

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.08

УДК 785.7

А. Ю. Єрмоєнко, викладач кафедри музично-інструментального виконавства, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми

yeremenkoandrey80@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-4349-4288

ДИТЯЧА МУЗИКА А. ГАЙДЕНКА: БАЯННІ ЦИКЛИ ДИДАКТИЧНО-ІНСТРУКТИВНОЇ СПРЯМОВАНОСТІ

Розглянуто три цикли для баяна соло А. Гайденка — «Прелюдії-картини», «Дванадцять п'єс для дітей» та «Три концертні етюди» — у контексті типової для сфери дитячої музики єдності художніх та дидактичних завдань. Охарактеризовано образи, зафіксовані в програмних заголовках п'єс, та виявлено способи їх відтворення в музиці. Простежено фактори драматургічної цілісності циклів. Наведено приклади застосування різноманітних видів баянної техніки, спрямованих на опанування виразових можливостей інструмента. Зроблено висновок, що поступове ускладнення технічних завдань у трьох дитячих циклах А. Гайденка надає можливості розглядати їх як своєрідну тричастинну «Школу гри на баяні», де чіткість технічних завдань поєднана зі спрямованістю музичних образів на дитяче сприйняття.

Ключові слова: *творчість А. Гайденка, дитяча музика, баянні цикли, педагогічний репертуар.*

А. Ю. Ерёмєнко, преподаватель кафедры музыкально-инструментального исполнительства, Сумской государственной педагогической университет имени А. С. Макаренка, г. Сумы

ДЕТСКАЯ МУЗЫКА А. ГАЙДЕНКО: БАЯННЫЕ ЦИКЛЫ ДИДАКТИЧНО-ИНСТРУКТИВНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

Рассмотрены три цикла для баяна соло А. Гайденко — «Прелюдии-картины», «Двенадцать пьес для детей» и «Три концертных этюда» — в свете типичного для сферы детской музыки единства художественных и дидактических задач. Охарактеризован круг образов, зафиксированных в программных заголовках пьес, и выявлены способы их воспроизведения в музыке. Прослежены факторы драматургической целостности циклов. Приведены примеры использования различных видов баянной техники, направленных на овладение выразительными возможностями инструмента. Сделан вывод, что постепенное усложнение технических задач в трех детских циклах А. Гайденко дает возможность рассматривать их как своеобразную трехчастную «Школу игры на баяне», где четкость технических задач сочетается с направленностью музыкальных образов на детское восприятие.

Ключевые слова: *творчество А. Гайденко, детская музыка, баянные циклы, педагогический репертуар.*

A. Yu. Yeremenko, lecturer of the Department of Musical Instrumental Performance, A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University, Sumy

CHILDREN'S MUSIC BY A. HAIDENKO: BAYAN CYCLES OF DIDACTIC AND INSTRUCTIONAL ORIENTATION

The aim of this paper is to reveal the indicative features for the field of children's music on the one hand; and, on the other hand, for the composer's creativity in general, with the didactic-guidance orientation of A. Haidenko.

Research methodology is based on the historical, structural and functional, genre-style and intonational and dramaturgical methods.

Results. Three cycles by A. Haidenko — «Prelude-Pictures», «Twelve Pieces for Children» and «Three Concert Etudes» — are considered in the context of the ancient tradition of writing music for children, in particular, in the context of Ukrainian children's music for the accordion solo. The compliance of the mentioned works by A. Haidenko with the requirements for the field of children's music is substantiated — the unity of artistic and didactic tasks. The range of images recorded in the program titles of the plays is described, and the ways of their reproduction in music are revealed. The author explores the widespread use of receptions aimed at children's perception and contributing to the concretization of sound: synthesis through genre, stylization, the embodiment of speech intonations, onomatopoeia, motion reproduction. It is emphasized that the independence of individual plays is combined with the dramatic integrity of the cycles. Examples are given of the application of various types of bayan technique, aimed at mastering the expressive capabilities of the tool by the bayanists-beginners. It is concluded that the gradual complication of technical tasks from «Twelve Pieces for Children» to «Three Concert Etudes» makes it possible to consider three didactic and instructional cycles of A. Haidenko as a specific three-part «The School of Playing the Bayan», where the clarity of technical tasks is combined with the orientation of the shaped order of music to children's perception.

Novelty. «Preludes-pictures», «Twelve plays for children» and «Three concert Etudes» by A. Haidenko are systematized and summarized in terms of their compliance with their requirements of children's music and as a representative of the composer's work in general.

The practical significance. Research results can be used in pedagogical and performing practice.

Key words: *A. Haidenko's creative work, children's music, bayan cycles, pedagogical repertoire.*

Постановка проблеми. Поняття дитячої музики є неоднозначним. Дослідники зазвичай розрізняють «дитячу музику» та «музику про дітей»: перша призначена для сприйняття дітьми, а нерідко й їхнього виконання, друга спрямована на ширшу аудиторію — як дитячу, так і дорослу. Характерними ознаками власне дитячої музики можна вважати відтворення в її образному змісті світовідчуття дитини. Спрямованість на дитяче сприйняття зумовлює конкретизацію музичних образів на

базі програмності. Р. Сулім (1995, с. 35) зазначає, що за допомогою характерних назв «композитор прагне пробудити фантазію дітей на основі асоціативних зіставлень звукових образів з явищами та емоціями, добре їм відомими». Водночас автор дитячих п'єс має турбуватися про їх технічну та стилістичну «доступність» для виконавців-початківців. Поєднання художніх завдань із дидактичними зумовлює уведення зразків дитячої музики до педагогічного репертуару.

Оскільки твори, призначені для дітей, зазвичай невеликі, закономірною є тенденція до об'єднання їх у цикли. Циклічна будова дитячих творів найзручніша. З одного боку, викладач має «свободу у виборі відповідних характеру і смаку учня мініатюр, що відповідає завданням індивідуального педагогічного підходу» (Олексів, 2010, с. 59). З іншого, виконання цілісного циклу — «прийнятний, доступний різновид великої форми на уроках в дитячих музичних школах» (Олексів, 2010, с. 59).

Як відомо, створення дитячої музики є давньою традицією. Композитори писали нескладні інструментальні п'єси для своїх дітей чи для дітей своїх друзів, нерідко виникнення таких опусів було пов'язане з потребами педагогічної діяльності композиторів. Й. С. Бах та М. Клементі, Р. Шуман і Ж. Бізе, П. Чайковський та С. Прокоф'єв, Б. Барток і В. Лютославський, В. Косенко та В. Сільвєстров — усі ці та інші видатні композитори створили немало чудових збірок дитячих п'єс, що й досі є хрестоматійними для тих, хто навчає та навчається грати на музичних інструментах.

Важливою складовою української дитячої музики є цикли мініатюр для баяна, які створювалися впродовж останніх п'ятдесяти років. Першим серед українських композиторів-баяністів звернувся до дитячої теми Костянтин Мясков: у 1960 р. з'являються такі його твори, як сюїта «У лісі у юнатів» та «Дитячий альбом» № 1, дещо пізніше — 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. Мантулев, В. Подгорний, М. Чемберджи, Ю. Шамо та ін. Збірки вказаних композиторів охоплюють широкий образний, стилістичний і жанровий діапазон, але при цьому характеризуються і спільними ознаками. По-перше, вони мають програмні назви, зрозумілі дітям та спрямовані на розкриття образного світу дитини. По-друге, вони передбачають відповідний рівень технічної підготовки. По-третє, стилістика цих творів, хоча нерідко й позначена впливом сучасних

композиторських технік, характеризується орієнтацією на традиційні засоби виразності, успадковані від класико-романтичної епохи та побутової музики.

Неодноразово звертався до дитячої теми й Анатолій Гайденко — видатний український композитор, у творчому доробку котрого музика для баяна посідає одне з провідних місць. Він є автором трьох збірок, опублікованих у Німеччині в один і той самий період — на межі 1980–1990 рр.: «Прелюдії-картини» (1988), «Дванадцять п'єс для дітей» (1991), «Три концертних етюди» (1992). Показовим є той факт, що всі три збірки опубліковано видавництвом «MUSIKVERLAG RALF JUNG», яке спеціалізується на друку творів педагогічного спрямування. Вивчення дитячих баянних циклів А. Гайденка сприятиме розширенню уявлень про образний світ музики композитора, а також долученню зазначених творів до навчального процесу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У музикознавчій літературі баянні цикли для дітей А. Гайденка не набули ґрунтовного висвітлення. Не згадуються вони й у нечисленних працях, присвячених українській дитячій баянній музиці. Фактично, нині єдиним джерелом, яке містить інформацію стосовно цих творів, є навчальний посібник Т. Большакової (2007), у якому наявні нотні тексти чотирьох баянних опусів композитора, зокрема «Прелюдій-картин». У передмові до посібника автор надає виконавсько-стильовий аналіз кожного з надрукованих опусів, побіжно характеризуючи «Прелюдії-картини».

Мета статті — виявлення в баянних циклах А. Гайденка з дидактично-інструктивною спрямованістю ознак, показових, з одного боку, для сфери дитячої музики та, з іншого, для творчості композитора загалом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перший за хронологічним параметром цикл мініатюр «Прелюдії-картини» складається з чотирнадцяти п'єс, не пов'язаних сюжетом. Кожна п'єса є окремою пейзажною або жанрово-побутовою замальовкою, яка обов'язково передає певну емоцію, відтворює той чи інший психологічний стан. Сукупність цих замальовок створює широку панораму повсякденного життя, у центрі якої перебуває людина, точніше дитина, життєвий шлях якої лише розпочинається, котра сприймає оточуючий світ як цікавий, наповнений відомими або ще не знайомими речами, світ, що викликає переважно радісні почуття й бажання опанувати та підкорювати його.

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 цієї ж мети спрямовані й такі прийоми, як узагальнення через жанр, стилізація та втілення мовленнєвих інтонацій. Наведемо кілька прикладів.

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

У п'єсі «На околиці» (№ 9) композитор за допомогою застосування репетиційного прийому гри терціями імітує гру на балалайці, адже саме під акомпанемент балалайки та гармоніки, як зазначає Т. Большакова (2007, с. 17), розважається молодь у слобожанському селі. У п'єсі «Вавельський собор у Кракові» (№ 14) імітується звучання органа, яке було обов'язковим елементом католицького богослужіння.

У деяких п'єсах циклу А. Гайденко конкретизує музичний образ через відтворення руху. Наприклад, у п'єсі «В океанських глибинах» (№ 8) пульсуючий звук «до» малої октави є основою звучання важких акордів, які асоціюються з рухом потужного підводного човна, що пронизує неосяжний океанський простір. Акорди спочатку повільно спускаються по хроматизмах, а потім підіймаються вгору, щоб знову зануритися в регістрові глибини. У п'єсах «Жнива» (№ 5), «Щедрівники» (№ 7) та «Весняна гра» (№ 11) передано рух людей, котрі працюють або розважаються. Тут панує радісна атмосфера, а сам рух втрачає остинатно-механістичний характер. Наприклад, у п'єсі «Жнива» постійно комбінуються різні за тривалістю та мелодичними контурами мотиви. Вони об'єднуються в групи по п'ять, чотири, три та два мотиви, час від часу перебиваючись акцентованими акордами. У п'єсі «Весняна гра» пульсація здійснюється одночасно вісімаками (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».

Наочності музичним образам надають прийоми, що створюють відчуття просторовості звучання. Так, у п'єсі «Ранок» (№ 1) через застосування елементів імітаційної поліфонії виникає ефект відлуння, 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 оперування певними музичними жанрами, переважно добре знайомими дітям — піснею, танцем, маршем. Т. Большакова підкреслює подібність теми фугато із середнього розділу «Осіннього настрою» (№ 4) до народної пісні, вказує на інтонації частівки в п'єсі «На околиці» (№ 9) та щедрівки в п'єсі «Щедрівники» (№ 7) (Большакова, 2007, с. 16–17). Серед танцювальних жанрів композитор активно використовує вальс. У п'єсі «Затонулий корабель» (№ 10) характерні ознаки цього танцю ніби нагадували про безтурботне життя на кораблі, яке несподівано обірвалося трагедією. А ось у п'єсі «Сумна Попелюшка» (№ 12) вальс уособлює майбутнє, яке в мріях бідної дівчини з популярної казки нерозривно пов'язане з принцом, палацом, балом. Тут витримані такі елементи вальсового 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 нездійсненними, тому танець завдяки мінорному ладу, повільному темпу й уведенню хроматичних ліній набуває елегійного відтінку, відповідного назві п'єси.

Іноді А. Гайденко звертається до стилізації як способу надати музичному образу історичної характерності. Яскравий приклад — «Пісня незнайомця» (№ 3). Герой п'єси — це, напевно, трубадур, котрий співає про своє кохання Прекрасній Дамі. Композитор відтворив такі особливості пісень трубадурів: повторність мелодичних формул, переважання тридольного розподілу тривалостей, який уважався тоді досконалим, строфічність будови. Передане в п'єсі й характерне для пісень трубадурів співвідношення вокального та інструментального компонентів: з одного боку, це бурдонні квінти в партії лівої руки, що нагадують звучання волінки, яка могла супроводжувати спів, з іншого, прийоми імітаційного викладення, що підкреслюють вторинність інструментального супроводу стосовно вокальної мелодії.

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: імітація звучання органа, суворі послідовності потужних акордів, що нагадують про середньовічний органум або про моноритмічні хорали доби Ренесансу та Бароко. Водночас стилізація старовинної церковної музики тут набуває національного відтінку завдяки використанню ритмічних фігур, характерних для польських танців, зокрема полонезу.

Незважаючи на самостійність п'єс циклу «Прелюдії-картини», усі разом вони становлять певну єдність, яка передусім проявляється на образному рівні, адже всі п'єси пов'язані темою дитинства. Драматургія циклу основана на чергуванні жанрово-побутових образів з пейзажними, фантастичними та ліричними, що їх відтіняють. Завершує цикл урочисто-величний фінал — «Вавельський собор у Кракові» (№ 14). Єдність циклу досягається також завдяки послідовному застосуванню темпового контрасту, об'єднанню тональностей п'єс навколо декількох звуковисотних опор, наскрізному розвитку жанрових начал тематизму — сигнальності, танцювальності, моторності, пісенності.

У «Прелюдях-картинах» А. Гайденка художні завдання органічно поєднані з дидактичними. Цей цикл призначений для юних музикантів, котрі тільки розпочинають свій шлях до вершин виконавської майстерності, тому важливим завданням композитора під час написання розглянутих п'єс було допомогти баяністам-початківцям освоїти технічні та виразові можливості інструмента.

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

П'єси «Зимовий ранок», «Жнива», «Щедрівники», «Весняна гра» містять різні види фігураційного руху. У п'єсі «Зимовий ранок»

одночасне виконання змінних арпеджіо в правій руці й остинатної фігури в лівій ускладнюється швидким темпом. У п'єсі «Жнива» різно-тривалі мотиви шістнадцяток поєднуються з інтервальною пульсацією вісімками, яка періодично порушується синкопованими ритмічними фігурами. У «Щедрівниках» чергується гомофонно-гармонічне та поліфонічне викладення. У «Весняній грі» стрімкі фігурації в правій руці то є фоном для народної мелодії, то набувають тематичної функції, то підкоряють собі партію лівої руки, залучаючи її до свого безперервного руху.

У п'єсі «На околиці» для імітування гри на балалайці застосовано репетиційний прийом гри терціями, який автор супроводив рекомендаціями щодо аплікатури. У п'єсах № 8 і № 14 використане акордове викладення, причому в обох випадках в умовах контрастної динаміки: *pp*, *p*, *f*, *ff*. Трапляються в циклі приклади гри акордів міховим тремоло (№№ 5, 13).

Другим за хронологічним показником інструктивним циклом А. Гайдена є «Дванадцять п'єс для дітей» (1991). З дидактичної точки зору «П'єси» передують «Прелюдіям-картинам», адже за образним змістом та технічними параметрами вони, безумовно, призначені для дітей меншої вікової категорії. Серед музичних образів другого дитячого циклу немає пейзажних і психологічних замальовок, переважають зображення птахів, тварин, речей. Музичне втілення всіх зазначених у програмних назвах словесних образів є доволі конкретним, майже наочним.

У п'єсі «Три удоди» (№ 1) композитор надзвичайно дотепно змальовує груповий портрет цих невеликих, яскраво пофарбованих пташок з чубчиком у формі віяла. Їх довгі дзьобики постійно щось клюють, намагаючись перехопити одна в одній їжу. Протягом п'єси ми чуємо тільки три звуки — відповідно до кількості пташок: *a*, *e* і *fis*. Спочатку вони чергуються, потім часовий інтервал між їхнім вступом зменшується, далі вони лунають одночасно. Але аскетичність звуковисотної складової п'єси компенсується ритмічною примхливістю: при збереженні одиниці пульсації (вісімка) кількість одиниць у групі, відокремленій від інших паузами, постійно змінюється, а при одночасному звучанні голосів співвідношення ритмічних ліній ще більше ускладнюється. Фактором драматургічного розвитку в п'єсі є також динаміка: голоси удодів розрізняються ступенем гучності (*p-mf*), коливання активності пошуків зернятка позначається контрастами *p* та *f*, суперечки між птахами підкреслюються періодичними *crescendo*.

У п'єсі № 2 («Автомобіль») наскрізне проведення чотиризвучної фігури шістнадцяток у правій руці відтворює механістичний рух автомобіля, а акцентовані пари терцій у лівій імітують гудок клаксона. У п'єсі № 6 («Ведмідь з дерев'яною лапою») вайлувату ходу ведмеда 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 («Вітер співає у димоході»): окремі мотиви пісенної мелодії, яка викладається в партії правої руки, наче відлуння, підхоплюються в партії лівої руки, а витримана протягом усієї п'єси тиха динаміка додає звучанню відтінок таємничості. У п'єсі № 4 («Сопілка») композитор за допомогою коротких мотивів-награвань відтворює гру на сопілці. У п'єсі № 5 («Шарманка») через застосування інтервалу чистої квінти (*d-a*), яка підтримує мелодичну лінію впродовж усієї п'єси, імітується звучання шарманки. У п'єсі № 7 («Синиця») швидкі хвилеподібні спадаючі фрази, розділені між партіями обох рук, змальовують стрімкий політ маленької пташки, ніби передаючи ті положисті параболи, які вона зазвичай окреслює в повітрі.

Особливе місце належить у «Дванадцяти п'єсах для дітей» пісенному началу. Якщо в «Прелюдиях-картинах» ішлося лише про окремі елементи щедрівок, частівок, лічилок, то тут на пісню вказують 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». У ній наполегливо обігрується високий IV щабель лідійського ладу, що надає звучанню фольклорного забарвлення. Імпровізаційна манера народного виконання передана частою зміною розміру в крайніх розділах п'єси (9/4, 10/4, 4/4, 6/4). У фактурі переважає quasi-монодійний склад викладення, коли мелодія звучить на фоні витриманого протягом цілого такту звука чи інтервалу. У середньому розділі наявне хоральне викладення моноритмічними інтервалами або акордами, що нагадує про традицію хорового приспіву.

Окремо слід охарактеризувати п'єсу «Ах, на траві росте гарний сніжний ком (Українська народна пісня)» (№ 12), яка, згідно з авторською назвою, містить мелодію справжньої народної пісні, однак її назва в німецькому перекладі відрізняється від оригінальної. Композитор використав тут відому мелодію пісні «Ой, у лузі червона калина похилилася», яка з часів Першої світової війни стала гімном січових стрільців. У ній відбилися патріотичні почуття тогочасного покоління галицьких українців, прагнення визволити з царської неволі єдинокровних братів.

Нового життя ця пісня набула в період національного відродження кінця 1980 — початку 1990 рр., коли створено цикл «Дванадцять п'єс для дітей». У 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 складів: мелодія викладається в партії правої руки в змінній кількості голосів (від одного до трьох), а ліва рука майже постійно супроводжує пісенну мелодію типовою для гомофонно-гармонічного складу фактурною формулою «бас-акорд».

Спрямованість на початковий рівень навчання зумовлює і стилістичні особливості «Дванадцяти п'єс для дітей», які є простішими, ніж у «Прелюдій-картинах». Тут значно чіткіше виявляються тональні опори, прозорішою є фактура, яка нерідко обмежується двоголоссям, частіше використовується прийом *ostinato*. Водночас доволі різноманітним і неоднозначним є ритмічний аспект музики, який потребує значної уваги учня та викладача. Один із дидактичних пріоритетів циклу — звукодобування, формування навичок, пов'язаних з осмисленістю та виразністю інтонування, умінням чути одночасно два голоси та координувати їх співвідношення. І лише на третю позицію поставлене в цьому циклі завдання оволодіти віртуозними прийомами гри на інструменті. Відносно складні технічні завдання наявні лише в п'єсах № 2, № 7, № 9 і частково № 11.

Третім з інструктивних циклів А. Гайденка є «Три концертні етюди» (1992), який багато в чому продовжує розглянуті вище й водночас відрізняється від них, підсумовуючи попередні пошуки у цій галузі.

Спільні елементи «Трьох концертних етюдів», «Прелюдій-картин» та «Дванадцяти п'єс для дітей» простежуються насамперед в образах. Етюди також є програмними творами, причому їх програмні назви нагадують ті, що мали місце раніше. Перший етюд називається «Harmonika», що вказує на намір композитора знов передати звучання музичного інструмента — цього разу гармоні, без якої не відбуваються молодіжні розваги на Слобожанщині. Другий етюд озаглавлений «Ostinato», і хоча п'єс з такою назвою не було в попередніх циклах, сам прийом постійного повторення певної мелодико-ритмічної фігури використовувався неодноразово. І третій етюд має назву «Нога» — народний танець-хоровод, що відображає неослабний інтерес А. Гайденка до народної музики Балкан.

Певні аналогії між дидактично-інструктивними циклами композитора можна простежити на рівні жанрових начал тематизму. Окрім

звуконаслідування, яке відчутне в «Harmonika», необхідно вказати на моторне начало, що домінує в крайніх етюдах, та на вальсовість, ознаки якої наявні в другій п'єсі. Чимало спільних ознак виявляються у стилістиці, хоча, безумовно, властиві останньому з циклів ладотональна неоднозначність, кварто-секундова акордика, розгалуженість фактури наближають його радше до «Прелюдій-картин», ніж до «Дванадцяти п'єс для дітей». І головне те, що «Три концертні етюди», фактично, узагальнюють виконавський досвід, набутий учнями під час ознайомлення з двома попередніми циклами. Тут наявні всі види баянної техніки, які вже використовувалися раніше: різні види фігураційного руху, репетиції, рух паралельними терціями, гра акордів міховим тремоло тощо.

Висновки. Отже, три дидактично-інструктивні цикли Анатолія Гайденка – «Дванадцять п'єс для дітей», «Прелюдії-картини» та «Три концертних етюди» – тісно пов'язані. Спільність циклів простежується на образному рівні та рівні музичного тематизму, основою якого є чітко окреслені жанрові начала. Найважливіше те, що поступове ускладнення технічних завдань від «Дванадцяти п'єс для дітей» до «Трьох концертних етюдів» дозволяє розглядати три дидактично-інструктивні цикли А. Гайденка як послідовні етапи освоєння виразових можливостей інструмента, а відтак, ці твори 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 дитяче сприйняття.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розширенням кола музичних артефактів, що відтворюють історію української дитячої музики, з простеженням спадкоємних зв'язків розглянутих творів зі знахідками композиторів 1960–1980-х рр., а також з виявленням у баянній музиці для дітей А. Гайденка ознак, які вказують на відображення композитором актуальних для свого часу жанрово-стильових тенденцій.

Список посилань

- Большакова, Т. В. (2007). *Концертні твори для баяна А. Гайденка: посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів*. Харків: ХДАК.
- Кужелев, Д. О. (2011). *Баянна творчість українських композиторів: навчальний посібник*. Львів: СПОЛОМ.
- Олексів, Я. (2010). 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: збірник наукових праць*,

- 5, 56–64. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки.
- Семешко, А. А. (2010). *Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (в формі діалогів)*. Харків: Майдан.
- Сулим, Р. А. (1995). Становлення дитячої музики в Західноєвропейській культурі XVIII – XIX століть (постановка проблеми). *Музичальна культура Європи в міжнародних контактах* (с. 30–39). Суми: СГПИ імені А. С. Макаренка.

References

- Bolshakova, T. V. (2007). *Concert compositions for the bayan by A. Haidenko: A guide for students and teachers of higher musical educational institutions*. Kharkiv: KhDAK. [In Ukrainian].
- Kuzhelev, D.O. (2011). *Bayan creative work of Ukrainian composers: tutorial*. Lviv: SPOL. [In Ukrainian].
- Alekov, Ya. (2010). Genre variations of the Ukrainian children's Bayan Suite. *Music studies studios of the Institute of Arts of the Volyn National University named after Lesya Ukrainka and the National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky: collection of scientific works*, 5, 56-64. Lutsk: Volyn National University named after Lesia Ukrainka. [In Ukrainian].
- Semeshko, A. A. (2010). *Anatoly Haidenko: Portraits of modern Ukrainian composers-bayanists (in the form of dialogues)*. Kharkov: Maidan. [In Russian].
- Sulim, R. A. (1995). Formation of children's music in Western European culture of the 18 – 19th centuries (problem statement). *European music culture in interethnic contacts* (pp. 30-39). Sumy: Stavropol State Pedagogical Institute named after A. S. Makarenko. [In Russian].

Надійшла до редколегії 23.04.2018 р.