

УДК 78.087.68:781.6]:78.03

*Ольга Кушнірук
(Київ)***ХОРОВІ ОБРОБКИ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА:
НА ШЛЯХУ ОНОВЛЕННЯ ЖАНРУ**

У статті розглянуто творчий доробок О. Яковчука у жанрі хорової обробки на прикладі деяких зразків для різних хорових складів у аспекті авторського стилю. У результаті дослідження спостережено оновлення парадигми даного жанру, що виражається у тяжінні до наскрізності драматургії, театралізації, симфонізації фольклорного тематизму й метро-ритмічної сторони, впровадженні прийомів класичної поліфонії, тембрової колористики.

Ключові слова: українська музика, українська народна пісня, хорова обробка, О. Яковчук.

Creative works of Ukrainian composer A. Jacobchuk in genre of choral arrangement are considered in the article by way of example of some samples for different choirs in the aspect of author's style. As a result of research, the updating of this genre paradigm is observed. It is expressed in a gravitation to through-dramaturgy, theatricalization, symphonization of folklore tunes and rhythm side, introduction of ways of classic polyphony, timbre colouring.

Keywords: Ukrainian music, Ukrainian folk song, choral arrangement, A. Jacobchuk.

Його музика дуже життєдайна,
вона наповнена променистим людяним сприйняттям світу,
вона пропущена через серце і душу композитора, і тому вона вражає.

Володимир Рожок

Збереження духовного спадку народу, до якого безпосередньо належить музичний фольклор – важлива складова мистецької діяльності представника київської композиторської школи, заслуженого діяча мистецтв України Олександра Яковчука. Ще з дитячих років, проведених на Поділлі (с. Черче Чемеровецького р-ну Хмельницької обл., колишня Кам'янець-Подільська), він щиро залюблений у пісенні перлини, виявляючи свою захопленість крізь власну творчість як композитор, фіксуючи автентичні зразки як допитливий фольклорист-практик.

Характеризуючи його стильові уподобання, можна стверджувати, що вектор відчуття українського національного коріння відіграє для митця стрижневу роль. І в роки професійного становлення, і в зрілий період у музиці О. Яковчука поруч із нашаруваннями постмодернізму спостерігаємо гнучку лінію опрацювання народної пісенності. З різною мірою інтенсивності він звертається до її інтонаційного словника: як-от цитуючи «Подольночку» у п'єсі «Народна сценка» (1972) для квартету дерев'яних духових інструментів, або сплітаючи в «Буковинському капричіо» (1984) для кларнета і фортепіано цитовану мелодію пісні «Ой, сів чабан на могилку» та власну тему, що імітує стихію народного музичення.

Становлення митця відбувалося у надзвичайно цікавий час для української музики, коли в 1960-х роках її захопила хвиля стильового зачарування неофольклоризмом, продовжуючи бути актуальною для молоді й у наступне десятиліття. З-під пера О. Яковчука, доброго знавця хору, з'являється оригінальна рання робота «Триптих» (1975) на народні слова, де інтонаційна тканина і стилізує, і цитує народний мелос, а хорові вертикалі збагачені на той час «свіжими» колористичними барвами (паралелізм септакордів, темброві перегуки). Твір складається з трьох мініатюр, об'єднаних обрядовою тематикою зимово-весняного календаря – «Веснянка», «Колядка», «Щедрівка». Перша частина заснована на інтонаціях гуцульського ладу. У другій частині використовується цитата, мелодія колядки «Ой зрівняйтеся, гори», записаної композитором у рідному с. Черче на Поділлі. Притаманна їй ладова специфічність – дорійський лад

і гармонічний мінор – схиляють автора до цікавого оформлення хорових вертикалей, застосування септакордових послідовностей. Інтонаційним джерелом третьої частини є також запозичена з фольклорного шару щедрівка, яку співали в рідному селі Яковчука. Він одягає її в шати хорової обробки, насичуючи звучання терпкістю політональних поєднань із кожним наступним проведенням. Загалом «Триптих» несе слухачеві вітаїстичність духовної субстанції, що символізує гармонійність народного світосприйняття.

«Триптих», виконаний Молодіжним хоровим ансамблем сучасної пісні Українського радіо і ТБ під керівництвом В. Лисенка, приніс авторові перший величезний успіх і справді шалену популярність поміж хормейстерів, позитивні відгуки критики. Після Огляду творчості молодих композиторів (Львів, 1986) С. Павлишин писала: «...автору вдалося створити дещо нове, свіже. Веснянка «Прийди, прийди, весно» з перегуками хорових груп, несподіваними змінами темпів і ладо-гармонічних барв продовжує кращі традиції в цьому жанрі... на основі хорових досягнень сучасності. У поєднанні поліфонічних прийомів з ладовими ковзаннями й «архаїчними» квартовими закінченнями відчувається, наприклад, вплив Л. Дичко. Лірична пісня показова контрастом сопранового *solo* на фоні хору, що співає без слів. А «Щедрий вечір» – новий, оригінальний варіант відомої обрядової щедрівки. Енергійно, винахідливо написаний фінал триптиха, в якому знову приваблюють ладові зміщення, протиставлення поліфонічної фактури і квартових паралелізмів, постає як вражаюча народно-жанрова сценка» [7, с. 37].

Урешті-решт, композитор виявляє і високомайстерне переосмислення рівня фольклорної інтонаційності, зокрема в «Осінній кантаті» (1975) на власні вірші для сопрано та струнних за мотивами «Тіней забутих предків» Михайла Коцюбинського. У третій частині – «Калина марить снами при дорозі» – митець через метафоричний образ калини, її сновидінь-марень про минуле відсторонено змальовує особисту драму героїні, її спогади про весну життя, щасливі дні «прозорої диво-пісні», що єднає душі закоханих. У цьому творі національна визначеність музичної мови, на думку А. Калениченка, «виступає в щедрому мелодизмі і наспівності вокальної партії, гармонічній барвистості і фактурній прозорості оркестру, ліричному образно-емоційному строї музики» [2, с. 6]. Інших прикладів такої органічності, глибокого розуміння не лише українського фольклору, але й польського, єврейського, іспанського, італійського, португальського – у музиці О. Яковчука можна знайти чимало.

У доробку митця поміж жанрової палітри найчисленнішу групу становлять хорові обробки українських народних пісень а капела. Це – 345 зразків, що уклали своєрідну авторську 6-томну антологію жанру, опубліковану протягом 2015–2018 років. Перший том зібрання призначений для дитячого хору й об'єднує 57 обробок пісень календарно-обрядового циклу зимової тематики – колядок і щедрівок (К. : Поліграфічний центр «Фоліант», 2015, 190 с.), більшість мелодій яких взято зі збірки хормейстера Марії Пилипчак «Колядки і щедрівки» (К., 2007). До другого тому антології увійшло 50 календарно-обрядових пісень зимового та літнього циклів для мішаного хору, написаних у різні періоди творчого шляху (К. : Видавничий дім «Стилос», 2016, 243 с.). Автентичні мелодії автор записав у фольклористичних експедиціях селами Західного Поділля, деякі було видано в упорядкованих ним збірках мелодій «Пісні з Поділля» (1989) та «Колядки і щедрівки» (1990). Третій том, призначений для виконання також мішаним хором, містить 62 обробки родинно-побутових, ліричних і жартівливих пісень (К. : Фоліант, 2016, 304 с.), серед яких відомо улюблені «Несе Галя воду», «Посилала мене мати», «Ой, не ходи, Грицю», «Розпрягайте, хлопці, коней» тощо. У четвертому томі антології О. Яковчука зібрано 50 обробок для чоловічого хору переважно календарно-обрядового циклу, чумацькі (18) та кілька ліричних пісень (К. : Фоліант, 2016, 248 с.). Більшість мелодій низки чумацьких пісень взято з академічного видання «Чумацькі пісні» в упорядкуванні О. Дея, А. Ясенчук, А. Іваницького (К., 1976), здійсненого Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Заключні два томи хорової антології – «Українські народні пісні» для жіночого хору (240 с.) та «Українські народні пісні Закар-

паття» для мішаного хору (287 с.). Особливістю першого є авторський запис наспівів не лише з правобережної України, але й Сербії (сс. Дюрдьов, Жабаль, Вербас, Кула, Руський Крстур) і Хорватії (сс. Петрівці, Міклошевці, місто Вуковар). Зокрема, деякі з них взяті зі збірки «Наша пісня», укладеної священником о. Онуфрієм Тимком (Войводина, Сербія). У томі 70 пісень, що конкретно репрезентують різножанровість пісенного фольклору, а саме – колядки, щедрівки, веснянки, родинно-побутові, весільні, жартівливі, чумацькі, рекрутські. В останньому томі антології О. Яковчука, призначеному для виконання мішаним хором, розміщено 63 опрацювання родинно-побутових, ліричних, рекрутських і жартівливих пісень Закарпатського регіону.

Важливу роль для творення у хоровому жанрі відіграв неоціненний студентський досвід Олександра як хорового співака у колективі Оперної студії Київської консерваторії. Це дозволило відчувати специфіку хору зсередини, зрозуміти запити виконавців, можливості окремих партій та хору загалом. Звернення до хорової музики, залюбленість у фонізм вокальної вертикалі, володіння секретами її благозвуччя – характерна ознака авторського стилю митця. За слушним зауваженням композитора М. Корчинського, «вміння Яковчука вирівнювати звучання хору по регістрах і завжди проводити головну музичну тему тими голосами, які найліпше звучать у даному регістрі – риса доволі рідкісна серед сучасних композиторів, але й така, яка імпонує виконавцям» [5]. Тому його обробки народних пісень дуже популярні, їх можна знайти в репертуарі багатьох столичних і регіональних колективів, зокрема учбових.

Широкій громадськості їх відкрила хормейстер Людмила Бухонська – засновниця, художній керівник і перший диригент камерного хору «Хрещатик». За доволі стислий термін – упродовж трьох місяців – колектив вивчив сімдесят чотири обробки, що були усі записані на компакт-диски ¹. Крім того, співаки також записали «Триптих» і величну «Літургію Святого Іоанна Златоустого» ². Варто згадати, що «Хрещатик» під керівництвом Л. Бухонської був першим виконавцем «Літургії» 26 квітня 2006 року в соборі Святого Олександра, а після гучної прем'єри вже авторським концертом О. Яковчука відкривався черговий сезон Національної філармонії України, де, власне, його музику представляв «Хрещатик».

Оцінюючи значення контактів із композитором, Лариса Володимирівна підкреслює їх важливість для творчого зростання хору в плані освоєння нових жанрів, стилів, прийомів хорового письма. Працюючи над обробками, вона особливо відчула їх духовний зв'язок із традицією Миколи Леонтовича: за простим тематично твором криється ціла театральна дія. Виявляється, найскладніше співати не масштабний твір чи авторську мініатюру, а саме народну пісню! Ти не виходиш за межі музичного тематизму, проте сюжет змінюється, тому виконавець змушений втримувати увагу слухачької аудиторії якісним звуком, продуманою інтерпретацією. Яковчук, за її словами, дуже добре володіє хоровим мисленням, вміє знаходити в чотирьох тембрах мішаного хору різноманітні їх поєднання в цілісності з динамічністю штрихової палітри. «У Олександра дуже благородна музика, благородна за своєю музичною сутністю, у ній немає нічого зайвого, немає надуманості, у висвітленні народної мелодії він доходить, образно кажучи, до її генних шарів».

Характеризуючи музичну стилістику обробок О. Яковчука, можна відчувати пряму паралель з творчістю його видатного попередника і земляка Миколи Леонтовича. Першочергово це стосується ставлення обох композиторів до мелодії народного зразка, яка слугує праджерелом, згустком генетичної пам'яті народу, мікрокосмом потенційних перетворень, вкладених у музичну форму. Тому й зазвичай початковий виклад теми здійснюється одноголосом (наприклад, «Ми кривого танцю йдемо») або двоголоссям у терцію, як у народному побутуванні. Інша спільна ознака, на наш погляд, криється у творчих пріоритетах обох митців щодо загального тлумачення хорової фактури, якій завжди притаманна прозорість, фонічна узгодженість партій, незалежно від смислових особливостей тексту фольклорних зразків. Така спостережена властивість пояснюється прагненням утілити символіку чистоти народної душі, її непохитних духовних

орієнтирів, осмислення єдності людини з оточуючим її світом, природою. Водночас, із практичного боку фонічна прозорість музичної тканини для виконавців є зручнішою, зрозумілішою. Врешті-решт, третьою спільною рисою творчого методу обох композиторів вбачаємо гнучкість застосування арсеналу виражальних засобів хорового письма на користь спільної мети – найбільш яскравого представлення народної мелодії, знаходження в ній прихованих художніх резервів до перетворень і трансформацій.

Спадкоємність художніх засад М. Леонтовича саме у музиці О. Яковчука відзначають різні музиканти, зокрема В. Яциняк, художній керівник Галицького камерного хору: «...він – хоровик в душі і серці, глибинно близький до природи українського хорового співу. Таких митців в нашій музиці теперішнього часу дуже мало. Він – майстер в обробці народної пісні, по-своєму, на новому рівні, продовжує традиції М. Леонтовича, О. Кошиця, втілює сучасну мову в канонічній Літургії» [цит. за : 6, с. 19]. Яскравими враженнями щодо обробок поділився також хормейстер М. Юрченко: «В них я чую, насамперед, неповторний український мелодизм, який віддзвонює в творчості наших найкращих композиторів; я відчуваю особливий характер пісні: чарівність і смуток, героїзм і жарт, грайливість і цноту. І лише пильно придивившись, вбачаю за піснею самого композитора – Олександра Яковчука, що непомітно, з усмішкою досвідченого майстра, одягає пісню у сучасні ладові та гармонічні шати, приправляє винахідливою поліфонією та гострою ритмікою. І прадавня пісня сяє молодістю, нагадуючи красуню українку у сучасному вбранні» [цит. за : 6, с. 21].

Опрацьовуючи народні пісні, О. Яковчук приходять до типу вільної динамізованої обробки. Як її композиційну специфіку дослідники відзначають динамізацію куплетної будови з утворенням на її підставі варіаційних, тричастинних і наскрізних («поемних») форм, а стильовими ознаками називають насичення гармонічної мови фольклорними зворотами при опорі на мажорно-мінорну ладову систему [3, с. 68].

Жанр обробки в художньому баченні О. Яковчука постає як глибоко продуманий, пропущений крізь серце композитора вимір утілення його національних почуттів, любові до рідної землі, оспівування краси і величі душі українців. Тому авторському стилю митця саме у хорових обробках властива просторовість, об'ємність змалювання звукової картини, де цілісний образ не губиться за деталями, а формується по-режисерськи вивірною драматургією. Наприклад, у колядці «**Во Вифлеємі нині новина**» *G-dur* (2009) експонування теми подається почерговим тембровим зіставленням жіночих і чоловічих голосів терціями, тоді як завершення кожної фрази переходить у хорову педаль. У приспіві застосовано прийом контрастної поліфонії, де одночасно із темою у жіночих голосах самостійні тематичні утворення з'являються у тенорів і басів. Третій куплет («Марія Мати») вносить у форму контраст, оскільки представляє матеріал у паралельній тональності (*e-moll*): тему ведуть у терцію жіночі голоси, тенори – педаль, басы – протискладення. На ознаки серединності загальної форми вказують ще відхилення в *a-moll*, *G-dur*, *e-moll* поява тональності *Es-dur* способом зіставлення на початку четвертого куплету. Такий півтоновий зсув надає темі більш урочистого характеру, що сягає кульмінації з відхиленням у *As-dur* («віра серця і любов»). Репризою є п'ятий куплет, де повертається головна тональність і на фоні остінато у баса (мотив верхнього низхідного тетра хорда), у жіночих голосах дещо інтонаційно модифікується тема.

Прикладом цікавого драматургічного рішення може бути колядка «**Возвеселімся всі разом нині**» *A-dur* (2009). Вже від першого куплету помітне бажання композитора інтенсифікувати процес формотворення: тему доручено сопрано й альтам у терцію, у другій фразі партія сопрано розшаровується на перші й другі, альти ж доповнюють вертикаль, є відхилення в домінанту – мі мажор. У третій фразі теми протискладенням долучаються чоловічі голоси, особливо активною є партія басів на основі верхнього низхідного тетра хорду з хроматизмами, відхиленням у *h-moll*. У другому куплеті відбувається зміна тембрової характеристики теми: її ведуть тенори і басы у супроводі хорової педалі альтів *e* (V ст.) закритим ротом. У другій фразі альти діляться, і всі чоловічі голоси утворюють акордові вертикалі. Середину загальної форми розпочинає третій

куплет, де також способом зіставлення тема звучить у *fis-moll* (паралельній тональності) у перших сопрано, другі сопрано, перші і другі альти наповнюють акордову вертикаль, якій притаманна схильність до хроматизації ліній, колористичної появи септакордів (малий ввідний септакорд). Через домінанту до *A-dur* з'являється основна тональність у приспіві. Перехід до наступного куплету здійснюється через домінантнонакорд до *cis-moll*, тоді домінантнонакорд до *fis-moll*, куди і розв'язується. Четвертий куплет демонструє явище одночасної бітональності – у нижніх голосах *fis-moll* із чергуванням у басів звуків *fis*, а, у верхніх – *A-dur*. У приспіві зосереджено накопичення енергії до кульмінаційного фіналу в останньому куплеті. Спостерігається загальне укрупнення фактури внаслідок поділу партій сопрано й басів, увиразнення каденційної зони (баси октавою на домінанті до *A-dur*, за першим разом у приспіві розв'язуються відхиленням у *fis*, за другим разом р– в А). У фінальному п'ятому куплеті зміна розміру $\frac{3}{8}$ на $\frac{6}{8}$ створює враження часового стиснення тематичного матеріалу. Акордовий виклад теми в сопрано, альтів, тенорів на октавній підтримці басів, заснований на метрично нерегулярному низхідному тетракорді остінато, створюють урочисте завершення колядки.

Колядка «**Согласно співаймо**» *F-dur* (2009) демонструє поліфонічний тип хорової обробки, де О. Яковчук використав прийоми контрастної поліфонії. Зокрема, у першому куплеті дует жіночих голосів проводить тему, тоді як партіям чоловічих голосів доручено протискладення, ритмічно подрібнене. У другому куплеті спочатку тема звучить у тенорів і басів, а в приспіві переходить до жіночих голосів, діалогізуючи із протискладенням, більш розвинутим завдяки синкопованості малюнку. Хорова фактура у третьому куплеті стає масивнішою, тему тут ведуть у сексту тенори й альти (прийом тембрового міксту), партія басів розділяється на органний пункт на тоніці й одне із протискладень. Яскраву барву – тональний контраст завдяки паралельному мінору (що типово для обробок О. Яковчука) – створює четвертий куплет. Цей динамізуючий форму прийом бачимо і в наступному куплеті, де зіставленням тема (інтонаційно дещо змінена) представлена у *f-moll*. Завершальний куплет стверджує головну тональність, імітаційні вступи партій поступово наповнюють музичне полотно повнотою звучання усього хору, фонічно збагаченого поділом кожної партії.

В опрацюванні для дитячого хору щедрівки «**Ой на річці, на Йордані**» *a-moll*, що завдяки Леонтовичу як і «Щедрик» сягнула далеко за межі України, – Яковчук знайшов своє прочитання народної мелодії. Її статичність він долає прийомом терцієвих нашарувань, із появою чергового куплету швидко насичуючи фактурний масив від одноголосого викладу теми до її проведення тризвуками, септакордами, використаними явно із колористичною метою. У третьому куплеті композитор урізноманітнює фактуру прийомом поліфонізації, активізуючи вісімковим рухом протискладення у поданій терціями партії альтів. Четвертий куплет і завершальний розділ «Добрий вечір, щедрий вечір!» написані суто на авторському матеріалі із впровадженням хроматизації IV та VI ст. ладу, що демонструє значний ступінь композиторського втручання як щодо тематизму, так і в аспекті розширення форми.

Справжньою перлиною поміж хорових обробок О. Яковчука для мішаного хору вважається купальська «**А нині свято Яна**» *g-moll* (1985). Для опрацювання мелодії народної пісні композитор обрав засоби гармонічного розвитку. Архаїчна за своєю природою ця народна тема охоплює діапазон квати, містить повторюваність звуків, синкопи у ритмічному малюнку. Закладений у ній гармонічний зворот *S – D – t* автор природно наповнює хоровою фактурою, в якій мелодію ведуть сопрано, а решта голосів формують вертикаль. Цікавою є концентрація енергії на домінанті, представленій нонакордом, неповним тризвуком із секстою, септакордом. Своєрідності надає і гармонічна послідовність $I - I_2 - VI_7$. Невеличкий контраст помічаємо на початку другого куплету, де мелодія коливається між паралельною і основною тональностями. У третьому куплеті, де повертається основна тональність, композитор використав вокаліз у супроводжуючих голосах.

Важливим досягненням О. Яковчука у жанрі хорової обробки протягом останнього року є низка чумацьких пісень для чоловічого хору, прикметна філософським

осмисленням багатогранного змісту цього унікального явища українського пісенного фольклору. На думку А. Іваницького, пісні «відзначаються рисами, що проступають майже в усіх жанрах побутової лірики: викінченістю строфічних форм, глибоким мелодизмом, багатством ритміки, розвиненими формами музичного мислення» [1, с. 46]. Зокрема, у пісні **«Забілили сніги»** *f-moll* трагізм долі чумака, настрої самотності композитор конотує із постаттю Т. Шевченка (як загальновідомо, ця мелодія була серед його улюблених, нагадуючи поетову долю, відірваність від України, життєву самотність). Мелодична лінія надзвичайно виразна, охоплює амбітус октави, водночас містить ознаки гармонічного та натурального різновидів мінору, завершується на квінтовому тоні, їй властива метрична змінність. Плавність наспіву поєднується із загостреністю інтонацій, виражених стрибками V–II–III–+VII, V–I, оспівуванням тоніки. Такі особливості спонукали О. Яковчука до виявлення трагедійного образу чумака, що передчуває свою загибель, через наскрізність драматургії, прагнення змалювати цілу картину, динамізуючи якомога більше куплетну форму. Обробка розпочинається розлогим 8-тактовим вступом *riturando* хору, витриманим половинними тривалостями і заснованим на початковій висхідній гамоподібній інтонації. Поява двох поспіль зменшених септакордів, взятих по хроматизму, налаштовує на подальше драматичне розгортання музики. Перший куплет доручено тенору соло у супроводі підголоскового плетива хору. Другий і третій куплети тему проводить хор: відповідно спершу двоголосо (кожна партія не розділяється), у третьому ж куплеті фактура динамізується за допомогою тембрового перехоплення октавною поданою теми басів до тенорів (тт. 25–28). Наступний куплет є тематичним повторенням першого тенорового соло, що пов'язано із звертанням товариша «Скажи мені, брате» до героя пісні. Розпочинаючи з відповіді героя товаришеві, тема розосереджується по різних партіях, у ній відбуваються деякі інтонаційні зміни. Згодом вона, зберігаючи свою рівномірну ходу чвертками, змінює свій інтонаційний образ, в якому лише оспівування тоніки (тт. 57–64) нагадує про зв'язок із первісним матеріалом. Останній куплет «Заховаєш, брате» – емоційна вершина обробки із повномасштабним хоровим *tutti*, де від теми залишився рівномірний рух чвертками, тоді як у фактуру завуальовано влітаються інтонації шевченківського «Думи мої».

У тому ж тематичному річищі знаходиться й обробка іншої чумацької пісні **«Ой ходив чумака сім літ по Дону»** *a-moll*. Інтонаційно розвинена мелодія спирається на гармонічний різновид мінору, містить відхилення у паралельну тональність *C-dur*, а також яскраво виражену кульмінацію за допомогою висхідного стрибка на сексту з наступним поступеним спадом. В обробці застосовано поліфонічну фактуру контрастного типу. У першому куплеті тему ведуть перші тенори, на повтор другої фрази з'являється з хроматизмом контрапункт у басів унісоном і терцієве дублювання у других тенорів. Методом тембрової драматургії у другому куплеті тема увиразнюється, її перша фраза звучить у других басів, друга – у тенорів у терцію. Третій виклад теми тенорами у терцію ритмічно імітується басами у лінії їхнього протискладення. У четвертому проведенні тема знову розосереджується між різними тембровими групами голосів. Прикметною є поява низхідних хроматизмів у басів, вона загострює трагедійність сюжету («ніхто не спитає, що в нього болить»). Починаючи від наступного куплету, автор відходить від тематизму народного зразка заради наскрізності музичного розвитку у відтворенні драматизму сюжетної лінії. Поява сфери паралельної тональності (*C-dur*) логічна, оскільки вона була закладена в самій темі, крім того, цей новий матеріал змальовує отамана, товариша чумака («Прийшов до нього отаман його»). Низка тональних змін *C-dur–F-dur–d-moll–a-moll* характеризує цей епізод як серединну побудову, прикметну нестійкістю тональної основи. Повернення двічі повтореної другої фрази теми приводить до розвиненої коди-реквієму за померлим чумаком («Та вдарили зразу у великий дзвін») на авторському матеріалі.

Ідентичний трагічний характер має обробка відомої пісні **«Ой горе тій чайці»** *e-moll–f-moll*. Вона побудована як розгорнута хорова картина із детально виписаними обрамлюючими розділами (вступ – 16 т., кода – 18 т.), що несуть велике змістовне на-

вантаження, вивіреністю драматургії з чіткістю окреслення кульмінації та наступним спадом і розв'язкою. Сама мелодія народного зразка є надзвичайно цікавою для композиторського осмислення. Кантиленна за своєю природою, із розспівуванням складів, вона охоплює діапазон децими, заснована на натуральному різновиді мінору, показова перемінністю метричної основи ($\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$) і складається з двох речень неповторної структури. Її розгортання із IV ст. у першому реченні властивий переважно низхідний напрямок мотивів. Гостро драматичним постає другий мотив, взятий октавним стрибком на тонічний устій вгору. У другому реченні висхідний напрямок мелодії спрямований до кульмінації («чаєнята»), яка не фіксується внаслідок рівномірного руху вісімками. Для увиразнення трагічності змісту пісні обробка розпочинається великим вступом хорового *murmurando*, який асоціюється із моцартівською «Lacrimose». Він написаний у стилі віденського класицизму, має форму періода з двох речень із чіткістю функціональних зв'язків у формі. Поліфонічна фактура вступу плине рівномірними чвертками у чотиридольному метрі. Власне, поліфонічність фактури єднає вступ із експозиційним проведенням теми у перших тенорів, з яким діалогізує контрапункт перших басів. У другій фразі тема потовщена у терцію другими тенорами, при її повторенні фактурний масив насичується активізацією контрапункту у басів. На нього накладається наступне проведення теми унісоном тенорів. Подальшому розвитку обробки властива симфонізація інтонаційного матеріалу, що пов'язано із фольклорним текстом («Повернулась чайка діток годувати»): відбувається тональне зміщення у *f-moll*, партії тенорів і басів за принципом контрастної поліфонії діалогізують між собою. Наступні два куплети тексту (звернення чайки до чумаків та їхня відповідь пташині) виражають кульмінацію сюжету, тому в обробці вони подані нерозривно шляхом поліфонізації музичної тканини. У коді, заснованій на матеріалі вступу, перші тенори на фоні решти голосів *murmurando* ведуть дещо видозмінену тему вступу на словах останнього куплету. Отже, ця обробка належить до вільного різновиду цього жанру, де народна мелодія підштовхнула автора до застосування методу симфонізації інтонаційного матеріалу та поєднання його з іншою стилістикою.

Обробка однієї з найвідоміших чумацьких пісень «**Ой у полі криниченька**» *g-moll* із поширеним серед цього жанру мотивом смерті молоденького чумака в дорозі – виявляє тенденцію до симфонізації художньо-інтонаційного матеріалу, наскрізності розвитку. Вона розпочинається великим вступом-медитацією (18 тактів) усього хору *murmurando* на інтонаціях теми. У цілому ж ключовим прийомом будови фактури обирається принцип контрастної поліфонії, в останньому розділі змінюючись на акордовий склад. Плавність мелодичних ліній кожної партії формує задумливе настроєве тло першого проведення теми у соло тенора. Другий куплет, де тему доручено першим тенорам, продовжує експозицію образу. Від третього куплету починається фаза інтенсивної драматизації матеріалу. Від басів тема передається у тенорові тембри, її наступний розвиток поступово піднімається у вищу теситуру, досягаючи кульмінації на домінантовому нонакорді («Подай, милий, подай, орле, хоч правую руку»). Плин музичної тканини заключного розділу-хоралу сповільнюється внаслідок руху четвертними тривалостями й акордовій фактурі.

Мелодія чумацької пісні «**Ой чумаче, чумаче**» *g-moll* цікава завдяки відхиленню у паралельну тональність *B-dur* усередині побудови. Цей елемент став підставою до зміни самого експозиційного викладу теми обробки, більш розвиненого у порівнянні із запозиченим варіантом. На прикладі першого куплету демонструється фактура, притаманна народному багатоголосю – соло тенора, що передає ініціативу хору з окремими репліками басів. Риси імітаційності є головним засобом у третьому куплеті, тоді як наступний виявляє ознаки розвитковості через темброве перекидання тематичних фраз від других басів до тенорів. Розробковість ще більше характерна наступному куплетові, де від теми залишена лише початкова фраза. Це зумовлюється наміром підкреслити трагічні обставини сюжету – «сталась йому причина: сіль голову пробіла». В останньому куплеті перша фраза теми залишається незмінною, а наступний перебіг матеріалу відкидає сферу *B-dur* у межах куплету, залишаючи її лише в приспіві.

Отже, жанр хорової обробки у творчості Олександра Яковчука демонструє оновлення жанрової парадигми, що знаходить вираження у тяжінні до наскрізності драматургії, театралізації, симфонізації фольклорного тематизму й метро-ритмічної сторони, впровадженні прийомів класичної поліфонії, тембрової колористики. Таким підходом композитор «висвітлює особливі зв'язки з глибинними сенсами етнотрадиційного буття, сприяє осягненню й актуалізації народнописаних зв'язків національної духовної культури» [4, с. 14].

¹ «Олександр Яковчук. Обробки українських народних пісень Закарпаття для мішаного хору а cappella»: Київський камерний хор «Хрещатик», диригент Л. Бухонська. Вип. 2. CSF Inc. Productions. 2007.

² «Alexander Jacobchuk. Choral Music: Triptych»: choir «Khreshchatyk», conductor L. Bukhonska. CSF Inc. Productions. 2008; «Олександр Яковчук. Літургія Святого Іоанна Златоустого»: Київський камерний хор «Хрещатик», диригент Л. Бухонська. CSF Inc. Productions. 2008.

1. Іваницький А. Музичний склад чумацьких пісень. *Чумацькі пісні* / упоряд. О. Дей, А. Ясенчук, А. Іваницький. Київ : Наукова думка, 1976. С. 45–57.
2. Калениченко А. Передмова. *Українська камерна кантата: Партитура : нот. зб.* / упоряд. А. Калениченко. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 1. С. 3–6.
3. Коновалова І. Жанрово-семантична еволюція хорової фольклорної обробки в українській музиці першої половини ХХ ст. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2009. № 1. С. 63–70.
4. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис ... канд. мист-ва. Харків, 2007. 19 с.
5. Корчинський М. Бринить у хорі музика століть. *Голос України*. 2010. 13 лютого.
6. Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук / Composer Alexander Jacobchuk. Буклет. Київ : Спринт-Сервіс, 2013. 32 с.
7. Павлишин С. Молодые входят в жизнь. *Советская музыка*. 1986. № 11. С. 37–41.

References

1. Ivanytskyi A. (1976) Muzychnyi sklad chumatskykh pisen [Musical Structure of Chumak Songs]. *Chumatski pisni* [Chumak Songs] (compilers O. Dey, A. Yashchuk, A. Ivanytskyi). Kyiv: Naukova dumka, pp. 45–57.
2. Kalenychenko A. (1989) Peredmova [Preface]. *Ukrayinska kamerna kantata: Partytura: not. zb.* [Ukrainian Chamber Cantatas: A Score: Musical Notation Collections] (compiler A. Kalenychenko). Kyiv: Muzychna Ukrayina, Iss. 1, pp. 3–6.
3. Konovalova I. (2009) Zhanrovo-semantychna evoliutsiya khorovoyi folklornoyi obrobky v ukra-ynskiy muzytsi pershoyi polovyny XX st. [Genre and Semantic Evolution of Choral Folkloric Arrangements in Ukrainian Music of the First Half of the XXth Century]. *Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv* [Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts]. Kharkiv, No. 1, pp. 63–70.
4. Konovalova I. (2007) *Fenomenolohiya muzychnoyi obrobky (na materialy khorovykh tvoriv ukra-ynskyykh kompozytoriv XIX–XX st.)* [Phenomenology of Musical Arrangements (On Materials of Choral Works by Ukrainian Composers of the XIXth–XXth Centuries) (an author's abstract of the thesis for acquiring a Ph.D. in Art Criticism)]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture, 19 pp.
5. Korchynskiy M. (2010) Brynyt u khori muzyka stolit [The Music of Centuries is Resounding by Choral Performers]. *Holos Ukrayiny* [The Voice of Ukraine], February 13.
6. Kushniruk O. (2013) *Kompozytor Oleksandr Yakovchuk* [The Composer Oleksandr Yakovchuk]. Kyiv: Sprynt-Servis, 32 pp.
7. Pavlshyn S. (1986) Molodyye ukhodiat v zhyzn [Young Musicians Enter upon Life]. *Sovetskaya muzyka* [], No. 11, pp. 37–41.

SUMMARY

The problem of musical folklore preservation is an important part of an artistic activities of the representative of the Kyiv Composers School, Honored Artist of Ukraine Alexander Jacobchuk. He carries his love for the songs pearls from the children's years spent in Podillia (the village of Cherche in the Smotrych district of the former Kamianets-Podilskyi region). It is revealed through his own works as a composer, fixing authentic samples as an inquisitive practical folklorist.

Describing his stylish tastes, it can be affirmed, that the vector of Ukrainian national roots sensation is very important for the artist. In A. Jacobchuk music in times of his professional formation, and in the mature period, along with the layers of postmodernism, one can observe a flexible line of folk songs adaptation. He applies to its intonation vocabulary with varying degrees of intensity, such as quoting the song *Podolianochka* in the piece *Folk Sketch* (1972) for a quartet of wooden wind instruments, or plaiting the quoted melody of the song *Oi, Siv Chaban na Mohylku* and his own theme, imitating the element of folk music in *Bukovynian Capriccio* (1984) for clarinet and piano.

The largest group among the genre palette of the artist's works are the choral adaptations of Ukrainian folk songs a cappella. These are 345 samples that have formed an original author's 6-volume anthology of the genre, published during 2015–2018. The first volume of the collection is for children's chorus and consists of 57 arrangements of Christmas songs – carols and shchedrivky (Kyiv, 2015). The majority of melodies is taken from the collection of choirmaster Mariya Pylypchak *Koliadky i Shchedrivky* (Kyiv, 2007). The second volume includes 50 calendar and ritual songs of the winter and summer cycles for the mixed choir, written in different periods of the creative way (Kyiv, 2016). Authentic melodies have been recorded by the author during folkloristic expeditions in the villages of the Western Podillia. Some of them have been published in his tunes collections *Songs from Podillia* (1989) and *Koliadky i Shchedrivky* (1990). The third volume, intended for the execution by a mixed choir, also includes 62 adaptations of family, lyrical and humorous songs (Kyiv, 2016). It contains such favourite songs as *Nese Halia Vody*, *Posylala Mene Maty*, *Oi, ne Khody*, *Hrytsiu*, *Rozpriahaite*, *Khloptsi*, *Konei*, etc. In the fourth volume of the A. Jacobchuk anthology 50 adaptations for the male choir, mainly the calendar ceremonial cycle, the chumak (18) and several lyrical songs are collected (Kyiv, 2016). Most of the melodies of chumak songs have been taken from the academic edition *The Chumak Songs*, composed by O. Dei, A. Yasenchuk, A. Ivanytskyi (Kyiv, 1976), realized by M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, Ukrainian National Academy of Sciences. The final two volumes of the choral anthology are *Ukrainian Folk Songs* for female choir (Kyiv, 2018) and *Ukrainian Folk Songs of Transcarpathia* for mixed choir (Kyiv, 2018). The peculiarity of the first of them is the author's recording of tunes not only from the right-bank Ukraine, but also from Bosnia (the villages of Đurđevo, Žabalj, Ruski Krstur, towns of Vrbas, Kula) and Croatia (the villages of Petrovci, Mikloshevci, the city of Vukovar), in particular, some of them have been taken from the collection *Our Song*, compiled by the priest, Fr. Onufriy Tymko (Vojvodina, Serbia). The volume consists of 70 songs representing specifically the multiplicity of song folklore: carols, shchedrivky, spring songs, family, wedding, humorous, chumak and recruit songs. In the last volume of A. Jacobchuk anthology, intended for mixed choir execution, there are 63 arrangements of family, lyrical, recruit and humorous songs of the Transcarpathian region.

A. Jacobchuk uses the type of free dynamic adaptation of folk songs. Researchers note its compositional specificity in the dynamism of the couplet structure with the formation of variational, three-part and *poem* forms on its basis; saturation of the harmonic language with folklore rotation in reliance on the major-minor tune system is considered as the stylish feature.

The genre of choral adaptation in Alexander Jacobchuk works demonstrates the renewal of the genre paradigm, which finds expression in the tendency to through-dramaturgy, theatricalization, symphonic method in arrangement of folklore tunes and rhythm side, introduction of ways of classical polyphony, timbre colouring. Using such approach, the composer shows peculiar connection with the deep senses of ethnic and traditional existence, favours the comprehension and actualization of folk songs contacts of national spiritual culture.

Keywords: Ukrainian music, Ukrainian folk song, choral arrangement, A. Jacobchuk.