

УДК 785.7

Цитування:

Єрьоменко А. Ю. Циклічні форми у творчості Анатолія Гайдєнка: жанрово-стильові особливості. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 47–53.

Yeremenko A. (2022). Cyclic Forms in Anatolii Haidenko's Creativity: Genre-Style Features. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 42, 47–53 [in Ukrainian].

Єрьоменко Андрій Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії
та музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0000-0002-4349-4288>
yeremenko.acco@gmail.com

ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ У ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Мета роботи – розкрити естетичні, жанрові та стильові константи творчої діяльності Анатолія Гайдєнка. **Методологічну основу** становили базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів дійсності); основні положення системного, аксіологічного, мистецтвознавчого, компетентнісного й культурологічного підходів як методологічного способу вивчення композиторської діяльності; концептуальні положення теорії професійної композиторської майстерності. **Наукова новизна** полягає в тому, що на основі особистих висловлювань композитора висвітлено його естетичну позицію стосовно призначення мистецтва; шляхом аналізу масштабно-композиційних, техніко-виконавських та жанрово-стилістичних ознак систематизовано баянні твори А. Гайдєнка. Розкрито інтонаційні, фактурні та композиційно-драматургічні особливості музики композитора в опорі на аналітичні спостереження низки опусів. Охарактеризовано еволюційні тенденції та жанрово-інтонаційну систему в баянній творчості А. Гайдєнка. **Висновки.** Баянні концерти та сонати А. Гайдєнка демонструють показовий для композитора інтерес до образів далекого минулого, прагнення до національної визначеності звучання, опору на фольклорні джерела, представлені як у вигляді цитат, так й асимільованих в авторському тексті інтонаційних чи ладогармонічних елементів. Іншу тенденцію у творчості А. Гайдєнка позначив концерт для акордеона з оркестром «Ессе homo!», де помітно прагнення композитора розширити образні та стилістичні обрії музики в напрямі європейської системи координат.

Ключові слова: циклічні форми, жанрово-стильові особливості, українська музика, творчість А. Гайдєнка.

Yeriyomenko Andrii, Candidate of Arts, Associate Professor, Department of Choreography and Musical Instrumental Performance, Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University

Cyclic Forms in Anatolii Haidenko's Creativity: Genre-Style Features

The purpose of the article is to reveal the aesthetic, genre and style constants of Anatoly Haydenko's creative activity. **The methodological basis** is the basic principles of the theory of knowledge (objectivity, scientificity, historicism, integrity, interconnection and interdependence of phenomena and processes of reality); the main provisions of systemic, axiological, art history, competence, and cultural approaches as a methodological way of studying composer activity; conceptual provisions of the theory of professional compositional skill. **The scientific novelty** lies in the fact that, on the basis of the composer's personal statements, his aesthetic position regarding the purpose of art is highlighted; by analysing scale-compositional, technical-performance and genre-stylistic features, A. Haydenko's narrative works are systematised. The intonation, textural, compositional, and dramaturgical features of the composer's music are revealed based on analytical observations of a number of opuses. The evolutionary trends and genre-intonation system in A. Haidenko's accordion work are characterised. **Conclusions.** A. Haidenko's fairy tale concerts and sonatas demonstrate the composer's demonstrative interest in images of the distant past, the desire for a national certainty of sound, reliance on folklore sources, presented both in the form of quotations and intonation or harmonic elements assimilated in the author's text. Another trend in A. Haidenko's work was marked by the concerto for accordion with orchestra "Ecce homo!", which clearly shows the composer's desire to expand the figurative and stylistic horizons of music in the direction of the European coordinate system.

Key words: cyclical forms, genre-stylistic features, Ukrainian music, A. Haidenko's creativity.

Актуальність теми дослідження. Жанри крупної інструментальної форми – концерти та сонати для баяна / акордеона з оркестром – важливий пласт творчості Анатолія Гайденка. У них синтезовано найбільш характерні риси його естетики та стилю. 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 А. Гайденка – тридцять п'ять років, що дає змогу простежити еволюцію в трактуванні композитором концертного та сонатного жанрів.

Аналіз досліджень і публікацій. Естетичні засади творчості А. Гайденка охарактеризовано, відповідно до задокументованих у наявній літературі висловлювань композитора щодо його переконань та матеріалів, які автор статті отримав під час особистого спілкування з композитором. У світлі аналітичних спостережень особливо важливими є думки композитора стосовно відбору інтонаційного матеріалу та способів роботи з ним, бачення природи музичного жанру та форми, застосування принципів контрасту, концертування та монотематизму.

Мета дослідження – розкрити естетичні, жанрові та стильові константи творчої діяльності Анатолія Гайденка.

Виклад основного матеріалу. *Перший концерт для баяна з оркестром* Анатолій Гайденко написав у 1971 році, однак потім двічі повертався до нього, створюючи нові редакції: у 1977 році виникла друга редакція концерту, а в 1996 – третя. Редагування торкнулося як партії соліста, так й оркестрової партії. У третій редакції концерт призначений для багатотембрового готово-виборного баяна. На думку А. Нижника, саме конструкція цього інструмента багато в чому визначила характер сольної партії: «Мається на увазі насамперед використання можливостей позиційної гри, що зумовлює специфічність викладення різноманітних пасажів, а також акордової фактури, яка впливає з особливостей клавіатури інструмента» [126, 139].

Концерт А. Гайденка одночастинний, у його основі – сонатна форма з масштабною розробкою та дзеркальною репризою. Експозиція побудована на двох темах, які мають спільне народнопісенне джерело. Тема головної партії орієнтована на епічний пласт фольклору, про що свідчить вузький діапазон

мелодичної лінії, побудованої з прим та секунд, переважно монодичний характер викладення.

Тема головної партії активно розвивається вже в межах першого розділу форми. Вона поступово підкорює високий регістр, ущільнюється фактурно, втягує у свою орбіту підголоски та мелодичні контрапункти.

Тема побічної партії є цитатою календарно-обрядової пісні «Зав'ю вінки та на святки», вперше опублікованої в збірці О. Рубця «100 українських народних пісень» для голосу та фортепіано (1886). Порівняно з темою головної партії побічна тема має більш ліричний характер: хвилеподібна заокругленість звуковисотної лінії, терцієві ходи, що перемежуються з плавним поступеним рухом, прозорість фактурного оформлення, ремарки *espressivo*, *soave*, *dolcissimo*. Тема переходить від одного інструмента до іншого (баян, струнні, гобой), викладається канонічно (ц. 8) та в 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. Між розробкою та репризою звучить розгорнута каденція соліста.

У 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.

Реприза в концерті 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 в ритмічному збільшенні, чергуючись з низхідними пасажами баяна. Ескізність викладення не дає змогу 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 викладена в хоральній фактурі, то тут вона подана у вигляді одноголосної мелодії, яка спирається лише на витриману тонічну квінту з пропущеною терцією та супроводжується остинатним мотивом цимбал.

Отже, драматургічний розвиток у Першому баянному концерті Гайдена 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 упродовж концерту в різних емоційних відтінках, але в його драматургічному розгортанні посилюються експресивні елементи, які в 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 Гайдена партії оркестру та баяна рівнозначні. Оркестр відіграє важливу роль в експонуванні та розвитку тематичного матеріалу. Хоча право першості у викладенні кожної з основних тем концерту належить солістові, 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 в репризи 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 сказано вище.

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

Концерт для акордеона та струнного оркестру «Ecce homo!» написаний у 2000 році. Якщо Перший баянний концерт започаткував

ідею «неопантеїстичного синтезу» з опорою на національний фольклор, то концерт «*Ecce homo!*» позначив іншу тенденцію у творчості Гайдена, що характеризується розширенням образних і стилістичних обріїв його музики в напрямі пошуків нової, європейської лексики і затвердження філософської ідеї загальнолюдських цінностей.

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 використано в різних комунікативних умовах та смислових значеннях.

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

Необхідно відзначити також певну інтонаційну подібність основної теми другої частини та побічної теми фіналу. Наскрізний характер мають висхідний хроматичний рух у 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.

Про спадкоємність щодо європейської традиції свідчить і трактування Гайденом 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, у темпі *Allegro* – містить образи

стверджувального характеру і переважно токатний тематизм.

Важлива ознака концертного жанру – віртуозне солірування, яке в цьому контексті постає як «специфічний засіб “життєдіяльності” інструмента, спрямований на виявлення його художнього потенціалу» [113, 214]. 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.

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

Концерт № 2 для баяна з камерним оркестром Анатолій Гайденко створив у 2006 році на замовлення відомого вітчизняного баяніста, лауреата міжнародних конкурсів, професора Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського Олександра Міщенко. Саме в 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 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). У Другому баянному концерті цей інтерес до давнини конкретизований заголовками окремих частин, що вказують на традиційне свято східних слов'ян – Івана Купала.

Співвідношення персоніфікованого та живописно-зображального тематизму в 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) ідеться вже 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 т. 67, де «жіночий» мотив, експонований у т. 19 та позначений ремаркою *cantabile*, перетікає в тремолоуючу фігуру.

У другій частині концерту на перший план виступає живописно-зображальний тематизм. Але, на відміну від першої частини, тут превалюють не широкоохопні 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, на думку Т. Большакової [15, 12], імітують мерехтіння світляків (тт. 109–112). Загалом музична тканина другої частини, насичена барвистими темброво-фактурними утвореннями, нагадує живописні полотна композиторів-імпресіоністів.

У третій частині для пейзажних замальовок місця майже не залишається. Тут відбувається власне купальське дійство, учасником якого є молодь. Домінує у фіналі концерту рельєфний тематизм, однак, на відміну від проведення в попередніх частинах, він не диференційований на «жіночий» та «чоловічий». За словами Т. Большакової, тут панує «вир стихійних протистоянь в ігрищах, танцях, забавках» [15, 13]. Концерт № 2 для баяна з камерним оркестром «З предковічних часів...» демонструє повернення А. Гайденка до знайомого слухачеві кола образів та комплексу стилістичних засобів. Водночас досконалість зрілого композиторського стилю автора зумовлює зросту рельєфність драматургічного розвитку, майстерність тематичної роботи, вивіреність композиційної будови.

Перша соната написана в 1986 році, 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.

Соната складається з трьох частин, темпове співвідношення яких є показовим для цього жанру: *Allegro – Adagio – Allegro*.

На початку першої частини почергово викладено чотири тематичні елементи, які репрезентують різні образні сфери. *Перший елемент* має відверто динамічний, наполегливо-агресивний характер. Тут визначальними виразовими засобами є ритм – енергійний, з внутрітактовою синкопою, динаміка – *ff*, артикуляція – з маркуванням кожного звуку. Такі риси дають змогу охарактеризувати жанрову природу цього тематичного елемента як токатного. Акордове викладення в гранично стислому діапазоні наближає звучання до кластерного і створює сонорний ефект. Лінія верхнього голосу окреслює характерні для тематизму всієї сонати інтервали – велику секунду та чисту кварту. Із цих самих 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 становлять 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 із чистої кварта та великої секунди, який можна розглядати як вертикалізацію мелодичної лінії першого елемента.

Четвертий елемент – це сфера лірики: темп *Andante*, середній, «вокальний» регістр, наспівні інтонації, що окреслюють гармонічний *a-moll*. Цей максимально контрастний до попередніх елементів спирається на ті самі інтервали, які вже набули статусу провідних – секунда та кварта.

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

Третя частина має підзаголовок *Quasi toccata*. Такий жанровий орієнтир визначає і характер тематизму, й особливості формоутворення.

У фіналі привертають увагу контрасти фігураційного та акордового викладення. Іноді цей контраст підкреслено за допомогою цезур, але частіше переходи згладжені, і в єдиному поступальному русі сплітаються різні за жанровими показниками та фактурними складами епізоди. Що стосується сонатності, то її риси тут, безумовно, наявні, про що свідчать і намічений на початку частини контраст образів, і повернення музичного матеріалу в заключному розділі форми, і постійні перетворення основних тематичних елементів, і тісний взаємозв'язок між ними. Композитор не випадково позначив фінальну частину сонати саме *Quasi toccata*, адже властива токаті імпровізаційність поєднується тут із притаманною авторові ретельністю інтонаційно-тематичної роботи.

Отже, при зовнішній традиційності композиційної побудови Перша баянна соната Гайдена демонструє вражаючу цілеспрямованість драматургії та скрупульозність інтонаційно-тематичної роботи. Три образно-жанрові сфери: дієвотокатна, лірико-пісенна та велично-хоральна – мають наскрізний розвиток у циклі. Їх взаємодія призводить до індивідуалізації образного профілю кожної частини, а контраст не виключає єдності інтонаційного фундаменту. Ця соната належить до тієї групи баянних творів кінця ХХ століття, які А. Сташевський називає «великою симфонізованою сонатою». Цей твір А. Гайдена, разом із написаними в той самий період сонатами В. Зубицького, А. Білошицького, Г. Ляшенка, Ю. Іщенка, свідчить про підкорення українською баянною музикою вершин академічного Олімпу.

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

Друга соната, як і Перша, складається з трьох частин. Перша частина сонати має

монотематичну організацію. Її початковий мотив, що спирається на інтервал збільшеної секунди, розміщеної всередині чистої кварта, стає джерелом фактично всієї інтонаційної будови *Andante rubato*.

Композиційна будова першої частини зберігає трифазність, 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 пасажи, засновані на тих самих інтонаціях, і знов повертаються – тепер уже стверджуючись у багаторазовому повторенні.

Друга частина – *Andante rubato* – має переважно ліричний характер. Погуйдувальні фактурно-ритмічні фігури в 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. Бородини «Спляча княжна». Ознаки колискової відчужаються також у варіантному повторенні невеличких мотивів, із зчеплення яких вибудовується мелодична лінія теми.

Третя частина представляє сферу активно-динамічних образів. Панівний характер руху наближає її до токати, хоча, на відміну від фіналу Першої сонати, тут немає словесної вказівки на жанрову основу. Як і в Першій сонаті, фінал розпочинається окличним мотивом, який виконує вступну функцію. Він ніби наголошує на поверненні до головної ідеї сонати, переконливо втілений у її першій частині. І дійсно, переважаюча більшість тематичного матеріалу фіналу є похідною від тематизму початкового *Andante rubato*.

За формою фінальна частина циклу близька до рондо-сонати. Роль головної партії, яка одночасно є рефреном, грає токатна тема, запозичена з розробки першої частини (т. 172). Порівняно з «першоджерелом» вона звучить тут більш динамічно завдяки прискоренню темпу й акцентуванню сильних долей такту. Індивідуалізованості також надає тактовий розмір 11/8, який контрастує з регулярною метрикою рефрену та привносить відтінок оповідальності в 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 у єдиний образний простір сонати.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що на основі особистих висловлювань композитора висвітлено його естетичну позицію про призначення мистецтва; шляхом аналізу масштабно-композиційних, техніко-виконавських та жанрово-стилістичних ознак систематизовано баянні твори А. Гайдена. Розкрито інтонаційні, фактурні та композиційно-драматургічні особливості музики композитора. Охарактеризовано еволюційні тенденції та жанрово-інтонаційну систему в баянній творчості А. Гайдена.

Висновки. Крупні інструментальні форми – важливий пласт баянної творчості А. Гайдена. Два баянних концерти А. Гайдена, 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. Концерт для акордеона та струнного оркестру «*Ecce homo!*» позначив у творчості Гайдена тенденцію до розширення образних і стилістичних обріїв його музики в пошуках нової для творчості митця, європейської системи музичної лексики й затвердження загальнолюдських цінностей. У баянних сонатах А. Гайдена 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 й не вербалізоване, у музиці Першої сонати.

Література

1. Большакова Т. В. Концертні твори для баяна А. Гайдена : посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів. Харків : ХДАК, 2007. 118 с.
2. Коробова А. Г. Сучасна теорія музичних жанрів та її методологічні аспекти. *Музикознавство*. 2008. № 4. С. 2–6.
3. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів : навч. посібник. Львів : Сполом, 2011. 206 с.
4. Кузнецов В. Концерти та сонати для баяна: аналіз музичної форми. Київ : Муз. Україна, 1990. Ч. 1. 150 с.

5. 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.

6. Нижник А. О. Український баянний концерт 1970-х років: тенденції розвитку жанру. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Т. В. Тукова. Донецьк; Львів : Юго-Восток, 2009. Вип. 9. С. 133–141.

7. Семешко А. А. Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогів). Харків : Майдан, 2010. 82 с.

8. 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.

References

1. Bolshakova, T. (2007). Concert works for accordion by A. Haidenko: a guide for students and teachers of higher musical educational institutions. Kharkiv: KhDAK, 118 [in Ukrainian].

2. Korobova, A. (2008). Modern theory of musical genres and its methodological aspects. Kyiv: Musicology, 4, 2–6 [in Ukrainian].

3. Kuzhelev, D. (2011). Fairy tale creativity of Ukrainian composers: teaching. manual. Lviv: Spolom, 206 [in Ukrainian].

4. Kuznetsov, V. (1990). Concerts and sonatas for accordion: Analysis of musical form. Kyiv: Muz. Ukraine, 1, 150 [in Ukrainian].

5. Mishchenko, O. (2005). Anatolii Haidenko. Davydov M. A. History of performance on folk instruments (Ukrainian Academic School): a textbook for high and secondary music. education institutions Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky, 236–237 [in Ukrainian].

6. Nyzhnyk, A. (2009). Ukrainian accordion concert of the 1970s: trends in the development of the genre. Musical art: coll. of science of articles / editor-in-chief T. V. Tukova. Donetsk; Lviv: Yugo-Vostok, 9, 133–141 [in Ukrainian].

7. Semeshko, A. (2010). Anatolii Haidenko: Portraits of modern Ukrainian bayanist composers (in the form of dialogues). Kharkiv: Maidan, 82 [in Ukrainian].

8. Stashevskii, A. (2007). Major genres in Ukrainian music for accordion and accordion (development trends in the last quarter of the 20th and the beginning of the 21st centuries). Luhansk: Poligrafresurs, 158 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 12.10.2022
Отримано після доопрацювання 15.11.2022
Прийнято до друку 23.11.2022*