

УДК 781.68:[78.087.682:784.4(=161.2)]

**Олександр Яковчук  
(Київ)**

**ЗБІРКА «УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ ДЛЯ ЖІНОЧОГО ХОРУ  
БЕЗ СУПРОВОДУ В ОБРОБЦІ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА»:  
КОМПОЗИТОРСЬКЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ  
ЖАНРОВИХ ІНВАРІАНТІВ**

У статті висвітлено особливості композиторського опрацювання українських народних пісень на матеріалі п'ятого тому «Українських народних пісень для жіночого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука» (Київ, 2018). Непересічна цінність збірника в тому, що композитор видав хорові аранжування народнопісенних джерел, власноруч зібраних упродовж десятиліть. Подано аналіз формотворчих засад творів, техніки композиторського письма та прийомів хорового виконавства, якими автор поділився із читачем.

**Ключові слова:** хорова творчість, хорова обробка, український пісенний фольклор, Микола Лисенко, Олександр Яковчук.

The specific features of the composer adaptation of Ukrainian folk songs after the material of the fifth volume of *Ukrainian Folk Songs Arrangements for Female Choir a Cappella by Alexander Yacovchuk* (Kyiv, Foliant Publishing House, 2018, 240 p.) are considered in the article. An outstanding value of the collection is that the composer has recorded, arranged, published the musical material, accumulated by him for decades. The analysis of form creating principles of the works, the composer writing technique, the chorus execution methods, which the author has shared with the reader, are proposed.

**Keywords:** chorus works, choral arrangements, Ukrainian song folklore, Mykola Lysenko, Alexander Yacovchuk.

«Початок ХХ століття – важливий етап у розвитку художніх обробок народних пісень. Передумовою кардинальних змін у цій галузі стало глибше осягнення стильових засад українського фольклору і нове розуміння завдань його концертного опрацювання, підставою ж – зрушення у техніці запису фольклору, теоретичне його осмислення та поцінування, масштаби нагромаджень народнопісенного матеріалу, публікації ретельно скомпонованих збірок (Є. Ліньової, О. Листопадова, Ф. Колесси, С. Людкевича та Й. Роздольського, В. Ступницького)» [3, с. 53].

Специфіка народного розспіву, голосоведення, багатоголосся, ладо-інтонаційні, метричні, структурні особливості українських пісень завжди привертала пильну увагу композиторів і дослідників. У своїх листах до Ф. Колесси М. Лисенко 1896 року писав: «Кожен голос є тут цілком самостійний ход мелодійний, цілком самостійна пісня: це дійсно є варіант тої первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з їм на якийсь короткий час, щоб знов відокремитись. Кожен такий голос у гуртовому співі є самостійний контрапункт. З сього постерігаєте, що кращих контрапунктистів, як наш люд співочий, не вигадаєте...» [1, с. 271].

Жанр обробки народної пісні активно розвивався у творчості українських композиторів ХХ ст., учнів та послідовників М. Лисенка – К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Степового, досягнувши своїх висот у творчості геніального М. Леонтовича з його відомим на весь світ «Щедриком». У цьому творі, а також у «Дударіку», композитор уперше застосував наскрізний симфонічний метод опрацювання народної пісні. Цей метод інтенсивно розвивався у творчості П. Козицького, М. Вериківського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та інших.

У середині ХХ ст. обробки народних пісень створювали учні Л. Ревуцького – М. Дремлюга, Г. Майборода, В. Кирейко, А. Коломієць, піднісши жанр (здебільшого

завдяки активній діяльності численних хормейстерів-аматорів, що мав вигляд спрощених хорових розкладок, гармонізацій та аранжувань) до рівня високохудожніх мистецьких зразків. На сьогодні жанр обробки активно розвиває у своїй творчості автор цих рядків, який родом з того ж співучого краю, що і М. Леонтович, – із Зеленого Поділля, продовживши лінію композиторських шукань в обширі народнопісенних скарбів свого вчителя А. Коломійця, учня визнаного майстра української музики Л. Ревуцького. Мною зроблено 345 обробок народних пісень, записаних переважно особисто у фольклорних експедиціях. У запропонованій статті розглянуто п'ятий том «Українських народних пісень для жіночого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука» [5].

Власне, саме хорова обробка стала тим жанром, де я зміг втілити у своїй творчості нові способи образного розкриття емоційної щедрості й краси народної пісні. Левову частку народних пісень записано власноруч у фольклорних експедиціях на Правобережній Україні, а також у Боснії, Воєводині (Войводині, Сербія) та Хорватії. Іншу частину пісень узято із збірника «Наша пісня» о. Онуфрія Тимка за його згодою (я був особисто знайомий з о. Онуфрієм Тимком, зустрічався з ним у с. Вербас, Воєводина, 1989 р.). Решта пісень, представлених у збірнику, записана автором у селах Дюрдьов, Жабаль, Вербас, Кула, Руський Керестур (Воєводина) і в Хорватії – у селах Петровці, Міклошевці, Липовляни та в м. Вуковарі.

Метою моїх «етнопошуків» було бажання повернути українські народні пісні Закарпаття на материкову Україну. Історія цієї етнічної групи (українці Закарпаття) непроста: майже 300 років тому, під час правління австрійської імператриці Марії Терезії (1717–1780), значну частину населення Закарпаття переселили у Воєводину й Бачку Паланку. Загалом, ця акція мала позитивний характер для переселенців, бо переселення відбулося на досить вигідних умовах. Новоприбульців безкоштовно наділяли родючими землями в межиріччі Тиси й Дунаю, платили підйомні, будували церкви та школи, культурні осередки тощо. Інша річ, що наслідком переселення на тривалий час був розрив культурних зв'язків переселенців з рідним краєм, його мовою, культурою – урешті-решт, і з музичним фольклором. Будучи за віросповіданням переважно греко-католиками, закарпатці деякі зв'язки з Україною опосередковано зберегли (майже всі їхні священники навчалися у Львівській духовній семінарії, досконало володіли українською літературною мовою, перебували в українській культурі), проте із часом відбувався все більший лінгвістичний вплив інших етносів (сербів, хорватів, угорців, словаків) на мовну культуру переселенців. Велику роль у цьому відіграли, певна річ, і міжетнічні шлюби. Хоча потрібно правдиво зауважити, що для культурного розвитку русинів у колишній Югославії було створено всі необхідні умови: у місцях компактного проживання у Воєводині (села Руський Керестур, Кула, Вербас, Дюрдьов) вони мали свої восьмирічні школи, церкви, культурні осередки на кшталт «Просвіти», проводили мистецькі фестивалі («Червена Ружа») тощо. Процес довготривалої асиміляції згодом виявив свої наслідки: нині їхня мова є досить-таки віддаленою від української сучасної мови. Трапляються в лексиконі русинів багато слів, запозичених із сербохорватської, угорської та словацької мов. Певно, що під впливом інших культур, відбулися деякі зміни і в національній ментальності, проте всі вони етнічно усвідомлюють себе українцями, хоча і називаються русинами, зберігши свою давню назву (автор статті, для зручності, залишає за собою право називати дану етнічну групу русинами).

Початок справи запису фольклору вищеназваної етнічної групи належить відомому українському етнографу та фольклористу, академіку ВАНУ В. Гнатюку (1871–1926). У 1897 році він видав першу книжку шеститомника «Етнографічні матеріали з Угорської Русі». Під керівництвом І. Франка В. Гнатюк редагував етнографічний збірник «Матеріали до української етнології». Академік опублікував і низку наукових праць про лемків закарпатської смуги, а також югославських русинів: «Руські в Бачці» (1898), «Русини в Угорщині» (1899), «Русини Пряшівської єпархії і їх говори» (1900).

На жаль, В. Гнатюк не записував нотного тексту, а лише слова пісень, тому нині розмірковувати про музичну еволюцію даного фольклору важко. Безумовно, на інтонацію народних пісень українців Закарпаття мав значний вплив музичний фольклор інших народів – сусідів (тут ми спостерігаємо т. зв. явище контамінації), особливо інтонації словацької народної пісні, а також, певною мірою, угорської та сербсько-хорватської. Це передусім відчувається у формуванні мелодичної лінії пісень, зокрема ліричних, у використанні характерних ладів народної музики, вживанні ритмів народної танцювальної музики (наприклад, польки, вальсу, чардашу тощо). Особливо потрібно звернути увагу на «живучість» таких форм народної творчості Карпатського гірського регіону, як коломийка та аркан, які збереглися до сьогодні, незважаючи на те, що від часу переселення в рівнинну Воєводину минуло майже 300 років. Автентичному виконанню деяких пісень притаманне поступове прискорення темпу від куплету до куплету. Природно, що найшвидшим є останній куплет пісні. Інколи, наприклад, на останніх словах, роблять несподівану фермату. Іноді додають вигуки «Гей!». Характерними є також двочастинні формоутворення деяких пісень, подібно до угорського чардашу, де чергуються повільні та швидкі частини, а іноді трапляються і тричастинні побудови: А–В–А або А–В–С. Цікавими є зразки пісень ямбічної ритмобудови, які за формальною логікою мали б починатися із затакту, в розмірі  $\frac{3}{4}$ , але вони починаються на першу, сильну, долю такту. Цим зміщенням досягається пом'якшення мелодії, відбувається ніби «розмивання» сильної долі, що надає своєрідного ефекту незвичності й певної новизни (як на наше «українське музичне вухо»).

Повністю згоден із жанровою класифікацією даного масиву фольклору, визначеною ще В. Гнатюком:

- обрядові пісні,
- історичні пісні,
- побутові пісні,
- духовні пісні,
- сороміцькі пісні,
- чужі пісні,
- танцювальні мелодії.

У п'ятому томі власних обробок українських народних пісень для жіночого хору без супроводу, керуючись науковим підходом до фольклорного матеріалу, запропонованим В. Гнатюком, я розмістив записані та опрацьовані пісні в дещо іншому, більш стислому, порядку, поділивши вокальні твори на чотири основні групи:

- календарно-обрядові пісні (колядки релігійного змісту, народні колядки та щедрівки, веснянки – гаївки, купальські тощо),
- історичні, чумацькі, рекрутські пісні,
- родинно-побутові пісні,
- жартівливі й танцювальні пісні.

Згідно цієї класифікації маємо такі розділи збірки:

I розділ – 15 колядок, 4 щедрівки, 4 веснянки, 6 родинно-побутових пісень, 4 чумацькі та 4 жартівливі пісні (разом – 37 пісень).

II розділ – 24 родинно-побутових (серед яких – 7 весільних), 1 патріотична, 1 рекрутська та 7 жартівливих пісень (разом – 33 пісні).

У I розділі збірки представлено авторські обробки пісень календарно-обрядового циклу: 15 колядок і 4 щедрівки. Ці жанри серед календарно-обрядових пісень є найбільш поширеними. У сивій давнині наші предки колядки співали під час весняних польових робіт, а згодом пісні приурочували до Різдва Христового. Їх виконували гурти колядників, переважно парубки, у день Різдва і протягом наступних двох тижнів; щедрівки виконували групи дівчат (або змішані хорові групи) на Маланку (старий Новий рік). Релігійні колядки сповіщали світові про Віфлеємські події та народження Христа, а дохристиянські мали значно ширший спектр сюжетів: тут і пантеїстична міфологія, і історія, і гумор, і сатира, і любов, однак усе зводилося на-

самкінець до віншування господаря, побажання йому здоров'я і багатства. Зрозуміло, що чим оригінальніше щедрування, тим кращі дарунки від господаря. Тому українські щедрівки оригінально-вигадливі на образні метафори.

У фольклорі Закарпаття Різдвяні співи називають «крачунськими» (Коротун, Крачун, Крачун – міфологічна істота, яка скорочує зиму, краде в неї дні, отже, повертає сонце на весну). Зауважимо, що закарпатці співають виключно релігійних коляд, яких їх навчили, очевидно, греко-католицькі священники. До речі, маємо цікавий феномен: веснянки і гаївки в їх звичному виконанні відсутні. Лише опосередковано, – як особисте звернення закоханої дівчини чи парубка до природи, сонця, місяця, вітру тощо. Закличок весни, типових для українських «материкових» веснянок, мною записано не було. На жаль, достеменно невідомо, чому саме в переселенців Воєводини відсутні ці жанри дохристиянського календарно-обрядового циклу, хоча, за спостереженнями в дослідженнях В. Гнатюка, вони в інших русинських анклавих, тією чи іншою мірою, присутні.

Від кінця ХІХ ст. й на сьогодні в Україні сформувалися міцні національні традиції написання хорових обробок народних пісень, починаючи від М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича, П. Козицького, М. Вериківського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Коляди, А. Штогаренка, А. Коломійця, В. Кирейка, М. Дремлюги, С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського і до сучасних авторів, які розвинули класичні традиції та дали новий поштовх розвитку жанру (Є. Станкович, Л. Дичко, Б. Фільц, Г. Гаврилець, В. Степурко, В. Зубицький, Ю. Алжнев, В. Камінський, М. Ластовецький та ін.). У чому ж полягає самотність та унікальність саме мого підходу до творчої роботи над фольклорним першоджерелом? На мою думку, цінним є те, що я можу згадати «історію запису» кожної пісні, манеру її виконання, особливості інтонування, темпоритміку, емоційну атмосферу, оточуючу побутову етнографію, природу того чи іншого терену тощо. Усі ці фактори, відповідно, створюють цілісне враження композитора-записувача, що потім допомагає якнайглибше розкрити «душу» пісні при її художньому опрацюванні.

На сьогодні мною видано шість томів обробок українських народних пісень для різних хорових складів. Що ж до аналізу зразків, то, поділяючи творчі підходи В. Гнатюка щодо класифікації народнопісенного матеріалу, пропоную розглядати їх за такими (власними) критеріями: інтонаційна сфера, ладо-гармонічна основа, метроритмічні особливості, поліфонічна складова, фактурний виклад, музична форма.

У роботі над обробкою народної пісні я більше тяжію до так званих вільних, або креативних, обробок. У деяких своїх пізніх, більш масштабних, композиціях збагачую звукову палітру твору, використовуючи, окрім основних методів обробки – інваріантної, куплетно-варіаційної, ладо-гармонічної, поліфонічної, ладо-тональної, формоутворювальної, також інтонацію самої пісні, аж до її переосмислення, переплавлення в нову інтонаційну якість (такі ознаки є характерними для деяких українських народних балад і дум). Умовно кажучи, як і в деяких творах М. Леонтовича (наприклад, у «Щедрику»), у моїх окремих обробках думно-баладного характеру відбувається певна «наскрізна симфонізація» музичного матеріалу. У жанрі авторської обробки народної пісні це є, безумовно, новим творчо-позитивним явищем.

У 5-му томі обробок народних пісень для жіночого хору *a cappella* враховано специфіку звучання саме даного хорового складу, а також використано всі доступні новації сучасного композиторського письма, що притаманні іншим жанрам. Особливо звертає на себе увагу обробка веснянки «Там біленьке павутиння», у якій використані найскладніші сучасні прийоми звукопису – лінійна поліфонія, політональність, поліладовість, поліритмія та поліметрика. Звичайно, такі обробки може виконати тільки високопрофесійний хор. Нині цей твір уже «подужав» один з унікальних, елітних колективів – жіночий хор Київського муніципального вищого музичного інституту імені Р. Глієра, лауреат ряду міжнародних конкурсів під керуванням видатного диригента, народної артистки України Г. Горбатенко. Незважаючи на те, що я

як автор розумію лімітованість виконання цього хору, однак вважаю, що з кожним новим написаним твором варто піднімати планку техніки виконання на все вищий і вищий щабель, мотивуючи, тим самим, до професійного зростання інших, менш технічно розвинутих колективів. До речі, крім хору Г. Горбатенко, мені відомі лише два віртуозні колективи у світі, яким під силу ця обробка – це хор «Павана» з м. Києва (диригент Л. Байда) і хор «Веснівка» з канадського м. Торонто (диригент К. Зорич-Кондрацька).

Окремо хотілося б зупинитися на жанрово-естетичній специфіці деяких народних пісень Закарпаття. Зокрема, в аналізованому 5-му томі більшу частину нотного об'єму займають родинно-побутові пісні (25 зразків), серед яких виокремлюємо 7 весільних. Далі, за кількістю, розміщено пісні жартівливі (7) і по одній – патріотична й рекрутська. Цікаво, яку ж роль у формуванні тематики пісень відіграв сам факт переселення народу? Очевидно, у культурному аспекті – радше негативну, тому що за 300 років стер з генетичної пам'яті майже всі спогади про батьківщину. Однак, можливо, саме переселення було позитивним явищем у житті бідного населення Закарпаття, яке значною мірою покращило свій добробут. Проте констатуємо, у межах запропонованої публікації, тільки етномузикологічні факти. Цікаво, що родинно-побутові жанри стали панівними у фольклорі югославських русинів-українців. Чільне місце серед них посідають весільні («свадебні») пісні, очевидно, як центральна подія в житті кожної людини. На другому, умовно кажучи, місці перебувають ліричні пісні (про кохання), а на третьому – жартівливі. Загалом, за спостереженнями автора цих рядків, русини-українці Воєводини мають напрочуд веселу вдачу. Вони надзвичайно працьовиті, дружні, відкриті до інших народів, щирі й доброзичливі. Цілком логічно, що їх фольклор повністю відповідає національному характеру вищезокресленої етнічної групи.

Доречно зупинитися на основних принципах авторських обробок, пояснити, так би мовити, семантику даного процесу, дещо привідкрити відомості про композиторську «творчу лабораторію». Обраний мною метод обробки я визначаю як «універсальний». Що маю на увазі? Композитор переконаний, що будь-який вид обробки в сучасному музичному просторі існує, навіть включно з деякими модерними, суто інструментальними, прийомами поліфонічної техніки, сонористики, поліритміки тощо. Головне – органічність і переконливість розвитку музичного матеріалу. У процесі багатолітньої роботи над обробками українських народних пісень автор цих обробок дійшов висновку про необхідність «наскрізної симфонізації» деяких складних народнопісенних зразків. Спробуємо розшифрувати це поняття.

Часто пісня, велика за об'ємом та складна інтонаційно, починає у процесі опрацювання, умовно кажучи, «диктувати» авторові свої вимоги щодо шляхів подальшого розвитку музичного матеріалу. І це не містика: про явище «потрапляння в полон» до музики колись говорив автору цієї статті сам Л. Ревуцький (пропонуємо назвати таке явище «креативний детермінізм»). Тоді композитор стає ніби залежний від музики, яку він компонує, вона починає його «вести». Він змушений шукати нові прийоми хорового письма, іноді, навіть, використовуючи надбання інструментальної симфонічної музики, а саме: переосмислення заданої інтонації, її переродження і перевтілення в іншу якість, навіть діалектично протилежну. Це можливо досягти саме в роботі з інтонацією пісні, за допомогою виокремлення інтервалів, їх селекції або ж, навпаки, інтерполяції нових інтонаційних зерен, які працюють на розширення тематизму і музичної форми твору як такого. Такі технічні прийоми часто докорінно видозмінюють саму музичну тканину твору, іноді – до невпізнання. Виникає нова естетична якість твору. Пропоную називати цей принцип, яким і користуюся у своїх хорових обробках, явищем «авторської контамінації». Добре це чи ні? Очевидно, усе визначається досягнутим кінцевим позитивним результатом обробки, рівнем її художньої доцільності.

За глибоким моїм переконанням, кожна українська народна пісня, умовно кажучи, має свою «душу» – притаманну тільки їй самотність, річ у собі, «родзинку». Чи-то

інтонаційну, чи ладову, чи гармонічну, чи метро-ритмічну – те, на що ми в першу чергу звертаємо увагу. Потрібно лише вміти цю «душу» побачити і відчутти. Чому не кожен пісню можна обробити? Часто буває, що вона «протриває» насильному її опрацюванню. І, як правило, ці силувані обробки неорганічні: вони штучні, невдалі. На жаль, не всі композитори можуть це відчутти і зрозуміти, часто вкладаючи пісні в «прокрустове ложе» формальних аранжувань. Висновок такий: щоб зрозуміти «душу» народної пісні, треба в неї спочатку закохатися, розбудити в собі «національний культурний ген», образно кажучи. Лише тоді вона розкриється в усій своїй красі, стане зрозумілою і доступною для художнього опрацювання.

Зупинюся на аналізі деяких найбільш цікавих обробок народних пісень з даного збірника, здійснених на основі записаного фольклорного матеріалу як в Україні, так і за її межами.

І розділ. **«В нашого хазяйна»** (*B-dur – g-moll – B-dur, Andante*, розмір  $\frac{3}{8}$ , лад – мажоро-мінор). Колядка має 7 куплетів. У даній обробці вжито принцип кантової інваріантності в мелодії при куплетно-варіаційному розгортанні музичного матеріалу. Лад на початку – мажорний. У 5-му куплеті, шляхом ладо-тонального співставлення, здійснено перехід у паралельний *g-moll* з наступним поверненням в основну, мажорну, тональність у фінальному, 7-му, куплеті. Головна особливість фактури – рух паралельними терціями, секстами або септакордами лінійно, що породжує цікаві сонористичні звучання. Колядку завершено короткою кодою: її скандовано на словах «Дасть Бог і вам!». У творі використано такі поліфонічні прийоми, як канонічна імітація, хорове педалювання голосів, а також елементи гетерофонії та лінійності. Іноді викладено матеріал у взаємодії вищеперелічених кількох прийомів. Гармонія проста, прозора, продиктована інтонаційно-ладовою природою самої пісні. Метро-ритмічна структура асиметрична: 2 такти в розмірі  $\frac{3}{8}$  – 1 такт на  $\frac{3}{8}$  – 2 такти на  $\frac{3}{8}$  – 1 такт на  $\frac{3}{8}$ . Цікавим є приспів-рефрен на словах «Не завидуйте, панове-братці, дасть Бог і вам!», що незмінно повторюється після кожної строфи. Ступінь «авторської контамінації» в обробці незначний.

Обробка пісні **«Прилетіла ластівонька»** (*B-dur – g-moll – G-dur, Andantino*, розмір  $\frac{3}{4}$ , лад – мажоро-мінор). Форма теми – 8-тактовий період, форма всієї обробки – куплетно-варіаційна. Метро-ритмічна структура теми симетрична, складається з двох 4-тактових періодів. Варто наголосити на подібності тексту даної щедрівки до загальновідомого «Щедрика» в обробці М. Леонтовича. Виходячи з мелодичного діапазону нашої щедрівки, вона виникла набагато пізніше первісного архетипу «Щедрика»: в основі «Щедрика» – архаїчна інтонаційна формула об'ємом у малу терцію, а в нашому випадку – мала септима. (Зауважимо, що художній обробці найлегше піддаються народні пісні, інтонаційно невеликі за діапазоном – терція, кварта, квінта, тобто трихорд, тетрахорд, пентахорд. За нашими спостереженнями, чим ширший діапазон пісні, тим важче з нею працювати.) Гармонічна мова даної обробки зумовлена ладовими особливостями пісні. Хорова фактура контрастна, подекуди – лінійно-поліфонічна, що інколи породжує цікаві гармонічні побудови. У середній частині обробки, на словах «А чи дома пан-господар?», автор переносить тему в паралельний *g-moll*, створюючи певний ладо-тональний контраст у розвитку музичного матеріалу. Це вигідно відтінює основний тематизм – більш багатогранно його виявляє. Завершено щедрівку ритмічно розширеним традиційним побажанням «Щедрий вечір, добрий вечір!», що звучить як кода в яскравому *G-dur*. Ступінь «авторського втручання» в обробці незначний, за виключенням п'ятитактової коди, яка повністю авторська.

Отже, подано аналіз двох вищенаведених зразків, де визначено основні принципи моєї обробки народної пісні, зокрема автентичних колядки й щедрівки. Для більш повної картини проаналізую й інші зразки обробок.

**«Ішла зірка»** (*a-moll*). Обробка написана в куплетно-варіаційній формі (8 куплетів). Проста 4-тактова мелодія заснована на головних функціях гармонічного *a-moll* і звучить в одній теситурі, створюючи враження теми-*ostinato*. Їй, на противагу, почи-

наючи із 4-го куплету, з'являється активний контрапункт вісімками в партії альтів. Він вносить у драматургію твору ознаки розвитку за допомогою відхилень у *G-dur* і *C-dur*. Виразності хоровій тканині надають використані органні пункти (такти 5, 9–10, 23, 27, 29–31). За їх допомогою з'являються барви імпресіоністської стилістики – паралельні тризвуки (такти 23–24) і секстакорди (такти 27–28).

За наявності багатьох куплетів, серйозною проблемою постає питання музичної форми, долання одноманітності, запрограмованої однією музичною темою, пошуку засобів, необхідних для конструювання структурної логічності цілого. Прикладом такої динамізації форми може слугувати обробка пісні «Ой, у тебе, дядьку» (*B-dur*). У першому куплеті виклад теми спершу запропоновано одногосно (2 такти), далі – з терцієвим подвоєнням у других сопрано, а в каденції поява партії альтів наповнює завершення куплету чіткістю гармонічної логіки ( $T_4^6 - D_2 - T_6$ ). У 2-му куплеті імітаційний вступ альтів формує їх активне протискладення темі. У 3-му куплеті тема від початку збагачена виразними лініями підголосків (друге сопрано, альти). 4-й і 6-й куплети вносять зміну тональності на *g-moll*. Його виразником стає тривала хорова педаль «*g*» у партії других альтів (у 4-му куплеті). У каденції повертається основна тональність.

Розвиток теми активізується з огляду на імітаційне її проведення в оберненні на початку першими альтами. У 8-му куплеті хорова фактура ущільнюється проведенням теми паралельними тризвуками. Останні 2 куплети тематично динамізовані, підносять загальний розвиток до вищої – кульмінаційної – фази. Для цього в 10-му куплеті виокремлюється початковий тетракорд, його напрямок змінено на висхідний, і за допомогою секвенцій він проходить у різних голосах, відхиляючись у *g-moll* і *c-moll*. Фінальний куплет, побудований на авторському матеріалі, репрезентує швидку коду (зміна темпу з початкового *Moderato* на *Piu mosso*). На взятій з теми каденційній інтонації *d-c-es-d* у тридольному метрі, з наростанням енергії та переходом у дводольний тріолями від *p* до *f*, створено бравурний фінал-апофеоз.

У формотворенні хорової обробки могутнім засобом є ладотональні зіставлення. Завдяки їм досягається контраст у плінні музичної тканини, а музичні образи набувають нових відтінків у своїй характеристиці. У даному збірнику такі тональні зміни стосуються співвідношень паралельних тональностей та подекуди півтонових тональних зсувів між куплетами, відхилень у домінанту чи субдомінанту всередині куплетів.

Інший приклад використання тональних змін застосовано в обробці «**Всі язичи**» (*B-dur - g-moll*). Вона має куплетно-варіаційну форму (6 куплетів) з тенденцією до наскрізного розвитку. Ладова особливість народної мелодії полягає в тому, що перший куплет викладено в мажорній тональності, а наступний, двічі повторений, – у паралельному мінорі. Це і спонукало автора обробки до ладо-тональних пошуків у правдивому відтворенні ладо-тональної варіантності першоджерела. Перші два куплети відіграють експонуючу роль: у 1-му куплеті фактура обмежена лише прозорим двоголоссям, у 2-му, більш-менш йому близькому, – з'являється триголосся. Наступні три куплети виявляють можливості серединного розвитку форми. Зберігаючи ритмічний остов, народна тема зазнає непомітних інтонаційних змін (такт 22 – «*g*» замість «*f*», такт 24 – «*c*» замість «*es*»). У ладо-тональному відношенні 3-й, 4-й і 5-й куплети вносять суттєвий контраст до експозиційного поєднання *B-dur - g-moll*. Сферою субдомінанти (тобто *Es-dur*) розпочинаються 3-й і 5-й куплети, утворюючи цією схожістю певну тричастинність середнього розділу обробки. Відмінність між ними лежить у більшій тональній завуальованості в 3-му куплеті, зокрема завдяки паралельним тризвукам (такти 24–25), квартсекстакордам (такти 26–27), натуральному VII ст. в *g-moll* (такт 30). Натомість, у 5-му куплеті (реприза третього), усі згадані елементи вже чітко окреслюють свою тональну належність *B-dur - g-moll*. 4-й куплет вносить різкий тональний контраст: після каденції в *g-moll* попереднього куплету без підготовки вступає сфера *Ges-dur*, де початковий мотив теми вперше доручено альтам. Напрочуд колористичним є завершення не в очікуваному *es-moll*, а в *Es-dur*, хоча в

каденції куплету використано кадансовий квартсекстакорд і до *es-moll*, і до *Es-dur* (такт 47). 6-й куплет повертає сферу головної тональності та її паралелі, однак звучить більш урочисто в результаті вкраплення чотириголосся, до речі, збагаченого вже застосованим прийомом паралелізму, в даному випадку – септакордів (такти 66–67).

Мелодія пісні в обробці «**Ой, у місті**» (*G-dur*) суттєво видозмінена. У 1-му куплеті її в терцію ведуть сопрано, у 2-му – розмірений контрапункт альтів уводить гармонічну опору. Третій куплет виявляє імітацію теми в тональність домінанти (*D-dur*), відхилення в *e-moll*, а також застосування великого мажорного септакорду без розв'язання (такт 22). Тональний контраст привносить наступний куплет, де панує сфера *e-moll* з каденційним переходом через нонакорд подвійної домінанти (такт 30) в основну тональність. У 5-му куплеті використано можливість тембрового контрасту: перше речення звучить на октаву нижче в партії альтів, друге – у перших сопрано. 6-й куплет пропонує штриховий контраст, у ньому, на противагу наспівності теми, партія альтів рухається вісімками, нагадуючи прийом *pizzicato* струнних інструментів з акцентами на сильну долю і по вертикалі утворюючи паралелізм тризвуків і септакордів. У 7-му куплеті тема звучить у тональності *Es-dur*, тоді як альтам відведено акомпануючу роль, а постійне мерехтіння домінанти «*b*» створює ефект предиктовості цього куплету. Тональний контраст характерний і для 8-го куплету, де тема викладена в *c-moll* з модуляцією в *Es-dur*. Урешті-решт, в останньому куплеті утверджується основна тональність, і тема набуває більш урочистого забарвлення, з огляду на варійований початковий мотив, який цього разу поданий по звуках тонічного квартсекстакорду («золотий хід»).

Пропоную розглянути деякі найбільш оригінальні пісні II розділу збірника. Серед великого масиву народних пісень русинів Воєводини першість відводимо пісням весільним («свадебним»). На другому місці – пісні жартівливі («жартовні»). Ліричні (любовні) та інші пісні представлені в меншій кількості. Як уже було зауважено, для представників цієї етнічної групи притаманне оптимістичне світосприйняття. Вони надзвичайно роботящі, відкриті і чесні, у своєму житті керуються колективною мораллю, де справжніми цінностями визначено віру в Бога, сім'ю, господарство, вміння працювати на землі, примножувати добро тощо. Заможні люди в них користуються великою повагою, бо свого високого матеріального цензу вони досягли чесною, важкою, повсякденною працею. Життя всієї їхньої громади – як на долоні. Про заможних людей русини поважно відгукуються так: чоловік доробився. І щиро не вбачають потреби схвалювати бідність і бідних («худобних»), оскільки в кожного переселенця апіорі були однакові можливості – стартові умови. Отже, тільки лінивий («ленюх») або п'яниця («алкоголічар») не змогли «доробитися». Така-от серед них панує народна філософія і мораль. Окрім того, звертає на себе увагу унікально поважне ставлення русинів до чужої приватної власності. І трудяться вони, як правило, надзвичайно старанно, навіть коли працюють для чужих людей; за їхнім висловом, – «робимо для всіх, як для себе».

Окремо вирізняються рекрутські пісні. Це ще один пласт фольклору, що оповідає про різні сторони життя-буття рекрутованих на військову службу молодих хлопців, як-то виснажливі походи і бої, важке казармене напівголодне існування і муштра. Особливо в цих піснях щемно звучить тема суму за рідною домівкою, коханою дівчиною, за батьками, братами й сестрами, милим серцю краєм.

Також у фольклорі русинів існують пісні, які класифікуємо як «застольні». Серед них є частина таких за фавулою, що їх умовно відносимо до «гумористичних пісень з мораллю», а саме: випити чарку-другу у веселій компанії – не великий гріх, але зловживати цим не варто, аби запобігти поганим наслідкам. Застольні пісні виконують, як правило, на заручинах, весіллях, уродинах, хрестинах, а також під час народних свят чи інших урочистих подій у житті громади. (При цьому громада різко засуджує людей, які зловживають алкоголем, до повного їх ігнорування, що має позитивний вплив на здоров'я нації.)



Проаналізую тепер жартівливу пісню «Пошол циган до вароша» («Пішов циган до міста»). Сюжет пісні простий: бідний циган, у якого немає грошей, пішов до міста. Він страшенно голодний. І тут йому на очі трапився свіжоспечений білий калач. Що ж робити? Залишається тільки його вкрасти і втекти, що циган і зробив, накликавши заслужені прокльони пекаря.

«**Пошол циган до вароша**» (*A-dur, Allegro*, розмір  $\frac{2}{4}$ ). Пісня має яскраво виражений танцювальний характер, інтонаційно близька до угорських народних мелодій, з характерними інвазійними вигуками. Тричі дводольний метро-ритм переривається  $\frac{3}{4}$  однотоками, що надають музичній тканині більшого напруження з огляду на появу непередбачуваного своєрідного «гальма» – 3-ї долі. Починається хор чотири-тактовим «авторським» вступом танцювального характеру, ритмічно близьким темі пісні. Завершує обробку 11-тактова «авторська» кода, побудована на матеріалі вступу. Спосіб розвитку музичного матеріалу – куплетно-варіаційний. Широко використані підголоскова поліфонія, імітаційна техніка, подвійні контрапункти. Прості ладо-гармонічні особливості пісні диктують спрощену акордику, яка досить доречна у швидкому танцювальному темпі. Вигуки «Гей, гей, гей!» вносять нові ритмічні конструкції у звичний плин дводольного метру, збагачуючи та поглиблюючи його. На прикладі даної обробки маємо наочний приклад дії значної «авторської контамінації» в музиці.

Весільна пісня «**Барвеночки**». Це типовий зразок пісень, які співають дівчата – дружки нареченої на дівич-вечорі, за день до весілля. Вони плетуть вінки з барвінку, співають журливих пісень про те, що наречена змушена буде покинути рідну оселю, дорогих батька й матір і йти в чужу сім'ю – часто далеко від дому, в інші села або міста, і невідомо, чи буде колись молода жінка мати нагоду провідати рідних. Як правило, пісні, котрі співають на дівич-вечорі, мають сумне мінорне забарвлення, проникливо-задушевні за характером, їх виконують у повільному темпі. Незважаючи на те що русини тепер живуть за сотні кілометрів від своєї прабатьківщини, обряд плетіння вінків на дівич-вечорі в них зберігся. І не лише це. Майже все весільне дійство ідентичне українському.

«**Барвеночки**» (*a-moll, Andante*, розмір  $\frac{3}{4}$ , лад – гармонічний мінор). В основі обробки лежить інваріантний спосіб викладу теми пісні. Перше і друге проведення – в партії альтів, надалі тема підхоплена групою сопрано. Тут сполучено куплетно-варіаційний і поліфонічно-підголосковий принципи розвитку музичного матеріалу. Характерною для пісні є часта зміна метро-ритміки ( $\frac{3}{4}$  –  $\frac{2}{4}$  і навпаки), що збагачує композиційну структуру і надає нових можливостей для її обробки. Гармонічна мова цікава своїми відхиленнями та співставленнями акордів, які прикрашають і контрастно поглиблюють ладове забарвлення пісні. Обробка має просту куплетну форму.

Наступна обробка пісні належить до жанру коломийки, досить поширеному в Карпатському регіоні України. Це – «Яка наша коломійка». Її створено вже після переселення русинів до Воєводини. У ній легко простежується вплив характерних інтонацій словацьких народних пісень на формування мелодики та метро-ритмічної структури. Ладова відмінність також характерна для цього жанру: в Карпатах коломийки, як правило, мають мінорне ладове забарвлення, часто це так званий гуцульський лад (гармонічний мінор з підвищеними четвертим і сьомим щаблями). Русинські коломийки зазвичай мажорні, веселі, танцювальні. Як правило, – це жартівливі тексти-діалоги між парубком і дівчиною, що вирізняються іскрометним народним гумором. Іноді їх виконують з поступовим прискоренням темпу до фіналу.

«**Яка наша коломійка**» (*A-dur, Allegro*, розмір  $\frac{2}{4}$ ). Обробка починається своєрідним 4-тактовим ритмічним вступом, який виконують усі учасники хору плесканням у долоні. Перший період теми викладений у сопрано, до яких у другому періоді приєднуються альти в терцію. Повтор другого періоду виконують сопрано, що співають у терцію, при хоровій педалі альтів, які потім сходяться із сопрано в унісон. Виклад теми у 2-му куплеті доручено сопрано в терцію, а альти ведуть утримане протискладення вісімками – *basso continuo*, що триває майже до завершення 2-го куплету.

3-й куплет викладено тими ж терціями в сопрано, але вже на фоні хорової педалі в перших альтів на звуці «е», що продовжується до кінця 3-го куплету. У 4-му куплеті тему викладено альтами в терцію, сопрано утримують хорову педаль. З'являється новий елемент фактури – соло сопрано на високих довгих нотах, що становить поліфонічний контрапункт. Таке співіснування всіх музичних компонентів обробки, їх поліфонічна взаємодія, значно динамізує фактуру твору і приводить до життєствердного фіналу.

Як автор, який з любов'ю до першоджерел і творчим натхненням працював над обробками народних пісень своєї хорової збірки, я дозволив собі проаналізувати деякі прикметні зразки, виявити характерні особливості композиторського опрацювання фольклорного матеріалу, окреслити основні принципи власного митецького бачення. Наостанок вкотре наголошу: народна пісня – це національний «золотий фонд», який спільними зусиллями має бути збережений у віках, зокрема і у вигляді художніх обробок, здійснених сучасними українськими композиторами.

- 
1. Лисенко М. В. Листи / авт.-упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Музична Україна, 2004. 680 с.
  2. Народні пісні подкарпатських русинів / зобрали Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославський. Факс. вид. Ужгород : Карпати ; Патент, 1992. 112 с.
  3. Пархоменко Л. Хорові обробки народних пісень. *Історія української музики* : [у 6 т.] / голов. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3. С. 53–87.
  4. Фільц Б. Обробки народних пісень для хору. *Історія української музики* : [у 6 т.] / голов. ред. М. М. Гордійчук. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 78–104.
  5. Яковчук О. Українські народні пісні для жіночого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука. Київ : Фоліант, 2018. Т. 5. 240 с.

### References

1. lysenko M. (2004) *Lysty* [Correspondence] (author-compiler R. Skorulska). Kyiv: Muzychna Ukrayina. – 680 pp.
2. Zador D., Kostio Yu., Myloslavskyi P. (compilers) (1992) *Narodni pisni podkarpatskykh rusynov* [Folk Songs of Subcarpathian Rusyns] (facsimile edition). Uzhhorod: Karpaty; Patent, 112 pp.
3. Parkhomenko L. (1990) Khorovi obrobky narodnykh pisen [Choral Variations of Folk Songs]. *Istoriya ukrayinskoyi muzyky: u 6 t.* [The History of Ukrainian Music: in Six Volumes] (ed.-in-chief M. Hordiychuk). Kyiv: Naukova dumka, Vol. 3, pp. 53–87.
4. Filts B. (1992) Obrobky narodnykh pisen dlia khoru [Arrangement of Folk Songs for a Choir]. *Istoriya ukrayinskoyi muzyky: u 6 t.* [The History of Ukrainian Music: in Six Volumes] (ed.-in-chief M. Hordiychuk). Kyiv: Naukova dumka, Vol. 4, pp. 78–104.
5. Yakovchuk O. (2018) *Ukrayinski narodni pisni dlia zhinochoho khoru bez suprovodu v obrobtsi Oleksandra Yakovchuka* [Ukrainian Folk Songs for an Unaccompanied Female Choir Arranged by Oleksandr Yakovchuk]. Kyiv: Foliant, Vol. 5, 240 pp.

### SUMMARY

The author approach to the folk song choral arrangements is described in the article. A brief overview of the historical development of Ukrainian folk song genre adaptation – from M. Lysenko and his followers to the twentieth century and till the present time is proposed. Nowadays, the choral arrangement genre is developing intensively in Alexander Yacovchuk works. It has appeared as an artistic field, where the new ways of the figurative revealing of the folk song emotional gene-

rosity and charm. The author has composed 345 Ukrainian folk songs adaptations; the vast majority of musical samples has been recorded by him personally in folklore expeditions. A. Yacovchuk has published six volumes of own folk song arrangements for different chorus ensembles.

In this article, the newly published fifth volume of *Ukrainian Folk Songs Arrangements for a Female Choir a Cappella by Alexander Yacovchuk* (limited liability company *Foliant* Polygraphic Center, Kyiv, 2018, 240 p.) is provided for consideration. The material is interesting for the studying of choral arrangement modern development. The author, in addition to basic methods of composition (invariant, couplet-variational, mood-harmonic, polyphonic) uses the intonational richness of the song itself up to its reinterpretation into a new intonational quality. In this way, a certain *symphonization* of musical material occurs. It is considered as a new positive phenomenon. The composer attracts all available novations of contemporary composer writing, inherent for other genres, taking into consideration the specifics of female choir sounding.

The first chapter of the proposed collection consists of calendar-ceremonial cycle songs as well as of family, chumak and humorous songs, recorded by the composer on the Right-bank Ukraine. The second chapter includes songs collected in the Transcarpathian region – on the territory of Ukrainian part of Transcarpathia and also in Prešov region (Slovakia) and Vojvodina (Serbia). Found and arranged music is a unique one. The samples of Transcarpathian folk songs have been recorded on a high professional level for the first time in the history of Ukrainian musicology and it has been joined to the song fund of continental Ukraine.

The article author has made a little excursus into the history of the migration of a large part of Transcarpathia population to the aforesaid territories during the reign of the Empress Maria Theresia (XVIII century). This ethnic group, realizing themselves as Ukrainians, is still named as Rusyny. Volodymyr Hnatyuk, an outstanding Ukrainian ethnographer and folklorist, has contributed greatly into the research of Rusyny folklore. Onufriy Tymko, the Greek Catholic priest from Verbas village (Vojvodina, Serbia), has put much effort into Rusyny folk songs acquisition. His collection *Our Song* has been published in Serbia after the pastor death in 1989. Alexander Yacovchuk has been in luck to have creative communication and ideas exchange with this outstanding person.

A detailed analysis of the most interesting folk song adaptations, according to the author-compiler opinion, made on the basis of folklore material recorded in Ukraine and abroad, is proposed in the given article.

**Keywords:** chorus works, choral arrangements, Ukrainian song folklore, Mykola Lysenko, Alexander Yacovchuk.