Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів
Кафедра народних інструментів

ШУЛЯР СОЛОМІЯ ВАСИЛІВНА

ТЕОРЕТИКО-МУЗИКОЗНАВЧИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ «ХАРКІВСЬКОГО КОНЦЕРТУ» ДЛЯ БАНДУРИ З ОРКЕСТРОМ І. ГАЙДЕНКА

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
старший викладач
кафедри теорії музики
Макаренко О.В.

Рецензент –
Завідувач кафедри, професор,
Народна артистка України
Посікіра Л.К.

Львів – 2021

ЗМІСТ

Вступ **3**

Розділ 1 Огляд бандурного мистецтва **5**

1.1. Становлення жанру інструментального концерту: історичний дискурс академічного стилю 5

1.2. Бандурна інструментальна творчість концертного жанру 10

1.2.1. Переклади творів для бандури соло 10

1.2.2. Оригінальні концертні п’єси для бандури 11

Розділ 2 Аналіз «Харківського Концерту» для бандури з оркестром Ігоря Гайденка **13**

Висновки **21**

Список використаних джерел **23**

Додаток А Творчий портрет композитора І. Гайденка **26**

Додаток Б Клавір «Харківського концерту» для бандури з оркестром І. Гайденка **28**

ВСТУП

Бандурне виконавство – феномен української культури, який має власні традиції, форми (сольні, ансамблеві) та різні види виконавства. Воно відображає самобутність українського народу та уособлює його патріотично-героїчний дух.

Якщо розглядати трактування бандури у фольклорному аспекті, то вона відігравала роль інструментального акомпанементу до вокалу. Але у зв'язку із розвитком професійної музичної освіти та удосконаленням конструкції інструмента, бандурна творчість знайшла своє відображення у інструментальних сольних та ансамблевих формах музикування. Це посприяло появі різножанрових оригінальних творів для бандури, які на сьогоднішній час є основною частиною дидактичного та концертного репертуару бандуриста.

Актуальність дослідження. Актуальність даної бакалаврської роботи полягає у дослідженні особливостей еволюції і переосмисленні жанру концерту у бандурному контексті.

Мета роботи – дослідити з теоретично-музикознавчої та виконавської сторони особливості композиції, тематичного розвитку, музичної мови Ігоря Гайденка, виконавських труднощів у «Харківському концерті» для бандури з оркестром та визначити його роль у розвитку бандурного мистецтва.

Завдання роботи:

- визначити основні етапи формування бандурного концерту;
- здійснити огляд та особливості творів концертного жанру для бандури;
- зробити методико-виконавський аналіз «Харківського» концерту І. Гайденка для бандури з оркестром, як яскравого прикладу концертної інструментальної композиції.

Об'єкт дослідження – еволюційні процеси у бандурному мистецтві.

Предмет дослідження – концертний репертуар для бандури.

Матеріал дослідження – партитура концерту у другій редакції, надана нам самим композитором.

Методи дослідження:

- історичний – при розкритті етапів процесу формування концертного репертуару в інструментальних композиціях для бандури;
- аналітичний – аналіз виявів жарово-стильових структурних особливостей окремих композицій концертного бандурного репертуару;
- типологічний – для класифікації різновидів концертних інструментальних композицій для бандури;

Теоретична база дослідження. Наукові монографічні і спеціальні дослідження бандурного виконавства та мистецькі публікації .

Практичне значення роботи. ЇЇ результати можуть бути використані у курсах історії української музики, історії виконавства на народних інструментах та музичної фольклористики. Також для виконавців з метою розкриття ідейно-образного змісту та художньо-стильових особливостей.

Структура роботи. Бакалаврська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку літератури, додатків. У першому розділі розглядається розвиток бандурного репертуару. Другий розділ присвячено методико-виконавському аналізу «Харківського концерту» для бандури з оркестром І. Гайденка. У додатку А подається біографія композитора; у додатку Б – клавір «Харківського концерту».

РОЗДІЛ 1
ОГЛЯД БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Становлення жанру інструментального концерту: історичний дискурс академічного стилю

І. Панасюк у своїй праці зауважує важливе міркування про долю бандурного репертуару: «Еволюція бандури – від простого, народного, акомпануючого інструмента до принципово нового, професійно-академічного, сольно-віртуозного органічно поєдналась з багатьма паралельними і взаємозумовленими процесами: вдосконаленням конструкції інструмента, систематизацією професійної музичної освіти, створенням оригінального репертуару, в т.ч. сольно-інструментального (якого до цього майже не існувало) [22, с. 13].

Під час створення композиторами **виконавського репертуару** (у концертних та дидактичних дискурсах) поступово становиться опанування масштабних (крупних) форм, одним із найголовніших досягнень постають сонатно-симфонічні цикли. Це, зокрема, жанри сонати, поеми, концерту – з камерним, симфонічним або народним оркестрами. **Жанр інструментального концерту** (або концертино) є зразком композиторської майстерності та виконавської віртуозності, а трактування бандури як солюючого інструмента в композиціях з оркестром свідчить про його впевнене утвердження в галузі академічного інструментального виконавства.

Як стверджує дослідниця О. Ніколенко, «**Сонатність** у бандурній творчості є свідченням опанування найвищих форм академічного інструменталізму. Сформована порівняно пізно, ця жанрова сфера практично не містить прикладів камерного музикування та дидактичної спрямованості. І представляють композиції, що постали для потреб високотехнічної концертної практики та в процесі новаторських експериментальних пошуків. Звідси нетиповість сонатних циклів, тяжіння до поемності, наскрізних

драматургічних та інтонаційних взаємозв'язків, технічна складність, тяжіння до експериментування у галузі форми, тематичної роботи, тембральності, виразовості у творах А. Коломійця, М. Дремлюги, В. Зубицького» [20, с. 159].

Як відомо, визначну роль у **формуванні професійного бандурного інструментального мистецтва** відіграв Гнат Хоткевич. У 1909 році у Львові він видав перший посібник для навчання «Підручник гри на бандурі». Надалі Г. Хоткевич керував першим класом бандури в Харківському Музично-драматичному інституті. Митець вдосконалив інструмент, хроматизувавши діатонічну бандуру з 8 басами і 23 приструнками. Хоткевич насамперед відомий своїми працями з апологетики інструменту бандури: «Музичні інструменти українського народу» (1930 р.), «Бандура та її місце серед інших музичних інструментів», «Бандура та її репертуар» (1932–34рр.), «Бандура та її можливості» (1932–35рр.).

Серед **інструментальних композицій Гната Хоткевича** для бандури: «Невільничий ринок у Кафі» (1913 р., друга ред. 1928 р.), поема-спогад «Зоре моя вечірняя», фантазія «Осінь», варіації на тему «І шумить, і гуде», «Танок», «Марш полтавський», «Попурі з українських мотивів», «Балляда» (у формі варіацій), мініатюри «Сліпці», «Іспанський мотив», «Ранок», ціла низка етюдів на різні види техніки.

У 1920 році Микола Скрипник, який активно боровся за українську культуру, висунув ідею введення бандури до складу симфонічного оркестру. Він хотів створити українську симфонічну музику, яка б збагатила національну та світову музичні культури. Але реалізацію цієї ідеї було відкладено на декілька десятиліть.

У 1954 році український композитор Гліб Таранов написав тричастинний подвійний концерт для бандури, балалайки і симфонічного оркестру, через три роки Д. Пшеничний створив одночастинний концерт-фантазію для бандури з оркестром, а М. Сільванський написав — концерт у трьох частинах для бандури соло, А. Маціяка — концерт для бандури з

оркестром. Серед творів 1950–60-х років композиторів К. Мяскова, М. Дремлюги, А. Коломійця, які належать до романтичної стилістики концертно-сонатних жанрів, тільки утверджують інструмент бандуру у її академічному статусі.

У 1940-60 роках XX століття відбувається опанування великих концертних форм (варіаціацій, концертних фантазій, рапсодій, поем), сонатних циклів (соната, концерт), які поєдналися з європейськими традиціями. Проте ці твори, як загальновідомо, не завоювали великої прихильності виконавців та публіки. **Причиною** можна вважати недостатній рівень обізнаності композиторів з потенціалом бандури, її виразовими та технічними засобами, завдяки яким можна було б опанувати мистецьку єдність та цінність творів. Тому яскраве формування концертних жанрів для бандурного репертуару настає у 1970–1980-тих роках. Свої зразки презентували В. Тилик (два концерти – 1976, 1986), К. Мясков (три концертино для бандури з оркестром народних інструментів – 1976, 1987) та М. Дремлюга (концерт для бандури з симфонічним оркестром – 1987).

Зосередимось на внеску у репертуар **Миколи Дремлюги** (1917–1998). Адже його доробок для бандури настільки значимий, що постійно стає предметом наукових досліджень: це і праці О. Дубас [9], І. Панасюка [22], Н. Морозевич [19].

М. Дремлюга **першим** в історії української музики створив концерт для бандури і симфонічного оркестру. Цей концерт став обов'язковим твором на вітчизняних та міжнародних конкурсах бандуристів. Автор послідовно розкривав виразові та віртуозні можливості бандури. Концерт став визначною подією для українського мистецтва народних інструментів. У нетрадиційному двочастинному циклі, де I частина *Allegro moderato*, а II частина *Allegro*), М. Дремлюга застосовує різноманітні виконавські прийоми, що характерні для зручних фактурних викладів у бандури. Серед них: гра на верхньому ряді, акордові пасажі, дрібна техніка (тріолі, квінтолі, секстолі).

Серед інших **важливих композиторських вкладів від 1980-х років** є твори Ю. Олійника (поруч з Володимиром Зубицьким, Костянтином М'ясковим, Євгеном Мілкою, Віктором Власовим, Юлією Гомельською та ін.): особливо його **шість концертів** для бандури («Американський», присвячений В. Мішалову, «Романтичний», присвячений дружині Олі Герасименко, «Екзотичний», присвячений Оксані Герасименко, «Трипільський» (1996–1997), «Нове тисячоліття», Подвійний концерт для двох бандур під назвою «Антифонний»), Фантазія і фуга для бандури (2000), сюїта «Неймовірні пригоди козака Мамая» (2009). Як пише про творчість названого автора **І. Зінків**, «Філіґранна відшліфованість, барвистість оркестрової партитури, властива усім симфонічним полотнам Ю. Олійника.

Його драматургія містить низку дієвих композиційних прийомів, серед яких домінує принцип інтонаційно-ритмічної єдності тематизму та його поліфонічного розвитку, що доповнюється бездоганним, колористично свіжим інструментуванням» [13, с. 386].

Важливу роль у розвитку концертного жанру відіграв Концерт для бандури з оркестром Якова Лапинського — 1990 рік. Твір вражає сучасною барвистою мовою та цікавою ритмікою (синкопи, зміщення акцентів). За основу музичної мови композитором використано тризвуки та їх обернення. Він збагачує їх побічними тонами, що надає звучанню гостроти. Цей концерт став неповторною та самобутньою окрасою бандурного репертуару.

Серед останніх років XX століття та першої чверті XXI століття спостерігається **тенденція оновлення жанру**, пошуків та прагнення до експериментів композиторів. Серед цих творів, що репрезентують цю тенденцію, є:

- «Концертино в романтичному стилі» для голосу та бандури В. Власова (1999р.), кантата «Чигирине, Чигирине» для голосу, бандури й камерного оркестру В. Камінського, Концерт № 5 «Нове Тисячоліття» для бандури, оркестру і хору Ю. Олійника — **традиція вокального начала у інструментальних творах;**

- поема «Україна» для двох бандур з оркестром народних інструментів, «Українське рондо» № 2 для двох кобз та оркестру народних інструментів К. Мяскова, концертино для домри (кобзи) та фортепіано *«Quasi buffo»* А. Гайденка, «Астральна пектораль» № 2 (пам'яті А. Білошицького) В. Степурка – партита для оркестру українських народних інструментів і солюючої ліри у 5 ч. — **ансамбль бандур або кобз у якості солюючих інструментів;**
- «Українська рапсодія» для сопрано, кобзи та естрадно-симфонічного оркестру, «Експромт», «Боса нова» для кобзи і естрадно-симфонічного оркестру К. Мяскова — **естрадні колективи поряд з народними інструментами;**
- симфонічна поема «Victoria» для бандури з оркестром О. Герасименко, «Жарт» для кобзи та оркестру народних інструментів, Рапсодія «Байда» та «Українські візерунки» для кобзи, бандури та оркестру народних інструментів К. Мяскова, драма для бандури та симфонічного оркестру «І запало сім'я в тіло душею…» І. Тараненка (2002), «Серія гуцульських медитаційних ескізів» для бандури і камерного оркестру В. Павліковского (1996), Камерна кантата № 2 для бандури і струнних М. Чемберджі (з музики до кінофільму «Богдан Хмельницький») — **оновлення фольклорної тенденції.**

Дуже важливо, що процес становлення жанру концерту пов'язаний із мистецтвом бандури, яке формувалось під впливом **конкурсних подій**. До прикладу, спеціально для Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Гната Хоткевича Анатолій Гайденко написав **Концерт для бандури та оркестру народних інструментів з програмною назвою «Перебендя»** (2004), а Ігор Гайденко створив **Концерт для бандури з оркестром «Харківський»** (2007).

2006 рік приніс прем'єру **Концерту-*capriccio*** для бандури та камерного оркестру В. Павліковського, який був обов'язковим твором на ІІ-му Міжнародному **конкурсі** кобзарського мистецтва ім. Г. Китастого в Києві.

1.2. Бандурна інструментальна творчість концертного жанру

1.2.1. Переклади творів для бандури соло

Перетворення бандури на концертний інструмент, поширення ансамблевого та оркестрового виконавства спонукали до розвитку жанру перекладень для інструмента, що вирішувало проблему репертуару для бандуристів. У 30-тих роках XX ст. бандурист К. Німченко разом із композитрами Т. Молчановим та М. Вілінським здійснили перекладення класичних творів для бандури соло та ансамблю бандуристів. Це були твори Ф. Шуберта (Менует ор. 78, Військовий марш), Ф. Шопена (Прелюдії № 7 та № 20), Ф. Мендельсона («Пісня без слів»).

Відомий нам виконавець та автор перших оригінальних бандурних композицій — Г. Хоткевич стає ініціатором розвитку жанру перекладень для бандури.

Численні переклади творів світової музичної спадщини здійснив С. Баштан. Збірники: 33 випуски «Бібліотека бандуриста» (1962-1967), 24 випуски «Взяв би я бандуру» (1968-1975), 8 випусків «Репертуар бандуриста» (1968-1975).

Більше 300 перекладів для бандури соло та ансамблю бандуристів здійснив професор Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка – В.Я. Герасименко. Видавництвом «Музична Україна» надруковано три збірки перекладів (всього 75 творів). Ці твори увійшли до педагогічного та концертного репертуару бандуристів.

Різноманітні за жанрами переклади творів здійснили відомі бандуристи-виконавці та педагоги: професор ЛНМА ім. М.В. Лисенка, народна артистка України Л.К. Посікіра, яка зробила переклад творів таких композиторів як: А. Кореллі, Д. Тартіні, Ж. Сейшас, Г.Ф. Гендель, Д. Мартіні, Д. Чімароза, Б. Компаньйолі; завідувачка кафедри бандури НМА України ім. П. Чайковського Л.В. Федорова-Коханська звернулась до перекладів музичних творів світової класики різних жанрів, зокрема

Й.С. Баха, В.А. Моцарта, А. Вівальді. Жанри перекладу стали частиною творчої діяльності О.В. Герасименко, Г. Менкуш, К. Новицького, О. Верещинського, Л. Мандзюк, С. Овчарової.

1.2.2. Оригінальні концертні п'єси для бандури

Віртуозні концертні твори складають чималу групу у концертному репертуарі бандуриста. Найчастіше вони представлені фантазіями, рапсодіями, концертними п'єсами, рондо.

Найдавнішою формою у бандурному виконавстві є **рапсодична**, так як вона бере початок ще з епохи інструментальної кобзарсько-бандурницької традиції. Різноманітні за жанром фольклорні теми, побудовані на основі в'язанок та різноманітних композицій танцювального характеру знайшли своє відображення у масштабній контрастно-складовій формі.

Зразки рапсодій прослідковуються на різних етапах формування концертного репертуару для бандури. Це «Українська рапсодія» К. Німченка (30-ті рр..), «Українська рапсодія» А. Нікіфорука, «Поема-рапсодія» М. Дремлюги (1981), а також композиції К. М'яскова: «Українські візерунки» для кобзи, бандури та оркестру народних інструментів, а також «Українська рапсодія» для сопрано, кобзи та естрадно-симфонічного оркестру.

Численну групу складають **фантазії**. Вони поєднують у собі варіаційний розвиток матеріалу з імпровізаційною свободою, що є характерною ознакою для цього жанру.

Використані одна або декілька тем – фольклорні цитати, формують образ, сюжет та драматургію розвитку твору. Фантазія на тему української народної пісні «Летів пташок понад воду» для бандури соло В. Власова, «Весняна фантазія» Г. Менкуш, концертна фантазія «Купало» для бандури соло О. Герасименко.

Фантазії, в основу яких покладено дві теми, де співставляються лірична та жартівливо-танцювальна теми: Фантазія на українські теми «Мав я раз дівчиноньку» і Фантазія на українські народні теми «Ніч яка місячна» та

«Ой, що ж то за шум учинився» для бандури і фортепіано К.М'яскова, «Фантазія» Є. Юцевича та інші.

Оригінальний тематизм знайшов своє відображення у фантазіях, які складають окрему групу концертних п'єс. Серед них твори для бандури соло: фантазія «Гомін степів» Г. Китастого, «Фантазія дощу» та концертна фантазія «Соняхи» О. Герасименко.

До **масштабних нециклічних композицій** можна віднести концертні п'єси та рондо. До **концертних п'єс** належать твори з наскрізно-імпровізаційною, варіаційною формами: цикл «Десять концертних п'єс» для бандури І.Шамо, концертна п'єса для бандури на українську народну тему «Марусю, Марусю, ти чесного роду», Концертна п'єса, Концертна п'єса на теми двох українських народних пісень «Пісня про Байду» та «Ой, ходила дівчина бережком» К. М'яскова та «Концертна п'єса» для голосу і бандури Є. Мілки. Твори цього жанру характеризуються віртуозністю, що дозволяє показати технічні і тембральні особливості інструменту. Але, незважаючи на це, у концертних п'єсах відсутні явні змагальні ознаки між солюючим інструментом та оркестром.

Характерною рисою для композицій, які написані у формі **рондо**, є романтична свобода: Рондо М. Дремлюги, «Концертне рондо» В. Кирейка, рондо «Українське Різдво» Ю. Олійника. Привертає увагу концертний твір «Танок у формі рондо» М. Стецюна, який було написано для Міжнародного конкурсу виконавців на українських інструментах ім. Г. Хоткевича як обов'язковий твір для першого туру (Харків, 2004 р.).

РОЗДІЛ 2
АНАЛІЗ «ХАРКІВСЬКОГО КОНЦЕРТУ» ДЛЯ БАНДУРИ З ОРКЕСТРОМ ІГОРЯ ГАЙДЕНКА

Музика «Концерту для бандури з оркестром» І. Гайденка привертає увагу яскравим образним змістом, опорою на народнопісенні джерела, логікою розвитку музичного матеріалу, майстерністю у використанні виразових можливостей солюючого інструменту. «Харківський концерт» написаний в одночастинній формі з рисами рондальності. Дві партії тісно взаємодіють між собою, доповнюють одна одну, вступають у своєрідний «діалог».

Національний колорит відчутний з перших тактів «Концерту». Композитор уникає цитат народної музики, проте широко використовує мелодику, ритміку, ладогармонічні особливості, фактурні засоби, принципи розвитку, характерні для пісенно-танцювального українського фольклору. Твір належить до зразків жанрового симфонізму, що розкриває різні сторони життя народу, змальовує його побут та національний характер. В уяві постає яскрава картина народного свята – чи то велелюдного гомінкого ярмарку, чи веселого весільного дійства зі співами та танцями за участі обов'язкових учасників таких зібрань – народних музикантів.

Загальний характер «Концерту» – світлий, життєрадісний, оптимістичний. Переважають яскраві барви, нестримна енергія танцювального руху, піднесеність та урочистість у прояві емоцій. А поряд з цим, зустрічаються епізоди, сповнені щирої, натхненної лірики, що привертають увагу своєю задушевністю та експресією.

Майже весь твір витриманий у паралельно-перемінному ладі C-dur – a-moll. Це також пов'язує музику І. Гайденка з народнопісенними традиціями, адже ладова перемінність є характерною рисою численних фольклорних зразків.

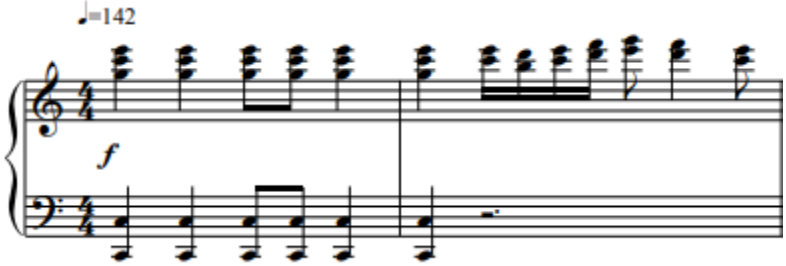
«Харківський концерт» написаний у складній тричастинній скерцозно-фантазійній формі з епізодом та скороченою репризою (див. таблицю № 1).

Таблиця 1. Схема форми «Харківського концерту» І. Гайденка

Розд.	A Експозиція (складна 2ч.)							B Епізод (розробка три хвилі)								A_1 скороч. реприза (Пр.2ч.)		Кода
К-ть тактів	8+8	11	8+4	4	10	6	10	12	8	13	8	8+11	7+	7	8+8	8+8	21	94
Тон. план	C a	d-F (II-S_9)	C a	a	a	h	a	a→C	C (II_7)	C-a	e	D→e	e	a	a-C (S_7=II_7)	C a	a	a
Тема-тизм	A	B	A_1	Зв.	C	D	E	F(A)	G	C(A)	H	F′(A)	C	I	G	A_2	E×2	E
	1 р. експ.				2 р. експ.			1 Хвиля			2 Хвиля			3 Хвиля				

Концерт розпочинається **оркестровим** проведенням першої теми **експозиції**, яка звучить радісно, урочисто, велично в ясному, світлому C-dur мажорі на *forte*, та задає тон всьому твору. Могутні акорди з неодноразовим «втоптуванням» тоніки в чіткому, енергійному ритмі чергуються з виразним танцювальним «козачковим» мотивом, що містить моторні шістнадцятки й грайливі синкопи (див, прикл. № 1). Водночас у тематизмі помітні й зв’язки з кантовою традицією, де верхні голоси звучать в терцію, а нижній утворює гармонічних бас. Власне, звертає на себе увагу тонічний органний пункт в басу та чергування гармоній тоніки та домінанти (див. прикл. №1).

Приклад № 1. Тема №1, 1 розділу експозиції



Друге речення (тт. 9-16), інтонаційно та ритмічно споріднене з першим, але звучить в паралельному мінорі та виконується солістом на фоні енергійних акордів оркестру. Тема нагадує численні козачково-гопакові мелодії з репертуару народних музикантів. Неодноразове повторення грайливих фраз, бадьорі «перегуки» солюючої бандури та оркестрових голосів створюють відчуття радісного святкового настрою. Для ефектного

проведення головної теми, виконавцю потрібно дотримуватись чіткої пульсації. Також потрібно підібрати правильну аплікатуру для виконання шістнадцяток, адже темп концерту досить рухливий.

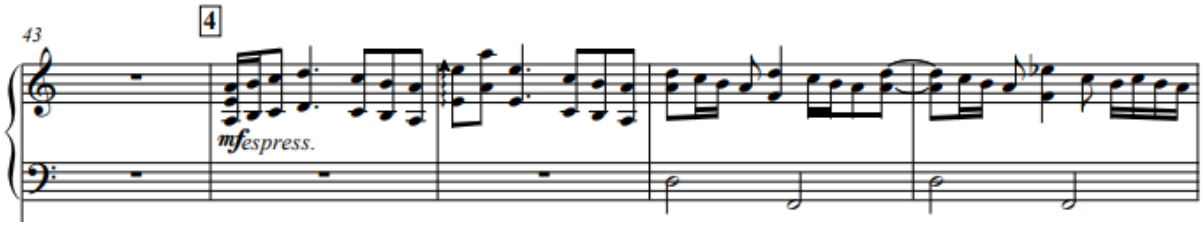
У **середині першого розділу** експозиції (тт. 17-27) музика звучить більш стримано, м'яко на *piano*, у субдомінантовійй сфері. А далі могутнє наростання динаміки з поступовим розширенням діапазону, використанням колоритної гармонії субдомінантового нонакорду (f –a –c –e –g) та елементів дорійського-лідійського ладу, врешті-решт, глісандуючий пасаж бандури призводить до кульмінаційного проведення **головної теми**, що виконує функцію репризи першого розділу експозиції. І знову повертається життєрадісний дух початку твору у перегуках оркестру і солюючого інструменту (тт. 28-39). Композитор збагачує гармонічну палітру терцовим співставленням тризвуків домінанти і VII низького ступенів (B-dur та G-dur). Труднощі можуть виникнути під час виконання висхідних терцій, які викладені шістнадцятками. Такі музичні малюнки потрібно "відпрацьовувати" у повільному темпі з поступовим його збільшенням.

Оркестрова зв'язка (тт. 40-43), що побудована на «загальних формах руху» та зменшеному гармонічному звучанні, виконує роль переходу до другого розділу експозиції. Прозоре дво-триголосся, цікаві квінтові паралелізми, приглушена динаміка – ось виразові засоби цього чотиритакту.

Другий розділ експозиції (тт. 44-53) розпочинається ліричною темою, яка контрастує попередньому музичному матеріалу, хоча й написана також в a-moll. Це виразна, наспівна тема, що нагадує українські романси, сповнена щирості й теплоти. Мелодія містить й декламаційні інтонації, які надають музиці особливої експресії (авторська вказівка «*espressivo*»). А завдяки підвищенню IV ступеня, внаслідок чого виникають ходи на збільшені інтервали кварти і секунди, з інтонаціями гуцульського ладу з'являється відчуття певного жалю й просвітленого смутку. Ритмічний малюнок цієї теми надзвичайно гнучкий та мінливий. Тема розгортається невимушено, імпровізаційно завдяки різним ритмічним тривалостям та синкопам. Тому

при виконанні потрібно ретельно прораховувати всі ритмічні групи. Не менш важлива й роль ладо-гармонічних барв, зокрема альтерованих септ- і нонакордів. Під час виконання цього епізоду потрібно “провести” мелодію, щоб добитися потрібного плавного звучання (див. прикл. №2).

Приклад №2. Другий розділ експозиції.



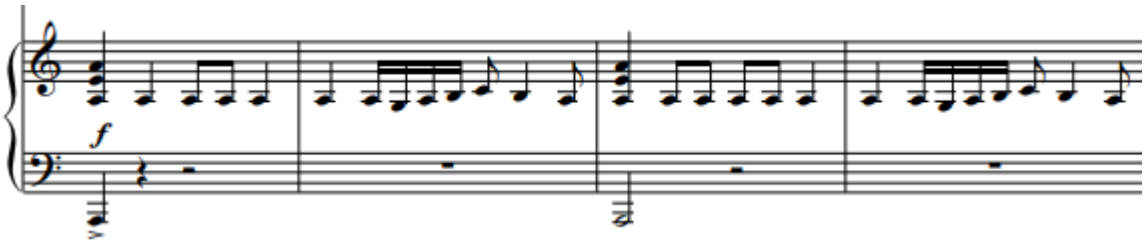
Середина другого розділу експозиції (тт. 54-59) звучить в оркестрі в тональності h-moll з дорійською окраскою (підвищений VI ступінь – звук G#) та доповнюється «візерунчастими» фігураціями бандури. Музика передає стан замилування, споглядання. Втім, багато що залежить від інтерпретації твору диригентом та виконавцями, а тому цей фрагмент може звучати й менш лірично, вносити елемент патетики. Цей епізод потребує відчуття ансамблевої пульсації між партіями.

В **заключному розділі** експозиції (тт. 60-69) знову повертається пісенно-танцювальний тематизм в початковій тональності. Це своєрідний синтез двох начал – енергії танцювального руху та експресії ліричного вислову. Радісне піднесення раптово переривається і розпочинається новий етап розвитку твору – епізод з елементами мотивної розробки.

Епізод (з 70 т.) має кілька хвиль розвитку, кожна з яких поділяється на кілька розділів. Перший побудований на інтонаціях головної теми. Вона розпочинається в тональності a-moll і може сприйматися як новий варіант її проведення (див. прикл. №3). Проте композитор в певній мірі трансформує музичний матеріал, музика звучить в прискореному темпі. Початкова двотактова фраза головної теми неодноразово повторюється в оркестровій партії як остинато. Вона сприймається як енергійний сигнал та супроводжується спочатку глісандуючим пасажом, а згодом тріольними фігураціями бандури. Відповідно й змінюється характер музики – з’являється

відчуття тривоги, героїчного поривання, а згодом і драматизму. В епізоді-розробці соліст і оркестр тісно взаємодіють, між ними виникає справжнє «змагання» у вигляді активних «перегуків» двох партій.

Приклад №3. Початок епізоду.



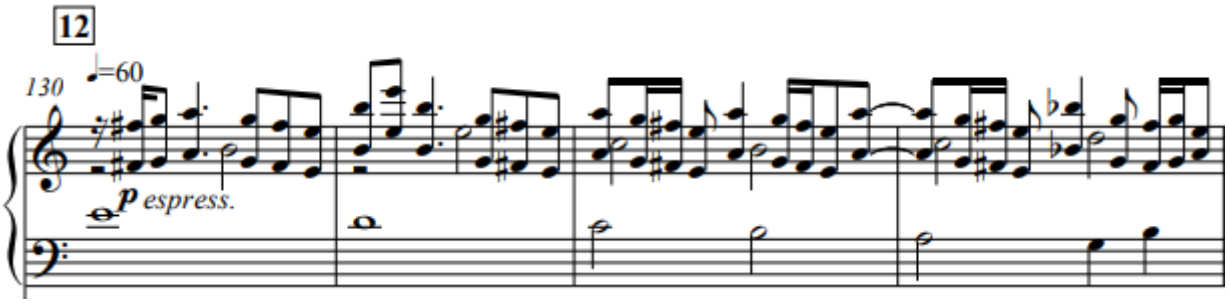
З 90 т. звертають на себе увагу, зокрема, гамоподібні ходи в оркестрових басах, на фоні яких у бандури звучать видозмінені танцювальні мотиви. Більш складною стає гармонічна вертикаль, про що свідчить ланцюжок низхідних паралельних нонакордів (тт. 99-102). Поступово напруження зростає, адже посилюється дисонантність, а музика модулює в нову тональність e-moll.

Драматична кульмінація «Концерту» припадає на **другу хвилю епізоду-розробки.** Її початок нагадує перетворену на остинатний мотив початкову тему твору, який нав'язливо повторюється, окреслюючи гармонію септакорду II ступеня, що незмінно звучить протягом восьми тактів. Далі на фоні гострих, розірваних паузами синкопованих акордів оркестру (тт. 119-129) чути бурхливі гамоподібні пасажі бандури рівними шістнадцятками. У цьому епізоді одразу потрібно прописати зручну аплікатуру та пильнувати за положенням руки. Септакорд II ступеня чергується з домінантовим нонакордом e-moll, а низхідний пасаж соліста «завмирає» на V ступені.

Починаючи з 130 т., автор спочатку проводить ліричну тему у партії бандури, яка відзначається ніжним, мрійливим, сумно-просвітленим характером (див. прикл. №4). Проте надалі лірична мелодія отримує активний розвиток та звучить більш пристрасно, схвильовано, піднесено. Тема розчиняється у мелодизованих фігураціях соліста з використанням прихованої поліфонії. Хвилеподібні пасажі у вигляді секстолей шістнадцяток обплітають тему, розцвічують її вигадливим мережевим узором. М'які

підголоски солюючих оркестрових інструментів збагачують музичний образ, допомагають у повній мірі відчути його красу й поетичність. З одного боку, це своєрідний музичний пейзаж з елементами звукозображальності, адже в бандурних «переливах» можна почути голоси природи. А з іншого боку, композитор глибоко розкриває людські почуття, оспівує красу буття. Невимушеність ліричного вислову підкреслюється й зміною розміру (5/4; 4/4; 6/4), плинністю розгортання музичного матеріалу в дусі імпровізації. Звучання здобуває особливо величного й піднесеного характеру з головним тематизмом у соліста, що підтримується повнозвучними, м'якодисонуючими акордами оркестру.

Приклад №4. Лірична тема.



Слід зазначити, що цей розділ «Концерту» вимагає від соліста відповідної технічної майстерності. За відсутності каденції, саме тут бандурист зобов'язаний продемонструвати відповідний виконавський рівень. При цьому віртуозність солюючого інструменту, багаті технічні й темброві можливості бандури слід підпорядкувати розкриттю образного змісту.

Висхідні ходи паралельними квартсекстакордами бандури «вливаються» в репризу (цифра 13).

Динамізована **реприза** є скороченим викладом експозиції – проводяться тільки початкова тема з першого і заключна тема другого розділів. Проте характер музики не менш, а можливо ще більш святковий та радісний, ніж на початку твору. До того ж, автор ускладнює гармонічну вертикаль та змінює ладову основу: C-dur перетворився у до-міксолідійський, замість тонічного тризвуку звучить тонічний септакорд, замість домінанти –

секстакорд низького VII ступеня на фоні тонічного органного пункту у відповідній динаміці (*ff*).

Репризу завершує тема (цифра 15), яка в експозиції звучала дуже коротко, лаконічно, як натяк. В заключному розділі «Концерту» її роль особливо значна. Легка, грайлива, танцювальна мелодія нагадує польку чи козачок. Вона викладена в дусі «кантової втори», тобто мелодія дублюється в терцію на фоні витриманих звуків гармонічного басу. Проте композитор на цьому не завершує свій твір.

Останній розділ «Концерту» – розгорнута **кода** на тому ж музичному матеріалі (цифра 17). На відміну від численних зразків концертного жанру для різних солюючих інструментів, І. Гайденко завершує свій твір не гучним апофеозом з його зовнішньою ефектною бравадою та помпезним звучанням, а досить «скромно». Світла, життєрадісна танцювальна тема заключної партії з'являється почергово в парії оркестру та соліста в прозорій фактурі з використанням різних динамічних відтінків (*forte* та *piano*). Композитор знову і знову демонструє невичерпну фантазію та вишуканий художній смак, використовуючи принцип варіантного оновлення народнопісенних інтонацій. Звертає на себе увагу фрагмент, коли від мелодії залишається коротка грайлива поспівка, немов учасники велелюдного свята вже розійшлися по домівках і тільки остання пара закінчує свій танець.

Фінальне ж проведення танцювальної теми стає підсумком всього твору. Оркестрове повнозвуччя, висхідні арпеджовані ходи та глісандуючий пасаж у бандури, ефект темпового сповільнення (*rallentando*), гучна динаміка – ось основні виразні засоби заключного восьми такту.

У «Концерті» можна прослідкувати риси рондоподібної форми. Головну тему (А) можна розглядати як проведення теми-рефрену. Її проведення, дещо видозмінене, прослідковується протягом цілого твору (див.табл.).

Підсумовуючи огляд «Концерту для бандури та оркестру» І. Гайденка, можна зробити певні висновки стосовно авторського задуму та принципів

його втілення. Твір поєднав особливості академічного виконавства, суто бандурного музикування та фольклорних традицій. За відсутності гострого конфлікту, драматичного зображення подій, в музиці присутній контраст співставлення різножанрових розділів та епізодів. «Концерт» привертає увагу картинністю, яскраво національним колоритом. Партії соліста та оркестру рівноправні, вони активно взаємодіють між собою, а це стає вагомим чинником симфонічного розвитку. Композитор широко використовує виразові можливості бандури, зокрема гру на верхньому ряді, акордові пасажі, фігуративну та дрібну техніку, що підпорядковані розкриттю образного змісту твору.

Інструментальні твори для бандури у творчому доробку українських композиторів, зокрема «Концерт для бандури з оркестром» І. Гайденка, збагатили репертуар сучасних виконавців, які не тільки репрезентують академічний напрямок виконавства, а й продовжують етнічну виконавську традицію.

ВИСНОВКИ

ХХ століття — постає закладенням підвалин та основою формування академічного сольного, ансамблевого та оркестрового виконавства і формування концертного та навчального репертуару. Він збагачувався перекладами творів світової класики, а також оригінальним репертуаром для бандури.

Вагоме місце у репертуарі бандуристів посіли великі концертні форми, де солююча партія бандури поєднувалася з симфонічним, камерним оркестрами та оркестром народних інструментів, що вплинуло на процес академізації бандури.

«Харківський концерт» для бандури з оркестром І. Гайденка вражає колоритним звучанням музики з опорою на народно-пісенний та народно-танцювальний тематизм. Звідси, чуємо у цій музиці міноро-мажорну ладову перемінність, козачкові ритми, інтонації гуцульського ладу, співставлення кантиленних мотивів з речитативно-імпровізаційними. «Концерт» написаний у одночастинній фантазійній формі з рисами рондальності. Музичний матеріал партії соліста містить риси віртуозності викладу музичного матеріалу. Це є характерною ознакою для оригінальних концертних п’єс для бандури.

Аналізуючи «Концерт» І. Гайденка для бандури, ми дійшли висновку, що цей твір не підпорядковується рисам жанру концерту, адже у ньому відсутні:

1) контрастність тем, які за типом є контрастно-похідного характеру. Дві партії тісно взаємодіють між собою, доповнюють одна одну, вступають у своєрідний «діалог»;
2) контраст між темпами та характерами. Зміна темпів не є відображенням драматичних функцій частин, а скоріше вони пов’язані з агогічним зрушенням, ритмічними модифікаціями, фантазійними характеристиками;

3) особливість тонального плану твору полягає у відсутності тональних контрастів. Всі основні теми звучать у перемінному C-dur-a-moll, зв'язкові та середні розділи не пов'язані з модуляційними процесами, а ніби застигають на субдомінантових гармоніях. Це надає певної цільності звучанню, проте не дає розгорнути композицію у більший масштаб;
4) концертність – відсутній елемент змагальності між партіями соліста і оркестру, бандура майже не звучить соло, а переважно у супроводі оркестру;
5) циклічність – характерні для класичного жанру три частинного інструментального концерту (I частина – сонатна форма з подвійною експозицією, дві партії у різних тональностях; II частина – повільна, ліричний або філософський центр концерту; III частина – швидка народно-жанрова форма рондо, рондо-сонатна або сонатна) відсутня у творі І. Гайденка. Якщо ж спиратися на романтичні за формою зразки одночастинних концертів, то драматургічні ролі частин циклу мають на себе брати окремі розділи таких композицій, проте, у фантазійній формі «Харківського концерту» слухач цього не почує.
6) відсутність соло (каденції), нею виступає друга хвиля Розробки. Саме тут бандурист зобов'язаний продемонструвати відповідний виконавський рівень.

Отже, можна вважати, що проаналізований твір **не є концертом**, а скоріш за все **концертною п'єсою віртуозного характеру**. Твір насичений великою кількістю інтонаційних, гармонічних, ритмічних та технічних труднощів, які потребують професійної підготовки виконавця.

Інструментальні твори для бандури у творчому доробку українських композиторів, зокрема «Концерт для бандури з оркестром» І. Гайденка, збагатили репертуар сучасних виконавців, які не тільки репрезентують академічний напрямок виконавства, а й продовжують етнічну виконавську традицію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ахмедходжаєва Н. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: Автореф. Дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ташкентская гос. консерватория. М., 1985. 21 с.
2. Баштан С. Пам'яті видатного українського митця І. М. Скляра. *Бандура.* 1990. № 53–54 С. 30–35.
3. Герасименко О. Концерти для бандури та симфонічного оркестру Юрія Олійника в контексті сучасного бандурного мистецтва. *Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури:* зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф. (м. Київ, 14 жовтня 2005 р.). Київ, 2005. С. 186–192.
4. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
5. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні : зб. ст. К.: вид-во ім. О. Теліги, 1998. 207 с.
6. Давидов М. Фундатор кобзарського академізму XX століття. *Бандура*. 1995. №4. С. 10–15.
7. Давидов М.А. Народно-інструментальна культура України (здобутки та проблеми). *Українське музикознавство*. Вип. 28. К., 1998. С. 74–79.
8. Дмитрук І.І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: автореф. дис... канд. мистецтвознава.: 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 19 с.
9. Дубас О. Бандурна освіта в Україні. Шляхи до професіоналізації (про клясу бандури в Музично-драматичній школі Лисенка). *Бандура.* 1995. № 51–52. С. 23–27.

10. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
11. Дутчак В. До джерел становлення професійного репертуару для бандури. Творчість композиторів України для народних інструментів : зб. мат. між нар. наук.-практ. конф. (Львів, ЛДМА ім. М. Лисенка, 10.04.2006) Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 33–40.
12. Дутчак В. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 рр.). Творчість і виконавство : автореферат кандидатської дисертації : 17.00.03 / 1996 р.
13. Зінків І. Бандура як історичний феномен. *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії.* Львів : НТШ, 2004. С. 332-401.
14. Кушнір О. Виготовлення та вдосконалення бандур як важливий чинник професіоналізації бандурного мистецтва. *Музикознавчі студії:* Зб. статей. Дрогобич, 2009. Вип. 21. С. 39–48.
15. Кушнір О. Інструментальні концертні жанри бандурного репертуару. *Українське академічне народно-інструментальне мистецтво в контексті сучасної музичної соціокультури.* Зб. мат. Всеукр. наук.-практ. конф. / Ред.- упор. М. А. Давидов. К., 2007. 38–44.
16. Кушнір О. Твори великої форми у процесі становлення українського інструментального педагогічного репертуару бандуриста. *Проблеми педагогіки мистецтва.* Серія Кобзарське мистецтво. Зб. статей: Вип. 3. Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, 2008. С. 38–43.
17. Кушнір О. Формування засад академічної інструментальної бандурної творчості та виконавства (XV–поч. XX ст.). *Музикознавчі студії:* Зб. статей. Львів, 2008 Вип. 18. С.147–155.
18. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX початку XXI століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.

19. Морозевич Н.В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
20. Ніколенко О. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги для бандури оркестром. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 8. 2014. С. 158-163.
21. Ніколенко О.І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанровостильової еволюції: автореф. дис. ... канд. Мистецтво знав.: 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.
22. Панасюк І. Переплелись роки й бандури струни (Сергій Васильович Баштан – кобзар нової доби) К. : ЛК Мейкер, 2002. 132 с.
23. Хмель Н. Специфіка бандурних перекладень музики Бароко: виконавсько-текстологічний аспект. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 музичне мистецтво. Одеса, 2018. 222 с.
24. Хоткевич Г. Бандура і її можливості. Харків : Глас-Майдан, 2007. 92 с.
25. Чабаненко Н. Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства. Мистецтвознавчі записки. Том 33 (2018).

ДОДАТОК А
ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА І. ГАЙДЕНКА

Ігор Гайденко – відомий український композитор, педагог, музикознавець, громадський діяч, голова Правління Харківської організації Національної спілки композиторів України. Він народився у 1961 році в сім'ї музиканта. І. Гайденко отримав блискучу музичну освіту у Харківському інституті мистецтв спочатку як піаніст, а згодом і як композитор в класі професора В.Золотухіна. Композиторську майстерність вдосконалював на курсах сучасної музики в польському місті Казімеж дольний, Американській консерваторії у Фонтебло – резиденції французьких королів, де організовано серйозну підготовку музичних кадрів, а також в асистентурі Санкт-Петербурзької консерваторії в класі професора С.Слонімського.

І. Гайденко успішно захистив дисертаційне дослідження на тему «Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці» та отримав науковий ступінь кандидата мистецтвознавства. Сьогодні він є одним з провідних викладачів Харківського національного університету мистецтв ім. І.Котляревського, де завідує кафедрою інструментів духового та естрадного оркестрів. І. Гайденко викладає такі предмети, як «Основи композиції», «Аранжування», «Основи імпровізації». Слід відзначити, що він активно вивчає та засвоює сучасні інноваційні системи та комп'ютерні технології, зокрема програму «Cubase», яку використовує під час написання власної музики. Як вказує сам композитор, технічні засоби та відповідна апаратура не тільки впливають на його спосіб мислення, а й на творчий почерк. Це ж стосується і наукових зацікавлень І. Гайденко, про що свідчить його стаття «Практика використання числових послідовностей Леонардо Пізанського у творі «Fibonaccophonia» для оркестру.

Щодо власної композиторської творчості, то в центрі уваги харківського митця, передусім, музика для театру, що знаходить

безпосередній відгук у глядача-слухача. А це близько сотні вистав, значна частина яких виконується у багатьох музично-драматичних та ляльковихтеатрах України й за кордоном. Так репертуар театрів Харкова та Запоріжжя сьогодні прикрашають такі вистави з музикою І. Гайденка, як «Вождь червоношкірих», «Красуня і чудовисько», «Кіт у чоботях», «Миня Мазайло». У творчому доробку композитора зустрічаємо й зразки симфонічної, камерно-інструментальної, хорової, вокальної музики. Окремої уваги заслуговують твори, написані для оркестру українських народних інструментів, баяна, акордеона, домри, цимбалів, бандури. Згадаймо, хоча б, Концерт для цимбалів з оркестром «Сонячне коло», бандурні композиції «Старий млин» чи «Срібло червневого місяця», які виконуються на концертах, фестивалях, наприклад «Київ-мюзик фест», використовуються як педагогічний репертуар в мистецьких закладах освіти нашої держави.

Заслуги І. Гайденка у розвитку національної музичної культури підтверджуються й званням лауреата численних конкурсів та фестивалів. Це і Всеукраїнський конкурс ім. В.Косенка, і Перший міжнародний конкурс композицій для бандури ім. Г.Китастого, що відбувся в канадському Торонто у 2000 році. Композитор став лауреатом муніципальної премії ім. І.Слатіна та премії ім. Г.Хоткевича.

Характеризуючи творчу постать харківського композитора, різносторонність його обдарування та масштаб мистецьких інтересів, слід ще раз підкреслити значну увагу до музики для різних народних інструментів, зокрема й бандури. І в цьому контексті особливе місце займає «Концерт для бандури з оркестром», що наразі, на жаль, не отримав ґрунтовного музикознавчого аналізу у науковій літературі.

ДОДАТОК Б
КЛАВІР «ХАРКІВСЬКОГО КОНЦЕРТУ» ДЛЯ БАНДУРИ З ОРКЕСТРОМ І. ГАЙДЕНКА

(на 18 сторінках)