

УКРАЇНСЬКА ТА ЗАРУБІЖНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

УДК 78.6У

Ірина Зінків (Львів)

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ БАНДУРИ У ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА кінець 2000 – початку 2010-х років

Я вірю, що це є дорога до світової музики і світової публіки.

Юрій Олійник

У розвідці розглянуто музичну поетику і драматургію двох останніх бандурних концертів видатного представника західної музичної діаспори Юрія Олійника (США). До розгляду залучено П'ятий концерт для бандури, хору й оркестру «Нове тисячоліття» (2007) та Шостий концерт для двох бандур і симфонічного оркестру «Антифонний» (2011).

Ключові слова: *Юрій Олійник, бандура, бандурний концерт, драматургія, жанр, оркестр, постмодерні тенденції, хор.*

Симфонічна творчість Юрія Олійника (нар. 1931 р.), провідного композитора західної української діаспори (США), на сьогодні є недостатньо відомою в Україні. Сучасник М. Скорика, В. Сильвестрова, Є. Станковича, в американській музиці – А. П'яцолі, Л. Лібермана, ... він належить до генерації талановитих американських (і українських) симфоністів. Його музичне мислення вирізняється особливою опуклістю поетики, театральністю образів, Працюючи здебільшого в розширено-тональній манері (пандіатоніці), він дивовижно тонко користується засобами сучасної поліфонії, поліладовості й політональності. Мешканець м. Сакраменто, адміністративного центру штату Каліфорнія (США), композитор органічно поєднав у своїй творчості риси української та сучасної йому американської (в т.ч. латиноамериканської) традицій. Прекрасний професійний вишкіл дозволяє йому працювати у різних жанрах симфонічної, камерно-інструментальної та вокальної музики, хоча домінуючим у його

творчості є жанр концерту. Шість творів концертного жанру Ю. Олійник створив для бандури та симфонічного оркестру.

У даній статті вперше докладно розглянуто два останні твори концертного жанру композитора, створені наприкінці 2000 – початку 2010-х років, які ще не ставали предметом поглибленої уваги музикознавців. До них належать П'ятий та Шостий концерти за участю бандури соло. Якщо попередні концерти для бандури (№№ 1–4) є доволі повно вивченими (їм присвячено праці О. Герасименко [2, с. 83–93; 3, с. 186–192], В. Дутчак [1, с. 267-269]), то два останні концерти вивчені явно недостатньо: їх побіжному огляду присвячені окремі сторінки монографії В. Дутчак [1, с. 269-270].

П'ятий концерт для хору, бандури і симфонічного оркестру Ю. Олійника був створений у 2007 році¹. Як і попередні концерти, він має програмну назву – «Нове тисячоліття». Специфіка цього опусу Майстра полягає в апелюванні до слухача не тільки за посередництвом інструментально-звукової палітри, але й вокально-вербальних засобів. Здійснення цього оригінального задуму вимагало залучення до симфонічної партитури хору. Текст для хорових партій написаний самим автором, завдяки чому він зміг висловити власну позицію – патріота України.

Унікальною є й одночастинна композиція твору. Не зважаючи на жанрове окреслення «концерт», автор скористався також ідіомами кантатно-ораторіального та сюїтного жанрів. Збільшення тембрально-фактурних складових композиції (бандура, хор, оркестр) вимагало від автора застосування оригінальної драматургії. Вже в початковому викладі Ю. Олійник застосовує принцип варіантно-варіаційного розвитку тематизму в партіях бандури, оркестру і хору, що разом з реалізацією експозиційності динамізує музичну тканину, надає їй плинності й розвитковості.

У Концерті № 5 автор відмовляється від традиційної розробки, натомість впроваджує контрастну середину (з акцентом на партії бандури), скомпоновану за принципом монтажу епізодів переважно народно-жанрового характеру. Відтак, композиція концерту набли-

¹ Світова прем'єра відбулась у 2008 році в залі Львівської філармонії під час ювілейного концерту бандуристки і дружини композитора Ольги Герасименко, яка виконувала сольну партію. У концерті брали участь хорова капела «Трембіта» та розширений склад оркестру «Віртуози Львова» (диригент – Юрій Луців). Під час прем'єри відбувся запис твору на CD [5].

жується до тричастинної синтетичної форми (більш типової для кантатно-ораторіального жанру) з сонатними експозицією та репризою, яким контрастує середня частина тембрально й тематично.

Характерною рисою творчого методу Ю. Олійника є широке застосування лейттематизму і лейтритмів. «Лейтмотивом» Концерту № 5 стала низхідна пунктована інтонація *fis-e*. Багатократно акцентована, вона виникає в арпеджіованому пасажі бандури, яким починається концерт, і підхоплюється на *f* коротким мотивом хору фанфарно-закличного характеру (на словах «Не спи!»), що звучить як сигнал до пробудження (тт. 4–5). Вже на початку твору автор імперативним закликком декларує мистецьку ідею, під егідою якого розгортається композиція. Початковий мотив стає основою розвитку лейттеми «Тисячоліття вже нове», що звучить у хоровому викладі, супроводжуючись маршовою ходою струнних і духових у низькому регістрі (в натуральному мінорі), що надає їй тривожного забарвлення (тт. 6–10). Її ритмо-інтонаційний контур нагадує початок «Марсельєзи».

Головна тема – напружена, урочисто-схвильована тема-марш – звучить як заповідь-заклинання у викладі хору, оркестру (а згодом бандури – на словах «Не спи, Україно»), на тлі постійно пульсуючої пунктованої фігури тонічного органного пункту (т. 11). Вона рухається у хорових голосах, дубльована оркестром по щаблях висхідної хроматичної гами і, досягаючи кульмінації (тт. 25–26), згодом переходить в акордово-арпеджіований виклад бандури,. На її гребені з'являється лейттема «Тисячоліття» (т. 27). Завдяки такому композиційному рішенню експозиція головної теми набуває динамічного характеру, коли експонується не образ, а стан піднесення, енергійного поступу. Провідну роль в інтонаційно-висхідному русі виконує ритмічний стрижень. Наростання драматичної напруги підкреслено поступовим згущенням хорового й оркестрового фактурних шарів. Повторне проведення лейттеми «Тисячоліття» та бандурного арпеджіованого пасажу (тт. 27–37) створює дзеркальну арку довкола головної теми, що надає образу завершеності, а в подальшому об'єднує музичну тканину твору.

Арпеджіований пасаж у партії бандури (тт. 35–38) виконує подвійну функцію, слугуючи вступом до проведення побічної теми. Це контрастний образ народно-танцювального характеру. Тридольний метр (6/8), легкий граційний мелодико-фактурний виклад, діалог оркестру й партії бандури немов переносять слухача в іншу образну

сферу. У сполучній та побічній темах основна роль належить варіантно-варіаційному та імпровізаційному розгортанню тематизму. Всі тематичні утворення об'єднані спільною гармонічною основою, тому проростання нових фактурно-мелодичних елементів сприймається як продовження розвитку єдиного образу.

Сполучна тема, викладена в легкій прозорій фактурі, має танцювальну природу (т. 39). Імпровізаційна за характером, вона випереджує тематизм побічної партії, модулюючи з *C dur* в *B dur*. Значно урізноманітнюють музичну тканину майстерні переклички бандури з оркестром. Поява нового, токатного тематично-фактурного викладу у партії бандури (т. 47) завдяки згаданій інтонаційно-гармонічній єдності тематизму сприймається як подальша варіація; при цьому віртуозна фактура підкреслює експресивні можливості бандури. У невимушеному імпровізаційно-варіаційному плинні бандурних і оркестрових перекличок народжуються мелодичні контури побічної теми. Вона з'являється, поступово, визріваючи в інтонаційно близькому контексті (тт. 64–79).

Побічна тема «Шануй мову рідну» (т. 79) звучить у *g-moll* із IV високим щаблем, створюючи самобутній ладотональний колорит твору. Її лірико-кантиленний характер накладається на попередній танцювальний ритм супроводу, об'єднуючи розділ єдиним образним станом. Наспівний характер теми підкреслено тембром жіночих голосів хору. Невеликий оркестровий сполучник завершує цей фрагмент модуляцією в *D dur* (тт. 100–109).

Заклучна частина побічної партії починається проведенням сольної теми бандури – *Lento, D dur* (т. 110), що має характер філософського узагальнення. Інтонаційно вона споріднена з побічною темою, та за настроєм цілком інша – неспішна, мрійлива і випереджує появу поліфонічного хорового епізоду «Хай всі наші мрії сповняться» (*G-dur*, т. 122–129). Сконденсоване тематичне зерно хорової теми, чіткий ритмічний поступ надають їй особливої експресії. Поліфонічний розвиток голосів проводиться імітаційно, на цьому ж тематизмі заснована й коротка інтермедія.

Середня частина Концерту майже повністю присвячена соло бандури. Тема розпочинається імпровізаційним розвитком ритмічної фігури, запозиченої з поліфонічного епізоду (т. 130). Розгортання бандурної партії в характері вільної імпровізації на тлі домінантового органного пункту основної тональності (*G*) раптом переривається появою в басовому регістрі танцювального ритму козачка (т. 135,

Vivace, C dur), танцю, що широко побутував у репертуарі кобзарів, з типовим зіставленням паралельних тональностей. Так раптово виринає картина народного свята.

Наступний епізод – *Andante* – лірично-пісенного характеру, в ритмі баркароли (т. 160), що виростає з тематизму заключного хорového епізоду експозиції «Хай всі наші мрії», завершуючись кількразовим повторенням характерної лідійської лейтінтонації *e-fis-g*. І знову імпровізаційний сполучник на тонічному органному пункті, динамічно наростаючи, створює очікувально-запитальне відчуття і «розв'язується» новим вальсовим епізодом – *Allegretto, F-dur*, що образно перегукується з токатною частиною сполучної теми (т. 179). Відтак, сольна частина бандурної партії наче зіткана з калейдоскопу миттєвих різножанрових замальовок, відмежованих короткими імпровізаційними інтерлюдіями, створюючи враження мальовничого дивертисменту.

Пасторальний настрій руйнує вступ оркестру (т. 204). Поступове накладання чистих кварт у різних оркестрових партіях завершується *tutti*, створюючи фанфарний кластер, що проростає в партії хору висхідною квартовою перекличкою (на словах «Вже час настав»). В результаті він виливається в новий маршовий епізод героїчно-урочистого характеру – «В новім тисячолітті» (т. 216). Поступово поступ оркестру обростає новими голосами, фактурний виклад ущільнюється, оркестрова маса зростає до *tutti*. Фактурно-динамічне наростання підводить до появи основної лейттеми концерту – теми «Тисячоліття» (т. 266), що з'являється на гребені кульмінації, співпадаючи з початком репризи.

Як і в експозиції, в репризі головна тема облямована лейтінтонацією. Побічна проводиться в однойменному мажорі (*G dur*), неначе у дзеркальному відображенні стосовно експозиції. Її основне мелодичне зерно – «Шануй рідну мову» (т. 308) звучить у партіях чоловічих голосів, а його відлуння – у жіночих. Раптове відхилення (*Es dur*) вносить новий контрастний барвистий образ, на тлі якого з'являється сольний вокаліз сопрано «У серці твоїм», що вносить свіжий темброво-фактурний струмінь у сферу побічної. Токатний епізод сполучної теми звучить після побічної в основній тональності (*C dur*, т. 327), що надає репризі рис дзеркальності. У коді початкова лейттема «Тисячоліття» урочисто звучить в авґментації у викладі хору й оркестру (т. 365).

Усі тематичні утворення, що складають образну сферу Концерту № 5, зіставляються між собою і є контрастними за жанровою природою. Перед слухачем немовби пролинає низка різнопланових картин – героїчних, ліричних, імпровізаційних, вальсових, баркарольних, народно-танцювальних, що створюють враження звукового калейдоскопу. Можна констатувати одну з головних рис творчого стилю Ю. Олійника: його музика є експресивною, надзвичайно мальовничою, по-театральному барвистою, при цьому композитор уникає відвертої звукообразальності.

Важливим драматургічним засобом, що сприяє цілісності архітектоніки й динамічності викладу тематизму, є принцип інтонаційної (ладо-тональної) єдності. Чималу роль у досягненні композиційної стрункості концерту відіграють поліфонічні засоби (як і в інших жанрах творчості). Дуже вдало автор застосовує принцип діалогічності (в партіях бандури, хору й оркестру). Ю. Олійник визначає жанр твору як концерт, проте відмовляється від загальноприйнятого трактування принципу сонатності, використовуючи замість розробки середню частину, засновану на монтажі низки мозаїчних епізодів, що надає одночастинній композиції рис єдності.

Останній, Шостий концерт для двох бандур і симфонічного оркестру, цілком інший за музичною поетикою. Створений у 2011 році, він присвячений пам'яті сина композитора Олександра і також має програмну назву – «Антифонний»². Твір є одним з найвищих здобутків Майстра не лише у жанрі концерту, але й його творчої спадщини загалом. На сьогодні це один з найбільш цікавих творів серед бандурних концертів, написаних митцями України й української діаспори в останні десятиліття. За задумом автора, двоє бандуристів-солістів повинні бути розміщені у крайніх точках естради, щоб імітувати своїми перекличками принцип луни, властивий хоровій культурі Пізнього Відродження й Бароко. Між ними, подібно органу, повинен розташовуватись оркестр [5, с. 80]. Автор вказує на антифонові ефекти драматургії концерту та бітональні поєднання, що звучать дещо дисонансно, проте свіжо. Для реалізації мистецького задуму автор удався до використання певних трудно-

² Світова прем'єра відбулась 17 жовтня 2012 року у Львівській філармонії під час святкування 80-річного ювілею митця (диригент – Юрій Луців). Солістами були Олег Созанський (перша бандура) і Тарас Лазуркевич (друга).

щів бандурних партій, зазначаючи, що «технічне виконання вимагає швидкого переходу з нижнього ряду приструнків на верхній, техніки, яку дотепер старалися уникати бандуристи» [5, с. 80].

Філігранна відшліфованість оркестрової партитури, властива усім симфонічним полотнам Ю. Олійника, знайшла втілення і в «Антифонному» концерті. Його драматургія містить низку дієвих композиційних прийомів, серед яких домінує принцип інтонаційно-ритмічної єдності тематизму, що доповнюється бездоганим, колористично свіжим інструментуванням. У Концерті № 6 цей принцип послідовно втілюється впродовж трьох частин циклу.

Перша частина – *Allegro ma non troppo, d moll / C dur*, написана у сонатній формі. Головна тема починається фразою героїко-закличного характеру, що стає лейтінтонацією подальшого розгортання музичного полотна. Лаконічна й семантично самодостатня, вона містить в основі висхідну пунктовану квінто-квартову фігуру з подальшим заповненням низхідним гамоподібним рухом. Перше проведення теми (унісоном струнних на тлі дробу малого барабану) перегукується з її оберненим повтором у валторн та акордово-пасажним «продовженням» у бандурній партії. Вже в четвертому такті партитури тема зазнає інтонаційних змін, доповнюючись новою реплікою бандури. Принцип оркестрово-тембрових та інтонаційно-обернених перекличок, задекларований у викладі головної теми, стане одним із провідних драматургічних прийомів розвитку циклу. Тип тематизму, економне використання оркестрових засобів, застосування поліфонічних прийомів створюють динамічний і водночас стримано-тризовий настрій теми.

Винятковою рисою драматургії концерту є застосування бітональних ефектів, про що йдеться в авторській Передмові до партитури. Політональні зіставлення використано як в експозиції головної теми (обернення початкового тематичного зерна), так і в композиційній будові експозиції загалом. Перше проведення основної фрази, викладене в *d-moll* у партіях струнних, звучить як запитання (тт. 1–2), в партії валторн – як відповідь (тема в оберненні, *fis moll*, т. 3). Продовження теми викладене в партії першої бандури (тт. 4–11). Наступне проведення-«питання» звучить в *e-moll* (тт. 11–12), його обернена відповідь – у *gis moll* з бандурним продовженням в оберненому вигляді до першого (тт. 14–23). Так композиційно корелюються пряме й обернене проведення головного зерна на фонемно-мотивному рівні, та пряме й обернене – репліки бандури на рівні

синтаксичному. Цей «антифонний» принцип побудови форми стане домінуючим у драматургії концерту.

Побічна тема (*Cantabile con passione*, т. 28) звучить як ліричне протиставлення тривожно-стриманому образу головної. В ній домінує імітаційний принцип розвитку. Плинну, наспівно-пристрасну мелодичну фразу провадить перша бандура (*cis moll*, тт. 28–29), їй вторує друга (*H dur*) у контрастному тональному зіставленні³. Основну тему супроводжує контрапункт альту у протилежному русі. Початковий кантилений елемент теми змінюється скерцозним (тт. 32–36), що продовжує його виклад. В оркеструванні композитор застосовує регістрово-темброві й тональні переключки. Завершується побічна тема початковою кантиленною фразою, канонічно проведеною в партіях обох бандур (тт. 37–41).

Розробка починається викладом основного зерна головної теми в тональності *c moll* (т. 42), тематизм розвивається за допомогою тональних зіставлень. На противагу до експозиції, де партії бандур звучали почергово, як «антифони», у розробці вони звучать одночасно (т. 45). Пасажні фігури й подальші лейттематичні похідні утворення подано у квартовому дублюванні, що надає звучанню ірреального, дещо примарного забарвлення. У т. 53 з'являється початковий кантилений елемент побічної теми в мажорі (*A dur*). У викладі продовжує домінувати принцип темброво-колеристичних «хроматизацій» і тональних зіставлень.

Коротку бандурно-оркестрову частину змінює розгорнута сольна каденція двох бандур (*Cadenza ad libitum*, тт. 66–95), продовжуючи розвиток тематизму головної партії. В каденції вони звучать попеременно, з певною перевагою партії другої бандури, що обрамлює розділ.

Як продовження послідовного утілення обернено-дзеркальної стратегії композиції, репризу Ю. Олійник починає з побічної теми (*Cantabile con passione*) в тональності *C dur* (т. 96), на першому плані якої – поліфонічні методи розвитку. Головна тема в репризі з'являється на кульмінації (*ff*) з квінто-квартовим дублюванням у викладі струнних і дерев'яних духових (*g-moll*, т. 118). Це перемога й утвердження основної образної сфери. Продовження викладу теми в партіях обох бандур, порівняно з експозицією, динамізоване: теми

³ Для полегшення сприйняття нотного тексту виконавцями автор подекуди вказує тональності.

партії спочатку подані у «дзеркальній» фактурі, згодом звучать у терцієвому, квінтовому й секстовому дублюваннях у різних тональностях. В основі заключного бандурного епізоду (тт. 168–172) – та сама «дзеркальна» фактура: бандурні арпеджіо рухаються у протилежних напрямках. Завершується перша частина проведенням лейттеми на *f* в оркестровому *tutti*, з колористичними гармоніями заключного кадансу: *C – As – C* (тт. 173–177).

Друга частина концерту – вишукане *Andante (e-moll)*, зосереджене на сфері лірико-епічних образів. Епічної барви початковій темі надає фрігійський зворот, що звучить на тлі низхідної синкопованої фігури. У цій частині найбільш повно простежуються зв'язки з традиціями американської, іспано-латиноамериканської музики, зокрема, з ліричними сторінками творів Ж. Бізе, Дж. Гершвіна, А. П'яцолі, а також А. Хачатуряна (Адажіо з балету «Спартак» – у кульмінації). Засобом об'єднання слугує колисково-баркарольний супровід (що віддалено асоціюється з лейттемою концерту).

Короткий оркестровий вступ (тт. 1–12) передує експозиції головної теми, викладеній у партії першої бандури (тт. 13–16). Лірично-епічна тема звучить у фактурі соло – супровід. Її обернена імітація в партії другої бандури сприймається як далека відповідь-луна. Бандурні епізоди чергуються з оркестровими інтерлюдіями (тт. 21–26).

В *Andante*, як і в першій частині, важлива роль належить натуральним ладам, ефектним ладотональним зіставленням. Друге проведення теми подане у «дзеркальній» фактурі бандур *C dur* (т. 27). Колористичною знахідкою композитора є «тритоновий епізод», де партії бандур накладаються в інтервал тритону і виписані в партитурі в різних тональностях – *B dur* та *E dur* (тт. 41–47), з подальшим варіюванням теми в тональностях *f moll* та *cis moll*.

Реприза *Andante* починається з бандурної каденції (т. 80). Як і в першій частині, згідно з драматургічним задумом, вона має риси дзеркальності. Спочатку тема проводиться в партії другої бандури в низхідному мелодичному русі, їй відповідає в оберненому звучанні перша бандура (дзеркальною послідовністю стосовно експозиційного проведення). В *Andante* відсутнє контрастування тематизму, композиція частини вирішена як вільне варіювання з рисами тричастинності.

Атмосфера святкового піднесення відчувається вже з перших акордів оркестрового вступу фіналу. Початковий образ, що асоціюється з українськими бароковими кантами та деякими національ-

ними танцями (у супроводі тамбурина/бубна – 6+5), сприймається як різкий контраст до тематизму *Andante* і разом з тим інтонаційно й ритмічно споріднений з темами попередніх частин. Ритмічно він перегукується з ритмом лейттеми, бандурним епізодом головної теми з першої частини, а з темою *Andante* прозирають прямі інтонаційні зв'язки. Завершується невелика інтродукція до фіналу фанфарним сигналом труб (тт. 22–25), що стилізує вступи до інструментально-хорових полотен та оперних увертюр доби Бароко (заклик до уваги). Упродовж фіналу ця тема слугуватиме своєрідним рефреном між темами й розділами форми.

Головна тема фіналу (*C dur*, т. 26) інтонаційно пов'язана з лейт-інтонацією, що звучить спочатку в партії першої бандури. Їй «відповідає» друга проведення теми в оберненні (*f moll*, тт. 26–41). Жвава простакувата тема, стилізована під бароковий танець, з дансантиними обрисами синкопованих кадансів упізнається в тембрових репліках-перекличках оркестру, згодом проводиться трубами й гобоями (тт. 50–57, 42–49). Як і в попередніх частинах, у фіналі динамічність руху значною мірою досягається завдяки варіантно-варіаційним трансформаціям тем, їх колоритному оркеструванню (в дусі Р. Штрауса). Головна його тема не є винятком, у ній основний акцент поставлено на темброво-фактурних засобах.

Короткий сполучний епізод з «екзотичною» тритоновною фактурою в партіях обох бандур на тлі оркестрової секундакордової педалі приводить до лірико-драматичної побічної теми (т. 80), яка ритмічно й інтонаційно споріднена з головною. Вона репрезентує контрастний лірико-кантиленний, пристрасний образ, що підкреслено широким діапазоном, тембром віолончелей у першому проведенні з подальшим продовженням у скрипок, а згодом і в партії бандур (з «милозвучним» інтервалом децими). Фанфарний сигнал труб оповіщає завершення експозиції.

Розробка починається з оберненого мінорного варіанту головної теми. Її проводить перша бандура (тт. 102–109) з мажорною «відповідною»-реплікою труб і валторн (тт. 110–107), тобто у дзеркальній послідовності порівняно з експозицією. В наступному епізоді (*Moderato*, тт. 118–159) домінує тематизм вступного розділу фіналу, що зазнає варіантно-варіаційного поліфонічного розвитку. Несподівано атмосферу фіналу порушує лейттема з першої частини (*f-moll*, тт. 160–164, *Allegro non troppo*). Вона виринає як знак-спогад, як

ремінісценція драматичного образу, порушуючи на мить загальну атмосферу свята, яке одразу ж відновлюється.

Основою лаконічної каденції двох бандур стає початковий мотив побічної теми фіналу, що зазнає поліфонічно-імітаційного розвитку (тт. 206–215). Фанфарна інтонація сигналізує появу в каденції теми вступу (т. 217), яка одночасно маркує початок перед'їкту до репризи. Згодом невимушено вступає оркестр у розвитковій функції, наслідуючи динамічну лінію розробки. У репризі продовжують домінувати поліфонічні засоби розвитку, зокрема, вирізняється поліфонічний епізод, в основі якого – імітаційне проведення мотиву з головної теми фіналу, що звучить у перекличках між оркестром і бандурами (тт. 253–269), бандурами і струнною групою.

Побічна тема у репризі невпізнанно змінена. Її подано у «діалозі» бандур на тлі тонічного органного пункту, знову із «вклиненням» раптової появи другого, імпровізаційного елемента головної теми з першої частини концерту (т. 298, *Andante*). Проте новий драматичний «спогад» не порушує загального плину завдяки монолітності тонічного органного пункту й фактурно-динамічному «заспокоєнню» (тт. 298–303). Реприза завершується проведенням головної піднесено-танцювальної теми, що звучить у перекличках бандури й оркестру; при цьому респонсорно-обернена мінорна її частина елімінована. На початкове мажорне «питання» (*C dur*) антифонно відповідає *As-dur*' на імітація. Цей «драматургічний хід» знаменує «зняття усіх протиріч», наближення до завершення. По-штраусівськи барвіста кода є кульмінацією утвердження світлих образів концерту. Наприкінці востаннє лунає тема українського канту (танцювального характеру), а в заключному кадансі композитор милується колористичним зіставленням гармоній (*As-F-Des-C*), вкотре підкреслюючи ладотональний задум твору.

Підсумовуючи розгляд музичної драматургії Концерту № 6, можна зробити висновки стосовно авторського задуму та принципів його втілення. Музично-філософська концепція твору відбиває сучасні постмодерні тенденції, реалізовані засобами 12-ступеневої (пандіатонічної) тональності. Це зіставлення об'єктивного і глибоко особистого висловлювання, гостро драматичного й ліричного ідіомів, музики минулих епох і сучасності. Вони виконують функцію сполучних «містків» між Буттям і Небуттям (Задзеркаллям), між музичними традиціями Старого й Нового Світу, сприяючи їх взаємо-

зближенню, взаємозбагаченню і взаєморозумінню. Ідея концерту реалізується за допомогою ряду драматургічних засобів, найважливішими з яких є лейттематичні зв'язки, ритмо-інтонаційна єдність тематизму, поліфонічні й варіантно-варіаційні засоби розвитку, що зумовлюють широке використання імітаційної техніки (включаючи засоби тембру, фактури, динаміки). Усі частини «Антифонного» концерту рясніють імітаційними теситурно-тембровими перекличками бандур – з оркестром, окремими його групами й окремими інструментами. Центральне місце належить антифонному зіставленню бандур, основного засобу створення стереофонічного ефекту. Автор орієнтується не лише на принципи хорової поліфонії Венеційської школи доби Ренесансу (Дж. Габріелі), українського хорового концерту, кантів і танців доби Бароко⁴. Не чужою йому є музика Ж. Бізе, Дж. Гершвіна, Р. Штрауса, А. Хачатуряна, А. П'яцолі.

Бітональність як послідовно втілений драматургічний принцип, задекларований у вступі до партитури, виявляється у зіставленні далеких тональностей в експозиціях. У розвиткових фазах форми композитор більше послуговується послідовними модуляційними планами, що узгоджуються з розробковим викладом. Загалом Концерт № 6 є дуже цілісним, мистецьки яскравим, репрезентативним твором, що демонструє зрілий стиль сучасного американського майстра-симфоніста, новатора у жанрі великих концертних полотен для бандури за участю оркестру.

Література

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.
2. Герасименко О. Фольклорні джерела музичної мови бандурних концертів Юрія Олійника / Оксана Герасименко // Народознавчі зошити. – Львів : Інститут народознавства НАНУ. – 2004. – Зош. 1–2 (55–56). – С. 83–93.
3. Герасименко О. Концерти для бандури та симфонічного оркестру Юрія Олійника в контексті сучасного бандурного мистецтва / Оксана Герасименко // Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури: зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф., Київ, 14 жовтня, 2005 р. – Київ, 2005. – С. 186–192.

⁴ Це додатково підкреслено просторовим розташуванням виконавців-бандуристів обіруч від диригента, по різних сторонах естради, які оточують учасників оркестру.

4. Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія / Ірина Зінків. – Київ: ІМФЕ, 2013. – 448 с.
5. Олійник Ю. Акорди життєвої пісні. Сторінки автобіографії / Юрій Олійник. – 103 с. [Рукопис].

Зинків Ирина. В статье «Жанр концерта для бандуры в творчестве Юрия Олейника конца 2000 – начала 2010-х годов» рассмотрена музыкальная поэтика и драматургия дух последних бандурных концертов выдающегося представителя западного украинского музыкального зарубежья, американского композитора Юрия Олейника. Рассмотрены Пятый концерт для бандуры, хора и оркестра (2007) и Шестой концерт для двух бандур и симфонического оркестра «Антифонный» (2011).

Ключевые слова: Юрий Олейник, бандура, бандурный концерт, драматургия, жанр, оркестр, хор.

Zinkiv Iryna. Bandura Concerto Genre in Yurii Oliiynk's works at the end of 2000s – early 2010s. The article considered the musical poetics and dramaturgy of the last two bandura concerts by the outstanding representative of the Western musical Diaspora Yurii Oliiynk (USA). There was considered the Fifth Concerto for bandura, choir and orchestra “New Millennium” (2007) and Sixth Concerto for two banduras and symphony orchestra “Aantiphonal” (2011).

The symphonic works of Yurii Oliiynk – the leading composer of the Western Ukrainian Diaspora (USA) – is not enough known in Ukraine today. Being the V. Silvestrov, M. Skoryk, E. Stankovic's contemporary, Lowell Lieberman's senior contemporary, he belongs to a generation of the talented symphonist of our age. His musical thinking features prominent poetics, images special theatricality. A resident of Sacramento, administrative centre of California (USA), composer organically combined in his works the Ukrainian, contemporary American and Spanish (Latin American) music features. Excellent professional training allows him working in different genres, though the dominant one in his work is the concerto genre. The composer created most of the concerto genre works for bandura and symphony orchestra.

This article examines in detail for the first time the last two concerto genre works of the composer created in late 2000 – early 2010s that had not yet become a subject of musicologists in-depth attention. These include the Fifth and Sixth Concertos.

The Fifth Concert for choir and symphony orchestra was created by Yu. Oliiynk in 2007. The premiere was held a year later in the S. Liudkevich's Concert Hall of Lviv Philharmonia during the anniversary concert of bandura player Olha Gerasimenko, the composer's wife, who performed a solo part. The concert was attended by Trembita Choir and Lviv Virtuosos expanded

instrumentation (director – Yurii Lutsiv). The work was recorded on CD during the premiere.

The Fifth Concert, like the previous ones, has a program name of “New Millennium”. The artist appeals through it to the listener using not only bandura’s solo and instrumentation, but vocal and verbal means involving chorus as well. The author himself wrote the choral parties text, so he was able to express own position – a citizen-patriot of Ukraine.

The author applied idioms of cantata and oratorio and suite genres in the concert. One-piece composition is based on the original interpretation of the sonata allegro idea. Instead of traditional adaptation the author implements a series of contrasting episodes, mostly of a folk-genre nature. Bandura Solo Part is a kaleidoscope of short genre sketches, delineated from each other by the improvised interludes that resembles divertissement.

The last, Sixth Concerto for two banduras and symphony orchestra is dedicated to the memory of the composer's son Oleksandr. Created in 2011, it has a program name – “Antiphonal”. The piece of work is one of the Master’s highest achievements not only in the concerto genre, but his artistic legacy in general. Today it is one of the most interesting works among concerts written by the artists of Ukraine and Ukrainian Diaspora. According to the author, two bandura solo are correlating each other on different sides of the stage, the orchestra is located in-between.

The musical and philosophical concept of the Concerto No. 6 reflects the contemporary postmodern trends implemented by the means of a 12-step (pandiatonic) mode. This is a comparison of the objective, and deeply personal expression, keenly dramatic and lyrical idioms, music of the past ages and modernity. They serve as a connecting “bridge” between the Being and Not-Being (Mirror World) between the musical traditions of the Old and New World, contributing to their rapprochement, mutual respect and understanding. The concert idea is implemented through a series of dramatic means, the most important of which are the leith-themed ties, rhythm and intonation unity, polyphonic and variation of variant development tools that contribute to the widespread use of the imitation techniques (including by means of timbre, texture, dynamics). All parts of the Concerto No. 6 are full of imitation tessitura and timbre banduras – orchestra correlations, its individual groups, and individual instruments. The central place belongs to banduras antiphonal comparison – the main instrument of creating stereo effect. The author focuses not only on the choral polyphony principles of the Renaissance Venetian School (J. Gabrieli), but on the Ukrainian choral concert traditions, Baroque cants and dances as well that grew up with its traditions. G. Bizet, J. Gershwin, R. Strauss, A. Khachaturian, A. Pyazzolla music is close to him.

Keywords: Yurii Oliinyk, bandura, bandura concert, choir, dramaturgy, genre, orchestra, postmodern trends.