

УДК: 78.07

**Зінків І. Я.**

*Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.*

## ПОДВІЙНИЙ КОНЦЕРТ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

**Зінків І. Я. Подвійний бандурний концерт Юрія Олійника в контексті розвитку жанру.** У статті розглянуто особливості драматургії та музичної поетики Шостого бандурного концерту відомого американського композитора українського походження Юрія Олійника (нар. 1931). Концерт для двох бандур та симфонічного оркестру «Антифонний» (2012) вивчається в контексті еволюції цього жанру у творчості митця та стильової панорами творів пізнього періоду. У музичній драматургії циклічної композиції знайшов відображення інтонаційно-стильовий симбіоз різнонаціональних традицій, а також явища сучасної неостилюстики. Концерт присвячено синові композитора Олександру.

**Ключові слова:** Юрій Олійник, бандура, драматургія, жанр, неостилюстика, поздній стиль, Шостий («Антифонний») концерт для двох бандур з оркестром.

**Зинків И. Я. Двойной бандурный концерт Юрия Олийныка в контексте развития жанра.** В статье рассмотрены особенности драматургии и музыкальной поэтики Шестого бандурного концерта известного американского композитора украинского происхождения Юрия Олийныка (род. 1931). Концерт для двух бандур и симфонического оркестра «Антифонный» (2012) рассматривается в контексте эволюции этого жанра в творчестве композитора и в стилевой панораме сочинений позднего периода. В музыкальной драматургии циклической композиции отражены интонационно-стилевой симбиоз разнонациональных традиций, а также явления современной неостилюстики. Концерт посвящен сыну композитора Александру.

**Ключевые слова:** Юрий Олийнык, бандура, драматургия, жанр, неостилюстика, поздний стиль, Шестой («Антифонный») концерт для двух бандур с оркестром.

**Zinkiv I. Yuriy Oliynyk's double bandura concert in the context of the genre development.** The article considers the music dramaturgy and poetry of Yuriy Oliynyk's Sixth bandura concert (b. 1931), the famous American composer of Ukrainian origin. Concert for two banduras and "Antiphonal" symphony orchestra, created in 2012, is considered in the context of the artist's work genre evolution

and stylistic panorama of his other works of the late period.

In 2016 Yu. Oliynyk celebrates its 85th anniversary. A resident of the American south (Sacramento, CA) obtained a brilliant musical education as a pianist and composer. A contemporary of Myroslav Skoryk, Valentyn Sylvestrov, Yevgen Stankovych, and Lowell Libermann, Astor P'ytasol in American music, — he belongs to a generation of talented contemporary symphonists working in twelve tone tonality of modal type [4]. He seamlessly combines features of the modern Ukrainian, American and Mesoamerican musical traditions.

Since the late 1980s the bulk of his compositions is made of the pieces for bandura. He devotes a considerable attention to this instrument due to his wife — Olga Oliynyk, known bandura player in the United States and Ukraine, who participated in the premiere versions of almost all Yuriy Oliynyk's bandura concerts.

The Sixth concert for two banduras and symphony orchestra has a program called Antiphonal Concerto. The work is dedicated to the blessed memory of the composer's son Oleksandr. It was premiered in 2012 in Ukraine, in the Lviv Regional Philharmonic Hall with the guidance of conductor Yuriy Lutsiv. Oleg Sozansky (1st Bandura) and Taras Lazurkevych (2nd Bandura) acted as solo performers.

In this work, like most of his opus for Bandura, composer organically combines features of the Ukrainian, contemporary American and Mesoamerican musical traditions. "Antiphonal" concert has three parts with rather traditional tempo combinations: I — Allegro ma non troppo, II — Andante, III — Quasi presto. The work is one of the most important achievements of the Master not only in the concert genre, but its artistic heritage as a whole. In the bandura concert genre this is one of the most interesting works created by the artists of Ukraine and Ukrainian Diaspora in the past decade. According to the author, two Bandura soloists should be placed at the extreme points of the stage to simulate with their roll call the echo principle, typical of the late Renaissance and Baroque choral culture. Between them, like the body, must be located Orchestra should be located in-between like an organ [5, p. 2]. The "Composer's Notes" to the score indicate the antiphonal effects in concert drama and bitonal comparisons, which sound somewhat dissonant, but very freshly. To achieve the artistic conception Yu. Oliynuk used for the first time some technical difficulties in bandura parts, noting that the performance of work "requires technical proficiency, where the right hand moves from the bottom row of the bandura strings to the top quickly and often" [5, p. 2].

Filigree smoothness, colorful orchestral score, characteristic of all Yuri Oliynyk's symphonic canvases, was embodied in the "Antiphonal" concert. His drama contains a number of effective compositional techniques, mostly the principle of intonation and rhythmic unity of thematic invention and its polyphonic

development, which is complemented by flawless, fresh colorful orchestration. The Concert No. 6 represents these principles consistently over a three-part circular track.

The first part — Allegro ma non troppo — d moll - C dur, — was written in sonata form (with a mirror reprise). The statement of dynamic and at the same time anxious and restrained main theme declares the principles of orchestral and timbre, intonation and inverse polyphonic roll calls and bitonal effects, which is one of the leading dramaturgic means of combining cycle. The main theme is a lyrical opposition to the image (Cantabile con passione) with dominating simulation development.

The second part — Andante — is a lyrical centre for the cyclic compositions. In this part the allusions arise with the lyrical pages of George Bizet, George Gershwin, Astor P'ystsola, and Aram Khachaturian's music. For example, the part culmination is associated with the famous Adagio theme from Khachaturian's "Spartacus" ballet. Same as in the first part, the bandura's solo cadenza determines the beginning of reprise.

The third part — Quasi presto – the final movement. Final is based on rhyme formula that combines exquisite tripartite Baroque dance with the Ukrainian cant. Composer's mental affinity with the world of his predecessors and contemporaries is complemented with Renaissance polyphony techniques (antiphonal singing) and modern bi-tonal effects.

Consequently, "Antiphonal" concert flowed like a fresh stream into the stylistic panorama of contemporary academic bandura tradition adding the spirit of neo-folklorism, neo-Baroque and neoclassical styling, colourful music of Mesoamerica's people and his native Ukrainian music known from the childhood.

**Keywords:** Yuriy Oliynyk, Antiphonal Concerto № 6, bandura, dramaturgy, genre, late style, neo-stylistic.

**Актуальність проблеми** вивчення жанру бандурного концерту в сучасному репертуарі бандуриста є самоочевидною, позаяк значний масив нещодавно створених композицій у цьому жанрі на сьогодні залишається не дослідженим. Серед бандурних опусів Ю. Олійника найбільш вивченими є його чотири концерти, здійснені у роботах Оксани Герасименко та Віолетти Дутчак [2, 3, 1], у яких автори вивчають їх з позицій музичної драматургії, зокрема, фольклорних джерел його музичної мови. Проте майже не дослідженими залишаються пізні опуси, зокрема, Шостий концерт, оглядово (10-рядковим абзацом) розглянутий В. Дутчак у монографії, присвяченій сучасному бандурному мистецтву українського зарубіжжя [1, с. 274-275].

**Метою** даної статті є здійснення ґрунтовного дослідження Шостого концерту — останнього із написаних творів цього жанру — під оглядом його драматургії, особливостей музичної поетики та місця у контексті еволюції жанру у творчості митця.

**Виклад основного матеріалу.** На початку грудня 2016 р. музична громадськість відзначила 85-річний ювілей відомого американського композитора українського походження, піаніста, педагога та музично-громадського діяча Юрія Олійника. Сучасник Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, в американській музиці — Лоуела Лібермана, Астора П'яцоли, Вірка Балея, він належить до генерації талановитих сучасних симфоністів, що працують у техніці 12-ступеневої тонально-модальної системи [4]. Мешканець американського Півдня (м. Сакраменто, штат Каліфорнія), він органічно поєднав у своїй творчості риси сучасних української, американської та мезоамериканської музичних традицій. Мезамерика — сусідній з Півднем США історико-культурний регіон, що об'єднує значну частину території сучасної Мексики, Гватемалу, Беліз, Сальвадор, Гондурас і частину території Нікарагуа.

Без творів для бандури, написаних Майстром, неможливо уявити розвиток бандурного мистецтва нашого сьогодення. Його бандурні опуси є унікальним явищем не тільки в українській музиці, а й у світовій музичній культурі. Від кінця 1980-х — початку 1990-х років вони свіжим струменем влилися у стилюву панорamu сучасної академічної бандурної традиції, привніशи в неї дух неофольклоризму, неокласичної та необарокої стилізації, соковитої традиційної музики народів Мезамерики та рідної йому української, засвоєної ще з дитинства на Тернопільщині. Створивши, крім інших, шість концертів для бандури та симфонічного оркестру, а також низку концертних композицій, Ю. Олійник зробив неоцінений внесок у розвиток бандурного мистецтва сучасності (поруч з Володимиром Зубицьким, Костянтином М'ясковим, Євгеном Мілкою, Віктором Власовим, Юлією Гомельською та ін.). Від кінця 1980-х рр. Майстер зосередив свою творчість переважно на створенні музики для бандури, у чому слід визнати вплив його дружини — бандуристки, тодішньої аспірантки-стажистки Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, сьогодні — Засłużеної артистки України Ольги Олійник, доњки славнозвіс-

ного майстра бандур Василя Герасименка, завдяки якій написав більшість своїх бандурних опусів. О. Олійник була й першою виконавицею більшості концертів Майстра (№№ 1, 2, 4, 5), які записала на компакт-диски. Прем'єра концерту № 4 відбулася в Одесі, партію бандури виконала Н. Морозевич.

Серед творів останніх років Ю. Олійника варто згадати Фантазію і фугу для бандури (2000), Сюїту «Неймовірні пригоди козака Мамая» (2009), а також Концерт № 6 для двох бандур під назвою «Антифонний».

Останній, Шостий концерт для двох бандур і симфонічного оркестру, цілком інший за музичною поетикою. Створений у 2012 році, він присвячений пам'яті сина композитора, Олександра, і має програмну назву — «Антифонний». Світова прем'єра відбулась у Львівській філармонії під час святкування 80-річного ювілею митця. Диригував прем'єрою Юрій Луців. Солістами були Олег Созанський (перша бандура) і Тарас Лазуркевич (друга). Твір є одним з найвагоміших здобутків Майстра не лише у жанрі концерту, але й його творчої спадщини загалом. У жанрі бандурного концерту це один з найцікавіших опусів, створених митцями України й української діаспори в останнє десятиліття. За задумом композитора, двоє бандуристів-солістів повинні бути розміщені у крайніх точках естради, щоб імітувати своїми перекличками принцип луни, властивий хоровій культурі Пізнього Відродження й Бароко. Між ними, подібно органу, повинен розташовуватись оркестр [5, с. 2]. У «Замітках композитора» до партитури вказано на антифонні ефекти в драматургії концерту та бітональні зіставлення, які звучать дещо дисонансно, проте дуже свіжо. Задля реалізації мистецького задуму Ю. Олійник уперше використав певні технічні труднощі бандурних партій, зазначаючи, що виконання твору «вимагає засвоєння техніки, де права рука переходить з нижнього ряду струн на верхній ряд бандури швидко і часто» [5, с. 2].

Філігранна відшліфованість, барвистість оркестрової партитури, властива усім симфонічним полотнам Ю. Олійника, знайшла втілення і в «Антифонному» концерті. Його драматургія містить низку дієвих композиційних прийомів, серед яких домінует принцип інтонаційно-ритмічної єдності тематизму та його поліфонічного розвитку, що доповнюється бездоганним, колористично свіжим інструментуванням. У

Концерт № 6 ці принципи послідовно втілюються впродовж тричастинної циклічної композиції. До речі, більшість концертів композитора спираються на тричастинну композиційну модель.

Перша частина — *Allegro ma non troppo, d moll / C dur*, — написана у сонатній формі. Головна тему відкриває фраза героїко-закличного характеру, що стає лейтінтонаційною основою подальшого розгортання музичного полотна. Вона лаконічна й семантично самодостатня, позаяк містить у своїй основі чітку висхідну пунктирну квінто-квартову фігуру з подальшим її заповненням низхідним гамоподібним рухом. Перше проведення (унісоном струнних на тлі дробу малого барабану) перегукується з її оберненим повторенням у партіях валторн та акордово-пасажним «продовженням» у бандурній партії. Вже в четвертому такті партитури тема зазнає інтонаційних змін, доповнюючись інтонаційно оновленою реплікою бандури. Принцип оркестрово-тембрових та інтонаційно-обернених перекличок, задекларований у викладі тематизму головної теми, стане одним із провідних драматургічних засобів об'єднання циклу. Тип тематизму, економість оркестрових засобів, застосування поліфонічних прийомів створюють динамічний і водночас стримано-тривожний настрій.

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

Побічна тема — ліричне протиставлення тривожно-стриманому образу головної (*Cantabile con passione*, т. 28). У ній домінує імітацій-

ний принцип розвитку. Плинну, наспівну й водночас пристрасну мелодичну фразу проводить перша бандура (*cis moll*, тт. 28–29), їй відразу ж відповідає друга (*H dur*) у контрастному тональному зіставленні. Для полегшення сприйняття нотного тексту виконавцями автор по-декуди вказує тональності. Основну мелодію супроводжує втора альтя з протилежним рухом. Початковий кантиленний елемент теми змінюється скерцозним (у тт. 32–36), що заснований на початкових інтонаціях головної. В оркеструванні композитор використовує регістрово-темброві та тональні переклички. Завершується побічна тема початковою кантиленною фразою, проведеною в партіях обох бандур у вигляді канону (тт. 37–41).

Розробка починається викладом основного зерна головної теми в тональності *c moll* (т. 42), тематизм її розвивається за допомогою тональних зіставлень. На противагу до експозиції, де партії бандур звучали почергово, як «антифони», в розробці їх вступ звучить одночасно (т. 45). Пасажні фігури й подальші лейттематичні фрази композитор подає у квартовому дублюванні, що надає звучанню сюрреалістичного, дещо примарного забарвлення. У т. 53 з'являється початковий кантиленний елемент побічної теми в мажорі (*A dur*). У викладі продовжує домінувати принцип колористичних хроматизацій і тональних зіставлень.

Коротка бандурно-оркестрова частина змінюється розгорнутою сольною каденцією двох бандур (*Cadenza ad libitum*, тт. 66–95), продовжуючи розвиток тематизму головної партії. В каденції сколюочі інструменти звучать поперемінно, однак певна перевага надається партії другої бандури, що обрамлює розділ.

Як продовження послідовного втілення обернено-дзеркальної драматургічної «стратегії» композиції, Ю. Олійник починає репризу з побічної теми (*Cantabile con passione*) в тональності *C dur* (т. 96), на першому плані якої — поліфонічні методи розгортання музичної тканини. Головна тема в репризі з'являється на кульмінації у викладі струнних і дерев'яних духових інструментів з квінто-квартовим дублюванням на динаміці *ff* (*g-moll*, т. 118). Це перемога й утвердження основної образної сфери. Порівняно з експозицією, продовження викладу теми в партіях бандур динамізоване: спочатку вони подані у «дзеркальній» фактурі, та в подальшому звучать у терцієвому, кван-

товому і сектовому дублюваннях у різних тональностях. В основі заключного бандурного епізоду (тт. 168–172) лежить уже знайома «дзеркальна» фактура: бандурні арпеджіо рухаються у протилежних напрямках. Перша частина завершується проведенням лейттеми в оркестровому *tutti*, на *f*, з гармонічним колоруванням заключного кадансу: С – Ас – С (тт. 173–177).

Друга частина концерту — вишукане *Andante*, e-moll — зосереджене на сфері лірико-епічних емоцій. Епічного забарвлення початковій темі надає низхідний фригійський зворот, що звучить на тлі низхідної синкопованої фігури. У цій частині найбільш повно можна виявити зв’язки із традиціями американської, іспанської та латиноамериканської музики. Виникають асоціації з ліричними сторінками музики Джорджа Гершвіна, Астора П’яцоли, Жоржа Бізе, а також Арама Хачатуряна, зокрема, з його Адажіо з балету «Спартак» (у кульмінації частини). Засобом об’єднання тематизму стає колисково-баркарольний фактурний супровід, що віддалено перегукується з лейттемою Шостого концерту. Короткий оркестровий вступ (тт. 1–12) передує експозиції початкової теми, що викладена в партії першої бандури (тт. 13–16). Лірично-пісенна тема звучить у фактурі соло — супровід (у партії першої бандури). Її обернена імітація партією другої бандури сприймається як далека відповідь — луна (ехо). Бандурні епізоди чергуються з оркестровими інтерлюдіями (тт. 21–26).

В *Andante*, як і в першій частині концерту, великої ваги набувають сфера натуруально-ладових гармоній та ефектні ладотональні зіставлення. Друге проведення теми подане у «дзеркальній» фактурі бандур С dur (т. 27). Колористичною залишкою композитора є «тритоновий епізод», де партії бандур, накладаючись в інтервал тритону, виписані в партитурі у далеких тональностях — В dur та Е dur (тт. 41–47), із подальшим варіюванням теми у тональностях f moll та cis moll.

Репризу другої частини маркує бандурна каденція (т. 80). Як і в першій частині циклу, згідно з драматургічним задумом, вона має риси дзеркальності. Спочатку тема проводиться в партії другої бандури в низхідному мелодичному русі, її відповідає в оберненому звучанні перша бандура (дзеркальною послідовністю щодо експозиційного проведення). В *Andante* відсутнє контрастування тематизму, композиція частини вирішена у формі вільного варіювання тематиз-

му, з рисами тричастинності.

Атмосферою святкового піднесення захоплюють початкові акорди оркестрового вступу до фінальної частини циклу — *Quasi presto*. Початковий образ асоціється з українськими бароковими тридольними кантами, а також з деякими західноєвропейськими танцями доби Бароко, що виконувались під супровід тамбурину (6+5), і сприймається як різке протиставлення до тематизму *Andante*. Разом з тим він інтонаційно й ритмічно споріднений з темами попередніх частин, перегукуючись із пунктирним ритмом лейттеми Концерту, з бандурним епізодом головної теми з першої частини. Із темою *Andante* також можна простежити прямі інтонаційні зв'язки. Завершується невелика інструкція до фіналу фанфарним сигналом у партії труб (тт. 22–25), що стилізує закличні вступи-увертюри до інструментально-хорових по-лотен доби Бароко, що символізували заклик до уваги. Впродовж усього фіналу початкова тема слугує своєрідним рефреном, що об'єднує теми-розділи форми.

Головна тема фіналу (C dur) інтонаційно пов'язана з лейтінтонацією, яка звучить спочатку в партії першої бандури. Їй «відповідає» друга проведенням теми в оберненому вигляді в тональності f moll (тт. 26–41). Політно-танцювальна, дещо наївна мелодія інтонаційними обрисами мелодичних кадансів нагадує початковий октавний зворот лейттеми циклу. Живий характер стилізованого барокового танцю виявляється й у тембрових репліках-перекличках з оркестром (проведення теми в партії труб, тт. 42–49, та гобой, тт. 50–57). У фіналі, як і в попередніх частинах, динаміка руху значною мірою досягається завдяки варіантно-варіаційним трансформаціям тем, їх по-штрасусівські віртуозні оркестровці. Головна тема не є винятком, акцент у ній поставлено на домінуючій ролі темброво-фактурних засобів.

Короткий сполучний епізод з «екзотичною» тритоновою фактурою в партіях обох бандур, що звучать на тлі оркестрової «секунд-акордової» гармонічної педалі, приводить до лірико-драматичної побічної теми (т. 80), яка ритмічно й інтонаційно споріднена з головною. Вона презентує контрастний лірико-кантиленний, пристрасний образ, що підкреслено широким діапазоном теми, викладеної у тембрі віолончелей за першим проведенням, із подальшим продовженням її у скрипок, а згодом — у партії бандур (у «милозвучний» інтервал

децими). Фанфарний сигнал труб сповіщає про завершення експозиції.

Розробку починає обернений мінорний варіант головної теми. Її проводить перша бандура (тт. 102–109) з «відповідю» мажорної реплікі у труб і валторн (тт. 110–107), тобто у дзеркальній послідовності (порівняно з експозицією). В наступному епізоді — *Moderato* (тт. 118–159) — домінує тематизм вступного розділу фіналу, що зазнає варіантно-варіаційного поліфонічного розвитку. Святково-піднесену атмосферу фіналу несподівано порушує лейттема з першої частини (*f-moll*, тт. 160–164). Вона виринає, немов швидкоплинний спогад, неначе ремінісценція драматичного образу, на мить затмрюючи загальну атмосферу свята, плин якого одразу ж поновлюється.

Основою лаконічної бандурної каденції стає початковий мотив побічної теми фіналу, що зазнає поліфонічно-імітаційного розвитку (тт. 208–215). Фанфарна інтонація сигналізує появу в каденції теми вступу (т. 217), яка одночасно сповіщає про початок репризи. Згодом невимушенено вступає оркестр, що виконує розвиткову функцію, наслідуючи динамічну лінію розробки. У репризі продовжують домінувати поліфонічні засоби розвитку. Зокрема, вирізняється поліфонічний епізод, в основі якого — імітаційне проведення мотиву головної теми фіналу почергово в оркестрі, в подальшому — у партіях другої та першої бандур (тт. 253–269).

Побічна тема в репризі невідзначено змінена. Її подано у «діалозі» бандур на тлі тонічного органного пункту, знову ж таки, з раптовим «вклиниєнням» імпровізаційного уривку головної теми з першої частини концерту (т. 298). Проте новий драматичний «спогад» не порушує загального плину завдяки монолітності тонічного органного пункту та фактурно-динамічному «заспокоєнню» (тт. 298–303). Реприза завершується проведенням головної, піднесено-танцювальної теми, що звучить у перекличках бандури й оркестру; при цьому респонсорно-обернена мінорна частина теми відсутня. На початкове мажорне «запитання» (в тональності C *dur*) антифонно відповідає As-*dur*' на імітація. Цей драматургічний хід знаменує «розв'язання усіх протиріч», наближення завершення циклу. По-штраусівські барвиста кода стає кульмінацією утвердження світлих образів концерту. В її завершенні востаннє лунає тема українського канту, а в заключному кадансі ком-

позитор милується колористичним зіставленням гармоній (As – F – Des – C), що вкотре підкреслює ладотональний задум драматургії твору.

**Висновки.** Підсумовуючи розгляд музичної драматургії концерту, можна зробити певні висновки стосовно авторського задуму та драматургічних принципів його втілення. Музично-філософська концепція Концерту № 6 відображає постмодерні тенденції сучасного американського та українського музичного мистецтва, реалізовані засобами 12-ступеневої тональності модального типу. Це — зіставлення об'єктивного, не залежного від волі людини, і глибоко особистісного висловлювання, гостро драматичного і ліричного первоначал; це — діалог музики минулих епох і сучасності, традиційного і нового. Діалогічність драматургії як універсальний принцип мислення митця, його власне бачення картини світу виконує функцію з'єднувальних «містків» між Буттям і Небуттям- Задзеркаллям, між музичними традиціями Старого і Нового Світу, що сприяють їх взаємозближенню, взаємозбагаченню і взаєморозумінню. Ідея Шостого бандурного концерту реалізується за допомогою низки драматургічних засобів, найважливішими з яких є лейттематизм, лейтритм — ритмо-інтонаційна модальність, що наскрізно об'єднують калейдоскоп подій в єдину цілісність. Значна роль належить поліфонічним й варіантно-варіаційним засобам розвитку, які впливають на артикулювання темброво-фактурних і динамічних чинників.

Усі частини «Антифонного» концерту рясніють імітаційними теситурно-тембровими перекличками бандур: з оркестром, з окремими його групами та окремими інструментами. Центральне місце в драматургії займає антифонарне зіставлення солуючих інструментів — двох бандур, як основного засобу створення ефекту стереофонії. При цьому автор орієнтується не тільки на принципи хорової поліфонії Венеційської школи доби Ренесансу (Дж. Габріелі), українського хорового концерту, українських кантів та європейських танців доби Бароко, але й на різночасові стильові пласти музичної культури. Серед них особливо близькою творчому менталітету Ю. Олійника є музика Ж. Бізе, Дж. Гершвіна, Р. Штрауса, А. Хачатуряна, А. П'яцоли, що оточує композитора в сучасному аудіальному та медіа просторі.

Отже, Концерт №6 Ю. Олійника є цілісною, мистецькою досконалою, яскравою циклічною композицією. Він найповніше демонструє риси пізнього стилю майстра-симфоніста, новатора у жанрі великих симфонічних полотен для бандури за участю оркестру в сучасній американській та українській музичній традиції.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
2. Герасименко О. Фольклорні джерела музичної мови бандурних концертів Юрія Олійника. Народознавчі зошити. 2004. Зош. 1-2 (55-56). С. 83–93.
3. Герасименко О. Концерти для бандури та симфонічного оркестру Юрія Олійника в контексті сучасного бандурного мистецтва. 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. Зінків І. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ, 2013. 448 с.
5. Олійник Ю. Передмова // Концерт для двох бандур і симфонічного оркестру «Антифонний». Клавір. Ca: YVO Productions, 2012. 29 с.

### REFERENCES

1. Dutchak V. Bandurne mystetstvo ukraainskoho zarubizhhzia [The bandura art of Ukrainian expatriate communities]. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2013. 488 p.
2. Herasymenko O. "Folklorni dzherela muzychnoi movy bandurnykh kontsertiv Yuriiia Oliynyka" [Folk sources for the musical language of Yuriy Oliynyk's bandura concerts]. Narodoznavchi zoshyty [Ethnology notebooks], no. 1-2 (55-56) (2004): 83-93.
3. Herasymenko O. "Kontserty dlja bandury ta symfonichnoho orkestru Yuriiia Oliynyka v konteksti suchasnoho bandurnoho mystetstva" [Yuriy Oliynyk's concertos bandura and symphony orchestra in the context of modern bandura art]. Kobzarstvo v konteksti stanovlennia ukraainskoi profesiinoi muzychnoi kultury [Kobzar art in the context of the formation of Ukrainian professional musical culture]: collection of materials of the International Scientific and Practical Conference (Kyiv, October 14, 2005). Kyiv, 2005, pp. 186-192.
4. Zinkiv I. Bandura yak istorychnyi fenomen [Bandura as a historical phenomenon]. Kyiv: IMFE, 2013. 448 p.
5. Oliynyk Yu. "Peredmova" [Foreword]. In: Kontsert dlja dvokh bandur i symfonichnoho orkestru «Antyfonnyi». Klavir [Concerto for two banduras and the symphony orchestra “Antyfonnyi”. Clavier]. Ca: YVO Productions, 2012. 29 p.