

УДК 785.7

Єрмоєнко Андрій Юрійович,  
викладач кафедри  
музично-інструментального виконавства  
Сумського державного педагогічного  
університету ім. А. С. Макаренка  
yeremenkoandrey80@gmail.com

## СОНАТИ А. ГАЙДЕНКА ДЛЯ БАЯНА СОЛО В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНІ

**Мета роботи.** В статті розглянуто дві баянні сонати А. Гайденка, виявлено їхні образно-тематичні та композиційно-драматургічні особливості, що відображують творчі засади композитора та тенденції розвитку жанру в Україні. **Методологія** дослідження базується на застосуванні історичного, компаративного, структурно-функціонального, жанрово-стильового та інтонаційно-драматургічного методів, спрямованих на всебічне вивчення творів та осягнення процесу образно-сміслового розгортання в них. **Наукова новизна** полягає у виявленні особливостей трактування сонатного жанру в двох розглянутих творах А. Гайденка та у позначенні їхнього місця в еволюції української баянної сонати. **Висновки.** Обґрунтовано належність обох баянних сонат композитора до типу «великої симфонізованої сонати», позначено відтворення в них притаманного композитору інтересу до історичного минулого та національного фольклору. Виявлено спільні риси у трактуванні сонатного циклу та композиційній організації окремих частин, наголошено на домінуванні ознак епічної драматургії.

Ключові слова: баянна соната, сучасна українська музика, творчість А. Гайденка.

**Ермоєнко Андрей Юрьевич**, преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства Сумского государственного педагогического университета им. А. С. Макаренка

### Сонаты А. Гайденко для баяна соло в контексте тенденций развития жанра в Украине

**Цель работы.** В статье рассмотрены две баянные сонаты А. Гайденко, выявлены их образно-тематические и композиционно-драматургические особенности, отражающие творческие принципы композитора и тенденции развития жанра в Украине. **Методология** исследования базируется на использовании исторического, компаративного, структурно-функционального, жанрово-стилевого и интонационно-драматургического методов, направленных на всестороннее изучение произведений и постижение процесса образно-смыслового развертывания в них. **Научная новизна** заключается в выявлении особенностей трактовки сонатного жанра в двух рассмотренных произведениях А. Гайденко и в обозначении их места в эволюции украинского баянной сонаты. **Выводы.** Обоснована принадлежность обеих баянных сонат композитора к типу «большой симфонизированной сонаты», указано на преломление в них присущего композитору интереса к историческому прошлому и национальному фольклору. Выведены общие черты в трактовке сонатного цикла и композиционной организации отдельных частей, отмечено доминирование признаков этической драматургии.

Ключевые слова: баянная соната, современная украинская музыка, творчество А. Гайденко.

*Yeremenko Andrii, lecturer of the department musical instrumental performances Sumy State Pedagogical University im.A.S.Makarenko*

**Sonatas for bayan solo by A. Haidenko in the context of trends in the development of the genre in Ukraine**

*The purpose of the article. Two bayan sonatas by A. Haidenko are considered in the article, their figurative and thematic and compositional and dramaturgical peculiarities are revealed, reflecting the creative principles of the composer and the trends of the genre's development in Ukraine. The methodology is based on the application of historical, comparative, structural-functional, genre-style and intonational-dramatic methods, aimed at the comprehensive study of works and comprehension of the process of figurative semantic deployment in them. The scientific novelty consists in revealing features of the interpretation of the sonata genre in the two papers by A. Haidenko and in designating their place in the evolution of the Ukrainian Bayan Sonata. Conclusions. The validity of the two bayan sonatas of the composer to the type of «big symphonized sonatas» is substantiated, and the reproduction of their interest in the historical past and national folklore is reflected in them. The common features in the interpretation of the syntactic cycle and the compositional organization of individual parts are revealed, and the dominance of the signs of epic drama is emphasized.*

Key words: bayan sonata, modern Ukrainian music, A. Haidenko.

Актуальність теми дослідження. Українська соната для баяна соло пройшла тривалий шлях, що охоплює близько півстоліття. Створені протягом цього періоду сонати В. Балака, В. Бібіка, А. Білошицького, В. Власова, В. Довганя, В. Зубицького, Ю. Іщенка, Г. Ляшенка, О. Пушкаренка, В. Рунчака, Ю. Шамо, М. Шоренкова, О. Щетинського та інших композиторів демонструють різні підходи до трактування жанру і, як наслідок, розмаїття концепційних, стилістичних та композиційно-драматургічних рішень. Разом з тим, еволюційні процеси усередині жанру відображують важливі тенденції, які формувалися в сфері баянного мистецтва цього часу, фіксують магістральні вектори розвитку – спільні з іншими жанрами та, водночас, специфічні саме для сонати.

Особливе місце в зазначених процесах розвитку жанру належить двом сонатам видатного харківського композитора Анатолія Павловича Гайденка. У доробку А. Гайденка – дуже об'ємному та різноманітному – твори для баяна посідають центральне місце, адже з освоєння цього інструмента майбутній композитор розпочинав свій шлях до музики. Концерти, сюїти, етюди, програмні мініатюри, дитячі п'єси і, безумовно, сонати – такий жанровий спектр його баянної творчості.

Аналіз досліджень і публікацій. В музикознавчій літературі баянні сонати А. Гайденка поки не отримали широкого висвітлення. Згадки про них можна зустріти у дослідженнях, присвячених жанровим чи стильовим тенденціям української баянної музики<sup>1</sup>. Так, у роботах А. Сташевського сонати Гайденка розглядаються у порівнянні з сонатами інших авторів, що стає фундаментом для виокремлення певних напрямів розвитку жанру. У статті В. Сподаренка та М. Черепанина баянні твори А. Гайденка, зокрема і його сонати, аналізуються поряд з творами А. Білошицького, В. Зубицького і В. Рунчака з метою подальшої систематизації доробку вказаних композиторів за низкою параметрів – від образно-тематичного змісту до техніки письма. У навчальному посібнику Д. Кужелева Перша баянна соната А. Гайденка характеризується з точки зору

переломлення в ній фольклорних джерел, яке, на думку автора, є тут, на відміну від багатьох інших творів композитора, опосередкованим. Однак цілісного уявлення про баянні сонати Гайдєнка ані ці роботи, ані будь-які інші не дають.

Мета статті – виявити характерні особливості баянних сонат А. Гайдєнка та вписати їх у загальну картину розвитку жанру в Україні.

Виклад основного матеріалу. Дві сонати для баяна соло Анатолія Гайдєнка розділені значним проміжком часу: Перша написана у 1986 році, Друга – у 2006-у. Однак незважаючи на це, між ними є багато спільного, адже обидві вони відтворюють стійкий інтерес композитора до минулого та опору на національний фольклор.

Перша соната не має програмної назви, однак на національний характер образів вказують деякі словесні ремарки, що містить нотний текст: *quasi trembita*, *quasi duda*, тобто композитор свідомо намагається втілити в музиці звучання, що асоціюється з давніми традиціями українського народу. Головне ж, музичний тематизм – інтонаційно-ритмічний склад, ладові особливості, фактурні прийоми викладення – вказують на типові для всієї творчості А. Гайдєнка 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 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. 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 експонує іншу образну сферу, позначену композитором ремаркою «*pesante, rubato*». Третій елемент являє собою стрімко спадаючі фігурації. Четвертий елемент – це сфера лірики. При максимальній контрастності по відношенню до попередніх елементів він спирається на ті самі інтервали, які вже набули статус провідних – секунда та кварта.

Розвиток зазначених елементів призводить до появи нових тематичних утворень. Одне з них (т. 59) є похідним від початкового мотиву, але мелодичний малюнок набуває тут ясно відчутних фольклорних рис, а фактурно-ритмічне оформлення, динаміка *ff* та різкі акценти надають звучанню «варварського» відтінку. Друге – розвиває ліричний образ побічної теми (т. 71). Виразні терцієві ходи викликають асоціації з численними різновидами українських ліричних пісень, а збільшена секунда *aïs-g* сприймається як ознака гуцульського ладу. Ця тема не є цитатою, однак, за словами композитора, створюючи її, він намагався викликати асоціації із піснями женців<sup>2</sup>.

Таким чином, драматургія експозиційного розділу першої частини 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.

Розробка складається з трьох хвиль, кожна з них має крещендууючий вектор та завершується місцевою кульмінацією. У драматургічному розгортанні задіяні практично всі експозиційні теми, які у процесі поступових видозмін підкорюються семантиці головного образу. Реприза значно скорочена. Відсутність в ній 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, а до низхідного руху в діапазоні кварта чи терції, який є спільним для обох головних образів. Як можна трактувати таке несподіване оновлення тематичного матеріалу сонати? Можливо, пояснення приховане у ремарці – «весело». Композитор ніби демонструє нам, що ті перетворення мотивів, які ми бачили протягом першої частини, далеко не межа, що не слід сприймати усе, що відбувалося, занадто серйозно і що в музиці, як і в житті, поряд знаходяться сумне і радісне, героїчне і ліричне, серйозне і жартівливе.

Друга частина сонати має темпове позначення *Adagio*. Її основній темі притаманні жанрові риси колискової: хвилеподібний малюнок мелодії, монотонні повторення коротких мотивів, погойдувальні кварта у 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, резонуючим жанру колискової звучанням.

Написана друга частина в тричастинній репризній формі з контрастною серединою. Експозиційний розділ складається з трьох проведень колискової теми. Цікавим моментом є вторгнення у друге проведення теми контрастного мотиву, позначеного ремаркою «*quasi trembita*» (т. 255). Його появі передуює зловісне тремоло у низькому регістрі. Сам трембітний мотив привертає увагу яскравою звукообразальністю: закличне звучання двох висхідних кварт посилується подвійними пунктирами, а широкі ходи на зменшену та збільшену октави загострюються маркованими форшлагами.

Середній розділ тричастинної форми *Adagio* повертає нас до тематичного матеріалу першої частини. Спочатку звучить заголовний 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.

Відмежовує середній розділ від репризи тріольна поспівка по звуках низхідного мінорного тризвуку – та сама, що позначала початок середини

тричастинної форми. Обрамлення середини тріольним мотивом вносить додатковий штрих у композиційну будову *Adagio*, дозволяючи углядіти в ній ознаки концентричної форми.

Третя частина має підзаголовок «*Quasi toccata*». Такий жанровий орієнтир визначає і характер тематизму, і особливості формоутворення фіналу. Як відомо, токато – це жанр, сутнісною рисою якого є підкреслена динамічність музичного руху. Звідси такі риси токату як: швидкий темп, домінування фактурно-фігураційного тематизму, багаторівнева регулярність метроритму, використання прийомів репетиційної техніки, штрихів *staccato* та *martellato*, окремих акцентованих акордів переважно дисонантної природи. Майже всі з перелічених ознак властиві і фінальній частині баянної сонати Гайдена. З вже знайомих за попередніми частинами жанрово-стильових шарів тут безперечно домінуючим є саме токато. Він підкоряє собі хоральний та фігураційний шари. Що стосується пісенного, то завдяки швидкому темпу та фактурному оформленню він також набуває більш динамічних рис.

У композиційній будові фіналу привертають до себе 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. Присутні тут і елементи сонатності, про що свідчать намічений на початку частини контраст образів, повернення музичного матеріалу у заключному розділі форми, постійні перетворення основних тематичних елементів та тісний взаємозв'язок між ними. Тож, композитор не дарма позначив фінальну частину сонати саме «*Quasi toccata*», адже властива токату імпровізаційність поєднується тут із притаманною автору ретельністю інтонаційно-тематичної роботи.

Що стосується зв'язків з фольклором, то у коді фіналу використано ще одну цитату – мелодію української народної пісні «Діду мій, дударіку». 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. Завдяки цьому цілеспрямований драматургічний розвиток, який об'єднує цикл, доходить кінця та виявляє сутність композиторського задуму, що полягає у тісному зв'язку авторського матеріалу з народними джерелами.

Друга баянна соната А. Гайдена має програмну назву – «Предковічні відлуння». Ця назва узагальнює та підносить на рівень концепції те тяжіння до архаїки, 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, у широкому використанні квартових акордів, у композиційно-драматургічній будові частин та циклу в цілому.

Друга соната, як і Перша, складається з трьох частин: *Andante rubato* – *Andante rubato* – *Maestoso rubato* (останнє трохи пізніше змінюється на *Allegro*). Привертає до себе увагу присутність у кожному словосполученні складового

«rubato», яке 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 кварта, 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. До того ж, автономну лінію розвитку має ритмічна фігура зазначеного мотиву: тріоль шістнадцяток – вісімка. Вона не тільки постійно з'являється у своєму первісному вигляді, але, крім того, дається у подвійному та потрійному збільшенні, породжує похідні секстолі або рівномірний рух восьмих тривалостей.

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 подальшого руху в сонатних формах – від Л. Бетховена до Б. Лятошинського. 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* дають підставу для аналогії зі сполучною партією. У побічній партії (т. 17) початковий мотив модифікується. Низхідний рух в діапазоні кварта 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 шістнадцяток – вісімка» перетворюється на «тріоль вісімок – половинна з крапкою». Більша стриманість звучання досягається також завдяки розміреним вісімкам *non legato* в партії лівої руки. Надалі установлюється фігураційний рух, в лініях якого час від часу вгадуються 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 призводить спочатку до місцевої, а потім до головної кульмінації розділу. Зазначимо, що мелодичні контури фігурацій спираються на конструктивні елементи наскрізного мотиву сонати – інтервали малої та збільшеної секунди, на них 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. Реприза має дзеркальну структуру, що надає композиції першої частини певної симетричності. Завершує *Andante rubato* невелика побудова – подвійна за функцією. Її початковий тритакт «доспіває» головну інтонацію першої частини, а наступний чотиритакт готує тематизм другої частини. Одночасно протягом 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 відчувуються 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 у сполученні із синкопами, і відсутність періодичності у синтаксичній будові, 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 (*a*) 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, що, з'являючись на вершинах динамічного зростання, маркує місцеві кульмінації або підводить до них (*b*). 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 (*e*). Другий мотив (тт. 107, 143) відтворює притаманні пізнім зразкам української народної пісенності звороти із заповненням діапазону тонічної сексти (*z*). 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. Спочатку ці зіставлення мають досить урівноважений характер, однак поступово масштаби розділів стискаються, що створює ефект прискорення часу. Починаючи із середини репризи, тематичні елементи комбінуються вже на мікрорівні, в одну фразу «склеюються» різні тематичні елементи: *z* і *b* (т. 143), *a* і *b* (т. 144), *a* і другий мікромотив *b* (т. 145). В наступних тактах (тт. 147-151) композитор оперує окремими ланками фігурацій, повторюючи їх та комбінуючи між собою.

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 втілений 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 поступеневий малюнок яких нагадує про побічну партію все тієї ж першої частини сонати.

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). У порівнянні з «першоджерелом» вона звучить тут більш динамічно завдяки прискоренню темпу 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 регулярній метриці 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. Окличний мотив вступу взагалі є елементом, який значною мірою динамізує форму. 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 як своєрідний 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.

Наукова новизна статті полягає у виявленні образно-тематичних та композиційно-драматургічних особливостей баянних сонат А. Гайденка та у позначенні їхнього місця в еволюції української баянної сонати.

Висновки. Таким чином, схожість між баянними сонатами Анатолія Гайденка простежується на багатьох рівнях. Обидві вони належать до тієї групи сонат кінця ХХ – початку ХІХ століть, які А. Сташевський називає «великою симфонізованою



сонатою»: це масштабні твори, що складаються з трьох частин та спираються на симфонічні принципи побудови драматургії. Обидві сонати демонструють, по-перше, притаманний композитору інтерес до минулого, який у Другій сонаті вербалізується у програмному заголовку – «Предковичні відлуння», та, по-друге, опору на національний фольклор. І хоча у Другій сонаті, на відміну від Першої, немає точних цитат, її музичний тематизм також відрізняється національною характерністю.

Схожим в сонатах Гайденка є трактування циклу, що дає про себе знати як у темповому співвідношенні частин, так і у їх жанровому вирішенні: перші частини сонат містять контрастні тематичні елементи, а ось наступні частини мають жанрові риси колискової (другі) та токати (треті). У композиційній організації окремих частин можна спостерігати тенденцію до контрастного зіставлення епізодів. Однак, зовнішня строкатість завжди долається наскрізним розвитком інтонаційних елементів, заявлених із самого початку. Причому йдеться не тільки про часті повернення більш-менш завершених тем, а й про конструктивну роль вихідних інтервалів та ритмічних фігур. Це свідчить, з одного боку, про професійну майстерність композитора, а з іншого, дає підстави говорити про монотематичність організації обох сонат.

Об'єднують баянні сонати Гайденка також ознаки епічної драматургії, які відчутні в акцентуванні героїчних, інколи, навіть, богатирських образів, неспішності та докладності їх показу, потужності звучання, грандіозному розмаху кульмінацій, урівноваженості драматургічного профілю форм, де переважає не конфліктне зіткнення образів, а їх зіставлення та паралельний розвиток.

Тож, дві сонати для баяна соло Анатолія Гайденка є важливою ланкою еволюції української баянної сонати. В них знайшли відображення типологічні тенденції, притаманні певному періоду розвитку вітчизняної музики для баяна, однак, разом з тим, вони несуть відбиток індивідуального стилю автора, що визначає підхід до трактування жанру та забезпечує неповторність художнього результату.

### Примітки

1 Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2004. 18 с.; Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.) : монографія. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 158 с.; Сподаренко В., Черепанин М. Сильові 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; Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів: навч. посібник. Львів: СПОЛОМ, 2011. 206 с.

2 Із особистої бесіди з композитором.

### Література

1. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів: навч. посібник. Львів: СПОЛОМ, 2011. 206 с.

2. Міщенко О. В. Анатолій Гайденко. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. С. 236-237.

3. Семешко А. Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогів). Київ: Асо-opus, 2004. 52 с.

4. Сподаренко В., Черепанин М. Стильові тенденції сучасної творчості композиторів-баяністів А. Гайдена, 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.

5. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: Спеціальність 17.00.03. музичне мистецтво. Київ, 2004. 18 с.

6. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.): монографія. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 158 с.

### References

1. Kuzhelev, D. O. (2011). Bayan creativity of Ukrainian composers. Ljviv: SPOLOM [in Ukrainian].

2. Mishhenko, O. V. (2005). Anatoliy Haidenko. M. A. Davy`dov, History of Folk Instruments (Ukrainian Academic School). Kyiv: NMAU imeni P. I. Chajkovs`kogo [in Ukrainian].

3. Semeshko, A. (2004). Anatoliy Haydenko: Portraits of modern Ukrainian composers-bayanists (in the form of dialogues). Kyiv: Acco-opus [in Ukrainian].

4. Spodarenko, V., & Cherepany`n, M. (2010). Stylistic tendencies of modern creativity of composers-bayanists A. Gaidenko, A. Beloshitsky, V. Zubytsky, V. Runchak. Music studies studios of the Institute of Arts of the Volyn National University named after Lesya Ukrainka and National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. Lucz`k: Voly`ns`ky`j nacional`ny`j universy`tet imeni Lesi Ukrayinky [in Ukrainian].

5. Stashevs`ky`j, A. Ya. (2004). Bayan art of Ukraine: Trends in the development of original music and the individual embodiment of the genre-style aspect in the work of Vladimir Runchak. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6. Stashevs`ky`j, A. Ya. (2007). Large genres in Ukrainian music for accordion and accordion (development trends in the last quarter of the XX and early XXI centuries). Lugans`k: Poligrafresurs [in Ukrainian].