
Концертність як принцип формування сучасного бандурного репертуару

The Concertante Principle as a Framework for Developing Contemporary Bandura Repertoire

УДК 78.8.091.082.4:780.614.13(045)(477)

DOI: 10.31500/2309-8155.25.2025.346101

Владислав Ваколюк

Аспірант кафедри історії української музики та музичної
фольклористики Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського, м. Київ
e-mail: vakovlad.vv@gmail.com

Vladyslav Vakoliuk

Ph.D. Student in the Department of History of the Ukrainian
Music and Musical Folkloristics at the Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv
orcid.org/0009-0007-5697-9827

Анотація. У статті досліджується принцип концертності як ключовий чинник формування сучасного бандурного репертуару та один із провідних напрямів розвитку академічного бандурного виконавства. Робота поєднує історико-аналітичний, жанрово-стильовий та виконавсько-інтерпретаційний підходи, що дозволяє простежити еволюцію бандури від інструмента народної традиції та кобзарського музикування до повноцінного академічного засобу музичної виразності. Окреслено історичні витоки кобзарства, соціокультурні умови його розвитку й трансформації впродовж XIX–XX століть, а також визначено роль провідних діячів — Миколи Лисенка, Гната Хоткевича, майстрів-конструкторів та композиторів другої половини XX століття — у становленні професійного бандурного виконавства, формуванні школи академічної гри та створенні авторського оригінального репертуару. У жанрово-стильовому аспекті проаналізовано принцип концертності: простежено його етимологічні та історичні засади, розвиток у європейській музичній традиції та жанрову еволюцію від *concerto grosso* й класичного сольного концерту до сучасних симфонізованих концертів. Наголошено на ролі концертної драматургії, діалогічної взаємодії соліста й оркестру, зростанні технічних вимог та віртуозності як визначальних рисах концертного мислення, що активно впливають на композиторську мову та виконавську модель бандурного мистецтва. Особливу увагу приділено аналізу Концерту для бандури з оркестром «Перебендя» Анатолія Гайденка як репрезентативного зразка сучасного втілення принципу концертності. На матеріалі твору розкрито специфіку драматургії, логіку тематичного розвитку, систему образних контрастів, темброво-фактурні рішення та засоби індивідуалізації сольної партії. У підсумку показано, що принцип концертності сьогодні виступає провідною художньою моделлю, яка визначає оновлення академічного бандурного репертуару, стимулює зростання виконавських можливостей інструмента та сприяє його органічній інтеграції в сучасний музичний процес.

Ключові слова: концертність, бандурний репертуар, академічне бандурне виконавство, жанр інструментального концерту, творчість Анатолія Гайденка, концерт «Перебендя».

Постановка проблеми. Сучасний розвиток бандурного мистецтва характеризується активним переосмисленням його жанрово-стильових засад та інтеграцією інструмента в академічний музичний простір. Одним із ключових напрямів цього процесу є формування принципу концертності, який визначає нові підходи до темброво-фактурної організації, драматургії та виконавської специфіки бандурного

репертуару. Попри значні досягнення українських композиторів у створенні масштабних концертних творів для бандури, узагальнене теоретичне обґрунтування феномену концертності та його впливу на сучасний репертуар досі залишається недостатньо висвітленим. Це зумовлює необхідність комплексного аналізу історичних передумов, жанрових трансформацій та художніх закономірностей концертності, що проявляються

у творчості сучасних композиторів, зокрема у концерті «Перебендя» А. Гайденка.

Дослідження цієї проблеми є важливим для наукового обґрунтування принципів створення оригінального класичного репертуару для бандури та розвитку сучасного виконавства, оскільки визначає перспективи академізації інструмента та його інтеграції у систему жанрів європейської музичної традиції.

Метою статті є простежити виникнення та становлення явища концертності у бандурному репертуарі на прикладі концерту для бандури з оркестром «Перебендя» Анатолія Гайденка та здійснити ґрунтовний аналіз твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку інструментальної, зокрема, бандурної творчості отримала значне висвітлення у працях вітчизняних дослідників. Важливим підґрунтям для осмислення жанрових та стилевих процесів у сучасному українському музичному мистецтві стала дисертація К. Білої [1], у якій розглянуто модель інструментального концерту та принципи композиторської інтерпретації. У межах історичного контексту розвитку національної традиції особливої ваги набуває праця В. Ємця [4], присвячена становленню кобзарського мистецтва та еволюції виконавських практик початку ХХ століття. Суттєвий внесок у дослідження професійної бандурної школи здійснила В. Дутчак [3], яка простежила процеси інституціоналізації, формування виконавських стандартів та репертуарного оновлення у 1970–1990 роках. В аспекті культурологічних засад бандурного мистецтва важливою є робота Н. Морозевич [5], де проаналізовано бандурне виконавство як складову сучасного культурного простору України. Вагомим джерелом для вивчення репертуарної специфіки є дослідження О. Олексієнка [6], присвячене творчості М. Дремлюги та процесу кристалізації українського бандурного репертуару другої половини ХХ століття. Сучасні тенденції розвитку композиторської думки та виконавських перспектив у бандуристиці відображені в авторефераті науковиці І. Дружги [2], де окреслено новітні пошуки та оновлення техніко-виразових засобів. У ширшому жанрово-історичному контексті важливими є напрацювання дослідника В. Ракочі [7]

щодо генези та структурних моделей інструментального концерту XVII–XVIII століть, що дозволяє зіставити сучасні процеси з історичними витоками жанру. Попри значну наукову розробленість окремих аспектів, низка проблем залишається недостатньо висвітленою. Зокрема, потребують подальшого дослідження питання взаємодії традиційної бандурної спадщини з інноваційними композиторськими підходами, принципи формування новітнього концертного репертуару та специфіка сучасної інтерпретації бандурного звучання у міжжанровому просторі. Саме цим невирішеним аспектам присвячено це дослідження.

Виклад основного матеріалу. Сучасне бандурне мистецтво посідає особливе місце в українській музичній культурі, оскільки спирається на глибоке історичне підґрунтя, корінням пов'язане з багатовіковою кобзарською традицією, яка стала унікальним феноменом народної творчості та важливим чинником формування національної ідентичності. Сьогодні бандура постає як синтез архаїчності та новаторства: вона зберігає символічний статус «голосу» української духовності й водночас утверджує себе у професійному академічному просторі завдяки розвитку композиторських шкіл, виконавських практик та розширенню виразових можливостей інструмента.

Усвідомлення сучасної ролі бандури як художнього та духовного символу неможливе без звернення до історичних витоків цього мистецтва. В ретроспективному огляді простежується складний та величний шлях формування бандурного виконавства, який віддзеркалює драматичні етапи української історії та еволюцію суспільних і культурних цінностей. Від найдавніших проявів кобзарської традиції до поступового утвердження бандури в різних соціальних середовищах цей розвиток постає як цілісний, багатовимірний процес, що визначив унікальність сучасної бандурної культури.

Кобзарське мистецтво формувалося в умовах тривалої соціально-політичної залежності України, що протягом століть перебувала під чужоземним гнітом. Найвиразніший розквіт цієї традиції припадає на період Запорізької Січі (XVII–XVIII століття), коли в середовищі українського козацтва виникає потужний пласт народної епічної

творчості — історичні пісні та думи. Про високу значущість кобзарства в козацькій культурі додатково свідчать численні зразки малярства, зокрема відомі зображення «Козака Мамая».

Наприкінці XVII — на початку XVIII століття бандура входить і до світського середовища, набуваючи популярності в аристократичних колах України та сусідніх держав. В цей час відомими стають імена талановитих бандуристів: Г. Любистка, Д. Кравченка, М. Ніжевича та Д. Рихліївського. За соціальною ознакою та особливостями репертуару окреслюються два виконавські напрямки кобзарського мистецтва: народно-побутовий та придворно-аристократичний.

Однак уже з другої половини XVIII століття, під впливом складних політичних умов, бандура поступово зникає з військового та придворного вжитку і залишається передусім у середовищі сліпців-кобзарів. Завдяки діяльності А. Шута, І. Крюковського, Ф. Холодного, А. Никоненка, М. Кравченка, О. Вересая, Г. Гончаренка та інших традиція продовжує існувати попри економічне й політичне безправ'я, утиски та переслідування. У відповідь на ці обставини виникають кобзарські цехи-братства, які відіграли важливу роль у збереженні репертуару, формуванні професійних норм і плеканні виконавських традицій.

Від кінця XIX століття поступово зростає інтерес української інтелігенції до природи бандури, особливостей виконавства та репертуару кобзарів і бандуристів. Визначальний вплив на розвиток кобзарства здійснила науково-етнографічна й громадсько-організаційна діяльність М. Лисенка, який послідовно підтримував публічні виступи кобзарів і бандуристів, а також ініціював відкриття класу бандури в Музично-драматичній школі. Він заклав підґрунтя для подальшого розвитку кобзарсько-бандурного мистецтва на професійних і наукових засадах.

Найважливішим етапом у становленні академічного напрямку бандурного виконавства стала діяльність Гната Хоткевича — знаного віртуоза, педагога та новатора. Він першим здійснив систематичні записи творів сліпців-кобзарів та активно створював власні композиції, серед яких особливо вирізняються технічні п'єси, що суттєво розширили віртуозні можливості інструмента

та започаткували формування сучасного концертного стилю гри. Як автор першого підручника гри на бандурі та численних оригінальних сольних і ансамблевих творів та транскрипцій, він фактично здійснив реформу бандурного репертуару, перевівши його з народно-побутової сфери в площину професійного академічного виконавства.

У 1950–1960-х роках XX століття розпочався інтенсивний етап модернізації бандури, що здійснювалася зусиллями майстрів-конструкторів: І. Скляр, В. Герасименко та В. Тузиченко. Проведена ними хроматизація інструмента та запровадження нових конструктивних рішень суттєво розширили його технічні й темброві можливості, вивівши бандуру на рівень повноцінного академічного інструмента, здатного конкурувати за виразовим потенціалом із класичними інструментами. Ця еволюція стала важливим поштовхом для підвищення професійного рівня виконавства та розвитку сучасного бандурного репертуару.

В цей період бандуристи С. Баштан, В. Герасименко, А. Омельченко та інші активно створюють транскрипції та переклади української і світової класики, інтегруючи інструмент у загальноєвропейський музичний контекст. Удосконалення конструкції бандури і зростання професійної майстерності виконавців привертають увагу професійних композиторів — К. Мяскова, А. Коломійця, В. Кирейка, М. Дремлюги та інших, які створюють оригінальний академічний репертуар та суттєво розширюють коло впізнаваності бандури на національному рівні. Вони формують новий пласт авторської музики для бандури, що охоплює як твори малої форми — п'єси, мініатюри, танці, обробки народних пісень, — так і принципово важливі для розвитку інструмента опуси великої форми: варіації, фантазії, концертино, сонати. Поява масштабних композицій стала революційним кроком, який остаточно утвердив бандуру як сучасний, конкурентоспроможний концертний інструмент і сприяв зростанню інтересу нових поколінь митців до роботи з нею.

Зокрема, Микола Дремлюга є одним із найбільш зацікавлених у мистецькому розкритті бандури композиторів, який побачив у оновлених технічних

можливостях бандури потенціал для розвитку масштабних академічних форм. Він є автором низки знакових творів великої форми: трьох сонат для бандури соло, поеми-рапсодії для бандури та фортепіано, а також першого концерту для бандури з оркестром (1987) — події, що має визначальне значення для становлення інструмента у професійному концертному середовищі. Створення таких композицій є важливим чинником еволюції будь-якого музичного інструмента, адже великі форми дозволяють виявити його художній потенціал у повному обсязі.

Варто наголосити, що Микола Дремлюга був учнем Левка Ревуцького — видатного українського композитора, орієнтованого на європейську академічну традицію. Це зумовило стилістичний вектор творчості майбутнього композитора: його твори великої форми для бандури побудовані на сонатному принципі розвитку та відображають засади європейської концертності, що сприяло інтеграції бандури у систему академічних інструментальних жанрів.

Аналізуючи дослідження розвитку та видозмін феномену концертності, необхідно звернутися до її етимологічних і жанрових засад. За визначенням, концерт є жанром, у структурі якого закладено принцип контрасту між звучанням повного виконавського складу та окремих ансамблевих груп чи сольуючої партії. Термін походить від латинського *concerto* — «змагаюсь», тоді як у німецькій та італійській мовах його буквальный переклад означає «узгодження». Семантика «змагання» в цьому контексті охоплює не лише демонстрацію віртуозної майстерності соліста, а й вищий ступінь досконалості діалогічної взаємодії між сольною партією та оркестром — взаємодії, що поєднує елемент конфронтації з принципом координованості ансамблевого звучання.

Як самостійне художнє явище у музичному мистецтві концертнування починає набувати практичного значення вже у XVI столітті. Подібно до загальних тенденцій музики Ренесансу, раннє концертнування ґрунтується передусім на тембровому колориті та його художній виразності. На цьому етапі ще не йдеться про усвідомлене виявлення структурних взаємозв'язків чи функціональних співвідношень між окремими інструментами

та голосами; натомість переважає інтуїтивне використання різноманітності звучань, характерне для ренесансної естетики.

Принцип концертнування повною мірою проявився у сформованому в жанрі «concerto grosso» прийомі протиставлення повного виконавського складу окремим, більш камерним групам. У подальшому цей принцип зберігся, однак зазнав суттєвих видозмін: у класичному концерті контраст оркестрової маси спрямовується на партію одного конкретного соліста, яка стає обов'язковим носієм віртуозного начала та визначальним драматургічним центром твору.

Принцип музичного «змагання» знаходить відображення і в низці композиційних ознак жанру — зокрема у подвійній експозиції (спочатку соліст і оркестр подають матеріал окремо) та у каденції соліста, традиційно розташованій перед репризою й покликаний продемонструвати технічну та художню майстерність виконавця. З погляду образного змісту соліст і оркестр у класичному концерті функціонують як комплементарні складові, що взаємно підсилюють і розкривають один одного у межах єдиного драматургічного розвитку.

У XIX столітті відбувається розмежування жанру концерту на два основні різновиди — віртуозний та симфонізований. У концертах першого типу домінує завдання продемонструвати технічний потенціал інструмента: партія соліста істотно переважає оркестрову, а розроблення тематичного матеріалу не відіграє визначальної ролі. На противагу цьому симфонізований концерт тяжіє до поглибленої драматургії та рівноправного тематичного розвитку між солістом і оркестром.

Індивідуальні композиторські інтерпретації жанрово-стильової моделі класичного інструментального концерту спричинили появу нових його різновидів, зокрема одночастинного концерту, чотиричастинного концерту, концертштюка та концертино, що засвідчило подальшу стилістичну диференціацію жанру.

На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва жанр концерту демонструє значну гнучкість у вирішенні ключової проблеми симфонізму — формуванні цілісної художньої концепції

людини. У його еволюції простежуються тенденції, характерні для симфонії: зростання масштабності мислення, посилення драматургічної логіки, ускладнення образного розвитку та прагнення до узагальнено-філософського висловлювання. Сучасний концерт постає жанром, у якому поєднуються традиційні принципи концертності та симфонічне бачення світу.

Попри постійну еволюцію та стильові трансформації, сольний інструментальний концерт зберіг основні жанрові характеристики: наявність одного або кількох солістів, ансамблеву діалогічність між солістом та оркестром, а також принцип контрасту, який визначає драматургічну логіку жанру.

Ключовою жанрово-стильовою ознакою концерту залишається принцип концертності, що охоплює ідеї змагання, узгодження та діалогічної взаємодії, забезпечуючи органічну єдність сольної партії та оркестрового звучання.

Поява масштабних творів для бандури у творчості композиторів другої половини ХХ століття утвердила інструмент у сфері академічної музики та окреслила якісно новий підхід до його художньо-виражальних можливостей. На цьому ґрунті формується сучасне розуміння концертності як принципу мислення, що поєднує європейську традицію з національною стилістикою та відкриває простір для масштабного драматургічного розвитку. У цьому контексті особливого значення набувають новітні концерти для бандури, в яких інструмент виступає не тільки носієм фольклорної спадщини, а й виразною, віртуозною і драматично активною складовою творів великої форми.

Одним із найпомітніших втілень такої концепції є концерт для бандури з оркестром «Перебендя» Анатолія Гайденка¹, у якому композитор перекладає образ народного співця через призму

сучасного концертного мислення. На матеріалі цього твору можна простежити, як розвивається принцип концертності в бандурному мистецтві сьогодення та яким чином він відображає нові тенденції у трактуванні інструмента, його драматургічної ролі й тематичного потенціалу.

Концерт для бандури з оркестром «Перебендя» — масштабне симфонізоване полотно, у якому Анатолій Гайденко звертається до глибинних пластів української духовно-естетичної традиції. Твір вирізняється розгорнутою драматургією, широкою амплітудою емоційних станів: від внутрішньої медитативності до патетичного піднесення, що формує багатовимірний образ народного митця-пророка. Саме через музичну інтерпретацію шевченківського «Перебенді» композитор осмислює місію співця як виразника долі та історичної пам'яті свого народу.

Концерт засвідчує глибоке розуміння композитором природи бандури та її потенціалу як академічного концертного інструмента. Партія соліста поєднує віртуозність і кантиленну співучість, камерну ліричність і оркестрову масштабність, вибудовуючи виразну драматургічну лінію. Оркестрова тканина відзначається продуманим тембровим балансом, завдяки якому бандура не губиться у симфонічному звучанні, а постає рівноправним партнером оркестру. У цьому творі А. Гайденко розширює технічні та виразові можливості бандурного репертуару та утверджує бандуру як інструмент, здатний до повноцінного діалогу з оркестром у межах сучасного концертного жанру.

Звернення до образу Перебенді було для композитора цілком природним і глибоко особистісним. У юності, коли Анатолій Павлович жив далеко від рідної землі, у Мурманській області, джерелом духовної підтримки для нього був домашній примірник «Кобзаря» Тараса Шевченка. Вірш «Перебендя» запам'ятався йому найбільше — як символ митця, котрий своїм співом утверджує правду, пам'ять і дух народу.

Цей образ став для композитора не просто літературним натхненням, а глибокою метафорою — уособленням нескореності української душі, її здатності зберігати ідентичність попри історичні випробування.

1. Анатолій Гайденко (нар. 1947) — український композитор, педагог, заслужений діяч мистецтв України. Представник харківської композиторської школи. Автор симфонічних, хорових та камерно-інструментальних творів. Серед творчої спадщини особливе місце посідають композиції для народних інструментів, зокрема для бандури. Його творчість вирізняється поєднанням фольклорної інтонаційності з принципами європейського академічного мислення та поглибленим інтересом до образів української історико-культурної традиції.

Для всебічного осмислення того, як у концерті втілено сучасне трактування концертності, варто перейти до поетапного аналізу драматургічних і темброво-фактурних рішень композитора.

Багатогранність ідеї концерту «Перебендя» вимагала від композитора відійти від традиційного значення цього жанру, що вплинуло на більш вільне трактування музичної форми. Не відкидаючи логіку наскрізного розвитку, композитор майстерно вибудовує компактну тричастинну структуру зі стислим вступним розділом та каденцією соліста як невід'ємною частиною концертного принципу, яка блискуче розміщена в точці золотого перетину — перед репризою.

Вступ є своєрідним епіграфом до твору. Досить розгорнутий — він покликаний виконати одразу кілька функцій: показати багатство настроїв, познайомити слухача з внутрішнім світом кобзаря Перебенді, підготувати появу основних тем.

Перші акорди відведено оркестру в химерному звучанні дерев'яної групи. Мислення композитора одразу виходить за рамки мажоро-мінорної системи, що не лише говорить про сучасну техніку, а й налаштовує слухача на емоційно-нейтральний тонус. Характер вступу на початку епічний. «Фантастичне» оркестрове звучання набуває характеру узагальненого звукового пейзажу — поривів вітру, відчуття просторової відкритості й степової безмежності. Такі образні проєкції актуалізують асоціації з козацькою минувиною, формуючи відчуття історичної ретроспективи та поглиблюючи семантичний рівень музичного наративу.

Компактна акордова вертикаль складається з паралельних септакордів у поєднанні з доволі гнучким ритмом, що відповідає розповідному типу розгортання музичної думки. Водночас велика кількість хроматизмів, включно з розщепленнями, відсутність тонального центру посилюють схвильованість, створюючи примарне відчуття. Ці акорди вподальшому відіграватимуть важливу роль лейтмотиву. Такий розвиток готує вступ сольного інструменту.

Образ кобзаря алегорично втілюється в бандурі. Глісандо за підструнником з'являються як доповнення попередньої стихійної картини. Вони не конфліктують, а навпаки натякають на очевидний

зв'язок сліпого музиканта з природою, його надзвичайну інтуїцію та багатий досвід про те, що недоступне пересічним людям.

Оркестр переналаштовується на ще більшу відстороненість. Обірвані фрази у виконанні гобоя звучать все ще дисонантно, але готують основну тональність — мі мінор. Тремоло скрипок у високому регістрі та розрідження фактури нагадують завмирання, що вдало створюють тло для повноцінного вступу соліста.

Експозиційний розділ розпочинає тема бандури. Вона викладена паралельними квартами, у народному характері. Це перший коментар кобзаря, що втілює його «високий» погляд на світ та життєву мудрість. Форшлагі додають темі проникливості та, в той же час, стриманості. Рівномірний супровід та нескладний ритм відображають спокійний плін думок.

У цей момент активізується принцип концертного «протистояння» соло й оркестру, де в останньому з'являються виразні інтонації думного ладу, що підкреслюють архаїку. Вони змінюють характер звучання, асоціації з войовничим запалом, навіюють героїку, епос. Їм відповідають речитативні мотиви у бандури на основі ходів по звуках тризвуку.

Партія соліста стає більш різноманітною: розлогі арпеджіо, акордові репетиції на дисонуючих акордах, динамічні контрасти, ритмічне дроблення — є свідченням емоційної реакції на своєрідні «провокації» оркестру.

Новий етап розвитку створює ефект діалогу. Звучання набуває імпровізаційного характеру, притаманного кобзарським думам.

Поступове наростання гучності та дедалі більша тональна нестійкість є свідченням майстерності композитора у побудові драматургії. Таке виважене нагромадження звучання і послідовна динамізація раптово змінюється дуже коротким епізодом колоритних акордів з примхливим танцювальним ритмом, грайливими глісандами, що створили яскравий контраст перед вступом нової теми.

Цитата народної пісні «Їхав козак за Дунай» звучить поважно, піднесено, втілюючи життєствердність та оптимізм. Тема імітаційно перегукується між двома оркестровими групами — струнною

та духовою — доповнюється блискучим оркеструванням, бравурними пасажами струнної групи, скерцозними синкопованими мотивами.

Розпочинається середній розробковий розділ. Загалом цей момент можна охарактеризувати відстороненням кобзаря від святкової народної маси. У першому розділі відбувається стрімка активізація, розгортання наступних образів: на початку — це поліфонічні прийоми у вигляді канону. З'являється м'яка поспівка у флейти, далі примхливі «гупання» туті й динамічні контрасти. Цей розділ підсумовує попередній матеріал, тож зустрічаються типові ритмічні формули, інтонації попередніх тем, лейтмотивні низхідні хроматизовані ходи паралельних акордів зі вступу. Виникає безладний рух і розбіжності — ініціатива переходить до оркестру, що відтворює природну стихію. Партія бандури намагається її наслідувати в манері своєрідної гри. Такий тип викладу чудово відповідає принципу концертності, як основному жанрово-стилістичному принципу твору. Підсумком розробкового етапу є нова примхлива танцювальна тема, зіставлена на ладоперемінному чергуванні E-dur та cismoll. Вона ще більш жвава завдяки пришвидченому темпу. Багаторазові повтори барвистих глісандо в межах широкого діапазону на динаміці фортисимо з додаванням нерівномірних акцентів у супроводі є свідченням першої кульмінації.

Звертаючись до літературного першоджерела, цей та попередні епізоди можна пов'язати з бурхливими подіями життя Перебенді, відображених у вірші, наслідком чого й стають різкі контрасти, найбільш притаманні розробковому розділу.

Каденція соліста традиційно розміщена на межі великих побудов. Вона відіграє важливе семантичне значення, адже концентрує усю увагу на постаті Перебенді, його особистих переживаннях. Підтвердженням цього є самозаглиблений, відсторонений характер. Логіка драматургічного розвитку, закладена композитором, відповідає художньому опису із поезії Т. Шевченка: «Вітер віє-повіває, по полю гуляє. На могилі кобзар сидить, та на кобі грає». Повільний темп, довгі тривалості, послідовність акордів, що формують дисонансну горизонтальну інтонаційну лінію з використанням доданих чи розщеплених тонів — виражають біль,

скорботу, сум'яття. Поступово партія бандури набуває явних віртуозних рис, зі стилізацію звучання кобзарських дум, залученням всього технічного потенціалу. Розгортання цієї сцени є свідченням глибокого психологізму, тонко відтвореного композитором. Поява повзучих альтерованих акордів зі вступу знову виводить музиканта з рівноваги, про що свідчать речитативні синкоповані поспівки.

Новим етапом є стисле цитування теми народної пісні «Гей соколи». Тематичний розвиток відбувається на мотивному рівні, із використанням різних характерних прийомів гри та принципу варіювання. Важливим у цьому епізоді є контрапункт у вигляді характерних поспівок гобоя, що звучали у вступі. Короткий епізод у G-dur під супровід бубна свідчить про поживалення, повернення оптимізму. Ритмічне дроблення з перевагою типових тріольних поспівок, провокує нову хвилю активізації розвитку, що готує репризний розділ.

Реприза для такої компактної структури традиційно динамізована. Невеликий вступ одразу налаштовує на енергійний, піднесений характер. Знову звучить тема «Їхав козак за Дунай» з експозиції, одразу за нею друга тема — танцювальна, примхлива. Подальше розгортання є підсумком, у якому зустрічаються всі попередні засоби розвитку.

Кадансові акорди зі вступу звучать на фоні низхідного хроматичного ходу в басах у дуже великій динаміці та швидкому темпі, але лейтмотив чітко простежується. Фінал бравурний, яскравий, життєствердний.

У Концерті для бандури з оркестром «Перебендя» Анатолія Гайденка провідним принципом формування структурної організації та драматургічного розвитку виступає концепція концертності. Композитор інтерпретує її в особливо виважений і майстерний формі, вибудовуючи рівноцінну, поліфонічно осмислену взаємодію між сольною партією бандури та оркестровим звучанням, що забезпечує цілісність та внутрішню напруженість музичного образу.

Вступний розділ виконує функцію емоційно-сислової експозиції твору: він формує первинне інтонаційне середовище, окреслює

ключові мотиви та задає найхарактерніші принципи подальшого тематичного розвитку. Основний розділ презентує провідні образи й широкий спектр емоційних станів та інтенсифікує їх еволюцію, збагачуючи партію соліста новими якісними рівнями звучання — віртуозними, темброво насиченими та фактурно ускладненими.

Розробковий розділ демонструє масштабність композиторського мислення Анатолія Гайдєнка, зокрема його здатність до багаторівневої тематичної трансформації. Тут поєднуються поліфонічні прийоми, мотивна й варіаційна техніка, різноманітні фактурні модифікації та оркестрові перевтілення, що створюють динамічний процес напруженого драматургічного розвитку.

Каденція, стилізована під автентичну народну манеру, виконує важливу семантичну функцію: вона подає найповнішу характеристику центрального образу — музиканта-співця Перебенді. Поглиблений психологізм, поступове нарощування емоцій та гармонійна інтеграція всіх музично-виразових засобів надають цьому епізоду особливої ваги у структурі концерту.

Фінальна частина, сповнена енергії та звучання святкової експресії, утверджує притаманний українській культурі життєствердний оптимізм і водночас акцентує соціально-духовну значущість образу кобзаря як символу національної стійкості та неперервності традиції.

Фактично на початку композитор задає єдину логіку драматургічного розвитку. Далі через дублювання попередніх образно-тематичних блоків за принципом контрасту він вибудовує не лише цілісні сюжетні, а й ідейно-змістові лінії. Від образів природи й стану зосередженого споглядання, далі появи кобзаря, що виступає органічним доповненням сцени, через урізноманітнення емоційного спектру й показу багатопалітри різнопланових настроїв: героїки, жвавості, танцювальності й урочистості народного свята слухач приходить до усвідомлення основної думки музичного твору — ідеї циклічності, що блискуче узгоджується зі змістом однойменної поезії Т. Шевченка.

Творчість Анатолія Гайдєнка посідає помітне місце в сучасному українському музичному процесі. Його діяльність відзначається глибоким усвідомленням національних традицій та прагненням

осмислити їх крізь призму сучасного композиторського мислення. В основі його музики — діалог між минулим і сучасністю, народним і академічним, що формує унікальну художню мову митця.

Концерт для бандури з оркестром «Перебендя» є яскравим прикладом цього синтезу. У ньому композитор не лише розкриває нові виразальні можливості бандури, а й утверджує її як повноцінний концертний інструмент оркестрового масштабу. Звернення до шевченківського образу Перебенді надає твору ідейної глибини, втілюючи тему духовної стійкості та самосвідомості українського народу.

Висновки. Сучасне бандурне мистецтво постає як цілісне художнє явище, в якому органічно поєднано історичну традицію кобзарства та здобутки професійної композиторської школи. Простежена у статті еволюція бандури — від народного інструмента й символу духовної культури до повноцінного академічного засобу музичної виразності — засвідчує складний та багатовимірний шлях її становлення. Вирішальну роль у цьому процесі відіграли як народні носії традиції, так і видатні діячі нової доби — М. Лисенко, Г. Хоткевич, майстри-конструктори І. Скляр, В. Герасименко та В. Тузиченко, а також композитори другої половини XX століття, які збагатили інструмент якісно новим академічним репертуаром.

Особливе місце в сучасному осмисленні можливостей бандури займає жанр концерту, що став ключовим засобом художнього розкриття її драматургічного, тембрового та віртуозного потенціалу. Розвиток європейської традиції концертності, окреслений у статті, дозволяє простежити шлях від ранніх форм тембрового зіставлення до сформованого класичного принципу музичного «змагання» та симфонізації образного розвитку. Саме ці жанрово-стильові засади стали фундаментом для появи масштабних композицій для бандури, що утвердили інструмент у професійному концертному просторі.

Концерт для бандури з оркестром «Перебендя» Анатолія Гайдєнка постає як один із найяскравіших проявів сучасної інтерпретації принципу концертності. Композитор вибудовує драматургію, в основі якої — поліфонічна взаємодія соліста й оркестру, багатство тембрових контрастів

та виважена логіка образного розвитку. Звернення до постаті народного співця й шевченківського тексту значно поглиблює семантичний рівень твору, надаючи йому філософсько-символічного виміру. Бандура в цьому концерті зберігає зв'язок із народним підґрунтям та функціонує як повноцінний академічний інструмент, здатний до масштабного симфонічного мислення.

Таким чином, принцип концертності постає визначальним чинником формування сучасного бандурного репертуару. Його розвиток — від архаїчної народної інтонаційності до розгорнутої симфонізованої драматургії — відображає еволюцію

самого інструмента, розширення його технічних можливостей та інтеграцію в академічну традицію. Концертність, заснована на діалозі соліста й оркестру, контрастності тематичного розвитку та високому рівні віртуозності, забезпечує бандурі нову художню роль: від носія фольклорного спадку до учасника повноцінного академічного музичного процесу. Завдяки цьому принципу формується сучасний бандурний репертуар, у якому національна стилістика поєднується з європейськими жанровими моделями, відкриваючи інструменту можливості масштабного драматургічного мислення й нових композиторських інтерпретацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 204 с.
2. Дружба І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: автореферат дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 22 с.
3. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 240 с.
4. Ємець В. Кобза та кобзарі. Берлін: Українське слово, 1923. 112 с.
5. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореферат дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
6. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 183 с.
7. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр: автореферат дис. ... докт. мистецтвозн.: 17.00.03 — Музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 36 с.

REFERENCES

1. Bila, K. S. (2010). *Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiiini zasady kompozytorskoi interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba)* [The Genre–Stylistic Model of the Instrumental Concerto and the Conceptual Foundations of Its Composerly Interpretation (Based on the Works of L. M. Kolodub)]. Ph.D. Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].

-
2. Druzha, I. S. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy* [Contemporary Bandura Art: Composers' Creative Explorations and Performance Perspectives]. Ph.D. Dissertation: Abstract. Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv [in Ukrainian].
 3. Dutchak, V. H. (1996). *Rozvytok profesiinykh zasad bandurnoho mystetstva 1970–1990 rokiv. Tvorchist i vykonavstvo* [Development of the Professional Foundations of Bandura Art in the 1970–1990. Creativity and Performance]. Ph.D. Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
 4. Yemets, V. (1923). *Kobza ta kobzari*. Berlin: Ukrainske Slovo [in Ukrainian].
 5. Morozevych, N. V. (2003). *Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia suchasnosti* [Bandura Art as a Cultural Heritage of Modernity]. Ph.D. Dissertation: Abstract. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].
 6. Oleksienko, O. V. (2003). *Tvorchist Mykoly Dremliuhy i protses stanovlennia bandurnoho repertuaru* [Mykola Dremlyuga's Creative Work and the Process of Establishing the Bandura Repertoire]. Ph.D. Dissertation. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv [in Ukrainian].
 7. Rakochi, V. O. (2021). *Instrumentalni kontsert XVII–XVIII stolit: geneza, klasyfikatsiia, orkestr* [Instrumental Concerts of the 17th–18th Centuries: Genesis, Classification, and Orchestra]. Ph.D. Dissertation: Abstract. A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa [in Ukrainian].

VLADYSLAV VAKOLIUK

THE CONCERTANTE PRINCIPLE AS A FRAMEWORK FOR DEVELOPING
CONTEMPORARY BANDURA REPERTOIRE

Abstract. The article examines the concertante principle as a key factor shaping the modern bandura repertoire and as one of the leading directions in the development of contemporary academic bandura performance. The study combines historical-analytical, genre-stylistic, and performance-interpretative approaches, which makes it possible to trace the evolution of the bandura from an instrument of folk tradition and kobzar practice to a fully established academic medium of musical expression. The study outlines the historical origins of kobzar art, the sociocultural conditions of its development and transformations throughout the 19th–20th centuries, as well as the role of prominent figures—Mykola Lysenko, Hnat Khotkevych, master instrument makers, and composers of the second half of the 20th century—in the development of professional bandura performance, the establishment of an academic school of performance, and the creation of an original authorial repertoire. In the genre-stylistic dimension, the concertante principle is analysed through its etymological and historical foundations, its development within the European musical tradition, and its evolution from the concerto grosso and the classical solo concerto to contemporary symphonized concertos. Emphasis is placed on concert dramaturgy, the dialogic interaction between soloist and orchestra, increasing technical demands, and virtuosity as defining features of concertante thinking that significantly influence the compositional language and performance model of bandura art. Particular attention is given to Anatolii Haidenko's Concerto for Bandura and Orchestra *Perebendia* as a representative example of the modern implementation of the concertante principle. The study highlights its dramaturgical structure, thematic development, system of imagery contrasts, timbral-textural solutions, and means of individualizing the solo part. The article concludes that the concertante principle today functions as a leading artistic model that drives the renewal of the academic bandura repertoire, stimulates the expansion of the instrument's performance potential, and contributes to its organic integration into the contemporary musical process.

Keywords: concertante principle, bandura repertoire, academic bandura performance, instrumental concerto genre, the work of Anatolii Haidenko, *Perebendia* Concerto.

Стаття надійшла до редакції 10.08.2025