підкреслена гармонією подвійної домінанти. При повторенні теми в мелодичну лінію епізодично включаються мелізматичні фігури, а середні голоси наповнюються хроматичними підголосками. Це додає ліричному образу витонченості.

Друга тема (*В*) не дуже контрастна по відношенню до

першої. Вона викладається у тій самій тональності – *мі мінор* – та містить аналогічний висхідний хід, підкреслений гармонією подвійної домінанти. Однак відсутність тремтливих мотивів на початку теми зміщує наголос на відкриту емоцію, пов'язану з мелодію широкого дихання: ширше стає висхідний стрибок (септима замість сексти), а окреслений ним діапазон заповнюється хвилями тризвучних розчерків. Надалі мелодична лінія подвоюється терціями та поступово розчиняється у низхідному тріольному русі. Тож, друга тема виступає як закономірне продовження першої, а ліричне почуття, висловлене раніше, набуває тут більшої упевненості та відкритості.

Третя тема (*C*) значно контрастує з попередніми темами. Контраст проявляється одразу на декількох рівнях – ладовому, динамічному мелодичному, ритмічному. Різкий зсув із елегійного *мі мінору* у драматичний *до мінор* та витиснення тендітних ***p*** і ***mp*** завзятим ***f*** відразу змінює характер образу. Цьому сприяють також енергійні тризвучні ходи у середніх голосах та пунктирна ритміка. Звуковисотна лінія верхнього голосу, що спускається по півтонах від I до V ступеня, співпадає з відомою своєю трагічною семантикою риторичною фігурою *passus duriusculus*. При другому проведенні ця мелодія зростається з тризвучними фігураціями, перетворюючись на короткі арпеджіо. Таке викладення викликає мимовільні асоціації з героїко-драматичними образами бетховенських сонат чи симфоній. Все це далеко відсторонює тему третього вальсу від свого жанрового джерела.

Четверта тема (*D*) звучить в тональності *До мажор*. Крім тональності, тріумфального характеру їй надає щільна акордова фактура, ритмічна формула полонезу та багатозвучні *glissando*, спрямовані до мелодичних вершин. Різкі динамічні контрасти ***p*** та ***ff*** посилюють урочистість образу, знов нагадуючи про переможні музичні образи класико-романтичної доби. Отже, в заключному, п'ятому, вальсі циклу спостерігається досить значний контраст між темами, який часом навіть виводить за межі жанру. Такий широкий діапазон образних зіставлень розсовує кордони форми,

надаючи мініатюрі більшої масштабності.

Стилістика вальсів Гайденка відповідає вимогам заявленого жанру. Музичний стиль «мюзет» характеризується вишуканістю, суто французькою елегантністю. Він поєднує у собі невибагливі мелодії, що нагадують шансон, з віртуозними пасажами, які з часів романтичної доби покликані передати дух артистичної свободи. Зовнішня простота гомофонно-гармонічного складу компенсується примхливою ритмікою та включенням хроматичних підголосків. Особливо слід відзначити щедру мелізматику, що прикрашає мелодичні лінії вальсів. Вона є даниною виконавській традиції, що додає звучанню старовинного колориту та французького шарму. Цікаво, що композитор не тільки позначає мелізматичні прикраси спеціальними знаками, а й часто виписує різноманітні форшлаги, морденти, трелі в нотному тексті, підкреслюючи цим їх органічність з мелодією.

Безумовно, відтворити та зафіксувати специфічну манеру виконання французьких мюзетів, невід'ємну від тембру акордеона, міг тільки той, хто досконало володіє інструментом, знає його, так би мовити, зсередини. У розмові з А. Семешком композитор, відповідаючи на запитання, як протікає у нього творчий процес, відповів: «Якби я не грав на акордеоні, я б не написав «Паризькі таємниці» з характерною мелізматикою, фактурою і акордеонною технікою».

Форма вальсів-мюзетів А. Гайденка в цілому відповідає звичній для танцювальних жанрів композиційній моделі. Це так звана «*Walzerkette*» («ланцюг вальсів»), що закріпилася в творчості Йоганна Штрауса-молодшого. Вона являє собою сюїту з п'яти вальсів, обрамлену інтродукцією та кодою. В п'єсах Гайденка кількість вальсів переважно дорівнює трьом і лише в останньому – «Над Сіною» – їх чотири. Нові вальси чергуються з повтореннями першого вальсу, в результаті чого вибудовуються конкретні варіанти єдиної моделі. Так, в перших трьох п'єсах послідовність тем-розділів формує рондальну композицію *A B A C A*, в четвертій п'єсі повторення першого вальсу відбувається тільки на завершення форми – *A B C A*, а в п'ятій ця структура модифікується завдяки збільшенню кількості вальсів – *A B C D A*. Однак у всіх випадках обов'язковою є реприза першого вальсу, що

«заокруглює» форму. В п'єсах «Дощ в Парижі» та «Єлісейські поля» сюїта вальсів обрамлюється ідентичними за тематичною будовою інтродукцією та кодою, що додає формі рис концентричності.

Синтаксичні конструкції п'єс відрізняються чіткою квадратністю. Майже всі теми викладаються у формі восьми- чи шістнадцятитактового періоду повторної структури з відокремленням речень, фраз, мотивів. Замкнені побудови повторюються, причому повторювані побудови не обов'язково виписуються, часто на необхідність повторення вказують спеціальні позначки. Певним виключенням із такої танцювальної «квадратності» є четверта мініатюра циклу – «Паризькі таємниці». В ній квадратність синтаксичних побудов постійно порушується «додатковими» тактами, які то виконують вступну функцію (т. 1), то заключну (тт. 6, 25, 43), то проникають усередину речення, розбавляючи викладення віртуозними пасажами (тт. 20-21, 35-38).

Отже, в основу циклу «Паризькі таємниці» покладений інший принцип будови у порівнянні з циклами, що розглядалисяу попередніх підрозділах. Це не контраст п'єс – образний, темповий, жанровий, а навпаки – їх однорідність, належність до єдиної жанрово-стильової моделі, що декларується вже у підзаголовку – «П'ять вальсів в стилі французьких мюзетів». В історії музичного мистецтва цикли, що складаються з декількох п'єс одного жанру, в тому числі танцювального і, навіть вальсового, можна знайти достатньо: «Вальси» *ор.* 9-а і *ор.* 18 Ф. Шуберта, «Вальси» *ор.* 39 і вальси під назвою «Пісні кохання» *ор.* 52, *ор.* 67 Й. Брамса, «Шляхетні та сентиментальні вальси» М. Равеля тощо. Як правило, в таких циклах відсутні наскрізний драматургічний розвиток, інтонаційно-тематичні зв'язки, ясний тональний план. Головне тут – показати виразові можливості жанру, доступний йому спектр образів, задіяти арсенал прийомів, що працює на індивідуалізацію жанрового інваріанту. Певна самостійність п'єс в таких циклах стає підставою для виконання їх не тільки разом – як цілісного твору, а й окремо.

Саме таким чином п'єси співвідносяться в «Паризьких таємницях» А. Гайденка. В них композитор на основі єдиної

композиційної моделі дотримується сталих ознак жанру вальсу-мюзету, відтворює стилістику французької вуличної музики початку XX століття, демонструє різні відтінки ліричної образності, індивідуалізує форму. Тож, кожна з п'яти п'єс циклу є самодостатнім репрезентантом жанру, а її оточення подібними за усіма параметрами іншими п'єсами не є обов'язковим. Це знаходить підтвердження у концертній практиці і корелює із задумом композитора – створити низку лаконічних і, водночас, ефектних мініатюр для виконання «на біс».

Разом з тим, не можна не відмітити в розглянутому циклі А. Гайденка певну тональну єдність. Всі мініатюри написані у споріднених тональностях: перші дві – в тональності *a-moll*, третя – в тональності паралельного мажору *C-dur*, четверта – в субдомінантовій тональності *d-moll*, п'ята – в тональності домінанти *e-moll*. Відхилення усередині кожної п'єси також майже не виходять за межі окресленого тонального кола: *a-moll – d-moll – a-moll – d-moll – a-moll* (№ 1); *a-moll – C-dur – a-moll – F-dur – a-moll* (№ 2); *C-dur – e-moll – C-dur – G-dur – C-dur* (№ 3); *d-moll – F-dur – D-dur – d-moll* (№ 4); *e-moll – e-moll – c-moll – C-dur – e-moll* (№ 5). Найбільш далекими за ступенем спорідненості є однойменні тональності: *D-dur* у *d-moll*'ній четвертій мініатюрі та *c-moll*, що передує *C-dur*'у наступного вальсу в п'ятій мініатюрі.

Таким чином, цикл «Паризькі таємниці» ще раз демонструє чуйність Анатолія Павловича Гайденка до «чужої» музики. Якщо у розглянутих вище концертних фантазіях об'єктом відтворення був переважно фольклор східнослов'янських та південнослов'янських народів, то тут погляд композитора спрямований на країну, що з давніх часів була центром європейської культури – Францію. Композитор переконливо доводить своє вміння передати стилістичні особливості й, головне, дух обраного жанру, в даному випадку – такого специфічного як вальс-мюзет. Зберігаючи в кожній з п'яти п'єс ті ознаки, що складають сутність жанру, А. Гайденко індивідуалізує вихідну модель, створюючи чергове «коло», «плетеницю», «вінок» неповторних за своїм звучанням мініатюр.

РОЗДІЛ 3

ТВОРИ КРУПНОЇ ФОРМИ ДЛЯ БАЯНА/АКОРДЕОНА ЯК УЗАГАЛЬНЕННЯ ХУДОЖНІХ ПОШУКІВ А. ГАЙДЕНКА

Жанри крупної інструментальної форми – концерти та сонати для баяна / акордеона з оркестром - важливий пласт творчості А. Гайденка. В них синтезовано найбільш характерні риси його естетики та стилю, що подані тут в узагальненому вигляді. Ця складова баянного доробку композитора представлена п'ятьма творами: трьома концертами, два з яких призначені для баяна з оркестром та один – для акордеона з оркестром, і двома сонатами. Час їх написання охоплює тривалий відрізок творчого шляху Анатолія Павловича – тридцять п'ять років, що дозволяє простежити еволюцію у трактуванні композитором концертного та сонатного жанрів.

3.1. Концерти для баяна та акордеона: особливості трактування жанру

Перший концерт для баяна с оркестром Анатолій Гайденко написав у 1971 році, однак потім двічі повертався до нього, створюючи нові редакції: у 1977 році виникла друга редакція концерту, а у 1996 – третя. Редагування торкнулося як партії соліста, так і оркестрової партії. В третій редакції концерт призначений для багатотембрового готово-виборного баяна. За думкою А. Нижника, саме конструкція цього інструмента багато у чому визначила характер сольної партії: «Мається на увазі, насамперед, використання можливостей позиційної гри, що обумовлює специфічність викладення різноманітних пасажів, а також

акордової фактури, яка випливає з особливостей клавіатури інструменту».

Оновленню піддався і склад оркестру: якщо в першій редакції передбачалося звучання симфонічного оркестру, то надалі композитор звернувся до оркестру українських народних інструментів, темброві фарби якого, вочевидь, здавалися йому більш органічними у поєднанні зі звучанням баяну. В партитурі концерту, яка аналізується в дисертаційному дослідженні, поряд з традиційними інструментами симфонічного оркестру (2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнета, труба, тромбон, литаври, скрипки, альти, віолончелі, контрабаси), включено також кобзи, бандури, цимбали, баяни, короб, бугай.

Концерт Гайденка одночастинний, у основі - сонатна форма с масштабною розробкою та дзеркальною репризою. Експозиція побудована на двох темах, які мають спільне народнопісенне джерело. Тема головної партії орієнтована на епічний пласт фольклору[30], про що свідчить вузький діапазон мелодичної лінії, побудованої з прим та секунд, переважно монодічний характер викладення. Архаїчний відтінок відтворюється також завдяки навмисній жорсткості звучання: мелодія потовщується секундами та квартами, що сприймаються як ознаки типової для народного виконання гетерофонії. Епічних рис додає повільність розгортання теми. У вступі відбувається тривале накопичення фонових елементів, що в результаті виливається у богатирському розмаху звучання теми.

Тема головної партії активно розвивається вже в межах першого розділу форми. Вона поступово підкорює високий регістр, ущільнюється фактурно, втягує в свою орбіту підголоски та мелодичні контрапункти. Серед останніх виділяється мотив духових (перший кларнет та труба), що містить важливу для подальшого розвитку акцентовану секундову інтонацію (тт. 7-9 після ц. 3). Досягнення динамічного та фактурно-регістрового максимуму в звучанні

[30] Л. Понікарова вказує, що тема головної партії концерту заснована на мелодії старообрядної пісні «Ой вы, курочки, куры», записаної композитором у Сумській області на фольклорному концерті [144, с. 90].

теми не приводить до її затвердження. Все несподівано обривається, залишається тільки поступово загасаючий мотив цимбал та литавр, який обіграє домінантовий тон нової побічної тональності *Es-dur*. Надалі тема головної партії ще неодноразово проходитиме шлях від потаємно-стриманого *spinato* до енергійного наступального *risoluto*. Характерними для драматургічного розгортання будуть і несподівані обриви руху, які маркуватимуть межі форми.

Тема побічної партії є цитатою календарно-обрядової пісні «Зав'ю вінки та на святки»[31], вперше опублікованої в збірці О. Рубца «100 украинских народных песен» для голоса и фортепиано (1886). У порівнянні з темою головної партії, побічна тема має більш ліричний характер: хвилеподібна заокругленість звуковисотної лінії, терцієві ходи, що перемежовуються з плавним поступенєвим рухом, прозорість фактурного оформлення, ремарки «*espressivo*», «*soave*», «*dolcissimo*». Тема переходить від одного інструмента до іншого (баян, струнні, гобой), викладається канонічно (ц. 8) та у контрапункті з головною темою (ц. 10), але зберігає притаманний їй ліричний характер.

Експозиція містить ще одну тему. Після раптової зупинки висхідного руху в партії баяна група українських народних інструментів – кобзи, цимбали та бандури – експонують новий танцювальний мотив, який згодом буде відсунутий на задній план більш рельєфною темою. Подвійні форшлаги, глісандування, жартівливі інтервальні стрибки з «підскоком» – все це виправдовує авторське позначення даного розділу – «*buffo*». Однак цей музичний образ не повернеться в репризі і залишиться яскравим, але другорядним епізодом в низці драматургічних подій концерту.

Розробка сонатної форми відокремлена від експозиції ударом фрусти та цезурою. В ній модифікацій зазнають обидві основні теми експозиції – головна та побічна, хоча матеріал головної партії все ж переважає. У процесі розробки тематичний матеріал поступово набуває сили. Важливе значення тут має динамічний фактор: і тема

[31] На це вказує А. Нижник [126] та Л. Понікарова, яка додає, що композитор взяв цю тему з Хрестоматії з народної творчості [144, с. 90].

головної партії, і тема побічної партії викладаються переважно в динаміці ***f*** або з використанням значних динамічних контрастів, як, наприклад, у ц. 18, коли стримано-приглушені інтонації головної теми в партії струнних та кобз, яке супроводжуються тремолюючими фігураціями баяна, раптом перериваються вигуком усього оркестру і наступним наростанням звучання.

Головна тема виступає в розробковому розділі форми у різних образно-жанрових нахилах: то сурове скандування, то агресивний марш, то ніби відсторонене епічне сказання. Зокрема, звертає на себе увагу проведення теми баяном у ритмічному збільшенні з ремаркою «*Alla marcia*» (т. 5 після ц. 19). Що стосується побічної теми, то вона теж змінює свій вигляд, хоча й у обмеженіших образно-емоційних рамках. Ліричне начало набуває тут експресивного відтінку. Інтонація висхідної септими, яка завершувала тему в експозиції, підкреслюється, виступає в різних інтервальних модифікаціях, іноді вичленовується та проголошується як самостійна тематична одиниця або як компонент іншої тематичної структури.

У у ц. 30 з'являється вкрай важливе тематичне утворення. Висхідна септима тут завершує тривалий низхідний рух, в якому переважають малі секунди. Викладення цієї теми, що за своїми контурами нагадує риторичну фігуру *catabasis*, в партії баяна на ***fff*** у щільній акордовій фактурі на тлі бурхливих фігурацій оркестру сприймається як трагічна кульмінація розробки. «Прикріплення» ж до висхідної септими заключної щемливої малосекундової інтонації підсилює експресію висловлення. Надалі відбувається зрощення декількох інтонаційних елементів у нове тематичне утворення (т. 2 перед ц. 31): початковий зворот головної теми, висхідна септима з прикріпленим до неї малосекундовим «зітханням» та риторичне сходження. Проголошенням цього тематичного утворення, що синтезує найважливіші інтонації концерту, фактично, завершується розробковий розділ форми.

Важливе місце належить у розробці діалогічним формам розвитку матеріалу. Так, на початку цього розділу (ц. 16)

знаходимо дворазове співставлення головної богатирської теми (в партії оркестру) з експресивними інтонаціями побічної (в партії баяна соло), яке переходить в інтенсивний розвиток, призводячи до місцевої кульмінації. Наступною фазою стає проведення в партії баяна теми головної партії у ритмічному збільшенні, на яке згодом накладається інтонована низькими струнними побічна тема (т. 5 після ц. 19). Потім знов маємо накладання основних тем, однак тепер першою вступає побічна тема в партії баяна, а її вже наздоганяє головна – в партіях дерев'яних духових інструментів (ц. 21). Є також у розробці діалоги, де тематично рельєфним реплікам протистоять пасажно-фігураційні, як, наприклад, у ц. 24: суворому скандуванню головної теми мідними інструментами та кобзами відповідають інтонаційно нейтральні мерехтливі мотиви баяна.

Між розробкою та репризою звучить розгорнута каденція соліста. Як відомо, концертні каденції за тематичним змістом розподіляються на інтонаційно-концентровані та інтонаційно-розосереджені: в перших переважає рельєфний тематичний матеріал, який вже звучав і тут зазнає нових модифікацій, у других домінують пасажі та фігурації, позбавлені будь-якої інтонаційної конкретності. Подальша диференціація інтонаційно-концентрованих каденцій здійснюється за кількістю задіяних тем: одну, більш поширену, групу складають каденції, де залучаються усі експозиційні теми, іншу – де розвиток базується лише на одній певній темі.

В Першому концерті А. Гайденка має місце поєднання різних типів каденцій: спочатку звучить серія віртуозних пасажів, потім їх змінює ланцюжок паралельних, сповзаючих по хроматизмах секундакордів, надалі з'являються інтонації головної теми, які неодноразово перериваються фігураційними елементами. Як довгоочікуваний острівець тематичної визначеності сприймається чотиритактний контрапункт головної та побічної тем (т. 8 перед ц. 33), але й він швидко поступається місцем спадаючим уступами пасажам. Взагалі, відчуття імпровізаційної свободи вислов-

лення, яке є ознакою концертної каденції[32], обумовлене тут цілим комплексом факторів: темпових (прискорення та уповільнення, зазначені композитором відповідними термінами та ремаркою «*rubato*»), метроритмічних (часті зміни розміру, довільний поділ тривалостей), фактурних (імітація ненотованого потоку звуків), структурних (нерегламентоване комбінування різних за способом викладення та масштабом синтаксичних побудов). Нарешті, типовою ознакою каденції є максимальне виявлення виконавської майстерності соліста та технічних і тембрових можливостей інструмента, що в даному випадку досягається завдяки контрасту «співучих» та «моторних» типів звучання.

Реприза в концерті, як вже зазначалося, дзеркальна, однак невеличка зв'язка (ц. 33) між каденцією соліста та репризою побудована на початковій інтонації головної теми. Вона декілька разів повторюється дерев'яними духовими інструментами у ритмічному збільшенні, чергуючись з низхідними пасажами баяна. Ескізність викладення не дозволяє трактувати цей епізод як початок репризи.

Власне реприза (*Andante cantabile*, ц. 34) починається з проведення теми побічної партії солюючим баяном. Якщо в експозиції ця тема викладалася у хоральній фактурі, то тут вона подається у вигляді одноголосної мелодії, яка спирається лише на витриману тонічну квінту з пропущеною терцією та супроводжується остінатним мотивом цимбал. Це надає звучанню більш прозорого, «повітряного», і водночас, особистісного характеру. Є і ще одна відмінність: мелодична лінія завершується не висхідним ходом на септиму, як в експозиції, а низхідною квартою, що епізодично миготіла в розробковому варіюванні теми. Поступово до одноголосної теми приєднуються підголоски, фактура баянної партії стає полімелодичною, однак звучання залишається прозорим завдяки збереженню тихої динаміки та скупому супроводу оркестру.

[32] Відомо, що тривалий період часу від зародження концертного жанру каденція соліста не виписувалася композиторами, а імпровізувалася виконавцями. Така ситуація залишалася типовою до перших десятиліть XIX сторіччя.

Особистісно-експресивний характер музики повною мірою розкривається в епізоді *Lento* (т. 2 перед ц. 36). Баян «промовляє» нову тему. Це суто одноголосна мелодія, яка весь час звучить ***pp*** на фоні незмінних гармонічних вертикалей оркестру. Замість поступенєвого руху, що домінував у обох експозиційних темах, тут переважають широкі ходи вгору. Однак майже всі інтервали, з яких складається звуковисотна лінія нової теми, вже знайомі: септима, кварта, секунда. Тож, це нове тематичне утворення фактично синтезує найбільш важливі інтонації різних варіантів побічної теми і може розглядатися як певний підсумок її попереднього розвитку.

Новий розділ форми – *Allegro ma non troppo* – знов відокремлюється цезурою. Таке темпове позначення виставлено на початку концерту, і як на початку концерту, проведенню головної теми тут передує тривала підготовка, пов'язана з накопиченням фонових елементів: дріб малого барабана, акцентування сильних долей такту в партіях тромбона, литавр та низьких струнних, акомпануючі формули в партіях кобз, тремолюючі фігурації баяна, закличний мотив труби. Нарешті, у дерев'яних духових, кобз, скрипок та альтів вступає тема головної партії (т. 5 до ц. 40). Фоном до неї виступають фігурації баяна, рух яких був започаткований раніше. Зміни у характері теми пов'язані, в першу чергу, зі зміною метру: замість тридольного – чотиридольний. Мотиви, з яких складається тема, перериваються паузами, у другому проведенні викладення набуває імітаційного характеру, при цьому відбувається накладання риспости на незакінчену пропосту. Все це призводить до втрати темою звуковисотної заокругленості – вона прагне увись.

Поступове наростання динаміки та ущільнення фактури готує кульмінацію. Спочатку у труби звучить заклична тема, що вийшла з ескізно намічених раніше мотивів такого характеру (ц. 41), потім тризвучні інтонації тромбона та контрабаса, що переходять у хроматичний рух, до якого приєднуються цимбали та бандури. Все це накладається на енергійні фігурації баяна, дерев'яних духових інструментів, кобз і разом утворює потужне і динамічне зростання.

Головна кульмінація концерту являє собою триразове проголошення початкового мотиву головної теми – у *tutti* оркестру в акордовому ущільненні на ***ff*** (ц. 43).

З оркестровою темою намагається посперечатися соліст. Його віртуозні мотиви, підкріплені дисонуючими акордами, двічі переривають звучання і тільки з третьої спроби вдається «перехопити ініціативу». Оркестр стихає, і баян промовляє власну музичну думку – це ще одне інтонаційне утворення, що походить від побічної теми: сконцентровані у часі поступовий хвилеподібний рух та висхідний стрибок до завершувальної низхідної секунди (ц. 44).

Кода (ц. 45) не містить рельєфного тематизму. Тут переважають пасажні форми руху, каденційні звороти, скандування основного тону. Стрімкий темп (*Presto*), віртуозність викладення, гучна динаміка – все це сприяє ефектному завершенню концерту.

Таким чином, драматургічний розвиток у Першому баянному концерті Гайденка побудовано на внутрішньому зростанні двох образів. Перший з них, експонований у головній партії, носить епічний характер і у своєму розвитку проходить шлях від стриманого, колючого (*spinato*) звучання до рішучого (*risoluto*) і, навіть, героїчного. Другий образ – ліричний – представлений впродовж концерту в різних емоційних відтінках, але в його драматургічному розгортанні посилюються експресивні елементи, які у кульмінації виходять на перший план. Незважаючи на те, що головна та побічна теми, які репрезентують ці два образи, неодноразово зіставляються, а іноді звучать одночасно, між ними не виникає конфлікту. Вони доповнюють одна одну, кожна з них має свою лінію розвитку, їх контрастність не суперечить цілісності образного простору твору, а лише розсовує його межі.

Що стосується такого важливого чинника концертного жанру як співвідношення оркестрової та сольної партій, то в Першому концерті Гайденка партії оркестру і баяна рівнозначні. Оркестр відіграє важливу роль в експонуванні та розвитку тематичного матеріалу. Хоча право першості у викладенні кожної з основних тем концерту належить

солісту, оркестр також бере активну участь у їх показі та розгортанні. Він підтримує соліста, вступає з ним у діалог. На початку експозиції, розробки, репризи, а також побічної партії в експозиції та головної партії у репризі мають місце оркестрові епізоди без участі соліста. Вони маркують межі форми, відокремлюючи розділи один від одного. Це надає композиції концерту чіткості, посиленої ще й цезурами, про які було сказане вище.

Необхідно відзначити також форми інструментального викладення в баянній партії. Окрім вдалого використання можливостей позиційної гри та обумовленості акордової фактури особливостями клавіатури інструменту (про що пише А. Нижник), слід вказати ще на часте застосування поліфонічних форм викладення, які стають можливими завдяки виборній клавіатурі. Будучи за першою освітою баяністом, композитор майстерно користується і такими специфічними прийомами гри на інструменті як міхове тремоло та рикошет. Тож, цей концерт дає можливість виконавцю продемонструвати професійні навички та досягнути ефектного звучання, спроможного конкурувати із звучанням оркестру.

Загалом Перший баянний концерт Гайденка являє собою зразок неофольклорного напрямку в українській баянній музиці. Його тематичний матеріал спирається на давні шари слов'янського фольклору – епічний та календарно-обрядовий. Опора на лаконічні архаїчні мотиви, дисонантність гармонічної вертикалі, остинатні фігури в супроводі, варіантність розвитку у поєднанні з прийомом інтонаційного проростання – все це свідчить про прагнення композитора до національної визначеності звучання. Ця тенденція отримає продовження у Другому баянному концерті, який з'явився за тридцять п'ять років після Першого.

* * *

Наступний твір – **Концерт для акордеона та струнного оркестру «Ecce homo!»** – з'явився в 2000 році. Якщо Перший баянний концерт започаткував ідею «неопантеїстичного синтезу» з опорою на національний фольклор, то концерт «Ecce homo!» позначив іншу тенденцію у творчості Гайденка, що характеризується розширенням образних і стилістичних обріїв його музики в напрямку пошуків нової, європейської лексики і затвердження філософської ідеї загальнолюдських цінностей.

Створення концерту було ініційоване замовленням принцеси Маргарити Румунської, яка наприкінці 1990-х років запропонувала Гайденку написати твір для певного виконавського складу – акордеону та струнного квартету. Однак концерт для зазначеного складу, закінчений у 2000 році, не задовольнив автора якістю звукового балансу, і наступна редакція була призначена для акордеона та струнного оркестру. Саме в такій редакції концерт вперше прозвучав у виконанні народної артистки України, завідувача кафедри народних інструментів Національної музичної академії імені П. І. Чайковського Євгенії Черказової та струнної групи академічного симфонічного оркестру Харківської національної обласної філармонії під керівництвом Юрія Янка.

Наступне виконання відбулося в столиці – цього разу Є. Черказова грала з Національним ансамблем солістів «Київська камерата» на чолі з диригентом Валерієм Матюхіним. Твір «Ecce homo!» був також включений композитором до ювілейного концерту, присвяченого 75-річчю від дня його народження, який відбувся 16 лютого 2013 року в залі Харківської обласної філармонії. У виконанні Євгенії Черказової та філармонічного оркестру під керівництвом Юрія Янка цей твір справив яскраве враження на слухачів.

Завісу над таємницею композиторського задуму концерту певною мірою розкриває програмна назва – «*Ecce homo!*», що в перекладі з латинської означає «Це людина!».

Слова Понтія Пілата, сказані про Ісуса Христа, неодноразово використовувалися в різних комунікативних умовах та смислових значеннях. У релігійній літературі під ними зазвичай мається на увазі людина страждаюча, а в іконографії вони вказують на тип зображення, що входить до циклу «Страстей Господніх»: Ісус у терновому вінці після бичування. Але нерідко смисл латинського вислову розширюється, і він застосовується з метою підкреслити гідність людини. Так, С. Цвейг адресував їх Ромену Роллану, який не залишив собі жодного франка з «Нобелівської премії миру», віддавши усе на полегшення трагедії Європи.

Сам же Ромен Роллан пов'язав ці слова з ім'ям Бетховена, назвавши німецького композитора «*Ecce homo!*» епохи Великої Французької революції: «Для кожної великої епохи людства є своя «Ecce homo!», свій син Божий, свій вищий тип людини. І її погляд, жест, її слово становлять надбання мільйонів людей. Уся суть Бетховена – його чутливість, його світорозуміння, форми мислення й волі, його закони побудови, його ідеологія, так само як і тілесна сутність і темперамент, – усе було показово для відомого віку Європи».

Існує й інше трактування латинського вислову – те, що має місце в заголовку незакінченої автобіографії Фрідріха Ніцше «*Ecce homo*. Як становляться самим собою». Це – намагання розкрити неповторну сутність людської особистості. Здається, саме такий зміст вкладає в назву акордеонного концерту Анатолій Гайденко. За думкою композитора, в музиці свого твору він хотів втілити людину та світ, який її оточує. Випереджаючи аналітичні спостереження, додамо, що ліричним героєм тут є не страждалець або борець, а звичайна людина зі всіма її радощами та розчаруваннями, високими прагненнями та зрозумілими почуттями, поєднанням внутрішнього споглядання та зовнішньої дієвості.

Універсальності образної концепції відповідає музичний тематизм, в якому національні джерела не є визначальними, наприклад, початковий мотив концерту, який виступає тематичним імпульсом всього подальшого розвитку. Його оклична інтонація змушує пригадати органну токату Й. С. Баха або інтродукцію симфонії П. Хіндеміта «Гармонія

світу»: метрично, мелодично та динамічно акцентоване подання звуку, що є звуковисотною опорою експозиційного розділу (***e-d-e***).

Але у Баха та Хіндеміта аналогічний вигук був лише ядром, з якого виростала тема, а в А. Гайденка цей вигук набуває смислової та структурної самостійності – він і є власне темою. Потовщений квартами і тритонами, зазначений мотив проголошується оркестром, а потім – вже у вигляді целотонових кластерів – багаторазово повторюється акордеоном. Такий початок концерту створює одразу піднесений емоційний тонус, який зберігатиметься протягом усього твору. В подальшому викладенні мотив варіюється, набуваючи з кожним разом все більш імперативного характеру.

Не викликають асоціацій з українською пісенністю й ліричні мотиви, що епізодично інкрустуються у музичну тканину першої частини. Томливі хроматичні сходження (ц. 5, 9), хвилеподібні мелодичні лінії, що спираються на інтервал кварти (ц. 8), ланцюжки секундових «зітхань» (т. 5 після ц. 8) – всі ці семантично навантажені елементи звукової тканини апелюють до європейської професійної традиції.

Ще більш показовою в цьому плані є основна тема другої частини. Це цитата старовинної англійської пісні «Зелені рукави» («*Greensleeves*»). Автор музики пісні невідомий, слова ж, згідно з історичними відомостями, належать англійському королю Генріху VIII, який нібито присвятив їх своїй майбутній дружині Анні Болейн. Зміст пісні зводиться до нарікань знехтуваного закоханого. Починаючи з XVI століття, мелодія цієї пісні набула світової популярності: на неї співали політичні куплети, писали різдвяні гімни, використовували як основу для джазових імпровізацій. Є

Є чимало прикладів звернення до пісні «Зелені рукави» й серед композиторів академічного напрямку, наприклад, Фантазія для симфонічного оркестру за такою ж назвою є у Р. Воан-Вільямса. У чому ж полягає функція пісенної цитати в концерті «*Ecce homo!*» Гайденка? За словами автора, його привернув не ліричний зміст, виражений в словесному

тексті, і не англійське (за іншими відомостями – шотландське або ірландське) походження мелодії, а старовинний дух, властивий відомій пісні. Саме в цій якості вона застосована в концерті – як символ минулого, що в драматургії твору протиставлено сьогоденню.

Лише в третій, заключній, частині концерту А. Гайденка з'являються мелодичні звороти та ритмічні формули українського походження. Тут має місце переломлення таких показових для українського фольклору рис як пружні синкопи, характерні для ряду гуцульських танців, інтервальне або акордове потовщення мелодичних ліній, що імітує особливості строчного голосоведіння, висотне варіювання ступенів ладу, покликане відобразити імпровізаційність народного виконання. Однак вказані елементи органічно поєднуються з прийомами сучасного академічного мистецтва, серед яких важливу роль грають ладогармонічне ускладнення музичної тканини та інтенсифікація метроритмічних і фактурно-темброві засобів. Все це вписує вітчизняну традицію в контекст світової культури.

Контрастність та різнорідність стилістичних витоків тематизму не виключає наявності інтонаційних зв'язків між частинами циклу. Це стосується в першу чергу головних тем крайніх частин. В їх основі лежить одна й та сама оклична інтонація, але якщо в першій частині, завдяки *quasi*-імпровізаційним, вільним від регламентації повторам «вигуку», утворюється патетично-піднесений образ, то в фіналі розміщення мотиву на сильних долях такту в поєднанні з рівномірною пульсацією в супроводі висуває на перший план моторно-кінетичне начало.

Взагалі, початковий мотив концерту постійно присутній – у реальному звучанні або у прихованому вигляді – в музичній тканині крайніх частин. Він багаторазово повертається у своєму первісному чи модифікованому виді, проходить по різних регістрах, передається від акордеона до оркестру, інкрустується у протяжні мелодичні лінії, розчиняється в потоках фігурацій. Цікавою є функція цього мотиву в другій частині концерту. Його несподівана поява після експозиційного викладення старовинної теми

«*Greensleeves*» маркує початок середнього розділу форми та створює ефект вторгнення динамічної сучасності у дещо статичний світ минулого.

Необхідно відзначити також певну інтонаційну подібність основної теми другої частини та побічної теми фіналу. Наскрізний характер мають висхідний хроматичний рух в басовому голосі, пунктирні ритмічні фігури у фоновому шарі фактури, секундові та квартові ходи, які то концентруються на певній ділянці звукового простору, то розосереджуються по різних пластах оркестрової та акордеонної партій. Це надає підстави для висновку про досить розвинену систему інтонаційних зв'язків в концерті Гайденка і, частково, навіть, про риси монотематизму, що утворює ще одну лінію спадкоємності з традиціями європейських попередників.

Про спадкоємність по відношенню до європейської традиції свідчить і трактування Гайденком концертного жанру. На відміну від одночастинного першого концерту, цей концерт тричастинний, хоча темпові співвідношення частин дещо відрізняються від класичної моделі. Так, у першій частині домінує темпове позначення «*Adagio*», однак її образне наповнення – емоційно піднесені, з елементами драматизму образи – цілком відповідає традиційному. Ліричне начало, лише епізодично представлене в першій частині, сконцентровано в другій. Тут немає словесного позначення темпу, однак цифрові вказівки (за метрономом) приблизно дорівнюють *Andante*. Нарешті, третя частина – традиційно швидка, в темпі *Allegro* – містить образи стверджувального характеру і переважно токатний тематизм.

В акордеонному концерті А. Гайденка повною мірою реалізовані іманентні ознаки жанру. Мова йде, насамперед, про діалогічність співвідношення між партіями акордеона та оркестру. Значне місце посідають тут діалоги різних типів, які протікають на всіх масштабно-часових рівнях організації цілого: Іноді це звичайні темброві перегуки, побудовані на тотожному матеріалі – тематичному (т. 49) або фігураційному (тт. 63-64, 218-219). В інших випадках матеріал може бути різним, тоді розвиток набуває більшої

інтенсивності і, навіть, конфліктності, як, наприклад, на початку розробки третьої частини циклу (тт. 238-257). Тут протиставляються різні елементи основної теми та фігураційні мотиви, інколи предметом спору виступають напрямок руху або тип ритмічних фігур. Сприяє загостренню «відносин» між партнерами по діалогу стискання масштабу різнотембрових реплік, а також комбінування їх тематичного наповнення.

Цікавий приклад діалогу в концерті Гайденка містить розробково-репризний розділ другої частини. Як вже було вказано вище, основною темою цієї частини є мелодія англійської народної пісні «Зелені рукави». Три її проведення утворюють експозиційний розділ тричастинної композиції. Початок середнього розділу ознаменований вторгненням окличного мотиву, який відкривав концерт, та появою нового матеріалу, що також викликає певні асоціації з тематизмом першої частини.

Середній розділ, фактично, увесь побудований на діалогічному обміні репліками між акордеоном та оркестром. Спочатку акордовий рух в партії акордеона, що апелює до аналогічного за звучанням завершувального епізоду першої частини (т. 125), потім – продовження цього руху в партії оркестру, але з додаванням пунктирного мотиву в середньому шарі фактури (т. 131). Після двох тактів спільного звучання (хроматичне сповзання акордів у оркестрі, на яке накладаються фігурації акордеону) починається активне «спілкування» між учасниками діалогу (т. 135), причому в оркестрових репліках час від часу угадуються інтонації народної теми, які трансформуються завдяки зміні метру (4/4 замість 6/8).

Але спроба оркестру поновити панування основної теми поки виявляється невдалою – її відтискують фігурації акордеону (т. 159). Реприза починається з проведення в оркестрі народної теми в октавному подвоєнні на ***f*** (т. 164), яке сприймається як відчайдушне прагнення затвердити головний образ частини, незважаючи на суворий спротив. Напруженості звучанню надають тональність *b-moll* (замість початкового *d-moll*), гострі квартові акорди акордеона на

слабких долях такту, секвенційний висхідний рух мотивів. Неодноразові спроби оркестру доспівати мелодію перериваються ланцюжками низхідних мотивів в партії акордеона (т. 177). Нарешті, компроміс знайдено: акордеон «миролюбно» повторює одну з серединних фраз теми (т. 189). Однак, це лише ілюзія гармонії, що розчиняється в згасаючому звучанні порожніх тонічних квінт. Гармонія, властива старовинному світові, втрачає актуальність в сучасній дійсності.

Таким чином, у співвідношенні акордеонної та оркестрової партій в концерті Гайденка переважають різні форми діалогу: темброві переклики однакових мотивів, конфліктні зіткнення контрастних тематичних елементів, почергові проведення цілісної теми акордеоном та оркестром, раптові перехоплення ініціативи у викладенні тематичної думки. При одночасному ж звучанні обох партій домінує або дублювання оркестром мелодичної лінії акордеонної партії, або її скупа гармонічна підтримка. Це обумовлено тембровою специфікою акордеона, яка не дозволяє досить рельєфно відокремити його партію від оркестрового звучання.

Важлива ознака концертного жанру – віртуозне соліру-вання, яке в даному контексті виступає як «специфічний засіб “життєдіяльності” інструменту, спрямований на виявлення його художнього потенціалу». Ця ознака концертного жанру репрезентована в концерті А. Гайденка різними типами викладення – гомофонно-гармонічним, поліфонічним, пасажно-фігураційним. Кожен з них має свої, індивідуалізовані, форми втілення. Так, типова гомофонно-гармонічна фактура з характерною диференціацією музичної тканини на рельєфний та фоновий шари набуває у Гайденка специфічного вигляду: потовщена акордами мелодія у супроводі одноголосної басової лінії, аскетичність якої підкреслена її ритмічною дискретністю (тт. 230-237, 259-266).

Поліфонічне начало в концерті «*Ecce homo*!» виявляється в тенденції до автономізації мелодичних голосів. Власне імітаційний тип викладення зустрічається лише епізодично, наприклад, «натяк» на стретну імітацію в середньому розділі

другої частини (т. 150). Частіше можна бачити «оголену» двоголосну фактуру, що являє собою контрапункт двох відносно самостійних у мелодичному та ритмічному плані голосів, як, наприклад, в тт. 67-70, 140, 142, 276-279. Тенденція до граничного розрідження фактури іноді призводить до одноголосного викладення, а точніше, до дублювання одноголосної мелодії певними інтервалами або акордами. У випадках, коли мелодична лінія потовщується кластерами, можна говорити про наближення до темброво-сонористичного типу концертування.

Пасажно-фігураційний тип викладення представлений в концерті «*Ecce homo!*» широким діапазоном фактурних формул. Серед них є ті, що мають барочні та класицистські корені, однак композитор оновлює їх за допомогою таких прийомів як варіювання горизонтальної послідовності інтервалів або вертикальне потовщення фігураційних ліній. Складна інтерваліка, що характеризує структуру цих формул, у поєднанні з дрібними тривалостями і рухливим темпом робить їх доволі трудними у технічному плані, що потребує особливої уваги з боку виконавця. До речі, в акордеонному концерті Гайденка є й інші технічні труднощі, які свідчать про обізнаність композитора щодо сучасних засобів баянно-акордеонної техніки. Це, зокрема, прийоми гри міхом – такі, як *tremolo* та рикошет. Подолання технічних труднощів не тільки дозволяє адекватно втілити композиторський задум, а й сприятиме подальшому розвитку віртуозної майстерності виконавця.

Іноді фактура акордеонної партії набуває жанрових ознак. Так, у фіналі концерту домінує токатний рух та відповідні фактурно-ритмічні формули: акцентовані повтори звуків, потужні акорди, прийоми розгойдування мелодичного руху, пружне звучання *martellato*. Початкові проведення народно-пісенної теми в другій частині відтворюють примітивне звучання шарманки (тт. 96-120).

Відзначаючи соліруванння як ознаку інструментального концерту, не можна не торкнутися такого атрибуту жанру як сольна каденція. В концерті «*Ecce homo!*» немає розділу, що був би позначений словом «*Cadenza*», але наприкінці

першої частини є епізод сольного звучання акордеону (тт. 79-88). В ньому висхідний хроматичний рух акордів, підтриманий скупою лінією басу, двічі чергується з цілотоновими фігураціями. Незважаючи на досить скромний масштаб цієї *quasi*-каденції, вона відповідає основним вимогам щодо даного розділу концертної форми: розташована наприкінці першої частини циклу, містить як тематичний матеріал (відтворення хроматичних інтонацій з першого ліричного епізоду), так і пасажно-фігураційний, а висхідний напрямок руху та динамічне *crescendo*, що створюють значне наростання, свідчать про виконання цим розділом форми драматургічної функції кульмінації.

Тож, концерт для акордеона та струнного оркестру «Ecce homo!» А. Гайденка позначає важливу тенденцію в творчості композитора – поворот в бік продовження європейських традицій професійної музики та затвердження загальнолюдських цінностей. Одночасно, він демонструє значний потенціал подальшого розвитку баянно-акордеонного концерту в Україні.

* * *

Концерт № 2 для баяна з камерним оркестром був створений Анатолієм Гайденком у 2006 році на замовлення відомого вітчизняного баяніста, лауреата міжнародних конкурсів, професора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Олександра Міщенка. Саме у його виконанні цей твір вперше прозвучав у стінах Харківської обласної філармонії восени 2006 року. Диригентом виступив заслужений артист України Юрій Янко.

Другий баянний концерт Гайденка свідчить про повернення композитора на магістральний шлях своїх творчих пошуків – до ідеї неопантеїстичного синтезу. На це вказує вже його назва – «З предковічних часів...». Інтерес до далекого минулого неодноразово стимулював виникнення музичних концепцій Гайденка. Про це свідчать такі його твори як кантата для хору, солістів та симфонічного оркестру «Чотири дійства» (1974), концертний триптих для

цимбалів «Коляда», «Петрівка», «Триндичка» (1994), «В ніч перед Водохрещем» для мішаного хору (2001), соната № 2 для баяна «Предковічні відлуння» (2005). В Другому баянному концерті цей інтерес до давнини конкретизований заголовками окремих частин, що вказують на традиційне свято східних слов'ян – Івана Купала.

Святом Івана Купала закінчується літній сонячний цикл календарних свят. Це свято в дохристиянські часи було пов'язане із ритуалом очищення, омовіння, яке відбувалося у ріках та озерах в дінь літнього сонцестояння. Пізніше, з приходом християнства, святкування Івана Купала приурочили до дня Іоанна Хрестителя, а омовіння у воді ототожнили з обрядом хрещення. Від імені Предтечі Христа походить і назва свята, адже Хреститель (βαπτιστής – «баптістіс») перекладається з грецької як «купатель, занурювач».

Дінь літнього сонцестояння – це час, коли на землю надходить найбільше тепла та світла, коли рослинність досягає свого апогею, коли все навкруги розцвітає, примножується, радіє життю. Згідно язичницьким віруванням, в цей день закінчується період панування весняного сонця – Ярила – та народжується нове, літнє, сонце – Купало. Саме Купало і стає головною «дійовою особою» свята. Його антиподом виступає Марена – зимове божество, яке, згідно зі слов'янською міфологією, «морить» землю стужею, а людину хворобою і голодом[33]. Тому свято починається з виготовлення опудала Купала і Марени. Їх виготовляють з гілок дерев, трави, соломи. Дівчата водять навколо Купала й Марени хороводи та співають пісні.

Обов'язковий атрибут купальського свята – велике вогнище, через яке стрибають дівчата і хлопці. Купальське вогнище має велику магічну силу, стрибки через нього символізують ритуал очищення. Вважалося, що коли дівчина і хлопець, які кохають одне одного, узявшись за руки, стрибають у парі через вогнище та їхні руки залишаються з'єднаними, то вони, побравшись, все життя проживуть разом.

[33] В деяких регіонах України, зокрема, на Слобожанщині, Марену вважають старшою русалкою.

Поряд із вогнем, важливу роль у ритуалі очищення грає вода. Не випадково, купальські обряди та ігри завжди відбуваються біля річок та водойм. У воді обов'язково купаються під час свята, топлять опудала Марени (іноді й Купала), по воді пускають вінки, які дівчата плетуть з польових квітів. Згідно з народним повір'ям, якщо вінок пливе добре, то дівчина вийде заміж, якщо він крутиться на місці, то ще дівуватиме, а як потоне – заміж не вийде взагалі. Хлопці намагаються зловити вінок коханої дівчини, діставшись до нього вплав чи на човні, якщо їм це вдається, то є запорукою щасливого сімейного життя.

Тож, головні персонажі свята – Купало та Марена – уособлюють чоловіче (сонячне) і жіноче (водяне) божества. Поєднання чоловічої і жіночої стихій породжує життя, яке на святі символізує гілка верби – Купайлиця. Таким чином, ніч на Івана Купала – це, перш за все, свято молоді, пов'язане з пошуками особистого, взаємного кохання, свято, невіддільне від природних сил – води, вогню та рослин, які набувають містичної сили.

Три частини баянного концерту Гайденка мають наступні назви: «В ніч на Купала», «Купальські хороводи», «Купальські забавки». В кожній з частин традиції давнього свята подаються в певному ракурсі. Взагалі, поетичні купальські звичаї з їх яскравими атрибутами та ритуалами – вдячний матеріал для сценічного втілення, тому так часто і цікаво цей сюжет використовують хорові та танцювальні колективи. Але й в умовах суто інструментального жанру театральні потенції свята Івана Купала знайшли переконливе втілення. З цього боку цікаво простежити яким чином властиві баянному концерту А. Гайденка ознаки театральності впливають на драматургічні особливості твору.

Спираючись на існуючу типологію музичного тематизму Р. Шумана, запропоновану В. Бобровським, умовно розподілимо тематичний матеріал Другого баянного концерту Гайденка на той, що відтворює обстановку дії («карнавальні» теми, за визначенням В. Бобровського), та той, що уособлює учасників дійства («особистісні» теми). До першої групи відносяться інтонаційні та фактурно-темброві елементи

музичної тканини, які змальовують атмосферу купальської ночі: дзюркіт води, вібрації повітря, іскри багаття, вигуки молоді. Це, насамперед, фігурації та пасажі, тремоло та трелі, остинатні повтори звуків та співзвуч, різнорегістрові та різнотемброві перегуки мотивів, що насичують як баянну, так і оркестрову партії. До другої тематичної групи належать більш рельєфні мелодико-ритмічні звороти, які асоціюються з персонажами дійства. Хлопці та дівчата, що беруть участь у магічних ритуалах та святкових іграх, характеризуються через голосові та рухові прояви. Чоловіче начало пов'язано переважено з пружними танцювальними ритмоформулами, жіноче проявляється у наспівних мелодичних фразах.

Так, в першій частині концерту жіночі персонажі представлені мотивом, позначеним ремаркою «*cantabile*» (т.19), та мелодією купальської пісні «Ой, на Івана, та й на Купала» (т. 38). Обидва зазначені тематичні елементи спираються на інтервал малої сексти та включають інтонаційні звороти, типові для купальських наспівів: висхідний квартовий хід V – I, поступовий рух від I до III ступеня із епізодичним додавання верхньої секунди до терції мінорного ладу. Чоловічі персонажі характеризуються синкопованим секундовим мотивом, який постає в процесі розвитку у різних гармонічних та фактурно-регістрових умовах. Спочатку він звучить у «потовщенні» збільшених октав (т. 42), потім – великих септакордів (т. 48), нарешті (т. 58), фактурно-гармонічне оформлення тематичного елементу набуває усталеності: до кінця першої частини витримується його викладення паралельними септимами.

Надалі варіювання відбувається переважно у мелодичній площині. Секундовий мотив секвенційно зміщується донизу, охоплюючи квартовий (зрідка квінтовий) діапазон, причому внутрішнє співвідношення інтервалів у новоствореному мотиві постійно змінюється: малі, великі, збільшені секунди комбінуються то у хроматичні, то у діатонічні конструкції. Однак визначальним чинником семантики мотиву при цьому залишається ритмічний. Таким чином, можна спостерігати багаторівневий контраст між «жіно-

чими» та «чоловічими» тематичними елементами: акцент на звуковисотному або метроритмічному параметрі, хвилеподібний мелодичний малюнок або прямолінійний низ хідний, урівноважений ритмічний рух або пружно-синкопований, мінорний ладовий нахил або мажорний.

Серед живописно-зображальних елементів музичної тканини виокремимо, насамперед, фігурації та пасажі, що відтворюють водяну стихію. Це і хроматизовані пасажі, експоновані у вступному розділі першої частини (тт. 2, 4, 69-12)[34], і мелодичні фігурації хвилеподібного малюнку (тт. 29, 31-32, 35-37, 40-4158-61, 75-83, 86-94), і короткі мотиви з ритмічним та динамічним акцентуванням останнього звуку, які імітують сплески води (тт. 51-57). До цього тематичного комплексу входять також численні трелі та тремоло – позначені (тт. 3, 7, 13, 27, 30, 72-75) або виписані (тт. 14-17, 38-39, 62-65). Стакатне звучання дерев'яних духових інструментів викликає асоціації з іскрами багаття, а у поєднанні з терцієвими сповзаннями звуків – із язиками полум'я (тт. 31-33). Несподівані «вибухи» оркестру на останній долі такту одразу після замальовки вогняної стихії сприймаються як могутні стрибки парубків через багаття (тт. 35-37). Перегуки молоді, які доповнюють звукову атмосферу купальської ночі, передані тембровим відлунням низхідної голосової інтонації (т. 34).

Співвідношення персоніфікованого та живописно-зображального тематизму у першій частині концерту досить урівноважене. Спочатку мотиви, що репрезентують різні образні сфери, чергуються. У вступі (тт. 1-13) масштаб їхнього чергування не перевищує одного-двох тактів, потім (тт. 14-37) мова вже йде про більш розгорнуті побудови – від 5 до 9 тактів. З т. 38 різний за семантикою музичний матеріал, розподілений між партіями баяна та оркестру, звучить переважно одночасно. Однак слід зауважити, що непрохідної межі між темами, що умовно належать до зазначених груп, немає. Іноді їх елементи чіпляються один за інший, утворюючи єдину мелодичну лінію, як, наприклад, у

[34] Т. Большакова характеризує їх як «хроматичні пасажі серійного типу», однак аналіз їх звуковисотної будови не виявляє ознак серії.

т. 67, де «жіночий» мотив, експонований в т. 19 та позначений ремаркою «cantabile», перетікає у тремолюючу фігуру.

У другій частині концерту на перший план висувається живописно-зображальний тематизм. Але, на відміну від першої частини, тут превалюють не широкоохватні гармонічні фігурації, що малюють водну стихію, а замкнені у вузькому діапазоні мелодичні фігури дрібних тривалостей та ледь чутні тремоло струнних, які асоціюються скоріше з вібрацією повітря (тт. 98-103, 113-114, 128-129, 129-133). Низхідні секундові сковзання з треллю на останньому звуці, за думкою Т. Большакової, імітують мерехтіння світляків (тт. 109-112). Взагалі, музична тканина другої частини, насичена барвистими темброво-фактурними утвореннями, нагадує живописні полотна композиторів-імпресіоністів.

«Персоніфікований» тематизм представлений у другій частині хороводним мотивом, експонованим у партії баяна на початку (т. 104), та синкопованою низхідною фігурою, що з'являється наприкінці (т. 143). Перший мотив з характерними погойдувальними інтонаціями та круговим мелодичним малюнком близький за семантикою «дівочим» темам першої частини. Що ж стосується синкопованої ритмічної фігури, то вона є ремінісценцією «чоловічого» мотиву. Спочатку цей мотив проходить у оркестрі на тлі звукозображальних пасажів у партії баяна та сприймається як нагадування про минулі ігрища, але вже за декілька тактів зміщується в сольну партію та виходить на перший план: динаміка ***f***, маркування кожного звуку, фактурне потовщення гострими секундово-терцієвими звучаннями, «підстьобування» акцентованими квінтами в басу.

В третій частині для пейзажних замальовок місця майже не залишається. Тут відбувається власне купальське дійство, учасниками якого є молодь. Домінує в фіналі концерту рельєфний тематизм, однак, на відміну від проведення у попередніх частинах, він не диференційований на «жіночий» та «чоловічий». За словами Т. Большакової, тут панує «вир стихійних протистоянь в ігрищах, танцях, забавках».

Музичний матеріал фінальної частини концерту має фольклорне походження. Композитор використовує мелодії двох народних пісень: «Рута м'ята» і «А мій милий захворів». Перша мелодія – «Рута м'ята» – належить до жанру купальських пісень. Її текст пов'язаний з традицією плетіння вінків та наступним гаданням за їх допомогою[35]. Притаманний цій пісні дводольний метр та швидкий темп свідчать про близькість її до танцювальних наспівів. Цитована мелодія складається з двох фраз, де перша досить аскетична (низхідний рух від III до I ступеня мінорного ладу з повторенням завершувального секундового хода), а друга містить ритмічні (синкопа) та ладові (змінність VII низького та VII високого ступенів) «родзинки».

Якщо вибір пісні «Рута м'ята» обумовлений її приналежністю до групи купальських пісень календарно-обрядового жанру, то жартівлива пісня «А мій милий захворів», вочевидь, вказує на головних учасників купальського свята. Відомо, що героями українських жартівливиї пісень найчастіше є молодь – дівчата і парубки. О. Дей пише: «Акцентуючи на смішних і негативних рисах окремих представників молодого покоління, народний гумор відіграє тут роль своєрідного вихователя. Разом з тим, весела пісня – це одна з форм залицяння та взаємопізнання між парубками й дівчатами. Пісенні перекори між ними на вулицях в пору парубкування та дівування часто набирали форми своєрідного змагання в дотепності, в майстерності співу тощо».

Інтонаційна своєрідність цієї народної мелодії визначається застосуванням знаків альтерації, які приводять до утворення збільшених секунд між III та IV ступенями ладу. Такі поспівки, що обігравають інтервал збільшеної секунди, за думкою відомого українського кобзаря Остапа Вересая, покликані «додати жалощів», тому вони досить доречні у пісні, в якій йдеться про хворобу милого. В гармонізації А. Гайденка збільшені секунди виникають також у середніх голосах фактури, завдяки чому «жалібний» ефект посилюється. Але танцювальна ритміка, підкреслена акцен-

[35] Взагалі, рута-м'ята у фольклорній поетиці виступає символом дівочості, цнотливості.

туванням другої долі у двочетвертному такті, та чітка періодичність синтаксичної структури викриває жартівливий характер цих жалощів.

Окрім справжніх народних мелодій, тематизм фінальної частини концерту Гайденка містить і авторський матеріал. Так, важливу роль відіграє тема, що супроводжує наспів жартівливої пісні «А мій милий захворів» (т. 205). Вона інтонаційно споріднена з «дівочими» темами першої частини (опора на інтервал малої сексти, висхідний квартовий хід V – I), але в ній підкреслений ввідний малосекундовий хід до тоніки, який присутній в обох народних наспівах фіналу. Таким чином, ця тема, фактично, об'єднує тематичний матеріал різних частин циклу, що остаточно стає зрозумілим в каденції, розташованій між розробкою та репризою сонатної форми фіналу. Тут переплітаються мелодія купальської пісні «Ой, на Івана, та й на Купала» з першої частини та обидва фольклорні наспіви заключної частини. Особливо цікавим є зрощення інтонацій основних тем в тт. 356-361: початковий зворот повільної купальської теми «Ой, на Івана, та й на Купала» плавно перетікає в мелодію «Рута м'ята» через сполучну ланку у вигляді ввідного малосекундового ходу з авторської теми.

Додамо ще одну деталь, яка виявляється в сольній каденції. Поряд з рельєфними тематичними утвореннями, що звучали протягом концерту, тут повертаються також фігураційні елементи, які живописали природну стихію, а саме, хроматизовані пасажі із вступу першої частини. Співставлення їх з авторською темою робить наочним часткову звукову тотожність цих елементів. Тож, можна говорити, що весь музичний матеріал концерту – цитований та авторський, мелодичний та пасажно-фігураційний – об'єднує інтонаційна спорідненість, а це, в свою чергу, надає цілісності формі твору.

Прагнення відобразити купальське свято, що є вираженням буйного квітіння життя у всіх його формах, опосередковано впливає на драматургічну побудову окремих частин та циклу в цілому. Вектор розвитку спрямований на поступове зростання образів, динамізацію звучання,

набуття ясності та чіткості ладогармонічних конструкцій. Однак в кожній частині, при загальному «крещендуванні форми», тобто поступовому русі до кульмінаційної точки, розташованій в заключному розділі, має місце свій спосіб досягнення вказаної мети. Так, в першій частині послідовно проводиться ідея ладогармонічного «випрямлення» «чоловічого» мотиву: від обережного руху малих секунд, що окреслюють верхній тетрахорд гармонічного мінору та спираються на фонізм збільшеного тризвуку (т. 58), через поступове сходження великих секунд, які замкнені в рамках тритону, але як і раніше базуються на збільшеному тризвуку (т.77), до вписування зазначеного мотиву в гармонію домінантового септакорду (т. 81) і наступного його розв'язання у тоніку (т. 82). Остаточний варіант «чоловічого» мотиву, поданого тепер як нижній тетрахорд натурального мажору, повторюється п'ять разів, утворюючи головну кульмінаційну зону всієї частини. В другій частині концерту принцип драматургічного крещендування пов'язаний з утвердженням того ж самого «чоловічого» мотиву, котрий тут з'являється в заключному розділі форми – спочатку як далекий відгомін святкових ігрищ (т. 143), а потім – у повний голос, наче камера несподівано змінила ракурс зйомки та показала парубків крупним планом (т. 146). В третій частині ефект crescendo виникає завдяки уявному прискоренню темпу в кодовому розділі: зміна розміру з 2/4 на 7/8, завзята пульсація восьмих в оркестрі та віртуозні пасажі шістнадцятих в партії баяна створюють саме таке враження.

Ефект прискорення «дії» в масштабах циклу простежується на декількох рівнях. На темповому рівні цей процес фіксується у цифрах: чверть за показаннями метроному у кожній з частин дорівнює 92, 46 та 162 відповідно. На метроритмічному рівні спостерігаємо перехід від змінності розміру, що визначає метричну організацію початкового Andante maestoso, до усталеності метричної будови у наступних частинах, однак у Lento маємо широкі чотиридольні такти, а в Allegro – динамічні дводольні. Крещендування на драматургічному рівні пов'язане з переходом від споглядальності до дієвості, про що

свідчить співвідношення персоніфікованого та живописно-зображального тематизму в кожній з частин. Аналогічну картину бачимо і на композиційному рівні: дробова структура Andante maestoso, що складається з численних епізодів, контрастних по відношенню один до одного, цілісна, позбавлена маркувальних елементів форма Lento, де «розвиток» як засіб формоутво-рення поступається місцем «перебуванню», і чітко окреслені контури сонатної форми як переконливого, апробованого часом, засобу втілення художньої цілісності – у фінальному Allegro.

Характеризуючи твір, який має позначення «баянний концерт», не можна обійти питання про відповідність його вимогам жанру. Наявність двох учасників дії – соліста та оркестру, які ведуть між собою діалог, та докладно проробена партія солюючого інструмента, в якій застосований весь арсенал сучасної баянної техніки, – ці атрибутивні риси концертного жанру повною мірою присутні в творі Гайденка. Однак визначальною, на думку автора дисертації, в концерті, що розглядається, є ще одна, не менш показова ознака жанру – опора на принцип гри, обумовлена, вочевидь, програмним задумом твору.

Як відомо, поняття гри є досить багатозначним. В ХХ столітті гра розуміється як універсальна філософська категорія: вона одночасно і онтологічний феномен, і культуротворче начало, і одна з форм пізнання, і функціональний елемент особистісного розвитку. Широкий спектр трактувань феномена гри маємо і в музичній сфері, основні з них наступні: гра як віртуозне володіння музичним інструментом, гра як переломлення театрального принципу наслідування життя, гра як змагання двох або декількох учасників музикування, гра як жарт, гра як фактор, що визначає особливу атмосферу радості та втіхи.

Про насиченість баянної партії віртуозними елементами та про театральність як одну з форм перетворення ігрового принципу в концерті Гайденка мова вже йшла. Не менш переконливим тут є також відтворення інших іпостасей гри.

Гра як змагання представлена в творі, що розглядається, насамперед, у взаємодії партій баяна та оркестру.

Особливо різноманітними постають форми цієї взаємодії в крайніх частинах концерту. Тут є темброві перегуки на одному музичному матеріалі (тт. 14-17, 34, 321-328), є спроби протиставити свою тему «чужій» (тт. 1-9, 278-289, 337-344), є доспівування мелодичної лінії, започаткованої партнером (т. 181-188, 380-388), є жартівливі «подразнювання», пересміювання (т. 177-180, 376-379). Що стосується жартівливого виміру феномена гри, то він виявляється у постійних модифікаціях, перетвореннях музичного матеріалу. Яскравим прикладом може слугувати «чоловічий» мотив, який протягом першої частини концерту постає у діатонічному та хроматичному викладенні, у діапазоні чистої, зменшеної та збільшеної кварти, у «потовщенні» збільшених октав, великих септакордів, паралельних септим. Розмаїття діалогічних форм, винахідливі видозміни мотивів, віртуозний блиск звучання та «театральність» розгортання музичних подій – все це не тільки пожвавлює драматургічний розвиток і збагачує темброву палітру звучання, а й сприяє виникненню святкової атмосфери, коли, кажучи словами Б. Асаф'єва, «звуки радують, майстерність породжує змагання та милування, окови культу зняті, інструменталізм прагне відобразити дійсність у всьому різноманітті її ритмів і комбінацій».

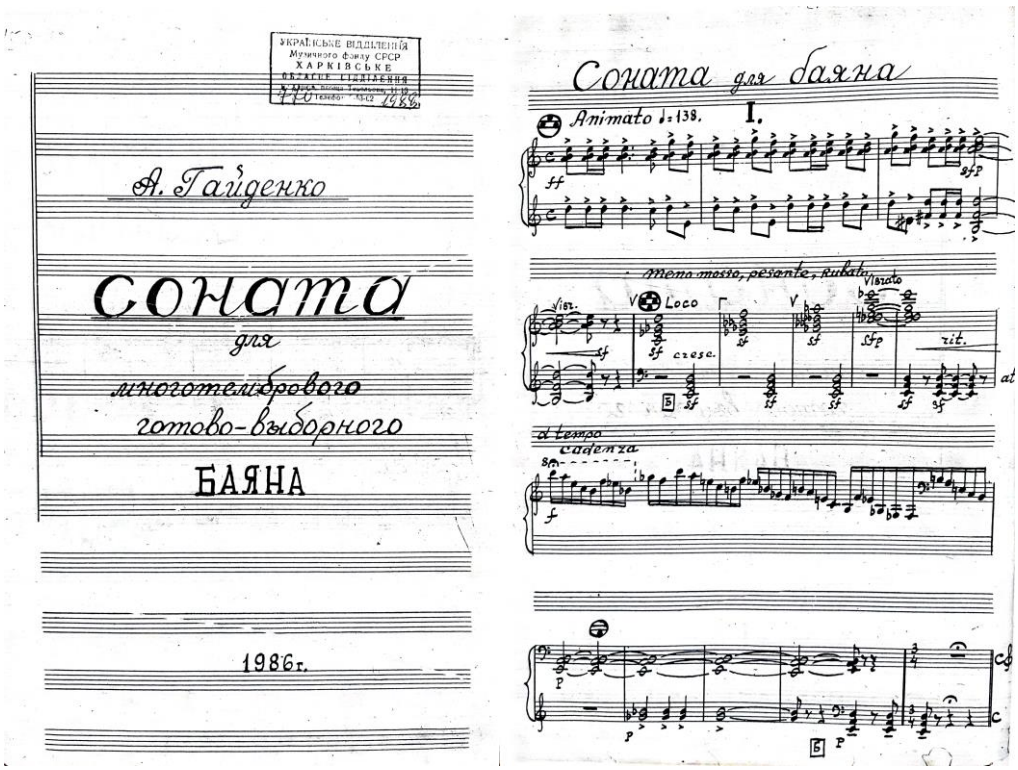
Окремо треба зупинитися на такому атрибутивному елементі концертної форми як каденція соліста. В третій частині є позначення «*Cadenza*» (т. 337), однак замість сольного звучання баяна композитор пропонує слухачеві чітко окреслений діалог баяна та оркестру. Важливо, що цей діалог – ледве не єдине в концерті протистояння партнерів: кожен з них виступає із власним тематичним матеріалом, відстоюючи своє право на лідерство. Особливе положення *Cadenza* у формі підкреслено темповими та агогічними засобами: вказівка «*Adagio, rubato*» акцентує контрастність даного розділу пружному швидкому руху оточуючих епізодів. Разом з тим, аналіз тематичного наповнення сольної каденції в концерті Гайденка свідчить про її резюмуючу драматургічну функцію, адже тут поєднуються

і, навіть, синтезуються основні тематичні елементи з різних частин циклу.

Концерт № 2 для баяна з камерним оркестром «З предковічних часів...» демонструє повернення А. Гайденка до знайомого слухачеві кола образів та комплексу стилістичних засобів. Разом з тим, досконаліть зрілого композиторського стилю автора обумовлює зрослу рельєфність драматургічного розвитку, майстерність тематичної роботи, вивіреність композиційної будови.

3.2. Баянні сонати в контексті неофольклорних пошуків композитора

Дві сонати для баяна соло Анатолія Гайденка, так само як і його баянні концерти, розділені значним проміжком часу: Перша написана у 1986 році, Друга – у 2006-му. І так само, як концерти, сонати відтворюють стійкий інтерес композитора до минулого та опору на національний фольклор.



Перша соната не має програмної назви, однак її музичний тематизм – інтонаційно-ритмічний склад, ладові особливості, фактурні прийоми викладення – вказують на типові для всієї творчості А. Гайденка образно-стилістичні тенденції: тягу до архаїки та виявлення давньослов'янських коренів української культури. На національний характер образів вказують і деякі словесні ремарки, що містяться у нотному тексті: *quasi trembita, quasi duda*, тобто композитор свідомо намагається втілити в музиці звучання, що асоціюються з давніми традиціями українського народу.

Соната складається з трьох частин, темпове співвідношення яких є показовим для цього жанру*: Allegro – Adagio – Allegro*. В межах кожної частини експонуються та отримують розвиток контрастні образи. Теми та тематичні елементи, що їх репрезентують, можуть взаємодіяти, однак практично не вступають у конфлікт.

На початку першої частини почергово викладаються чотири тематичні елементи, які репрезентують різні образні сфери. *Перший елемент* має відверто динамічний, напористо-агресивний характер. Тут визначальними виразовими засобами є ритм – енергійний, з внутрітактовою синкопою, динаміка – ***ff***, артикуляція – з маркуванням кожного звуку. Ці риси дозволяють охарактеризувати жанрову природу даного тематичного елементу як токатного. Акордове викладення в гранично стислому діапазоні наближає звучання до кластерного і створює сонорний ефект. Лінія верхнього голосу окреслює характерні для тематизму усієї сонати інтервали – велику секунду та чисту кварту. З цих же інтервалів побудовані й акорди, що «потовщують» мелодичну лінію.

Другий елемент, відокремлений від першого паузою, експонує іншу образну сферу та новий тип викладення. Необхідний характер звучання композитор позначив словами «*pesante, rubato*». Важкі акорди, основу яких складають зменшені тризвуки, неспішно рухаються по малих терціях вгору. Їх підтримують квартові співзвуччя в низькому регістрі, що додають звучанню відтінок дзвоновості.

Третій елемент являє собою фігурації, низхідний рух яких побудований на мінорних тризвуках. Стрімко спадаючи на чотири октави, вони застигають на акорді з чистої кварти та великої секунди, який можна розглядати як вертикалізацію мелодичної лінії першого елементу. На фоні застиглого акорду *e-a-h* з'являються гармонічно чужорідні великі терції *fis-ais*, які також відіграватимуть важливу роль у подальшому розгортанні музичних подій. Їх поява підкреслена тут не тільки гармонічно, а й ритмічно (після секстолей шістнадцятими – половинна + дві чверті + ціла) та регістрово (точно посередині чотириоктавного діапазону, охопленого фігураціями).

Четвертий елемент – це сфера лірики: темп *Andante*, середній, «вокальний» регістр, наспівні інтонації, що окреслюють гармонічний *a-moll*[36]. Цей максимально контрастний відносно до попередніх елемент спирається на ті самі інтервали, які вже набули статус провідних – секунда та кварта. Однак раніше ще не представлена імітаційно-поліфонічна манера викладення та помітна цезура чітко позначають початок нового композиційного розділу, це побічна партія сонатної форми. Дійсно, образне та масштабне співвідношення даних розділів дає підставу для такого твердження, адже викладення четвертого елементу масштабно урівноважує те, що прозвучало раніше (16 і 20 тактів відповідно).

Даний розділ за внутрішньою будовою наближається до варіантно-строфічної форми. Кожне з чотирьох проведень теми має своє «обличчя». Перше являє собою точно витриманий двоголосний канон (тт. 17-23). Друге, починаючись майже аналогічно першому, надалі позбавляється імітаційності та демонструє суто мелодичне розгортання, яке несподівано перетворюється на більш-менш вільне повторення третього, фігураційного, елементу (тт. 24-29). Третє проведення являє собою своєрідну квартову втору, правда ледь намічену, яка також переходить у кварто-секундові фігурації (тт. 29-32). І четверте – знов царина мелодії,

[36] Деякі мелодичні звороти теми нагадують українську колискову «Котику, котику», на що, зокрема, вказує Л. Понікарова [144, с. 91].

що вільно розгортається на фоні пульсуючого органного пункту *es* (тт. 32-36).

Наступний розділ відкривається поверненням першого елементу, який своїм динамічним звучанням різко перериває становлення ліричного образу (т. 37). Другий, хоральний, елемент втрачає первісну ваговитість, тепер він проводиться на ***pp***, рух акордів окреслює не терції, а переважно кварти та наприкінці до нього додається низхідне хроматичне сповзання, яке ставить остаточну крапку в емоційному переосмисленні образу (тт. 42-50). Третій елемент випущено, а четвертий – виступає у сполученні з кварто-секундовим лейтакордом першого елементу та підкорюється його семантиці: темп *Allegro* та пульсуючі дисонанси у супроводі знищують пісенність та висувають на передній план агресивно-динамічну моторність (т. 51).

Стрімкий рух призводить до проголошення нової теми (т. 59). Образно-інтонаційно вона споріднена з першим елементом, але мелодичний малюнок набуває тут ясно відчутних фольклорних рис, а фактурно-ритмічне оформлення, динаміка ***ff*** та різкі акценти надають звучанню «варварського» відтінку. Нова тема проводиться двічі, кожне з проведень завершується низхідними пасажами (третій елемент).

Надалі з'являється ще одна *нова тема* – цього разу лірична (т. 71). У порівнянні з четвертим елементом мелодія цієї теми більш розвинена, охоплює майже октавний діапазон та має хвилеподібний малюнок. Виразні терцієві ходи на її початку викликають асоціації з численними різновидами українських ліричних пісень, а збільшена секунда *g-ais* сприймається як ознака гуцульського ладу. Ця тема не є цитатою, однак, за словами композитора, створюючи її, він намагався викликати асоціації із піснями женців[37]. Так само, як і попередня «варварська» тема, лірична тема повторюється двічі, а її висхідний мотив з внутрішньотактовою синкопою (т. 75) стає основою інтенсивного розвитку, що

[37] Із особистої бесіди з композитором.

приводить до місцевої кульмінації на «удовбуванні» першого тематичного елементу сонати.

Таким чином, драматургія експозиційного розділу побудована на поступовому становленні двох основних образів – енергійно-динамічного та ліричного. Перший має токатну природу, другий – пісенну. Розвиток спрямований від ескізного показу їх у вигляді стислих тематичних елементів до ствердження вже як семантично визначених та рельєфно окреслених тем. Інші образи, представлені хоральним та фігураційним елементами, поки є другорядними та виконують функції доповнення або зв'язки.

Розробка розпочинається несподіваним обривом першого тематичного елементу шляхом багатоголосного *glissando* через дві з половиною октави. Похмурі акорди, пульсація яких порушується міжтактовими синкопами, позначають межу між розділами форми. Активізується роль великих терцій, що вперше прозвучали після завершення третього елементу, а потім періодично з'являлися у фонових шарах фактури. Вони супроводжують викладення тем, складають основу акордових утворень, зв'язують синтаксичні будови.

Перша хвиля розробки (т. 95) базується на дворазовому зіставленні четвертого елементу, який постає тут, як і в другому розділі експозиції, в динамічно-драматичному аспекті, та «варварської» теми, причому друге проведення цих тем пов'язане з підвищенням регістру та посиленням динаміки. У другій хвилі (т. 109) домінує стрімкий рух фігурацій, заснованих на інтонаціях того ж четвертого елементу. І знов, як і у першій хвилі, поступове наростання динаміки та підвищення регістру приводить до проголошення «варварської» теми. Варіантне повторення матеріалу містить епізодичне включення хорального елементу (т. 130).

Третя хвиля (т. 135) складається з фігурацій, до яких приєднується пульсуючий лейтакорд, канонічного розвитку ліричної («гуцульської») теми та першого тематичного елементу сонати. Викладення останнього є головною кульмінацією у драматургічній будові першої частини. У єдину лінію наростання поєднуються усі дієві елементи сонати: перший

елемент, «варварська» тема, третій та другий елементи. Другий елемент, як це сталося раніше з четвертим елементом, підкорюється тут семантиці головного образу – хоральність трансформується в енергійну токатність.

Реприза сонатної форми значно скорочена. Вона складається з проведення хорального елементу – у тому вигляді, в якому він звучав на початку другого розділу експозиції, та ліричного (четвертого) елементу, який, як і при експонуванні, викладається канонічно. Обидва тематичні елементи проходять на *piano* в стриманому темпі (*sostenuto*). Відсутність в репризі тематичного матеріалу, який виконував функції головної партії, пояснюється двома причинами: по-перше, він вичерпав свої можливості в кульмінаційній зоні розробки, по-друге, його енергійно-динамічний характер не вписується у «тиху репризу», яка є не стільки підсумком розвитку, скільки післямовою.

Дуже цікавою та неординарною є кода першої частини. Короткий вступний розділ будується на стрімкому наростанні звучання від ***p*** до ***ff***. Другий розділ, позначений ремаркою *Gioviale* (*весело*), містить справжню мелодію львівської народної пісні «Катерина». Її звуковисотні контури близькі до побічної теми, причому не до її початкового мотиву, як це неодноразово ставало раніше (хоча розпочинається розділ саме цим мотивом), а на низхідний рух в діапазоні кварти чи терції, який є спільним для обох головних образів. Додамо, що викладається мелодична лінія також добре знайомими нам паралельними терціями, а у супроводі маємо фактурну формулу «альбертієвих басів».

Як можна трактувати такі несподівані оновлення тематичного матеріалу сонати? Можливо, пояснення приховане у ремарці – «весело». Композитор ніби демонструє нам, що ті перетворення мотивів, які ми чули протягом першої частини, далеко не межа, що не слід сприймати усе, що відбувалося, занадто серйозно, і що в музиці, як і в житті, знаходяться поряд сумне і радісне, героїчне і ліричне, серйозне і жартівливе. Завершується ж кода стрімкими квартовими пасажами (третій елемент), цього разу спрямованими не униз, а вгору. Досягнувши гранично

високого регістру, ключові інтервали сонати – велика секунда та чиста кварта – сповільнюють свій рух та поступово тануть у небутті. Гучною крапкою в драматургічному розгортанні є тонічний тризвук Ля мажору, поєднаний із лейтакордом.

Тож, композиційно-драматургічна будова першої частини баянної сонати А. Гайденка має риси, показові для сонатної форми: контраст двох образних сфер – енергійно-дієвої та меланхолійно-ліричної, відповідний їм тематизм з певними жанровими особливостями – токатними та пісенними, функціональний розподіл на зони експозиції, розробки, репризи та коди, інтенсивний розвиток та взаємодію тематичного матеріалу, що зумовлює його якісне перетворення. Разом з тим, часті контрасти образів, зіставлення тем та типів викладення, перетворення музичного матеріалу свідчать про прагнення композитора до зовнішніх ефектів, більш властивих концертному жанру[38].

Друга частина сонати має темпове позначення *Adagio*. Її основній темі притаманні жанрові риси колискової: хвилеподібний малюнок мелодії, монотонні повторення коротких мотивів, погойдувальні кварти у супроводі. Звуковисотна лінія теми складається з інтервалів секунди та кварти, які визначали інтонаційний склад більшості тем першої частини сонати, однак опорними тут є низхідні секунди з їх м'яким, резонуючим жанру колискової звучанням.

Експозиційний розділ тричастинної форми складається з трьох проведень колискової теми. Особливого колориту її першому викладенню надають паралельні квінти, фонізм яких фарбує мелодію. Друге проведення подається у вигляді канону в нижню квінту. Стискання діапазону мелодії до зменшеної кварти замість чистої придає ламентаційний відтінок. Цікавим моментом є вторгнення в друге проведення теми контрастного мотиву, позначеного ремаркою

[38] Слід зазначити, що трактування образної концепції Першої сонати А. Гайденка може бути підкреслено драматичним. Так, музика її першої частини у виконанні Андрія Фесенка стала основою для трагічного відеоролика Ольги Мамедової «Катастрофа, що змінила життя. 30 років від трагедії на Чорнобильській АС» (2016).

«*quasi trembita*» (т. 255). Його появі передує зловісне тремоло у низькому регістрі. Сам трембітний мотив привертає увагу яскравою звукозображальністю. Закличне звучання двох висхідних кварт посилюється подвійними пунктирами, а широкі ходи на зменшену та збільшену октави загострюються маркованими форшлагами.

Третє проведення теми починається на фоні тремолюючого органного пункту, потім повертається до викладення паралельними інтервалами (тепер до квінт додаються септими, кварти та терції) і, нарешті, вступає насторожене остинато в басу, що підводить до вторгнення тріольної поспівки по звуках низхідного мінорного тризвуку, що підкріплюється удовбуванням акордового комплексу з тих самих звуків. Функція цієї поспівки – порушити усталений рух та привернути увагу слухача до того, що невдовзі відбуватиметься. Вона проголошується тричі, далі переривається поверненням трембітного мотиву (на ***p*** – наче далекій спогад або відлуння) і – ще чотири рази, поступово завмираючи та плавно перетікаючи у висхідні квартові фігурації та відголос колискового мотиву.

Середній розділ тричастинної форми *Adagio* повертає нас до тематичного матеріалу першої частини. Спочатку звучить перший тематичний елемент, потім «варварська» тема і третій, фігураційний, елемент. Усі вони втрачають свій енергійно-дієвий характер. Темп *Andante* та динаміка ***p*** створюють ефект димки, що відокремлює минуле від теперішнього. Перший елемент (т. 296), завдяки погойдувальним секундам у акомпанементі, що з часом перетворюються на септими, та круговому мелодичному мотиву *e-f-g-f-e*, який багаторазово повторюється, наближається за характером до колискової, однак фонізм лейтакорду та внутрітактова синкопа беззаперечно підтверджують факт ремінісценції. «Варварська» тема (т. 303) з дводольної стає тридольною, її мелодична лінія у першому проведенні потовщується лейтакордовою фарбою, а між двома проведеннями вклинюються висхідні квартові фігурації, що також неодноразово звучали в першій частині сонати.

Відокремлює середній розділ від репризи тріольна поспівка, що позначала межу між експозицією та серединою тричастинної форми. На відміну від попереднього проведення тут вона дається на ***p***, з неї вилучається трембітний мотив, акордовий комплекс розростається та ускладнюється, а замість розчинення у регістрових височінях маємо кульмінаційний вибух у вигляді ланцюжка хроматичних кластерів (т. 330).

Цікавим є початок репризи. Після тріольної поспівки композитор, наче за інерцією, переходить до теми, що відкривала середину тричастинної форми: звучить круговий мотив у супроводі погойдувальних секунд (т. 340). Однак «помилка» швидко виправляється, і початкова тема колискової вступає в свої права (т. 341). Потім відбувається ще одне ненавмисне повернення до серединної теми (т. 348) і, нарешті, баян доспівує колискову. Правда, замість трьох експозиційних проведень маємо лише одне репризне. Тож, реприза скорочена, а урізання мотивів з серединного розділу форми надає їй узагальнюючих рис.

Таким чином, друга частина баянної сонати А. Гайденка написана в тричастинній репризній формі з контрастною серединою, побудованою на тематичному матеріалі початкового *Allegro*. Наявність тріольного мотиву, що обрамляє середину, вносить додатковий штрих у композиційну будову *Adagio*, дозволяючи угледіти в ній ознаки концентричної форми.

Третя частина має підзаголовок «*Quasi toccata*». Такий жанровий орієнтир визначає і характер тематизму, і особливості формоутворення фіналу. Як відомо, токата – це жанр з тривалою історією, який за п'ятсот років свого існування значно еволюціонував, однак зберіг свої сутнісні ознаки. Одна з таких ознак – підкреслена динамічність музичного руху, адже токата належить до групи моторно-пластичних жанрів, мета яких полягає у створенні образу руху як такого. Звідси такі риси токати як швидкий темп, домінування фактурно-фігураційного тематизму, багаторівнева регулярність метроритму, використання прийомів ре-

петиційної техніки, штрихів *staccato* та *martellato*, окремих акцентованих акордів (переважно дисонансної природи).

Майже всі з перелічених ознак властиві фінальній частині баянної сонати Гайденка. Із вже знайомих за попередніми частинами жанрово-стильових шарів безперечно домінуючим тут є токатний. Він підкоряє собі хоральний та фігураційний шари. Що стосується пісенного, то завдяки швидкому темпу та фактурному оформленню він також набуває більш динамічних рис.

Початкова тема фіналу, яку умовно можна назвати головною партією, показана у процесі становлення. Оклична мотив, що відкриває фінал, своїми мелодико-ритмічними та фактурно-динамічними параметрами змушує пригадати початок акордеонного концерту «*Ecce homo!*». Стрімкі пасажі, більшу частину яких складають висхідні квартові ланцюжки, підводять до другого, а потім третього проведення мотиву, де він отримує продовження: до нього додаються інтонація питання та низхідний поступовий хід в діапазоні сексти (т. 364-366, 373-375).

Кульмінація головної партії припадає на відмічену ремаркою «*pesante, maestoso*» тему (т. 378). З одного боку, ця тема є похідною від розширеного мотиву, оскільки містить інтонацію питання та низхідний мелодичний рух, з іншого, за звуковисотними контурами вона ідентична першому елементу першої частини сонати. Однак ритмічне збільшення та зміщення метричних акцентів надають знайомому мотиву імперативного характеру. До того ж, викладення паралельними багатозвучними акордами привносить у нього риси хоральності. Таким чином, в цій кульмінаційній побудові головної партії зливаються токатний і хоральний шари музичного тематизму сонати[39].

В наступному епізоді головної партії, позначеному несподіваним для жанру сонати терміном «*Cadenza*» (т. 385), синтезуються два інших жанрово-стильових шари – фігураційний та пісенний: заголовна інтонація четвертого елементу першої частини стає основою спрямованого догори

[39] За словами А. Гайденка, особливості викладення початкового розділу третьої частини (до Cadenza) визначаються прагненням стилізувати органну фактуру.

пасажного руху. Підсумком внутрішньо-тематичного розвитку стає повільний мономоритмічний рух низхідних акордів на ***ff*** (т. 393). Ремарка «*quasi organo*» підкреслює повернення до первісної семантики хорального елементу – величної, урочистої, піднесеної.

Інша важлива тема фіналу – власне токатна (т. 401). Вона з'являється одразу після головної партії та проростає з каденційного пасажу. Побудовані на пісенному елементі першої частини фактурно-ритмічні фігурки чергуються з низхідними квартовими мотивами та гамоподібними пасажами. Час від часу в них врізаються кілкі акорди. Однак в умовах швидкого руху шістнадцятими знайомі за попередніми темами інтонаційні звороти втрачають рельєфність, на передній план висувається типовий для жанру токати рух «*perpetuum mobile*».

Так саме нівелюються і лірико-пісенні інтонації побічної теми фіналу (т. 416). Ламентозні звороти з низхідною квартою наприкінці фрази та настійливість повторів цієї фрази апелюють до фольклорного жанру голосінь. Жалощів додають і протягнені пусті квінти, що є фоном для мелодичної лінії, і тимчасове включення канонічного викладення. Однак темп *Allegro* і оточення цього ліричного епізоду токатним тематизмом створює ефект швидкоплинного видіння, яке поглинається стихією нестримного руху. Цей ефект посилюється у другому проведенні теми (т. 463), де вона постає у супроводі остинатно повторюваних фактурно-фігураційних формул. Нарешті, у репризному розділі форми побічна тема ще більше змінює характер. Ремарка «*quasi duda*» визначає нові риси образу: завдяки іншому фактурно-ритмічному оформленню тема остаточно втрачає ламентозність та набуває жартівливо-ігрового відтінку.

У коді використано ще одну фольклорну цитату – мелодію української народної пісні «Діду мій, дударику». Її уведення стає логічним продовженням ремарки «*quasi duda*» у попередньому розділі форми, однак головне, – це інтонаційна спорідненість фольклорного наспіву з музичним тематизмом не тільки фіналу, а й усієї сонати. Він ніби підводить рису під цілеспрямованим драматургічним роз-

витком, який об'єднує цикл, та виявляє сутність композиторського задуму, що полягає у тісному зв'язку авторського матеріалу з народними джерелами.

Окремо слід зупинитися на композиційній будові фіналу. Для жанру токати типовими є вільні форми, в яких на перший план висувається динаміка поступального руху. У добу бароко цей ефект досягався завдяки контрасту – частим зіставленням пасажних та імітаційних розділів, у більш пізні часи композитори нерідко використовували сонатну схему, хоча і зі значними відхиленнями від класичних норм. В фіналі Першої баянної сонати А. Гайденка привертають увагу контрасти фігураційного та акордового викладення. Іноді цей контраст підкреслюється за допомогою цезур, але частіше переходи згладжуються і в єдиному поступальному русі сплітаються різні за жанровими показниками та фактурними складами епізоди. Що ж стосується сонатності, то її риси тут, безумовно, присутні, про що свідчать і намічений на початку частини контраст образів, і повернення музичного матеріалу у заключному розділі форми, і постійні перетворення основних тематичних елементів, і тісний взаємозв'язок між ними. Композитор невипадково позначив фінальну частину сонати саме «*Quasi toccata*», адже властива токаті імпровізаційність поєднується тут із притаманною автору ретельністю інтонаційно-тематичної роботи.

Отже, при зовнішній традиційності композиційної побудови Перша баянна соната Гайденка демонструє вражаючу цілеспрямованість драматургії та скрупульозність інтонаційно-тематичної роботи. Три образно-жанрові сфери – дієво-токатна, лірико-пісенна та велично-хоральна – мають наскрізний розвиток в циклі. Їх взаємодія приводить до індивідуалізації образного профілю кожної частини, а контраст не виключає єдності інтонаційного фундаменту. Ця соната належить до тієї групи баянних творів кінця XX століття, які А. Сташевський називає «великою симфонізованою сонатою» [151]. Цей твір А. Гайденка, разом із написаними в той самий період сонатами В. Зубицького, А. Білошицького, Г. Ляшенка, Ю. Іщенка, свідчить про під-

коріння українською баянною музикою вершин академічного Олімпу.

* * *

Друга баянна соната А. Гайденка має програмну назву – «**Предковічні відлуння**». Ця назва узагальнює та підносить на рівень концепції те тяжіння до архаїки та до виявлення давньослов'янських коренів української культури, яке було відчутне, хоча і не вербалізоване, у музиці Першої сонати. Схожість між цими двома творами простежується у жанрових джерелах тематизму, у наявності елементів гуцульського ладу, в широкому використанні квартових акордів та у композиційно-драматургічній будові частин та циклу в цілому.

Друга соната, як і Перша, складається з трьох частин. Числові показники темпу (чверть дорівнює 72, 56 та знов 72) окреслюють традиційну для жанру симетричну структуру, де відносно швидкі крайні частини обрамляють більш повільну середню. Однак словесні вказівки не такі однозначні, як у Першій сонаті: замість «*Allegro – Adagio – Allegro*» тут маємо «*Andante rubato – Andante rubato – Maestoso rubato*» (останнє згодом змінюється на *Allegro*). Привертає до себе увагу присутність у кожному словосполученні складового «*rubato*», що підкреслює вільний характер розгортання образів, навіть, певну імпровізаційність як невід'ємну рису архаїчних епічних сказань.

Перша частина сонати має монотематичну організацію. Її початковий мотив, що спирається на інтервал збільшеної секунди, розміщеної усередині чистої кварти, стає джерелом, фактично, усієї інтонаційної будови *Andante rubato*. Він то виступає як самостійна тематична одиниця, то інкрустується у довготривалу мелодичну лінію, повторюється на тій самій висоті або на іншій, потовщується певними інтервалами (найчастіше квартами чи квінтами), перетворюється на фігурації або вбудовується у вертикальні співзвуччя. Як похідні від початкового мотиву можна розглядати ланцюжки зменшених тризвуків та квартові пасажі. До того ж, автономну лінію розвитку має ритмічна

фігура зазначеного мотиву: тріоль шістнадцятих – восьма. Вона не тільки постійно з'являється у своєму первісному вигляді, а й, крім того, дається у подвійному та потрійному збільшенні, породжує похідні секстолі або рівномірний рух восьмих.

Композиційна будова першої частини зберігає три фазність, властиву класико-романтичним музичним формам. Тут, як і в першій сонаті, є функціональний розподіл на зони експозиції, розробки, репризи. Експозиційна зона містить декілька епізодів, що розрізняються типом викладення. Перший епізод умовно можна назвати головною партією, адже за характером він нагадує енергійно-дієві початкові теми, що слугують імпульсом для подальшого руху в сонатних формах (від Л. Бетховена до Б. Лятошинського). Експресивні вигуки (marcato, ***ff***) переходять у стрімкі пасажі, засновані на тих самих інтонаціях, і знов повертаються – тепер вже стверджуючись у багаторазовому повторенні.

Незначне уповільнення та коротка пауза відокремлюють початковий епізод від наступного (*Tempo primo*, т. 9). Послаблення інтонаційної рельєфності та рух басового голосу від умовної тоніки ***d*** до домінанти ***a*** надають підстави для аналогії зі сполучною партією. Тут набуває розвитку пасажно-фігураційний матеріал з попереднього розділу: збільшені секунди та енгармонічні малі терції у тріольному та похідному секстольному ритмічному оформленні.

У побічній партії (т. 17) початковий мотив модифікується. Низхідний рух у діапазоні кварти постає основним елементом теми. Він утворює її інтонаційне зерно та визначає опорні точки синтаксичної конструкції. Однак експресивна збільшена секунда поступається місцем томливим хроматизмам, а ритмічна формула «тріоль шістнадцятих – восьма» перетворюється на «тріоль восьмих – половинна з крапкою». Більш стримане звучання досягається також завдяки розміреним восьмим *non legato* в партії лівої руки. Цей компонент музичної тканини, до речі, теж має за джерело початковий мотив, а саме, інтервал зменшеної кварти, який окреслює тут звуковисотні кордони мотивів,

супроводжуючих секвенційні ланки мелодичної лінії. Надалі установлюється фігураційний рух, у лініях якого час від часу лунають знайомі звороти. За функцією цей епізод близький до заключної партії, яка у даному випадку структурно не відокремлена від побічної.

Розробка доволі лаконічна. Тут панує активний фігураційний рух, що приводить спочатку до місцевої, а потім до головної кульмінації розділу. Зазначимо, що мелодичні контури фігурацій спираються на конструктивні елементи наскрізного мотиву сонаті – інтервали малої та збільшеної секунди, на яких побудовані й акорди місцевої кульмінації (т. 34). Разом з тим, конкретний звуковисотний малюнок цих фігурацій буде відтворений у фінальній частині циклу, завдяки чому виникне чітка тематична арка на відстані. Головна кульмінація розробки (т. 37) підкреслена не тільки динамічними засобами (***ff***), а й фактурно-ритмічними: графічні лінії тридцять другими тривалостями, підтримані скупими вертикальними співзвуччями (переважно інтервалами), змінюються багатозвучними акордами половинних у супроводі ламаних арпеджіо, що заповнюють триоктавний діапазон басового регістру.

Реприза розпочинається проголошенням початкового мотиву сонати, який однак не має продовження і, після триразового повторення на іншій висоті, переривається звучання побічної теми. Остання проводиться півтоном вище у порівнянні з експозицією та швидко, минаючи фігураційний розділ, досягає кульмінаційної точки у вигляді пульсуючих квартових акордів (т. 55). Надалі йде точна реприза головної партії, яка відрізняється від експозиції лише ритмічним збільшенням заключного звороту. Тож, реприза має дзеркальну структуру, що надає композиції першої частини певної симетричності. Завершує *Andante rubato* невелика побудова – подвійна за функцією. Її початковий тритакт «доспівує» головну інтонацію першої частини, а наступний чотиритакт готує тематизм другої частини. Водночас впродовж цієї умовної коди-зв'язки здійснюється перехід від тональної опори ***d***, домінуючої в

початковій частині циклу, до закріплення тону ***g***, що виконуватиме функцію тоніки в середній частині сонати.

Друга частина – *Andante rubato* – має переважно ліричний характер. Погуйдувальні фактурно-ритмічні фігури у тритактовому вступі налаштовують на жанр колискової, а синкоповані секунди в акомпанементі до мелодії, що вступає надалі (т. 75), викликають досить чіткі асоціації із романсом О. Бородина «Спляча княжна». Ознаки колискової відчуваються також у варіантному повторенні невеличких мотивів, із зчеплення яких вибудовується мелодична лінія теми. Разом з тим, вже у викладенні теми присутній принцип вільного розгортання музичної думки, підкреслений у темповому позначенні другої частини – «*rubato*». Про це свідчать і ритмічний малюнок мелодії, в якому переважає непарне дроблення тактових долей (квінтолі та тріолі) у сполученні із синкопами, і відсутність періодичності у синтаксичній будові (дві чверті – чотири чверті – три чверті – три чверті – одна чверть – п'ять чвертей), і нерегламентоване чергування повторюваних та нових тематичних елементів.

Взагалі, музичний тематизм другої частини сонати містить як похідні від тематизму першої частини елементи, так і нові. Зокрема, мелодична лінія першої теми (*а*) відтворює мелодичні звороти наскрізного мотиву, що окреслюють інтервали малої та збільшеної секунди, низхідні хроматичні інтонації побічної теми, фігураційні елементи розробкового розділу. Ці елементи будуть представлені тим чи іншим чином і в наступних розділах другої частини. Серед нових тематичних елементів, важливих у драматургічному розгортанні ліричного образу, слід перш за все назвати скандування ламентозного малосекундового ходу в акордовому викладенні (тт. 90, 96-97, 105-106, 127-128), що, з'являючись на вершинах динамічного зростання, маркує місцеві кульмінації або підводить до них (*б*). Також відзначимо два пісенних мотиви, які поглиблюють ліричний образ середнього *Andante rubato*. Перший з них (тт. 91, 98, 113, 140) поєднує речитативно-декламаційні та кантиленні елементи. Він має низхідний мелодичний малюнок та

спирається на характерний для пісні-романсу гармонічний мінор (*в*). Другий мотив (тт. 107, 143) відтворює притаманні пізнім зразкам української народної пісенності звороти із заповненням малосекстового діапазону V-III ступенів мінорного ладу (*г*). Тож, тематичні елементи, які вперше з'являються у другій частині сонатного циклу, мають відчутне фольклорне забарвлення, однак вони не сприймаються як чужорідні по відношенню до тематизму, запозиченого з першої частини, а навпаки, висвітлюють властиві йому, однак раніше приховані за гострими сучасними звучаннями фольклорні витоки.

У композиційній будові другої частини сонати можна спостерігати тенденцію до контрастного зіставлення епізодів, яку було відмічено вище по відношенню як до попередньої частини, так і до Першої сонати. Спочатку ці зіставлення мають досить урівноважений характер: двічі викладається перша тема (*а*), двічі – друга (*в*). Однак обидва тематичні розділи закінчуються кульмінацією на матеріалі нового ламентозного елемента (*б*). Розширює тематичний спектр експозиційної зони викладення другого пісенного мотиву в діапазоні тонічної сексти мінорного ладу (*г*).

Наступний розділ за масштабами дорівнює попередньому. Він чітко поділяється на два підрозділи, в кожному з яких представлений майже увесь тематичний «арсенал» експозиції. Однак послідовність тематичних елементів, їх пропорційні співвідношення та характер викладення не повторюють вихідні і не тотожні між собою. В першу чергу привертає увагу значне скорочення певних епізодів та їх вільне комбінування. Так, на початку першого підрозділу проводиться фігураційний елемент (*а*), який відкривав основну тему другої частини та є запозиченим з розробки першої частини. Тут він проводиться чотири рази, поступово підіймаючись вгору по цілих тонах. Далі йде тематичний елемент, який поєднує речитативно-декламаційне та кантиленне начала (*в*), однак замість закінчення на скандуванні малосекундового ходу (*б*) він переходить знов у початкові фігурації (*а*) із трохи зміненими контурами. І лише після цього двічі проводиться ламентозний елемент, готуючи

головну кульмінацію другої частини сонати. Остання сприймається як новий матеріал, однак прискіпливий аналіз дозволяє побачити спадкоємний зв'язок із тематизмом першої частини: низхідний поступенєвий рух, який визначав інтонаційне зерно та опорні точки синтаксичної конструкції побічної партії, складає тут верхній шар фактури, а лінія баса, викладена розмірeними восьмими *non legato*, відтворює фоновий пласт тієї ж теми. Таким чином, досить значні модифікації тематичного матеріалу та досягнення у процесі розвитку кульмінаційної вершини дають підстави говорити про розробковість або, принаймні, про розвиваючу функцію даного підрозділу форми.

Другий підрозділ розпочинається як точна реприза: без будь-яких змін проходить перше проведення фігураційної теми (*а*). Далі вступає друга тема (*в*), звучання якої, завдяки опорі на чисту квінту (замість зменшеної в експозиції), набуває більшої усталеності. Однак вона скорочена ще радикальніше, ніж перша, адже від неї залишається тільки два такти. Надалі тематичні елементи комбінуються вже на «мікрорівні», в одну фразу склеюються різних тематичні елементи: *г* и *б* (т. 143), *а* і *б* (т. 144), *а* і другий мікромотив *б* (т. 145). В наступних тактах (тт. 147-151) композитор оперує окремими ланками фігурацій, повторюючи їх та комбінуючи між собою. Завершує другу частину 5-тактова побудова, функція якої полягає у затвердженні тональності E-dur. Чому саме E-dur? Можливо, це пояснюється внутрішньою логікою, прихованою за зовнішньою свободою композиційної будови. Починаючись в тональності G-dur, експозеційний розділ завершується в паралельній тональності e-moll, тож, репризний розділ повинен мати симетричну будову, а ладова трансформація вказує на якісні зміни, що стали результатом цілеспрямованого образно-тематичного розвитку.

Третя частина представляє сферу активно-динамічних образів. Пануючий характер руху наближає її до токати, хоча, на відміну від фіналу Першої сонати, тут немає словесної вказівки на жанрову основу. Так само, як і в Першій сонаті, фінал розпочинається окличним мотивом,

який виконує вступну функцію. Він ніби наголошує на поверненні до головної ідеї сонати, переконливо втіленій у її першій частині. І дійсно, переважаюча більшість тематичного матеріалу фіналу є похідною від тематизму початкового Andante rubato. Це, насамперед, вступний окличний мотив, який буквально відтворює наскрізну інтонацію сонати – низхідний рух від I до V ступеня через збільшену секунду, та фігураційна тема рефрену, майже ідентична за своїм мелодико-ритмічним малюнком розробковим фігураціям першої частини. Крім того, кульмінація фіналу побудована на потужних акордах, низхідний поступенєвий малюнок яких нагадує про побічну партію все тієї ж першої частини сонати (т. 228-229).

За формою фінальна частина циклу близька до рондосонати. Роль головної партії, яка одночасно є рефреном, грає токатна тема, запозичена з розробки першої частини (т. 172). У порівнянні з «першоджерелом» вона звучить тут більш динамічно завдяки прискоренню темпу (чверть тепер дорівнює не 72, а 110) та акцентуванню сильних долей такту. В басу на фоні невпинного руху секстолей шістнадцяток проводиться наскрізна інтонація сонати, потовщена утвореними з її звуків акордами. Побічна партія представлена новою темою (*Meno mosso* –т. 195). Монотонне чергування сусідніх тонів, що лише зрідка порушується оспівуванням їх за допомогою суміжних звуків, супроводжується погойдувальною фактурною формулою в басу. Індивідуалізованості цій темі надає тактовий розмір 11/8, який контрастує з регулярною метрикою рефрену та привносить відтінок оповідальності у її звучання. Однак незвичний для побутового жанру метр все ж не приховує притаманні темі ознаки колискової, що нагадують про другу частину, утягуючи її таким чином в єдиний образний простір сонати.

Своєрідності рондо-сонатній формі фіналу надають відсутність розробкового розділу та розгорнутий вступ, матеріал якого відіграє важливу роль у драматургічному розвитку. Відсутність розробкового розділу коригує звичну композиційну схему:

замість *ГП – ПП –ГП – розробка – ГП – ПП –ГП*
маємо *ГП – ПП – ГП – ПП – ГП.*

Однак друге проведення рефрену (т. 204) має суттєві відмінності, порівняно з першим. Воно значно скорочене (10 тактів замість 23), початкові фігурації подаються у дзеркальному оберненні, а деякі з наступних фігураційних формул повторюються у іншому діапазоні. Третє проведення (231), навпаки, майже точно відтворює початкове. Що стосується побічної теми, то при другому проведенні (т. 214) вона звучить на три тони вище та викладається не паралельними терціями, як раніше, а співзвуччями, що складаються з інтервалів малої секунди та терції – формоутворювальних для музичної тканини усієї сонати. В результаті усіх зазначених особливостей форма другої частини набуває дзеркальної симетричності.

Елементом, який порушує дещо штучну симетрію та динамізує форму, виступає окличний мотив вступу. По-перше, сам вступний розділ завдяки інтонаційній сконцентрованості сприймається як джерело та імпульс подальшого розгортання музичної думки. По-друге, тематичний матеріал вступу двічі вторгатиметься у розвиток – спочатку на кордоні між другим проведенням побічної партії та останнім проведенням рефрену (т. 221), а потім на завершенні музичної форми – як свого роду кода-післямова (т. 242). Обидва рази він, як і на початку фіналу, звучить ніби імператив – на ***ff*** або ***f***, в акордовому викладенні та багаторазовому повторенні. Таке його звучання підкреслює значущість втіленої в ньому ідеї як не тільки джерела, але й висновку з усього попереднього розвитку.

Окремо слід вказати на роль конструктивного начала у роботі з тематизмом. Вище вже згадувалося про обернення фігурацій, «склеювання» різних мотивів або тактів, побудову вертикальних співзвуч із звуків мелодичної лінії тощо. До конструктивних елементів можна віднести і поліфонічні прийоми, використані композитором, зокрема, канонічне викладення у вступному розділі (тт. 167-168) та усередині побічної партії (тт. 200-202). Свідомо та дуже майстерно

інкрустує Гайденко інтонації наскрізного мотиву сонати у фігураційні арабески (тт. 160, 165-166, 178, 185, 186-190, 193-194, 210-213, 236-237, 245-246).

При всій складності та сучасності музичної мови, якою говорить автор у Другій баянній сонаті, в ній відчутні національні риси. У ладотональному комплексі центральне місце належить звороту зі збільшеною секундою, який є характерною ознакою мелосу західних та південних слов'ян. Фольклорного колориту додають паралелізми квінт та кварт, яких особливо багато в першій частині. Квазі-імпровізаційність, що властива розгортанню основної теми другої частини, відтворює народну манеру інструментального виконання: дрібні тривалості та їх вільне дроблення в межах тактової долі викликають асоціації із насиченням мелодичної лінії щедрою орнаментикою. Нарешті, включення в авторські теми типових для української народної пісні інтонаційних зворотів, що спираються на інтервал малої сексти та оспівують її окремі ланки, є ще одним аргументом на користь національної характерності тематизму Другої баянної сонати Гайденка.

Інша грань стилістики сонати – архаїчність, зафіксована в її програмному підзаголовку – «Предковічні відлуння». Вона проявляється не тільки у використанні давніх шарів слов'янського фольклору, які тут, у порівнянні з іншими аналогічними творами композитора, представлені досить опосередковано, а скоріше, в епічності змісту: висуванні на передній план героїчних, навіть, богатирських образів, неспішності та докладності їх експозиції, потужності звучання, грандіозному розмаху кульмінацій, урівноваженості драматургічного профілю форм. І ці риси, типові для композицій образно-епічного змісту, повною мірою притаманні розглянутому твору.

Крупні інструментальні форми – важливий пласт баянної творчості А. Гайденка. Два баянних концерти А. Гайденка, незважаючи на значний часовий проміжок між їх написанням, демонструють стійкий інтерес композитора до образів далекого минулого, прагнення до національної визначеності звучання, зокрема, використання

справжніх фольклорних мелодій, і є зразками неофольклорному напрямку в українській баянній музиці. Спільними для обох баянних концертів є драматургічні прийоми: зіставлення контрастних інтонаційних сфер, поступове розгортання тематизму шляхом багаторівневого варіювання, відсутність конфліктних зіткнень. Характерними рисами індивідуального стилю є несподівані зриви тривалого руху до кульмінації, які маркують межі форми.

Баянні концерти мають різну композиційну будову: Перший концерт є одночастинним, Другий – тричастинним, хоча наявне в Першому концерті тяжіння до сонатності дається взнаки і в композиційній організації фіналу Другого концерту. Відмінність між концертами обумовлена наявністю в Другому з них літературної програми, що впливає на характер драматургічного розвитку: якщо у Першому концерті домінує епічне начало, пов'язане з неспішним викладенням тем та їх тривалим розгортанням, то в Другому привертає до себе увагу театральність композиторського мислення, опора на принцип гри, що проявляється у персоніфікації музичного тематизму, частих контрастах та постійних тематичних перетвореннях. Театральні потенції свята Івана Купала, позначені програмним заголовком твору, знайшли переконливе втілення у його драматургічних особливостях – як в умовному розподілі музичного тематизму на персоніфікований і живописно-зображальний, так і у специфічних прийомах «крещендування форми» та пришвидшення дії, які відчуваються як на рівні кожної частини, так і в циклі в цілому.

Концерт для акордеона та струнного оркестру «*Ecce homo!*» позначив у творчості Гайденка тенденцію до розширення образних і стилістичних обріїв його музики в напрямку пошуків нової для творчості митця, європейської, системи музичної лексики й затвердження загально людських цінностей. Універсальності образної концепції акордеонного концерту відповідає музичний тематизм, в якому національні джерела не є визначальними. Це підтверджує використання у другій частині цитати старовинної англійської пісні «*Greensleeves*», що, починаючи з XVI століття,

набула світового поширення. Її функція в концерті «*Ecce homo!*» – символізувати минуле, що в драматургії твору протиставлене сьогоденню. Концерту «*Ecce homo!*» властива досить розвинена система інтонаційних зв'язків і, навіть, риси монотематизму, як характерного принципу індивідуального стилю композитора.

В баянних сонатах А. Гайденка втілено характерну для всієї творчості композитора рису – стійкий інтерес до минулого народу та опору на національний фольклор. Програмний заголовок Другої сонати «Предковічні відлуння» узагальнює та підносить на рівень концепції тяжіння до архаїки, до виявлення давньослов'янських коренів української культури, яке було відчутне, хоча і не вербалізоване, у музиці Першої сонати.

Схожість між сонатами простежується перш за все на стилістичному рівні, адже обидва твори є зразками неофольклорних прагнень композитора. Перша соната включає справжні народні мелодії, у Другій цитат немає, однак її музичний тематизм також відрізняється національною характерністю, зокрема, ліричні мотиви *Andante rubato* містять інтонаційні звороти, притаманні пізнім зразкам української народної пісенності.

Обидві баянні сонати А. Гайденка тричастинні – із дещо схожим темповим співвідношенням частин та їх жанровим рішенням: образно-жанрова неоднорідність перших частин, риси колискової – у других та токати – у третіх частинах. У композиційній організації окремих частин спостерігається тенденція до контрастного зіставлення епізодів у поєднанні з наскрізним розвитком. Об'єднують обидва твори ознаки епічної драматургії, які відчутні в акцентуванні героїчних образів, неспішності та докладності їх розгортання, потужності звучання, грандіозному розмаху кульмінацій, драматургічній урівноваженості форми.

ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

А. Гайденко не пов'язує свою творчість із певним естетико-стильовим напрямом. Він вважає думки дослідників про належність його музики до неофольклоризму хибними, наполягаючи на тому, що в рамках будь-якого конкретного твору можна побачити ознаки різних стилів. Разом з тим, композитор не заперечує близькість йому настанов романтичного мистецтва – таких як щирість висловлювання, намагання втілити, перш за все, людські почуття та переживання, інтерес до концертності звучання. Не відмовляється А. Гайденко і від класичних (у широкому розумінні цього слова) принципів: ясності донесення думки, бажання створювати музику, яка буде зрозумілою широкому колу слухачів, збалансованості емоційного та раціонального, образного та конструктивного, традиційного та новаторського начал. Остання позиція підтверджується тим, що попри прочну опору на традиції, закладені найбільш шанованими ним композиторами – Б. Лятошинським, Б. Бартоком, І. Стравинським, В. Лютославським, К. Пендерецьким, М. Мусоргським, Г. Свиридовим, Д. Шостаковичем, Р. Щедріним, у пошуку художніх рішень А. Гайденко в першу чергу керується власним досвідом, конкретним задумом, покликом серця та «здоровим глуздом».

Розгляд численних творів А. Гайденка, написаних для баяна, акордеона та ансамблю баянів, дає підстави систематизувати їх за декількома параметрами. Масштабно-композиційний параметр дозволяє виокремити у баянному доробку композитора твори крупних форм та мініатюри. До першої групи віднесено мініатюри, що розрізняються між собою не тільки масштабним, а й технічним параметром: перша підгрупа включає більш-менш розгорнуті п'єси, що виконуються як самостійні твори та розраховані на розвинений виконавський апарат (це переважно вільні фантазії на народні мотиви), друга підгрупа – невеличкі мініатюри, які зазвичай об'єднуються в цикли та призначені для

музикантів-початківців («Прелюдії-картини», «Дванадцять п'єс для дітей»). Додатковими параметрами слугують склад виконавців (твори для інструменту соло, для соліста з оркестром, баянні дуети) та жанрово-стильові особливості творів, зазначені у заголовках (прелюдії-картини, етюди, вальси в стилі французьких мюзетів, коло, хоро, вербунк, коломийка). три концерти для баяна чи акордеона з оркестром та дві сонати для баяна соло. До другої групи належать твори крупних форм: три концерти для баяна/акордеона з оркестром та дві сонати для баяна соло.

Масштабні концертні п'єси, пов'язані з опорою на фольклорні джерела, відображують зацікавленість А. Гайденка культурою різних народів. Особливий інтерес композитор проявляє до балканського фольклору, про що свідчать назви чи підзаголовки його творів: «Балканський триптих», болгарське хоро «Здравейте, другарі!», фантазія на південнослов'янські теми «Коло», «Невестіно коло», «Весняна хора», «Плетениця». Причини цього інтересу обумовлені як суб'єктивними чинниками – особистими враженнями композитора від подорожей країнами Балканського півострова, так і об'єктивними – своєрідністю мелодико-ритмічної та ладової організації балканської музики.

А. Гайденко нерідко звертається у своїх творах до цитування справжніх народних мелодій, які запозичує із фольклорних збірок або записує по пам'яті. Однак частіше, на основі перетворення властивих фольклорним зразкам рис, він створює оригінальні теми, причому зроблене в роботі порівняння справжніх фольклорних мелодій та авторських тем «в народному дусі» демонструє їх спорідненість. Так, ознакою музичного тематизму розглянутих «балканських» п'єс А. Гайденка є примхливість ритмічного руху, пов'язана із використанням складних та змішаних розмірів (5/4, 7/8, 9/4, 11/8, 12/16, 15/16), змінністю акцентів всередині такту, різноманітними комбінаціями симетричних та несиметричних структур у внутрішній побудові фраз та речень. Своєрідність ладової сторони звучання визначається сполученням елементів пентатоніки та діатонічних звукорядів – еолійського, дорійського,

фрігійського, міксолідійського – з гармонічним та подвійно-гармонічним мінором. Специфічності п'єсам А. Гайденка надає відтворення орнаментальної манери, властивої грі на національних інструментах, таких як фрула, зурна, гусле, гайде. Різноманітні мелізматичні прикраси мелодії – форшлаги, морденти, групетто, трелі – не тільки розцвічують мелодію, але й підкреслюють метроритмічні акценти.

Серед способів роботи з тематичним матеріалом в баянних п'єсах на фольклорні мотиви А. Гайденка переважає повтор – точний або варійований. Точний повтор, як правило, позначається за допомогою спеціальних абревіатур – репризи, вольти, сеньйо. Варіювання охоплює практично усі рівні музичної організації і відрізняється ступенем трансформації теми – від простого регістрового оновлення, мелізматичного прикрашання чи ускладнення фактури супроводу – до зміни послідовності елементів усередині теми або включення до неї нових елементів. Яскравим прикладом твору, побудованого на варіюванні однієї теми, може слугувати «Невестіно коло». Інший, не менш важливий спосіб розвитку в баянних п'єсах А. Гайденка – введення нового, часто контрастного, тематичного матеріалу. Зіставлення музичних тем, що вже прозвучали, з новими тематичними утвореннями переключає драматургічне розгортання в іншу площину, даючи можливість переосмислити усе, що відбувалося у тематичній сфері твору раніше. Домінуючим цей спосіб розвитку є у концертній фантазії «Коло», яку можна охарактеризувати як танцювальну сюїту, де контраст тематичного матеріалу корелює із взаємодією пісенного та танцювального жанрових начал.

Жанрової конкретності концертним п'єсам А. Гайденка надають зафіксовані в заголовковому комплексі вказівки на танці, поширені у різних європейських народів – балканські коло/хоро, угорський вербунк, українська коломийка. Іноді композитор застосовує жанрові назви зі сфери академічної музики: фантазія, етюд, обробка, п'єса. Однак у будь-якому випадку зроблені композитором таким чином позначення детермінують образний зміст творів, їх стилістику, форму, характер викладення музичного матеріалу. Так, наприклад,

у п'єсі «Здравейте, другарі!», що має підзаголовок «болгарське хоро», саме національні орієнтири, вочевидь, обумовили особливу складність метроритмічної організації, адже відомо, наскільки своєрідними є притаманні болгарському фольклору метри та комбінації ритмічних фігур. Жанрова специфіка «Балканського триптиху» із підваголовком «Три концертних етюди» виявляється через домінуючі тут віртуозні прийоми гри та остинатність викладення. У п'єсі «Вербунк» втілені типові ознаки стилю угорської інструментальної музики кінця XVIII – початку XIX століть, починаючи від пунктирних ритмів та збільшених секунд до імпровізаційності звучання.

Властива усім розглянутим творам А. Гайденка віртуозність викладення, разом із модельованою імпровізаційністю виконання, служить підставою поширити на них позначення «фантазія», адресоване п'єсі для двох баянів «Коло». Крім того, на «фольклорні» опуси А. Гайденка вплинув концертний жанр, не випадково, у наявних жанрових позначеннях більшості творів присутнє слово «концертний»: концертна фантазія «Коло», концертні етюди «Балканський триптих», концертні п'єси «Вечір у горах», «Палехські замальовки», «Невестіно коло», «Вербунк», «Весняна хора». Окрім віртуозного стилю викладення, вагомим підтвердженням впливу концертного жанру на «фольклорні» опуси Гайденка є виокремлення розділів форми, які викликають асоціації з каденціями соліста в інструментальних концертах. В деяких п'єсах («Палехські замальовки», «Весняна хора») такі розділи, навіть, спеціально позначені словом «*Cadenza*».

Важливе місце у баянному доробку А. Гайденка належить циклам п'єс з дидактично-інструктивною спрямованістю: «Прелюдії-картини», «Дванадцять п'єс для дітей», «Три концертних етюди». Написані в часовий проміжок з 1988 по 1992 рік, ці цикли опубліковані у німецькому видавництві «*MUSIKVERLAG RALF JUNG*», що спеціалізується на педагогічній літературі. П'єси зазначених циклів розраховані для сприйняття та виконання дітьми, тож, органічно поєднують художні завдання з дидактичними. Втілені в них образи безпосередньо відтворюють світовідчування дитини, що

зафіксоване у програмних заголовках. Образний зміст «Прелюдій-картин» відрізняється широтою: звукові пейзажі, побутові сценки, психологічні замальовки, зображення певних історичних епох та національних культур. У «Дванадцяти п'єсах для дітей», адресованих дітям молодшого віку, пейзажних та психологічних замальовок майже немає, зате багато зображень птахів, тварин, речей. Програмні назви «Етюдів» – останнього з інструктивних циклів А. Гайденка – вказують на образи, що вже мали місце раніше: імітація звучання музичних інструментів («*Harmonika*»), передача безперервного руху («*Ostinato*»), народний танець-хоровод, поширений у слов'янських народів («*Hora*»). Музичне втілення словесних образів завжди є дуже конкретним, майже наочним, чому сприяє використання прийомів звуконаслідування, відтворення моторно-кінетичного начала та просторових ефектів наближення і віддалення. Конкретизація музичних образів досягається також узагальненням через жанр, стилізацією та втіленням мовленнєвих інтонацій. Звернемо увагу на включення в цикл для самих маленьких музикантів національно-характерних образів, що підкреслено відповідними підзаголовками: «Ведмідь з дерев'яною лапою (Українська казка)» та «Ах, на траві росте гарний сніжний ком (Українська народна пісня)».

Дидактичні завдання дитячих циклів пов'язані з формування навичок осмисленого та виразного інтонування, опануванням багатоманітних видів баянної техніки, вмінням чути усі фактурні голоси в умовах гомофонно-гармонічного та поліфонічного викладення. Найбільш складні з технічної точки зору «Концертні етюди» узагальнюють виконавський досвід, отриманий учнями при знайомстві з «П'єсами для дітей» та «Прелюдіями-картинами». Завдяки такій наступності три дидактично-інструктивні цикли А. Гайденка можуть розглядатися як послідовні етапи освоєння технічних та виразових можливостей інструмента, як своєрідна тричастинна «Школа гри на баяні». Поступове урізноманітнення від циклу до циклу художніх образів та зростання дидактичних вимог супроводжується й певним стилістичним ускладненням: якщо для «Дванадцяти п'єс»

характерним є чітке виявлення тональних опор, прозорість фактури, часте використання прийому ostinato, то «Етюдам» вже властива ладотональна неоднозначність, кварто-секундова акордика, розгалуженість фактури. Таким чином, композитор обережно знайомить дітей із різноманітними засобами музичної виразності, крок за кроком уводячи їх у світ сучасних звучань.

П'ять мініатюр циклу «Паризькі таємниці», так само як і фантазії на фольклорні мотиви, демонструють чуйність А. Гайденка до «чужої» музики, однак в даному випадку об'єктом відтворення стає жанр вальсу-мюзету, який, починаючи з рубежу XIX-XX століть, уособлює романтичну атмосферу французької столиці. Композитор винахідливо відтворює ознаки обраного жанру: невибагливі мелодії в дусі «шансон», тридольний метр з фактурно-ритмічною формулою вальсу, специфічні тріолі, щедра мелізматика, що є даниною виконавській традиції. Будова циклу спирається не на принцип контрасту, як це було в дитячих циклах, а на принцип «різноманіття в єдності»: головне тут – показати виразові можливості жанру вальсу-мюзету, доступний йому спектр образів, створивши на цій основі чергове «коло» неповторних за своїм звучанням мініатюр.

Баянні твори А. Гайденка крупних форм демонструють найбільш характерні риси його творчих прагнень в узагальненому, ніби крізь збільшуване скло, вигляді. Перше, що слід зазначити, це втілення показового для композитора інтересу до далекого минулого. Якщо у Першому концерті та Першій сонаті тяжіння до архаїки відчувається в стилістиці та особливостях драматургічного розвитку, то у Другому концерті та Другій сонаті воно висувається на рівень концепції, свідченням чого є програмні заголовки творів: «З предковічних часів…» та «Предковічні відлуння».

Засобом втілення образного світу архаїки у всіх зазначених творах стає міцна опора на національний фольклор. Композитор нерідко звертається до цитування справжніх народних мелодій. Так, фольклорне походження мають основні теми Першого концерту та фінальної частини Другого, а у Першій сонаті цитати уводяться в кодові

розділи крайніх частин (мелодія львівської народної пісні «Катерина» в першій частині та мелодія пісні «Діду мій, дударику» в третій частині). Однак частіше А. Гайденко не цитує, а переломлює характерні риси українського фольклору в авторських темах, насичуючи музичну тканину своїх творів інтонаціями, що репрезентують давні шари народної творчості – епічний та календарно-обрядовий – або більш пізні, пов'язані із ліричною пісенністю та інструментальними награваннями.

Іншу тенденцію в баянній творчості А. Гайденка позначив концерт для акордеона з оркестром «*Ecce homo!*», в якому помітне прагнення розширити образні та стилістичні обрії музики в напрямку пошуків нової, європейської, системи координат. Можливо, поштовхом для такого задуму стало замовлення твору принцесою Маргаритою Румунською. Назва твору, що апелює відразу до декількох джерел – слів Понтія Пілата, сказаних про Ісуса Христа, переадресації їх Р. Ролланом Бетховену та до заголовку незакінченої автобіографії Фрідріха Ніцше («Ecce homo. Як становляться самим собою»), свідчить про намагання розкрити неповторну сутність людської особистості. Універсальності образної концепції акордеонного концерту відповідає його музичний тематизм, ядром якого стає цитата старовинної англійської пісні «*Greensleeves*», мелодія якої, починаючи з XVI століття, набула світового розповсюдження.

Спільною рисою в композиційно-драматургічній організації крупних баянних творів А. Гайденка є поєднання контрастного зіставлення епізодів з наскрізним інтонаційним розвитком. Форми взаємодії двох, здавалося б, антагоністичних принципів набувають в проаналізованих концертах та сонатах індивідуалізованого вигляду: опора контрастних тем на певні інтервали (велику секунду та чисту кварту в Першій сонаті, збільшену секунду, розміщену усередині чистої кварти, в Другій) чи ритмічні фігури (в Другому баянному концерті), постійне повернення титульного мотиву – у реальному або прихованому звучанні (в крайніх частинах акордеонного концерту), образно-жанрові

трансформації однієї теми (Перший баянний концерт). Різними є й принципи драматургічного розгортання. У Першому концерті та обох сонатах домінує епічне начало, пов'язане з акцентуванням героїчних образів, неспішним викладенням тем та їх тривалим паралельним розвитком. У Другому концерті, де інтерес до давнини конкретизований програмний посиланням на традиційне свято східних слов'ян – Івана Купала, на перший план висувається театральне начало, що проявляється у персоніфікації музичного тематизму, частих образних контрастах та ігрових перетвореннях тем.

Концерти та сонати А. Гайденка повною мірою відповідають вимогам обраного жанру. Так, всім трьом зразкам концертного жанру притаманні діалогічність співвідношення оркестрової та сольної партій, розмаїття задіяних прийомів баянної гри, що демонструють виразові можливості солюючого інструменту, а Другому баянному концерту – ще й опора на принцип гри. Також в обох баянних концертах є розділи, позначені словом «*Cadenza*»: в одночастинному Першому концерті такий розділ розташований між розробкою та репризою, в три частинному Другому – в аналогічному місці сонатної форми фіналу. В концерті «*Ecce homo!*» розділу, позначеного словом «*Cadenza*», немає, однак наприкінці першої частини є епізод сольного звучання акордеону, що за своєю функцією наближається до каденції. Усім вказаним розділам форми властиві характерні для концертної каденції імпровізаційність викладення та концентроване виявлення віртуозних можливостей інструменту.

Обидві сонати А. Гайденка належать до типу великої симфонізованої сонати, що сформувалася в українській баянній музиці другої половини XX століття. Вони являють собою масштабний цикл із схожим темповим та жанровим співвідношенням частин: досить швидка та неоднорідна в образно-жанровому відношенні перша частина, повільна, в дусі колискової, друга частина та знов швидка, з ознаками токати, третя частина. Симфонізація сонатного жанру дає про себе знати через цілеспрямованість драматургічного

розвитку та скрупульозність інтонаційно-тематичної роботи, яка дозволяє в окремих випадках говорити, навіть, про риси монотематизму.

Таким чином, баянна творчість Анатолія Павловича Гайденка – різноманітна в образному відношенні і, водночас, надзвичайно цілісна з точки зору стилістики – демонструє величезний художній талант митця, майстерність та самобутність його композиторського письма, органічну єдність традицій та їх новаційного прочитання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Андрійчук П. О. Техніко-виражальні особливості сучасного баянного виконавства. Молодий вчений. 2017. № 10 (50). С. 227 – 230.
2. Асаф'єв Б. В. Музична форма як процес. Ленінград : Музика, 1971. 376 с.
3. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста). Мелітополь : Вид-во МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. 612 с.
4. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 189–190.
5. Берегова О. М. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 141 с.
6. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : монографія. Київ : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. 139 с.
7. Большакова Т. В. Концертні твори для баяна А. Гайденка : Посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів. Харків : ХДАК, 2007. 118 с.
8. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX століття): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2009. 17 с.
9. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом: до проблеми жанрової інтерпретації. Науковий вісник Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 3. С. 134–142.

10. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом як новий феномен композиторської творчості XIX–XX ст. Київське музикознавство: зб. ст.: Культурологія та мистецтвознавство. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. Вип. 13. С. 192–201.
11. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2005. 17 с.
12. Вахранєв Ю. Виконання музики (поетика). Харків : ХУМ ім. І. П. Котляревського, 1994. 335 с.
13. Власов В. Становлення баянної композиторської школи на Україні. Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX – XXI століть : матеріали наук.-практ. конф. (23-28 березня 2003 року). Київ, 2003. С. 38–40.
14. Гайденко А.П. Інструментознавство та основи теорії інст рументування: підручник. Харків : Майдан, 2010. 156 с.
15. Гайденко А. П. Народні інструменти в творчості митців харківської композиторської школи. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу 19-20 грудня 2001 року. Вип. 3. Харків : ТОВ «Стиль», 2001. С. 49–55.
16. Гайденко А. П. Штрихи до портрета Олександра Міщенка (до 60-річчя від дня народження). Виконавське музикознавство / за ред. М. А. Давидова : Науковий вісник. Київ НМАУ ім.П.І.Чайковського 2017. Вип. 23.С. 26-35. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М.
17. Голобуцький П. В., Карадобрій Т. А. Купала, Купайло, енциклопедія історії України. Т. 5: Кон – Кю / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2008. 568 с. URL : http://www.history.org.ua/?termin=Kupala

18. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2008. 18 с.
19. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2006. 17 с.
20. Гончаров А. О. Фольклоризм як засіб інтерпретації в творчості В. Зубицького. Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX-XXI століть : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. 22–28 березня 2003 року / [упоряд. і ред. М. А. Давидов]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. С. 63–64.
21. Гордійчук М. М., Калениченко А. П., Клин В. Л. Інструментальні концерти. Історія української музики : підручник; [в 6 тт. / гол. ред. М. М. Гордійчук]. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 286–307.
22. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
23. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності // Музичне виконавство : Науковий вісник. Київ : НМАУ ім.П.І.Чайковського, 1999. Вип. 2. С. 88–98.
24. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
25. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ: Музична Україна, 2006. 326 с.
26. Давидов М. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 112 с.
27. Дей О. Пісенний гумор українського народу. Жартівливі пісні Упорядн. О. І. Дей, М. Г. Марченко, А. І. Гуменюк. Київ : Наук. думка, 1967. 800 с.

28. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2005. 18 с.
29. Довжинець І. Г. Мистецьке середовище Сумщини середини ХХ століття. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти : зб. наук. статей. Харків, 2012. Вип. 37. С. 245 – 258.
30. Дорохін В. Г. Деякі особливості артикуляції на баяні. Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах : збірник статей і доповідей за матеріалами III Міжнародної науково-практичної конференції (26–28 грудня 2005 р.) / ред.-упор. та відп. за випуск А. Я. Сташевський. Луганськ : Знання, 2006. Вип. 2. С. 23–28.
31. Душний А. І., Піц Б. Р. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Посвіт, 2010. 216 с.
32. Єргієв І.Д. Артистизм музиканта-інструменталіста: монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 284 с.
33. Єргієв І. Д. «Артистизм» й «театралізація»: нові тенденції у сучасній академічній інструментально-виконавській традиції. Виконавське музикознавство Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Вип.69. Кн. 13 : зб. ст. / ред.-упорядн. М. Давидов, В. Сумарокова. Київ : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. С. 103–111.
34. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. … доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2016. 454 с.
35. Єргієв І. Д. Європейські й вітчизняні стилістичні чинники баянної творчості. Схід – Захід: Культура та цивілізація : матеріали міжнар. музикознавчого семінару та наук.-практич. конференцчї 2003 р. Одеса : Астропринт, 2004. С. 126–127.

36. Єргієв І. Д. Український модерн-баян – феномен світового мистецтва : монографія. Одеса : Друкарський дім, 2008. 168 с.
37. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : автореф. дис. … канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2006. 18 с.
38. Єрьоменко А. Ю. Баянні п'єси на фольклорні мотиви Анатолія Гайденка. Музичне мистецтво і культура: наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 312–326.
39. Єрьоменко А. Ю. Дитяча музика А. Гайденка: баянні цикли дидактично-інструктивної спрямованості. Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 74–85.
40. Єрьоменко А. Ю. Жанрово-стильові особливості концерту для акордеона та струнного оркестру «Ecce homo!» Анатолія Гайденка. Future Science: Youth Innovations Digest : International scientific journal. 2018. Volume 1, Issue 1. P. 1. 55–62.
41. Єрьоменко А. Ю. Риси театральності в концерті № 2 для баяна з камерним оркестром «Із предковічних часів…» Анатолія Гайденка. Українське музикознавство : наук. журнал. Вип. 43 / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : НМАУ ім. П. І.Чайковського, 2017. С. 112–120.
42. Єрьоменко А. Ю. Сонати А. Гайденка для баяна соло в контексті тенденцій розвитку жанру в Україні. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 33. С. 296–305.
43. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. … канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2006. 19 с.
44. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. … канд. Філософських наук : спец. 09.00.08 – Естетика. Київ, 2003. 192 с.

45. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевих жанрах української музики: еволюція загальноєвропейських стильових тенденцій : автореф. дис. … доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 34 с.
46. Зав'ялова О. К. Деякі аспекти розвитку віолончельної сонати в Україні. Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. праць / Упор. О. В. Михайличенко. Київ-Суми: НМАУ, МІГРО, 2003. Вип. 25. С. 58–61.
47. Зав'ялова О. К. Жанрова еволюція ансамблевої музики України XX ст. Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. праць. Вип. 42 / заг. ред. О. В. Матвієнко, укл. В. В. Кудіна. Київ. : Вид. центр КНЛУ, 2010. С. 195–198.
48. Зав'ялова О. К. Музична поетика віолончельних сонат Ю. Іщенка. Науковий вісник НМАУ. Ю. Іщенко та сучасний музичний простір : зб. ст. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2012. Вип. 94. С. 145–163.
49. Зав'ялова О. К. Тенденції розвитку камерно-інструментального мистецтва України 60–90-х рр. XX ст. Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. пр. Вип. 32. Київ. : КНЛУ, НМАУ, СумДПУ, 2007. С. 47–51.
50. Заранський В. Український скрипковий концерт : навчальний посібник ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2003. 222 с.
51. Іваницький А. Українська народна музична творчість: навч. посібник / під ред. М. Поплавського. Київ : Муз. Україна, 1999. 222 с.
52. Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 1995. 17 с.
53. Іванов Є. О. Акордеонно-баянне мистецтво України. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Вип.1 Музичне виконавство. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С. 25–37.

54. Іванова І. Л., Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи). Музична Харківщина : зб. наук. праць. Харків, 1992. С. 50–61.
55. Карась С. А. Еволюція баяна в академічному музичному мистецтві у взаємозв'язку з репертуарно-стильовим чинником. Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини : зб. матер. міжнар. наук.-практ. конфер. Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2006. С. 50–55.
56. Карась С. А. Про тенденції розвитку баянно-акордеонного мистецтва та питання формування репертуару. Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах: зб. ст. і доповідей за матеріалами III Міжнародної науково-практичної конференції (26–28 грудня 2005 р.) / [ред.-упор. та відп. за випуск А. Я. Сташевський]. Луганськ : Знання, 2006. Вип. 2. С. 98–104.
57. Карась С.О. Технічні можливості сучасного баяна (акордеона). Молодь і ринок. 2011. № 7(78). С. 58–62.
58. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич, 2000. 100 с.
59. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя : підручник. Львів : КІНПАТРІ Лтд, 2014. 344 с.
60. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2005. 20 с.
61. Князєв В. Ф. Удосконалення виражальних можливостей баяна як стимул до розвитку виконавської техніки. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. Вип. 40. Муз. виконавство. Кн. 10 : зб. ст. / [ред.-упорядн. М. Давидов, В. Сумарокова]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. С. 17–27.

62. Коломийки / Упоряд., передмова і примітки Н. С. Шумади; упоряд. нот. матеріалу З. І. Василенко. Київ : Наук. думка, 1969. 603 с. (Укр. нар. творчість).
63. Кондратюк Т. Поетика «Дитячого альбому»: П. Чайковський – Р. Шуман. До питання відтворення образу дитинства. Київське музикознавство. Київ, 2002. Вип. 8. С. 90–94.
64. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2007.19 с.
65. Конькова Е. А. Музыка : энциклопедия. Москва : ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 286 с.
66. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2018. 18 с.
67. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 1996. 19 с.
68. Крижановський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2006. 19 с.
69. Кріпак О. Л. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 20 с.
70. Кристєв В. Болгарська музика. Belcanto. URL : http://www.belcanto.ru/bolgaria.html (дата звернення: 23.08.2023).
71. Кужелєв Д. О. Актуальні проблеми виконавства баяністів (1960-1990 роки). Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального

мистецтва : матеріали Другої Всеукраїнської науково-практичної конференції 20-27 березня 1998 року. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. С. 58–59.
72. Кужелєв Д. О. Баянна творчість українських композиторів : навч. посібник. Львів : СПОЛОМ, 2011. 206 с.
73. Кужелєв Д. Баянна творчість українських композиторів у контексті сучасних стильових тенденцій. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) імені П. І. Чайковського : зб. наук. статей / ред.-упорядн. М. А. Давидов. Київ, 2010. С. 93–101.
74. Кужелєв Д. О. Баянне виконавство в музичній культурі 70–90 років. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 5 : Музичне виконавство : зб. ст. Кн. 4. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. С.48–58.
75. Кужелєв Д. О. До питання української баянної школи. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 40 : Музичне виконавство : зб. ст. Кн. 10. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. С. 190–202.
76. Кузнєцов В. Концерти та сонати для баяна: Аналіз музичної форми. Київ : Муз. Україна, 1990. Ч. 1. 150 с.
77. Лаврик Н. И., Строчан Н. Н. «Дитяча тема» у фортепіанному дуеті французських композиторів XIX – поч. XX ст. Питання музичного мистецтва : зб. ст. Донецьк : ДДК ім. С. С. Прокоф'єва, 1996. Вип. 1. С. 70–74.
78. Ланцута Л. Неоконструктивістська фортепіанна соната в сучасній українській музиці. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: історія музики в минулому і сучасності. Київ. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 12. С. 61–71.
79. Лейтес Р. Е. Румунська музика. Belcanto. URL : http://www.belcanto.ru/romania.html (дата обращения: 24.04.2023).
80. Лисенко О. В. Художня інтерпретація в системі категорій музичного мистецтва : автореф. дис. … канд.

мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 1990. 18 с.

81. Маркова О., Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації. Музичне виконавство : зб. ст. Київ : Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 1999. С. 126–134. (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 1).
82. Мельничук С. Концертні твори для цимбалів : навчальний посібник. Рівне : РДГУ, 2007. 160 с.
83. Мізітова А., Іванова І. Фрагменти творчості Валентина Бібіка : монографічні нариси. Харків, 2006. 126 с.
84. Міщенко О. В. Анатолій Гайденко. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 236–237.
85. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журнал. 2008. № 1. С. 106–111.
86. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ : Клякса, 2012. 272 с.
87. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес : зб. статей / ред.-упоряд. В. Г. Москаленко. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 10–17.
88. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору. Музичний твір: проблема розуміння : Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. статей / ред.-упоряд. В. Г. Москаленко. Вип. 20. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 3–13.
89. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Актуальні напрямки розвитку академічного народного інструментального мистецтва. Київ, 1998. С. 69–70.

90. Мурза В. А. Фольклор у професійному баянному мистецтві (на прикладі творів В. Власова). Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2002. Вип. 3. С. 287–294.
91. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
92. Муха А. Національна спілка композиторів України (історико-аналітичний нарис). URL : http://composersukraine.org/index.php?id=115 (дата звернення 02.08.2023).
93. Нижник А. А. Український баянний концерт: період становлення жанру. Музичне мистецтво : зб. наук. статей / ред.-упоряд. Т. В. Тукова. Донецьк – Львів : Юго-Восток, 2009. Вип. 9. С. 215–224.
94. Нижник А. О. Український баянний концерт 1970-х років: тенденції розвитку жанру. Музичне мистецтво : зб. наук. статей / ред.-упоряд. Т. В. Тукова. Донецьк – Львів : Юго-Восток, 2009. Вип. 9. С. 133–141.
95. Олексів Я. В. Академізація неофольклористичних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ століття. Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів наук.-практ. конф. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 60–66.
96. Олексів Я. В. Баянні сюїти в контексті інструментальної музики другої половини ХХ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 103. Виконавське музикознавство: історія, теорія, практика. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. С. 169–180.
97. Олексів Я. В. Жанрові різновиди української дитячої баянної сюїти . Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць / упоряд. О. І. Команда. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2010. Вип. 5. С. 56–64.
98. Олексів Я. В. Неофольклористичні особливості баянної творчості українських композиторів на межі ХХ–ХХІ століть. Академічне народно-інструментальне

мистецтво та вокальні школи Львівщини : зб. матеріалів наук.-практ. конф. Дрогобич, 2005. С. 160–166.

99. Олексів Я. В. Про деякі стильові тенденції в сучасній музиці для баяна українських композиторів. Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах : зб. ст. та доповідей за матеріалами III Міжнародної науково-практичної конференції. Луганськ : Знання, 2006. С. 104–110.
100. Олексів Я. П. Фольклорно-тематичний матеріал у циклічних творах українських композиторів для баяна. Наукові збірки ЛМНА ім. М. В. Лисенка. Вип. 11. Вінниця : Нова книга, 2006. С. 108–122.
101. Олексів Я. П. Формотворчі особливості нефольклорних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини XX століття. Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. матеріалів наук.-практ. конф. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 67–75.
102. Омельченко Т. Сонати для скрипки та фортепіано Ю. Іщенка: Перша, Друга та Третя (до питання про сучасне трактування ансамблевого жанру). Дослідження. Досвід. Спогади. Київ, 2004. Вип. 5. С. 153–165.
103. Омельченко Т. А. Українські сонати для скрипки та фортепіано 70–90–х років XX ст.: виконавські проблеми осмислення фактурно-жанрової організації тематизму : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. 21 с.
104. Островський С. С. Творчість Богдани Фроляк у контексті медитативної музики сучасних українських композиторів. Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : зб. ст. за матеріалами II всеукраїнської наук.-практ. конференції з міжнар. участю. Суми : ФОП Цьома С. П., 2019. С. 212–227.

105. Погода О. В. Фортепіанні фантазії віденських класиків у контексті філософсько-художніх концепцій уяви на межі XVIII – XIX століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2009. 17 с.
106. Понікарова Л. М. Баян у народно-інструментальному жанрі України. Харків : Торнадо, 2003. 104 с.
107. Понікарова Л. М. Становлення харківської академічної школи виконавства на баяні. Академічне народно-інструментальне мистецтво України XX – XXI століть : матеріали наук.-практ. конференції (23-28 березня 2003 року). Київ, 2003. С. 75–78.
108. Протопопова О. Поставангардний діалог «композитор – фольклор»: до постановки проблеми. Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 41: Культурологія та мистецтвознавство. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра, 2012. С. 147–156.
109. Пташенко С. В. Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2014. 17 с.
110. Пташенко С. В. П'ять вальсів у стилі «мюзет» А. Гайденка «Паризькі таємниці» для баяну (акордеону): проблеми виконавської інтерпретації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2009. Вип. 25. С. 99–1
111. Пташенко С. В. Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяна Анатолія Гайденка. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.: зб. наук. ст. Вип. 48 : Когнітивне музикознавство / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; відп. Ред. Л. В. Шаповалова; ред.-упоряд. Я. О. Сердюк, Л. В. Русакова. Харків : Видавництво Водний спектр «Дж-Ем-Пі», 2018. С. 85–99.
112. Рудакова С. Служіння музиці. Музика. 1998. № 5. С. 7.
113. Самітов В.З. Творча спрямованість процесу сумісної діяльності педагога та студента як становлення

особистісних якостей музиканта-виконавця: Автореф. дис канд. мистецтв.: 17.00.02. Київ, 1992. 17 с.

114. Самолюк В.М., Лузан О.В. Баян в контексті музичної культури хх століття. *Молодий вчений*. 2017. № 10(50). С. 331–335.
115. Свєтов А. В. Харківська баянна школа та її видатні представники. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наукових праць ХДУМ ім. І. П. Котляревського: Харків, 2009. Вип. 25. С. 90 – 99.
116. Семешко А. А. Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (і формі діалогів). Харків : Майдан, 2010. 82 с.
117. Семешко А. А. Анатолію Гайденку – 80! Українська музична газета. 2017. № 4 (106). Жовтень – грудень. С. 12.
118. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Богдан, 2009. 244 с.
119. Семешко А. А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч.-метод. посібник. Київ : ДМЦМЗК, 2002. 144 с.
120. Сіренко Є. Є. Станкович: концерт для скрипки з оркестром № 2: особливості авторської трактовки жанру. Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 31. Київ. : Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2010. С.186–196.
121. Снєдкова Л. Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування на Слобожанщині. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2014. Т. 41. С. 380–390.
122. Сочилкін О. Г. Порівняльний аналіз найбільш відомих концертів для баяна з оркестром народних інструментів. Актуальні питання баяно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах : зб. ст. і доповідей за матеріалами ІІІ Міжнар. науково-практ. конференції (26-28 грудня 2005 р.) /

ред.-упор. та відп. за випуск А. Я. Сташевський. Луганськ : Знання, 2006. Вип. 2. С. 104–109.

123. Сподаренко В., Черепанин М. Стильові тенденції сучасної творчості композиторів-баяністів А. Гайденка, А. Білошицького, В. Зубицького, В. Рунчака. Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2010. Вип. 5. С. 65–74.
124. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2004. 18 с.
125. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.). Луганськ : Поліграфресурс, 2007. 158 с.
126. Сташевський А. Я. Жанрові тенденції в українській музиці для баяна

70-80-х років ХХ століття (на прикладі творів великої форми). Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ – ХХІ століть : матеріали наук.-практ. конференції (23-28 березня 2003 року). Київ, 2003. С. 64–68.

127. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібник. Луганськ, 2006. 152 с.
128. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.
129. Сташевський А. Я. Український баянний концерт фольклорно-неофольклорного напряму: особливості образного строю і виражальних засобів. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і

мистецтв : Науковий журнал. Київ : Міленіум, 2012. № 2. С. 139-144. URL : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vdakk/2012_2/32.pdf

130. Сташевський А. Я. Українська оригінальна баянно-акордеонна література (до аналізу процесу еволюції). Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції до 80-річчя від дня народження М. А. Давидова (20-22 грудня 2010 року). Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. С. 119–129.
131. Сташевський А. Я. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні. Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. Луганськ : Знання, 2006. Вип. 2. С. 115–122.
132. Стрілець А. Жанрові моделі західноєвропейського бароко у творах українських композиторів для баяна. Аспекти історичного музикознавства – VII: Барокові шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2016. С. 131–143.
133. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці. Українське музикознавство. Вип. 26. Київ. : Муз. Україна, 1991. С. 146–155.
134. Сулім Р. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості : монографія. Суми : ПВП «Видавничий будинок «Еллада», 2017. 630 с.
135. Сулім Р. Стильові й драматургічні особливості Концертино «Immagini fuggevoli» для фортепіано та камерного оркестру Жанни Колодуб: до 20-річчя від дня створення. Ювілейна палітра 2017: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : зб. ст. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (7-8 грудня 2017 року). Суми : ФОП Цьома С. П., 2018. С. 143–149.

136. Сумарокова О. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень). Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 3. : Музичне виконавство. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. С. 143–153.
137. Сумарокова В. Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика як об'єкт інтерпретації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип.10. Київ, 2000. С. 101–107.
138. Сумарокова В. Українська віолончельна соната: полюси стильового тяжіння. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 58. Виконавське музикознавство. Кн. 12. Ред.-упор. М. Давидов, В. Сумарокова. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. С. 164–175.
139. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музичне виконавство. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 180 – 190.
140. Сюта Б. Фольклорні джерела оновлення творчості українських композиторів: 1970–80-і роки. Народна творчість та етнографія. 1991. № 1. С. 34–40.
141. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології: (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. … ступеня канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2009. 18 с.
142. Тукова И. Про поняття жанровий стиль. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність : Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 38: Київ, 2008. С. 27–33.
143. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.

144. Устименко-Косоріч О. А. Сербська баянно-акордеонна школа: історія та сучасність : монографія. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 352 с.
145. Устименко-Косоріч О. А. Професійна підготовка баяністів-акордеоністів у сербських музичних школах академічно-народного типу. Людинознавчі студії : зб. наук. пр. Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка / ред. кол. Т. Біленко (гол. ред.), М. Чепіль, В. Кемінь та ін. 2013. Вип. 27. Педагогіка. С. 167–179.
146. Черкашина М., Гейвандова К. Композитор, фольклор, традиція. Культура і життя. 1981. 17 вересня.
147. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму : автореф. дис. … канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2007. 20 с.
148. Черноіваненко А. Д. Образно-драматургічна роль фактури в музиці для баяна другої половини XX століття. Музичне виконавство. Кн. 4 : зб. ст. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2000. С. 146–156. (Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, вип. 5).
149. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних можливостей баянної музики : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2001. 15 с.
150. Черноіваненко А. Д. Фактура як детермінант виражального потенціалу професійної інструментальної творчості (на прикладі баянної майстерності). Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 26. Музичне виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / ред.-упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ, 2003. Кн. 9, С. 256–268.
151. Чернявська М. Н. Аксіологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 1996. 24 с.
152. Чумак Ю. В. Творчість Віктора Власова в контексті української баянно-акордеонної музики : автореф.

дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2014. 20 с.

153. Шамігов А. Особливості опосередкування фольклору в оригінальній музиці українських композиторів для баяна соло (фольклорний неоромантизм, неофольклоризм, нова фольклорна хвиля) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2011. 16 с.
154. Шаповалова Л. В. Духовна реальність музичного твору та методи її пізнання. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Вип.40 : Когнітивне музикознавство. Харків : вид-во «С.А.М», 2014. С.11–32.
155. Шаповалова Л. В. Інтерпретологія як інтегративна наука. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. Вип. 46 : Когнітивне музикознавство / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2017. С.289–300.
156. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
157. Янчак В. Джазові рецепції в репертуарному сьогоденні професійного баяніста (на прикладі циклу «Вісім джазових п'єс для баяна» В. Власова) // Львівська баянна школа та її видатні представники : зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф. Дрогобич, 2006. С. 139–143.

Наукове видання

ЄРЬОМЕНКО АНДРІЙ ЮРІЙОВИЧ

ТВОРЧА ПОСТАТЬ АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ

Монографія

Комп'ютерна верстка С.П. Цьома

Підп. до друку 26.06.2023 р.
Формат 60х84/8. Гарнітура Bookman Old Style.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 12,26.
Ум. фарб.-відб. 12,26. Обл.-вид. арк. 10,82.
Тираж 100 пр. Вид. №64.

Видавець і виготовлювач:
ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.