

УДК 785.6:786.8+78.071.1(477)

ЄРЬОМЕНКО А. Ю.

ORCID 0000-0002-4349-4288

**РИСИ ТЕТРАЛЬНОСТІ В КОНЦЕРТІ № 2  
ДЛЯ БАЯНА З КАМЕРНИМ ОРКЕСТРОМ  
«ІЗ ПРЕДКОВІЧНИХ ЧАСІВ...» АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА**

*Баянний концерт № 2 А. Гайденка охарактеризовано в аспекті відбиття у ньому театральності початку, що є одним з проявів атрибутивної ознаки концертного жанру – принципу гри. Розглянуто літературну програму твору, пов'язану з традиційним святом східних слов'ян – Івана Купала. Обґрунтовано диференціацію тематичного матеріалу на персоніфікований, що уособлює учасників дійства, та живописно-зображальний, що відтворює обстановку дії. Докладно простежено інтонаційні джерела музичного тематизму, особливості його розробки. Виявлено вплив театральності на драматургічну побудову окремих частин та циклу загалом. Проаналізовано прояви інших іпостасей гри: як віртуозного володіння музичним інструментом, як змагання учасників музикування, як фактора, що визначає особливу, святкову, атмосферу. Доведено відповідність Другого баянного концерту А. Гайденка вимогам жанру та одночасно індивідуалізоване втілення його сутнісних ознак.*

**Ключові слова:** творчість Анатолія Гайденка, баянний концерт, театральність, принцип гри, свято Івана Купала.

Український баянний концерт пройшов досить непростий шлях від свого народження наприкінці 1950-х років і до сьогоднішнього дня. Його становлення та розвиток пов'язані з іменами багатьох композиторів, серед яких слід назвати М. Різоля, К. Мяскова, В. Власова, І. Шамо, В. Зубицького, О. Костіна. Важливий внесок в історію жанру зробив і відомий харківський композитор Анатолій Гайденко, створивши для свого улюбленого інструменту два концертних опуси.

Перший концерт для баяна та оркестру А. Гайденко написав у 1971 році, потім двічі повертався до свого первістка: у 1977 році виникла друга редакція концерту, а у 1996 – третя. У третій редакції концерт призначений для багатотембрового готово-виборного баяна та оркестру, склад якого поряд з традиційними інструментами симфонічного оркестру включає й українські народні інструменти. Наступне звернення А. Гайденка до жанру баянного концерту датується 2006 роком. Свій Другий концерт, призначений для баяна з камерним оркестром, композитор написав на замовлення відомого вітчизняного баяніста, лауреата міжнародних конкурсів, нині професора Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського Олександра Міщенка. Саме у його виконанні цей твір вперше прозвучав в стінах Харківської обласної філармонії восени 2006 року. Диригентом виступив заслужений артист України Юрій Янко.

Баянні концерти А. Гайденка дуже скупі висвітлені у музикознавчій літературі. Особливо це стосується Другого концерту. Фактично, єдиним джерелом, що містить аналітичну інформацію щодо цього твору, є навчальний посібник Т. В. Большакової

«Концертні твори для баяна А. Гайденка»<sup>1</sup>. Разом з тим, у виконавській практиці Другий баянний концерт вже знайшов своє місце, поповнивши перелік найбільш репертуарних творів харківського композитора.

Назва Другого баянного концерту А. Гайденка «Із предковічних часів...» свідчить про повернення композитора на магістральний шлях своїх творчих пошуків. Зацікавлення далеким минулим неодноразово стимулювало виникнення музичних концепцій А. Гайденка: 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 зацікавлення давниною конкретизовано заголовками окремих частин, що вказують на традиційне свято східних слов'ян – Івана Купала: «В ніч на Купала», «Купальські хороводи», «Купальські забавки». Поетичні купальські звичаї з їх яскравими атрибутами та ритуалами – вдячний матеріал для сценічного втілення, тому його так часто використовують хорові та танцювальні колективи. Але й в умовах суто інструментального жанру баянного концерту театральні потенції свята Івана Купала знайшли переконливе втілення.

Мета статті полягає у виявленні рис театральності у тематичній організації та драматургічному розвитку Другого баянного концерту А. Гайденка.

Розглянемо спочатку літературну програму твору, яка режисує його драматургічну будову. 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 у день 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»<sup>2</sup>.

День 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 з язичницькими віруваннями, 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 із слов'янською міфологією, «морить» землю стужею, а людину хворобою і голодом. 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. Поряд з вогнем важливу роль в ритуалі очищення відіграє вода. Купальські обряди та ігри

<sup>1</sup> Большакова Т. Концертні твори для баяна А. Гайденка : Посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів. Харків : ХДАК, 2007. 119 с.

<sup>2</sup> Голобуцький П., Карадобрій Т. 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> (дата звернення: 16.09.2017).

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 це є запорукою щасливого сімейного життя.

Тож головні персонажі свята – Купало та Марена – уособлюють чоловіче (сонячне) і жіноче (водяне) божества. Поєднання чоловічої та 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.

Спираючись на типологію музичного тематизму, запропоновану В. Бобровським<sup>1</sup> щодо творчості Р. Шумана, умовно розподілимо тематичний матеріал Другого баянного концерту А. Гайдена на той, що відтворює обстановку дії («карнавальні» теми, за визначенням В. Бобровського), та той, що уособлює учасників дійства («особистісні» теми). До першої групи віднесемо 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 партію. 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'язане переважно з пружними танцювальними ритмоформулами, жіноче – з наспівними мелодичними фразами.

Так, у 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 щабля із епізодичним додавання верхньої секунди до терції мінорного ладу. Чоловічі персонажі характеризуються синкопованим секундовим мотивом, який постає у 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 елемента 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 діа-тонічні конструкції. Однак визначальним фактором семантики мотиву при цьому залишається ритмічний. Таким чином, можна спостерігати багаторівневий контраст між «жіночими» та «чоловічими» тематичними елементами: акцент на звуковисот-

---

<sup>1</sup> Бобровский В. Очерк четвертый. Шуман // Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Москва : Музыка, 1969. С. 218–244.

ному або метроритмічному параметрі, хвилеподібний мелодичний малюнок або прямолінійний низхідний, урівноважений ритмічний рух або пружно-синкопований, мінорний ладовий нахил або мажорний.

Серед живописно-зображальних елементів музичної тканини виокремимо, насамперед, фігурації та пасажі, які відтворюють водяну стихію. Це і хроматизовані пасажі, експоновані у вступному розділі першої частини (тт. 2, 4, 6, 9-12)<sup>1</sup>, і мелодичні хвилеподібні фігурації (тт. 29, 31-32, 35-37, 40-41, 58-61, 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). Стакатні звучання дерев'яних духових інструментів викликають асоціації з іскрами багаття, а у поєднанні з терцієвими сповзаннями звуків – з 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 – це більш розгорнуті побудови (тт. 14-37). З т. 38 різний за семантикою музичний матеріал звучить переважно одночасно, розподілений між партіями баяна та оркестру. Однак слід зауважити, що чіткої межі між темами, що умовно належать до зазначених груп, немає. Іноді їх елементи «чіпляються» один за одного, утворюючи єдину мелодичну лінію, як, наприклад, у т. 67, де «жіночий» мотив, експонований в т. 19 та позначений ремаркою *cantabile*, перетікає у тремолоючу фігуру.

У другій частині концерту на перший план висувається живописно-зображальний тематизм. Але, на відміну від першої частини, тут превалюють не широкі за діапазоном гармонічні фігурації, що змальовують 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 сповзання з треллю на останньому звуці, на думку Т. Большакової<sup>2</sup>, імітують мерехтіння світляків (тт. 109-112). Загалом 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 до «дівочих» тем першої частини. Щодо синкопованої ритмічної фігури, то вона є ремінісценцією «чоловічого» мотиву. Спочатку цей мотив проходить в оркес-

<sup>1</sup> Т. Большакова характеризує їх як «хроматичні пасажі серійного типу», однак аналіз їх звуковисотної будови не виявляє ознак серії (Большакова Т. Концертні твори для баяна А. Гайденка : Посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів. Харків : ХДАК, 2007. С. 12).

<sup>2</sup> Большакова Т. Концертні твори для баяна А. Гайденка : Посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів. Харків : ХДАК, 2007. С. 12.

трі на тлі звукозображальних пасажів в 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.

У третій частині місця для пейзажних замальовок майже не залишається. Тут відбувається власне купальське дійство, учасниками якого є молодь. У фіналі концерту домінує рельєфний тематизм, однак, на відміну від попередніх частин, він не диференційований на «жіночий» та «чоловічий». За словами Т. Большакової, тут панує «вир стихійних протистоянь в ігрищах, танцях, забавках»<sup>1</sup>.

Музичний матеріал фінальної частини концерту має фольклорне походження. Композитор використовує мелодії двох народних пісень: «Рута м'ята» і «А мій милий захворів». «Рута м'ята» належить до жанру купальських пісень. Її текст пов'язаний з традицією плетіння вінків та наступним гаданням за їх допомогою<sup>2</sup>. Притаманний цій пісні дводольний метр та швидкий темп свідчать про близькість її до танцювальних наспівів. Цитована мелодія складається з двох фраз: перша – досить аскетична (низхідний рух від III до I щабля мінорного ладу з повторенням заключного секундового ходу), а друга містить ритмічні (синкопа) та ладові (змінність VII низького та VII високого щаблів) «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 серед героїв української жартівливої пісні найчастіше зустрічається молодь – дівчата і парубки. О. Дей зазначає: «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»<sup>3</sup>.

Інтонаційна своєрідність цієї народної мелодії визначається застосуванням знаків альтерації, які призводять до утворення збільшених секунд між III та IV щаблями ладу. Такі поспівки, які обіграють інтервал збільшеної секунди, на думку відомого українського кобзаря Остапа Вересая, покликані «додати жалоців», тому вони досить доречні у пісні, в якій йдеться про хворобу милого. У гармонізації А. Гайденка збільшені секунди виникають також у середніх голосах фактури, завдяки чому «жалібний» ефект посилюється. Але танцювальна ритміка, підкреслена акцентуванням другої долі у двочетвертному такті, та чітка періодичність синтаксичної структури викриває жартівливий характер цих жалоців.

Окрім справжніх народних мелодій, тематизм фінальної частини концерту А. Гайденка містить і авторський матеріал. Так, важливу роль відіграє тема, яка су-

---

<sup>1</sup> Большакова Т. Концертні твори для баяна А. Гайденка : Посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів. Харків : ХДАК, 2007. С. 13.

<sup>2</sup> Рута-м'ята у фольклорній поезиці виступає символом дівочості, цнотливості.

<sup>3</sup> Дей О. Пісенний гумор українського народу // Жартівливі пісні / Упор. О. Дей, М. Марченко, А. Гуменюк. Київ : Наук. думка, 1967. 800 с.

проводжує 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, повертаються також фігураційні елементи, які уособлювали 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 у свою чергу надає цілісності формі твору.

Прагнення відобразити купальське свято, що є вираженням буйного цвітіння життя у всіх його формах, опосередковано впливає на драматургічну побудову окремих частин та циклу загалом. Вектор розвитку спрямований на поступове ствердження образів, динамізацію звучання, набуття ясності та чіткості ладогармонічних конструкцій. Однак у кожній частині, при загальному «крещендуванні форми», тобто поступовому русі до кульмінаційної точки, розташованій у заключному розділі, має місце свій спосіб досягнення вказаної мети. Так, у першій частині послідовно проводиться ідея ладогармонічного прояснення «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 у рамках тритону, але як і раніше базуються на збільшеному тризвуку (т. 77), до вписання 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. У другій частині концерту принцип драматургічного крещендування пов'язаний з утвердженням того самого «чоловічого» мотиву, який тут з'являється у 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). У 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» у масштабах циклу простежується на декількох рівнях. На темповому рівні цей процес фіксується у цифрах: чверть за показаннями метрону 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 контрастних епізодів, цілісна, позбавлена маркувальних елементів форма *Lento*, де «розвиток» як засіб формоутворення 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 детально пророблена партія солюючого інструмента, в якій застосований весь арсенал сучасної баянної техніки, – ці атрибутивні риси концертного жанру повною мірою присутні в творі А. Гайденка. Однак визначальною, на нашу думку, 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. У 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 відбиття 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 А. Гайденка вже йшлося. Не менш переконливим тут є також відтворення інших іпостасей гри.

Гра як змагання представлена у творі, що розглядається, насамперед, у взаємодії партій баяна та оркестру. Особливо різноманітними постають форми цієї взаємодії у 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 діа-тонічному та хроматичному нахилі, у діапазоні чистої, зменшеної та збільшеної кварта, 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, але й сприяє виникненню святкової атмосфери, коли, кажучи словами Б. Асаф'єва, «звуки радують,

майстерність зроджує змагання та милування, кайдани культу зняті, інструменталізм прагне відобразити дійсність у всьому різноманітті її ритмів і комбінацій»<sup>1</sup>.

Окремо треба зупинитися на такому атрибутивному елементі концертної форми, як каденція соліста. У 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 з 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 до пружного швидкого руху епізодів, що його оточують. Разом з тим, аналіз тематичного наповнення сольної каденції у концерті А. Гайденка свідчить про її результуючу драматургічну функцію, адже тут 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, досконалість зрілого композиторського стилю автора обумовлює рельєфність драматургічного розвитку, майстерність тематичної роботи, вивіреність композиційної будови.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В. Очерк четвертый. Шуман // Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Москва : Музыка, 1969. С. 218–244.
3. Большакова Т. Концертні твори для баяна А. Гайденка : Посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів. Харків : ХДАК, 2007. 119 с.
4. Голобуцький П., Карадобрій Т. 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> (дата звернення: 01.08.2017).
5. Дей О. Пісенний гумор українського народу // Жартівливі пісні / Упор. О. Дей, М. Марченко, А. Гуменюк. Київ : Наук. думка, 1967. 800 с.

#### REFERENCES

1. Asafyev, B. (1971). *Muzyikalnaya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Leningrad : Muzyika, 376.
2. Bobrovskiy, V. (1969). *Ocherk chetvertyiy. Shuman* [Fourth essay. Schumann] // Bobrovskiy V. *Tematizm kak faktor muzyikalnogo myishleniya. Ocherki*. Moskva : Muzyka, 218–244.
3. Bol'shakova, T. (2007). *Koncertni tvory dlya bayana A. Gajdenka* [Concert works for the bayan by A. Gaidenko]: *Posibny`k dlya studentiv ta vykladachiv vyshhyx muzychnyx navchal`nyx zakladiv*. Harkiv : XDAK, 119.
4. Golobucz`ky`j, P., Karadobrij, T. (2008). *Kupala, Kupajlo* [Kupala, Kupailo]. *Encyklopediya istoriyi Ukrayiny. T. 5: Kon - Kyu / Redkol. : V. A. Smolij (golova) ta in.*

<sup>1</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. С. 254.



Kyiv : Naukova dumka, 568. Available at: <http://www.history.org.ua/?termin=Kupala> (Accessed : 01.08.2017).

5. Dej, O. (1967). Pisennyj humor ukrayins`kogo narodu [The song humor of the Ukrainian people]. Zhartivly`vi pisni / Uporyadn. O. Dej, M. Marchenko, A. Gumenyuk. Kyiv : Nauk. dumka, 800.

**Еременко А. Ю. Черты театральности в Концерте № 2 для баяна с камерным оркестром Анатолия Гайденко «С исконных времен...».** Баянный концерт № 2 А. Гайденко охарактеризован в аспекте преломления в нем театрального начала, являющегося одной из ипостасей атрибутивного признака концертного жанра – принципа игры. Рассмотрена литературная программа произведения, связанная с традиционным праздником восточных славян – Ивана Купала. Обоснована дифференциация тематического материала на персонафицированный, олицетворяющий участников действия, и живописно-изобразительный, отображающий обстановку происходящего. Подробно прослежены интонационные истоки музыкального тематизма, особенности его разработки. Выявлено воздействие театральности на драматургическое строение отдельных частей и цикла в целом. Проанализированы иные проявления принципа игры: как виртуозного владения музыкальным инструментом, как состязания участников музицирования, как фактора, определяющего особенную, праздничную, атмосферу. Доказано соответствие Второго баянного концерта А. Гайденко требованиям жанра и одновременно индивидуализированность воплощения его сущностных признаков.

**Ключевые слова:** творчество Анатолия Гайденко, баянный концерт, театральность, принцип игры, праздник Ивана Купала.

**Yeremenko A. Features of theatricality in the Concert № 2 for bayan and chamber orchestra by Anatoliy Gaydenko “From ancestral times...”.** Concert for Bayan № 2 by A. Gaydenko has been described in the aspect of its theatrical beginning refraction which is one of the expressions of the attributive feature of the concert genre – the principle of acting. The literature program of the work related to the traditional Eastern Slavic celebration of Ivan Kupala (Midsummer Day) was investigated. Evidences of the differentiation of the thematic and personalized material were provided with the personalization of the participants of the acting and pictorial-figurative material to reflect the atmosphere of acting. The intonation sources of music thematism and peculiarities of its designing were thoroughly traced. The influence of theatricality on dramaturgic structure of the separate parts and the whole cycle were found. The ways of expression of the other features of the acting were analyzed including instrumental virtuosity, competition of the musicians as a factor defining special, festival atmosphere. The relevance of the Second Bayan Concert by A. Gaydenko according to the genre requirements was proved together with individual embodiment of its essential features.

**Keywords:** creativity by Anatoliy Gaydenko, Concert for bayan, theatricality, the principle of acting, Ivana Kupala celebration.

*Стаття надійшла до редакції 21.09.2017 р.*