

УДК 780.614.13:785.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-44-20>**Вікторія Анатоліївна Сакали**

ORCID: 0009-0004-9853-5974

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
vika_psa@ukr.net

ЗМІСТОВНО-ВИРАЗНИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ ТЕБРАЛЬНОСТІ БАНДУРИ ТА ЙОГО ВІДТВОРЕННЯ В «ТРИПІЛЬСЬКОМУ» КОНЦЕРТІ Ю. ОЛІЙНИКА

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Трипільського» концерту для бандури з оркестром Ю. Олійника в річищі жанрово-стильових, духовно-міфологічних настанов української культури та музики рубежу ХХ–ХХІ століть. **Методологія роботи** передбачає звернення до жанрово-стильового, інтонаційного та музично-культурологічного методів дослідження, обумовлених не тільки характером тематизму твору, але й його авторською програмністю. **Наукова новизна роботи** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як жанрово-інтонаційну та структурну специфіку «Трипільського» концерту Ю. Олійника, так і особливості його програмності, що засвідчують темброво-виразний універсалізм бандурного інструменталізму академічної спрямованості. **Висновки.** Бандура є одним з найбільш показових образів-символів української культури та музики, активно затребуваних в різні періоди їх існування. Органологічні та темброво-виконавські особливості цього інструменту та споріднених з ним виявилися причетними і до духовно-релігійних настанов кобзарського мистецтва, і до культури українського козацтва, що склали питоми тло для подальшої академізації бандурного інструменталізму та жанрового розширення його репертуару. Темброва виразність та універсалізм бандури найбільш повно відтворилися в жанрі концерту. Одними з яскравих його зразків на рубежі ХХ–ХХІ століть можна вважати програмні опуси Ю. Олійника і, перш за все, його «Трипільський» концерт. Його поетико-інтонаційна унікальність сформована на перетині класичної традиції та новаційного авторського підходу. З одного боку, твір являє собою класичний 3 ч. концертний цикл з контрастними темповими складовими та відповідними музичними формами. З іншого боку, автор апелює до програмного тлумачення концерту, змістовна концепція якого вибудована навколо історико-міфологічного узагальнення сутності Трипільської культури, в якій було закладено основи української духовної національної свідомості.

Її спрямованість до гармонії людського та природного начал визначила відсутність типового для жанру концерту змагання соліста і оркестру, протиставивши йому єдність різнобарвного інструментального цілого. Тематичний матеріал «Трипільського» концерту побудований на органічному поєднанні авторського тексту, що базується на жанрово-інтонаційних традиціях фольклорної архаїки, та цитатах українських народних пісень, відтворених через темброво-виконавський універсалізм бандури, оригінальної оркестрової партії, що сукупно відтворюють ідею гармонії Буття та його духовних праоснов.

Ключові слова: Концерт, концертність, бандура, академічне бандурне виконавство, бандурна творчість Ю. Олійника, «Трипільський» концерт для бандури з оркестром, Трипільська культура та міфологія, жанр, стиль.

Sakaly Viktoriia Anatoliivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Content-expressive universalism of the bandura's timbre and its reproduction in the "Trypillian" concerto by Yu. Oliynyk

The purpose of the work is to identify the poetic and intonational uniqueness of the "Trypillian" concerto for bandura and orchestra by Yu. Oliynyk in the context of genre-stylistic, spiritual and mythological guidelines of Ukrainian culture and music at the turn of the 20th–21st centuries. **The methodology of the work** involves the use of genre-stylistic, intonational and musical-culturological research methods, determined not only by the nature of the work's thematics, but also by its author's programmatic nature. **The scientific novelty of the work** is determined by its analytical perspective, which takes into account both the genre-intonational and structural specificity of the "Trypillian" concerto by Yu. Oliynyk, and the peculiarities of its programmatic nature, which testify to the timbre-expressive universalism of bandura instrumentalism of an academic orientation. **Conclusions.** The bandura is one of the most striking images-symbols of Ukrainian culture and music, actively in demand in different periods of their existence. The organological and timbre-performance features of this instrument and those related to it turned out to be involved in both the spiritual and religious guidelines of the kobzar art and the culture of the Ukrainian Cossacks, which formed a specific background for the further academization of bandura instrumentalism and the genre expansion of its repertoire. The timbre expressiveness and universalism of the bandura was most fully reproduced in the concert genre. One of its brightest examples at the turn of the 20th–21st centuries can be considered the program opuses of Yu. Oliynyk and, above all, his "Trypillian" concerto. Its poetic and intonation uniqueness is formed at the intersection of classical tradition and innovative authorial approach. On the one hand, the work is a classic three-part concert cycle with contrasting tempo components and corresponding musical forms. On the other hand, the author appeals to the programmatic interpretation of the concert, the substantive concept of which is built around the historical and mythological generalization of the essence of Trypillya culture, in which

the foundations of Ukrainian spiritual national consciousness were laid. Its orientation towards the harmony of human and natural principles determined the absence of the competition of the soloist and the orchestra typical for the concert genre, contrasting it with the unity of a colorful instrumental whole. The thematic material of the “Trypillian” concert is built on an organic combination of the author’s text, based on the genre-intonation traditions of folklore archaic, and quotes from Ukrainian folk songs, reproduced through the timbre-performing universalism of the bandura, the original orchestral part, which together reproduce the idea of the harmony of Creation and its spiritual foundations.

Key words: *Concert, concertity, bandura, academic bandura performance, bandura work of Yu. Oliynyk, “Trypillian” concert for bandura and orchestra, Trypillian culture and mythology, genre, style.*

Актуальність теми дослідження. В свій час відомий знавць українського народного інструментарію Гнат Хоткевич зазначав: «Право на існування інструмент має лише тоді, коли він дає щось своє, неповторне. Бо коли він нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування» [19, с. 32]. Одним із інструментів, що засвідчив неповторний національний колорит української музики у світовому культурно-історичному просторі, є бандура, тембральність та універсальні виразні можливості якої, при всіх органологічних трансформаціях, зберігають актуальність протягом багатьох століть. Сказане співвідносне і з буттям численних попередників цього інструменту, історія яких сходила ще до часів Київської Русі, і з суттєвою роллю кобзи-бандури в духовно-просвітницькій діяльності українських кобзарів, і в культурному бутті усіх верств українського козацтва аж до гетьманського рівня тощо. ХХ – початок ХХІ століть позначені процесами поступової академізації бандурного інструменталізму та суттєвим розширенням його репертуару, в межах якого виразні можливості бандури, що набула ознак одного з яскравих музичних символів України, органічно поєднані з високими досягненнями європейського інструменталізму. Сказане засвідчує й творчість Ю. Олійника, що є автором численних оригінальних програмних концертів для бандури з оркестром, в тому числі й «Трипільського», що прикрашають репертуар багатьох сучасних виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна бандура відзначається різноманітністю дослідницьких напрямків. Найбільша кількість наукових розвідок минулого та сучасності пов'язана з висвітленням генези, історії інструменту та його побутування в українському культурно-мистецькому середовищі різних епох, про що свідчать монографічні роботи та дисертаційні дослідження Г. Хоткевича [19], І. Зінків [10], М. Хая [18], Н. Морозевич [17], В. Дутчак [4], І. Лісняк [14], Г. Матвіїва [15] та ін. Більш обмеженою поки що є інформація щодо творчої діяльності Ю. Олійника та його бандурного надбання. У статтях О. Герасименко [5–7], І. Зінків [11; 12], І. Дружки (Резнік) [8], а також у матеріалах, представлених у різноманітних інтернет-джерелах [23], провідна увага приділяється перш за все етапам творчого шляху композитора та загальному огляду деяких його творів для бандури. Проте самотня природа цієї частини спадку композитора, неймовірно багата за своїм жанрово-інтонаційним матеріалом, що засвідчують й програмні назви його концертів («Американський», «Нове тисячоліття», «Екзотичний», «Романтичний», «Антифонний», «Трипільський»), нині потребує більш детального їх жанрово-інтонаційного дослідження.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності «Трипільського» концерту для бандури з оркестром Ю. Олійника в річищі жанрово-стильових, духовно-міфологічних настанов української культури та музики рубежу ХХ–ХХІ століть. **Методологія роботи** передбачає звернення до жанрово-стильового, інтонаційного та музично-культурологічного методів дослідження, обумовлених не тільки характером тематизму твору, але й його авторською програмністю. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує як жанрово-інтонаційну та структурну специфіку «Трипільського» концерту Ю. Олійника, так і особливості його програмності, що засвідчують темброво-виразний універсалізм бандурного інструменталізму академічної спрямованості.

Виклад основного матеріалу. Бандура як один з найвідоміших українських музичних інструментів має багату історію, що охоплює більше ніж п'ять століть, будучи важливою складовою

національного духовного та культурно-історичного розвитку. Її сучасний вигляд формувалася поступово на тлі взаємодії між численними східними та західними інструментальними традиціями, що й нині є предметом багатьох наукових дискусій в осмисленні специфіки «звукового образу» цього інструменту [див. про це детальніше: 10]. Паралельно з еволюцією бандури змінювалися та розширювалися й форми її використання в музичній практиці різних епох, техніко-виконавські можливості та загальне уявлення про її роль в духовно-мистецькому бутті різних верств української спільноти.

Специфіка її побутування в українській культурі обумовлена також її причетністю до феномену так званої синкретичної «бандурної співогри “театру одного актора в двох персонажах”» [17, с. 3]. Акцентуючи увагу на унікальності цього явища в європейській музично-історичній традиції, Г. Матвіїв зазначає наступне: «Якщо в інших інструментальних культурах такі процеси складалися, як правило, у тісній взаємодії інструментальних майстрів, композиторів і виконавців, в бандурному мистецтві ці іпостасі частіше поєднувалися в одній особі, а також уособлювали специфічно-національні умови світосприйняття та художнього світовідтворення. Це пов'язане з історико-культурними умовами формування, локальним характером традиційної фольклорної творчості, з її тривалими жорсткими обмеженнями; цеховою замкненістю (аж до створення власної “лебійської” мови, закритих шкіл, законоутворюючих “Устиянських книг” та ін.); спеціальним місцем та роллю кобзарського мистецтва у житті, філософії, історії та культурі українського народу». Розвиваючи далі цю думку, цитований автор простежує особливості буття зазначеної традиції вже у другій половині ХХ століття, коли «у традиційно синкретичному (вокально-інструментальному) академізованому бандурному мистецтві актуалізується чисто інструментальна сфера, що доводить триваюче посилення ролі музичного інструменталізму в сучасній композиторській техніці у цілому з багатющим (майже необмеженим) потенціалом інструментально-органологічних та виконавських засад» [15, с. 1].

Зазначимо, що такого роду універсалізм темброво-звукових можливостей бандури, її «сходження» до рівня музично-звукового символу України та її духовної культури мав досить глибоке коріння, в тому числі й у релігійно-просвітницькій практиці кобзарів, яких «національна рецепція репрезентує як співаючих, ламентуючих, медитуючих історіографів» [9]. Кобзарі як «виконавці, створювачі й носії цього феномену, за умов неодмінної участі кобзи-бандури (рідше – ліри) – не тільки століттями дбайливо зберігали духовну і життєво-побутову пам'ять свого народу, збуджуючи національну свідомість, повідомляючи тисячолітню філософсько-релігійну мудрість <...> а й створили неповторну, своєрідну національну музичну жанрово-стильову систему зі специфічними видами (наприклад, дума), мовними засобами, символікою та музичними інструментами, передусім бандурою» [15, с. 7].

В зазначеній характеристиці акцентовано увагу не тільки на духовній складовій кобзарського мистецтва, що виявлялася як у співі, так і тембральності його інструментальної складової, зокрема й бандури, але й на його впливі на культуру українського козацтва як провідної верстви української спільноти. В цьому середовищі різноманітні співоцькі інструменти, в тому числі кобза й бандура, за своїм значенням «підносяться на особливо шанований рівень. Володіти співоцьким інструментом і вміти співати під його супровід було необхідним елементом воїна та його способу життя, ознакою духовної зрілості й козацької вправності. Серед козаків спів під бандуру займав друге місце “після піднесення душі до Бога в молитві”. Бандура чи кобза стали запорожцям “дружиною подорожньою”, що в найважливіші моменти “не зрадить, не продасть, а до ладу пораду дасть”. Усім, хто зараховував себе до стану козаків, необхідно було володіти мистецтвом вираження козацьких почуттів» [21, с. 160].

Зазначений універсалізм бандури отримав яскраве вираження й у світській музичній традиції XVI–XVIII століть, в межах якої виступ музиканта-професіонала поступово перетворювався на артистично вишукану виставу, своєрідний артистичний «вихід», що поєднувала майстерну «співогру», передбачаючи яскравий розквіт численних варіантів концертно-рапсодійних жанрів у

бандурному інструменталізмі ХХ – початку ХХІ століть, в тому числі й у творчості Ю. Олійника (див. нижче).

Отже, протягом багатьох століть у процесах розвитку бандури, бандурного виконавства поступово формується й феномен «бандурництва» як одного з найважливіших духовно-інтонаційних символів української культури, пов'язаних зі специфікою музикування на бандурі. На думку К. Черемського, «переймаючись романтикою запорізького козацтва, бандурництво історично було не тільки мистецтвом співогри, але й накладало на виконавця певні духовні, моральні та світоглядні зобов'язання, універсалізувало у слухацьких колах стереотипи сприйняття бандурного мистецтва. Історично бандурництво характеризувалося:

- виразним громадянським спрямуванням, патріотичною орієнтацією; належністю до складового елементу субкультури (“козацької” ХVI-ХVІІІ ст., “шляхетської” – початку ХІХ ст., “народницької” – другої половини ХІХ ст., “романтичної” – початку – середини ХХ ст.);

- імітацією традиційного співоцтва (зокрема, у ХІХ ст. – наслідування професійних двірських співців; з поч. ХХ ст. – отожднення з кобзарями тощо);

- здатністю переростати в окремі, відмінні від традиційно-співоцьких, напрямки професійного виконавства» [21, с. 219].

Зазначені аспекти тембрової виразності та універсалізму бандури у відтворенні інтонаційних «покликів» різних часів, епох української національної історії найбільш яскраво позначилися у ХХ столітті в межах академічного бандурного мистецтва, збагаченого в тому числі й творчим засвоєнням досвіду західноєвропейського інструменталізму. Завдяки цілому ряду блискучих імен композиторів і виконавців зазначеної доби репертуар для бандури виявився суттєво розширеним в тому числі й звертанням до типології інструментального концерту.

Н. Чабаненко, аналізуючи особливості формування бандурного репертуару в сучасній виконавській практиці, фіксує увагу на особливій ролі в ньому саме жанру *концерту*, що органічно єднає, з одного боку, класичні типологічні ознаки цього жанру, з іншого – виявляє його оригінальні метаморфози, що відтворюю-

ють неповторний «звуковий образ» цього інструменту, сформований на тлі соціально-історичних та глибинних духовно-релігійних, міфологічних настанов української культури. Зазначені жанрові риси концерту як зразку бандурного інструменталізму демонструють твори К. Мяскова, Д. Пшеничного, М. Сільванського, А. Маціяка, В. Тилика, М. Дремлюги, Я. Лапинського, В. Павліковського, І. Гайденка та ін. Рубіж ХХ–ХХІ століть ознаменований також появою численних експериментальних опусів, в яких інструменталізм концерту для бандури суттєво доповнюється введенням вокального початку, що стає, водночас, своєрідним відродженням на новому рівні ідеї «співогри», типової саме для бандурної виконавської практики (див. вище). Серед зразків такого роду композицій особливо виділяється «Концертно в романтичному стилі» для голосу та бандури В. Власова, кантата «Чигирине, Чигирине» для голосу, бандури й камерного оркестру В. Камінського, Концерт № 5 «Нове Тисячоліття» для бандури, оркестру і хору Ю. Олійника [20, с. 527].

Ім'я останнього з названих авторів як видатного представника української діаспори, є одним з показових. Ю. Олійник – композитор, педагог, піаніст – відомий не тільки як автор численних фортепіанних опусів, але й оригінальних композицій для бандури, в тому числі й згадуваних п'яти концертів. Жанрово-стильова специфіка його творчості та особливості її інтонаційної мови визначені перш за все багатим освітнім досвідом митця. Його основи було закладено ще довоєнні роки в межах культури та музично-освітніх традицій Тернопільщини. Після закінчення Другої світової війни сім'я Олійників вимушена була емігрувати до Західної Європи, тому наступний навчальний етап майбутнього композитора та піаніста був вже пов'язаний з Австрією та Німеччиною, пізніше – зі США. Проте контактність з національним корінням української культури та музики виявилася для Ю. Олійника вирішальною, про що свідчить його багатогранна спадщина, в тому числі й бандурні концерти [див. матеріали статей О. Герасименко: 5–7].

«Трипільський» концерт для бандури та симфонічного оркестру був створений у 1996–1997 рр. та відразу набув неймовірної

популярності у виконавській практиці, що обумовлене не тільки оригінальною інтонаційною мовою твору, але й його авторською програмністю, зверненою до глибинних першооснов української ментальності та культури. О. Бенч-Шокало зазначала, що слухачів «вражала музична концепція з програмною назвою “Трипільський” та глибоконаціональна сутність музики. Захоплювало й те, що Ю. Олійник, живучи в умовах заіндустріалізованого американського світу, вперше в українській музиці заглибився у прадавні інтонаційні витоки культури, які сягають доби трипільської цивілізації в Україні. Адже мало хто з українських митців, які живуть і творять на своїй питомій землі й мають “під ногами” ці культурні релікти, так глибоко осмислює їх» [цит. за: 7, с. 5].

Крім загального визначення твору автор також використовує програмні назви та пояснення й по відношенню до кожної частини цього концерту. «Світанок», «Апогей», «За горизонтом» – всі ці назви символічно фіксують три етапи розвитку Трипільської цивілізації. При цьому 1 частина, згідно із задумом композитора, окреслює період між VI і III тис. до н. е., тобто зародження трипільської цивілізації. 2 частина відтворює час найбільших культурних здобутків трипільців між III та II тис. до н. е., в той час як третя частина цього циклу зосереджена на фінальному етапі існування трипільської культури [7, с. 5–6]. Водночас, зазначені змістовно-програмні аспекти «Трипільського» концерту Ю. Олійника, відтворюючи буття цієї прадавньої цивілізації, символічно апелюють й до їх тлумачення в добових категоріях, співвідносних із світовим днем, атрибутика якого і, перш за все, сонце, сонячне світло, займала досить суттєве місце у міфології трипільців.

Більшість істориків-дослідників цієї культури вважає, що саме в ній було закладено основи українського духовно-міфологічного та релігійного світогляду, а також ті космогонічні моделі, котрі і нині можна зустріти у прадавніх українських народних звичаях та обрядах, символічно відтворених у колядках, казках та національних переказах [див. матеріали дослідження В. Довгича: 3]. На тлі численних матеріалів, що засвідчують досяг-

нення цієї цивілізації, можна констатувати, що трипільці були, фактично, творцями дохристиянського світогляду українців, провідні риси якого, заковані в текстах та археологічних артефактах Трипілья, зберігали свою значущість і в наступні часи в межах «двовір'я».

«Золотим віком енеоліту» назвав свого часу академік Б. Рибаків епоху трипільської культури. Її досягнення більшість істориків розглядає саме як «злет». «Спомин про трипільську історію – це ще й усвідомлення того, що на казково багатій землі, яку нині ми називаємо Україною, можливо створити передову, як на свій час, цивілізацію: збудувати десятки міст, тисячі будівель і храмів, досягти вершин мистецтва та культури. І все це – не маючи ані мудрих радників, ані кредитів від європейських банків, а лише власні руки, розум та величезні ресурси цієї землі» [1, с. 4, 7].

Більшість істориків, що досліджували Трипілья та духовно-релігійні настанови його буття, підтримають точку зору про його гармонійний характер. На думку Н. Бурдо, «основним сенсом реконструйованого сакрального комплексу трипільської цивілізації була ідея відтворення всесвіту і відродження людини, перемога над смертю, небуттям шляхом переходу в інші, надприродні священні світи. *Сакральна діяльність трипільців, як і майже всіх народів, за даними М. Еліаде, була спрямована, передусім, на підтримання наявного світового порядку, боротьбу з хаосом* (курсив наш – В. С.)» [2, с. 81], що в кінцевому підсумку засвідчувало й тезу про гармонію людського та природного світів. Зазначимо, що образно-інтонаційний світ «Трипільського» концерту Ю. Олійника, де ідея протиставлення соліста та оркестру як така відсутня, також символічно відтворює цю провідну настанову духовно-релігійного світу Трипілья.

Ключова роль у формуванні останнього належить, з точки зору істориків та етнографів, «закону універсального колообігу», у відповідності з яким «все, що відбувається у суспільстві і природі, сприймається як космос (“порядок”) <...> Ядром закону був рух сонця в колі зодіаку». Відповідно, «образ сонця в русі – постійний образ в декоративному оздобленні кераміки Трипільської культури» [16, с. 51, 62], а також її релігійного сві-

тобачення, в якому саме коло стає одним з найважливіших символів, успадкованих пізніше й на теренах християнства. Зауважимо, що на рух сонця та відповідну символіку орієнтовані й згадувані вище програмні визначення частин «Трипільського» концерту Ю. Олійника («Світанок», «Апогей», «За горизонтом»), що метафорично відтворюють «дух» та «сонячне світобачення» Трипілья. Крім того, вони доповнені й інтонаційною специфікою його тематизму, в якому риторика «кола» займає суттєве місце. Все це засвідчує глибинний підхід композитора до відтворення праоснов національної культури, духовна генеза якої була сформована задовго до прийняття християнства.

Оригінальним вважаємо також й підхід Ю. Олійника до відтворення в цьому опусі самої ідеї інструментального концерту. З одного боку, «Трипільський» концерт має багато ознак класичного концерту. Він включає три частини з відповідним темповим контрастним співвідношенням «швидко – повільно – швидко». Перша частина орієнтована за своїми структурними показниками до сонатної форми, хоча й досить вільно трактованої. Автором окреслено також типовий для концерту виконавський склад, що передбачає співвідношення-взаємодію сольного та загального оркестрового початків. Крім того, перша частина та фінал включають яскраві каденції соліста.

З іншого боку, «Трипільський» концерт має цілий ряд рис, що виявляють не тільки його яскраво виражене національне «обличчя», але й новаційний підхід до трактування цього класичного жанру. Сказане проявляється в заявленій автором програмності твору, в якій органічно поєднано умовно історичний підхід, у відповідності з яким кожна з частин цього циклу ніби відтворює етапи буття Трипілья, а також його духовно-міфологічне тлумачення, що охоплює найважливіші кодові знаки-символи Трипільської культури, пов'язані перш за все з сонячним колообігом, що символізував світову гармонію-космос. У відповідності з нею вибудовувалося й життя трипільців, що у всій своїй діяльності прагнули до духовної досконалості та гармонічного буття з вічною природою.

Такого роду розуміння трипільської культури та історії Трипілья, що унаочнювалася в категоріях концепції «золотого віку»

буття цієї цивілізації, обумовлюють її особливості трактування в аналізованому концерті Ю. Олійника провідного принципу цього жанру, тобто особливостей співвідношення партій соліста та оркестру. Традиційне для класичного концерту змагання-протиставлення його провідних учасників тут як таке відсутнє. Солоїст та оркестр скоріше сприймаються як єдине інструментальне ціле, що відтворює провідні образи світу Трипілля. При такому підході згадується й неоднозначність версій щодо походження, етимології та значення терміну «концерт», який пов'язується і з латинським *concertare* – боротися, і з італійським *concertare* – погоджуватися, *conserere* – поєднувати, сплітати, спілкуватися, що «створює можливість множинності трактувань і підходів до відносин між солістом і оркестром» [13, с. 8]. Зазначимо, що Ю. Олійник в своєму творі явне віддає перевагу останнім смислам-значенням тлумачення жанру.

Тематичний матеріал концерту виявляє й показує для бандурного інструменталізму академічної спрямованості тяжіння до концертності, що проявляється не тільки в даному жанрі, але й в інших типологіях («концертні варіації», «концертна п'єса» тощо). На думку Ю. Іванової, «поняття про концертність зв'язане з такими поняттями як гра, ігрова логіка та діалог. Віртуозність як вільне володіння повним арсеналом технічних та виразових засобів, прагнення та здатність до демонстрації цього вміння, імпровізаційність як здатність до спонтанності та деякої театральності виконання, здатність до миттєвої реакції на дії партнера, як і змагальність, є обов'язковими принципами концертності. *Але принцип змагальності достатньо умовний, тому що мета полягає не в “перемозі”, а в досягненні досконалості, єдності та в прагненні краси і радості від спільної творчості* (курсив наш – В. С.)» [13, с. 21]. В «Трипільському» концерті зазначене прагнення до «досконалості», «краси і радості» засвідчує не тільки особливості програмності твору, зосередженої на сакральній гармонії буття Трипілля, але й темброво-виконавський універсалізм бандури, що органічно «вписався» і в інтонаційно-символічну характеристику прадавньої цивілізації, яка заклала ґрунт духовної культури української нації.

Основу твору складає як авторський тематизм, максимально наближений до найдавніших зразків обрядового слов'янського фольклору, як, наприклад, головна партія 1 частині циклу, побудована на невеликих квартових поспівках (зафіксованих у вигляді мелодії і, водночас, в оригінальних гармонічних нетерцієвих побудовах), так і фольклорні цитати. Останні найбільш повно представлені у 2 частині концерту, в якій композитор вільно відтворює інтонації українських народних пісень «Зелена рута, жовтий цвіт» та «Летів пташок понад воду». Зазначимо, що в тематизмі твору пісенний тип мелодизму превалює, відтворюючи тим самим вже згадуваний бандурний принцип «співогри», репрезентований в даному разі засобами бандурного інструменталізму. Цікавим вважаємо й орієнтацію Ю. Олійника в фіналі «Трипільського» концерту на пісенно-танцювальний колорит та типологію карпатської коломийки. Композитор відтворює в головній темі заключної частини цього циклу відому ритмо-інтонаційну формулу «Гей, ші-ді-рі-ді-дан, ші-ді-рі-ді-дана». М. Чумарна, розглядаючи прадавні символи української культури та духовності, зазначає, що етимологія цієї фрази відомої коломийки є стародавнім магічним замовлянням, сенс якого перекладається як «сяюче життя нам Богом дане» [22], тобто як те, що одухотворює буття людини в гармонії з природою та сакральним світом.

Оригінальний тематизм «Трипільського» концерту разом з тим органічно поєднується з поліфонічними принципами його розвитку, що особливо відчутно в головній партії першої частини та у фіналі. При цьому яскраві в тембровому відношенні проведення-імітації музичного матеріалу у різномантних інструментів дерев'яної групи на фоні численних квінтово-квартових бурдонів ніби вибудовують духовний простір Трипілья, наповнений різнобарвним звучанням Всесвіту. При цьому симфонічний оркестр органічно доповнюється тембральністю бандури, виразність якої підкреслена не тільки національним колоритом тематизму, але й техніко-виконавськими та фактурними прийомами, типовими для цього інструменту. Серед таких особливо виділяються численні гармонічні фігурації та гліссандо, що, подібно до сонячних про-

менів, сонячного світла, пронизують всю музичну тканину «Трипільського» концерту, символічно позначаючи ключовий духовно-релігійний символ культури Трипілля.

Водночас музична мова цього твору виявляє контактність з аналогічними композиціями ХХ століття, в тому числі й з творчістю І. Стравинського, але в більш «пом'якшеному» варіанті та при спиранні на українську фольклорну традицію. Зазначені фактурні показники «Трипільського» концерту Ю. Олійника з показовим для нього інтересом до кожного тембру інструментального цілого, до символічного відтворення образів одухотвореної природи та архаїки, рондальних форм викликають також аналогії з творами французьких композиторів початку ХХ століття, зокрема, з К. Дебюссі, увага якого протягом всієї його творчої біографії була прикутою до пошуків праоснов Буття.

Висновки. Отже, бандура є одним з найбільш показових образів-символів української культури та музики, активно затребуваних в різні періоди їх існування. Органологічні та темброво-виконавські особливості цього інструменту та споріднених з ним виявилися причетними і до духовно-релігійних настанов кобзарського мистецтва, і до культури українського козацтва, що склали питоме тло для подальшої академізації бандурного інструменталізму та жанрового розширення його репертуару. Темброва виразність та універсалізм бандури найбільш повно відтворилися в жанрі концерту. Одними з яскравих його зразків на рубежі ХХ–ХХІ століть можна вважати програмні опуси Ю. Олійника і, перш за все, його «Трипільський» концерт. Його поетико-інтонаційна унікальність сформована на перетині класичної традиції та новаційного авторського підходу. З одного боку, твір являє собою класичний 3 ч. концертний цикл з контрастними темповими складовими та відповідними музичними формами. З іншого боку, автор апелює до програмного тлумачення концерту, змістовна концепція якого вибудована навколо історико-міфологічного узагальнення сутності Трипільської культури, в якій було закладено основи української духовної національної свідомості. Її спрямованість до гармонії людського та природного начал визначила відсутність типового для жанру

концерту змагання соліста і оркестру, протиставивши йому єдність різнобарвного інструментального цілого. Тематичний матеріал «Трипільського» концерту побудований на органічному поєднанні авторського тексту, що базується на жанрово-інтонаційних традиціях фольклорної архаїки, та цитатах українських народних пісень, відтворених через темброво-виконавський універсалізм бандури, оригінальної оркестрової партії, що сукупно відтворюють ідею гармонії Буття та його духовних праоснов.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бурдо Н. Б., Відейко М. Ю. Трипільська культура. Спогади про золотий вік / Худож.-оформлювач І. В. Осипов. Харків: Фоліо, 2007. 415 с.
2. Бурдо Н. Сакральний світ та магічний простір Трипільської цивілізації. *Археологія у Києво-Могилянській академії*. Київ: Інститут класичної археології, 2003. С. 75-84.
3. Довгич В. Космос древньої України: Трипілля – Троянь: Мітологія. Філософія. Етногенез: VI тис. до н. е. – I тис. н. е. Київ: Центр учбової літератури, 2021. 304 с.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
5. 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., Київ, 14 жовтня, 2005 р.* Київ, 2005. С. 186–192.
6. Герасименко О. Фольклорні джерела музичної мови бандурних концертів Юрія Олійника. *Народознавчі зошити*. Львів: Інститут народознавства НАНУ. 2004. Зош. 1–2 (55–56). С. 83–93.
7. Герасименко О. Передмова. *Юрій Олійник. Концерт № 4 «Трипільський» для бандури та симфонічного оркестру*. Львів: ТеРус, 2010. С. 3-7.
8. Друга (Резник) І. С. Бандурна творчість еміграційних композиторів. *Українська музика: наук. часопис / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2016. № 2 (20). С. 39–44.
9. Єременко О. Синкретичність еволюції кобзарства: від історичного явища до художнього образу. Синопсис: текст, контекст, медіа. 2014. № 3. URL: nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2014_3_5 (дата звернення: 25.08.2025).
10. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен [монографія]. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2013. 447 с.
11. Зінків І. Я. Жанр концерту для бандури у творчості Юрія Олійника кінця 2000 – початку 2010-х років. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 6-19.
12. Зінків І. Я. Подвійний концерт Юрія Олійника в контексті розвитку жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. 2017. Вип. 46. С. 302-313.

13. Іванова Ю. В. Жанрова природа та специфіка еволюції фортепіанного концерту: історико-стильовий вимір. *Музичне мистецтво і культура*. 2023. Вип. 38. С. 5–20.

14. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.

15. Матвій Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 21 с.

16. Мишик В. Ф. За законом світового ладу: Трипільська цивілізація і світогляд українського народу. Київ: МАУП, 2007. 328 с.

17. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.

18. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція), ред. Н. Хом'як. Київ–Дрогобич, 2007. 544 с.

19. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / ред. В. Мішалов. Харків: Глас-Майдан, 2007. 96 с.

20. Чабаненко Н. А. Бандурний репертуар як чинник розвитку концертного виконавства. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 522–528.

21. Черемський К. Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків: Атос, 2008. 248 с.

22. Чумарна М. З початку світу: Україна в символах. Львів: Споллом, 2005. 285 с.

23. Юрій Олійник. URL: <https://parafia.org.ua/person/olijnyk-yurij/> (дата звернення: 29.08.2025).

REFERENCES

1. Burdo, N. B., Videyko, M. YU. (2007). Trypillia Culture. Memories of the Golden Age. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

2. Burdo, N. (2003). The sacred world and magical space of the Trypillian civilization. *Arkheolohiya u Kyievo-Mohylyans'kij akademiyi*. Kyiv: Instytut klasychnoyi arkheolohiyi [in Ukrainian].

3. Dovhych, V. (2021). Cosmos of Ancient Ukraine: Trypillia – Trojan: Mythology. Philosophy. Ethnogenesis: 6th millennium BC – 1st millennium BC. Kyiv: Tsentr uchbovoyi literatury [in Ukrainian].

4. Dutchak, V. (2013). Bandura Art of Ukrainian Abroad: Monograph. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].

5. Herasymenko, O. (2005). Concerts for bandura and symphony orchestra by Yuriy Oliynyk in the context of modern bandura art. *Kobzarstvo v kontekstі stanovlennya ukraıyns'koyi profesıynoyi muzychnoy kul'tury: zb. materialiv Mizhnarodnoyi nauk.-prakt. konf., Kyıv, 14 zhovtnya, 2005 r.* [in Ukrainian].

6. Herasymenko, O. (2004). Folklore sources of the musical language of Yuriy Oliynyk's bandura concerts. *Narodoznavchi zoshyty*. Lviv: Instytut narodoznavstva NANU. 1–2 (55–56), 83–93 [in Ukrainian].

7. Herasymenko, O. (2010). Preface. Yuriy Oliynyk. *Kontsert № 4 «Trypil's'kyu» dlya bandury ta symfonichnoho orkestru*. Lviv: TeRus [in Ukrainian].

8. Druzha (Reznyk), I. S. (2016). Bandurny's work of emigrant composers. *Ukrayins'ka muzyka: nauk. chasopys.* 2 (20), 39–44 [in Ukrainian].
9. Yeremenko, O. (2025). Syncretism in the evolution of kobzarism: from a historical phenomenon to an artistic image. Retrieved from: nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2014_3_5.
10. Zinkiv, I. Ya. (2013). Bandura as a historical phenomenon [monograph]. Kyiv: IMFE imeni M. T. Ryl's'koho NAN Ukrayiny [in Ukrainian].
11. Zinkiv, I. Ya. (2015). The genre of the bandura concerto in the work of Yuriy Oliynyk in the late 2000s and early 2010s. *Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka.* 36, 6–19 [in Ukrainian].
12. Zinkiv, I. Ya. (2017). Yuriy Oliynyk's double concert in the context of the development of the genre. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoryi i praktyky.* 46, 302–313 [in Ukrainian].
13. Ivanova, YU. V. (2023). The genre nature and specifics of the evolution of the piano concerto: a historical and stylistic dimension. *Muzychne mystetstvo i kul'tura.* 38, 5–20 [in Ukrainian].
14. Lisnyak, I. (2019). Academic bandura art of Ukraine in the late 20th – early 21st centuries. Kyiv: IMFE im. M.T. Ryl's'koho NAN Ukrayiny [in Ukrainian].
15. Matviyiv, G. V. Sound-forming factors of modern bandura creativity: instrumental-performance author's approach. Extended abstract of doctor's thesis. Odesa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
16. Mytsyk, V. F. (2007). According to the law of the world order: Trypillian civilization and the worldview of the Ukrainian people. Kyiv: MAUP [in Ukrainian].
17. Morozevych, N. V. (2003). Bandura art as a cultural heritage of modernity. Extended abstract of doctor's thesis. Odesa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
18. Khay, M. (2007). Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition). Kyiv–Drohobych [in Ukrainian].
19. Khotkevych, G. (2007). Bandura and its possibilities. Kharkiv: Hlas-Maydan [in Ukrainian].
20. Chabanenko, N. A. (2018). Bandura repertoire as a factor in the development of concert performance. *Mystetstvoznavchi zapysky.* 33, 522–528 [in Ukrainian].
21. Cheremsky, K. (2008). Traditional singing. Ukrainian singer-musicians in the context of world culture. Kharkiv: Atos [in Ukrainian].
22. Chumarna, M. (2005). From the beginning of the world: Ukraine in symbols. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
23. Yuriy Oliynyk (2025). Retrieved from: <https://parafia.org.ua/person/olijnyk-yurij/>