

Теорія Theory

УДК 785.11:78.071.1(477)Яко

СИМФОНІЗМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА У ВІДДЗЕРКАЛЕННІ РАНЬОГО ТА ПІЗЬНОГО ПЕРІОДІВ ТВОРЧОСТІ

Ольга Кушнірук

У статті проаналізовано початок раннього та пізнього періодів творчості О. Яковчука на прикладі симфонічної поеми «Золоті ворота», Першої симфонії, П'ятої симфонії «Ностальгія» з погляду особливостей авторської стилістики, її еволюції.

Ключові слова: симфонія, симфонічна поема, українська музика, О. Яковчук.

В статье проанализировано начало раннего и зрелого периодов творчества А. Яковчука на примере симфонической поэмы «Золотые ворота», Первой симфонии, Пятой симфонии «Ностальгия» с точки зрения особенностей авторской стилистики, ее эволюции.

Ключевые слова: симфония, симфоническая поэма, украинская музыка, А. Яковчук.

The article is an attempt to analyze the beginning of early and late periods of A. Jacobchuk works by way of example of symphonic poem *The Golden Gates*, the First Symphony, the Fifth Symphony *Nostalgia* within the peculiarities of author stylistics, its evolution.

Keywords: symphony, symphonic poem, Ukrainian music, A. Jacobchuk.

Поміж сучасних українських митців-симфоністів Олександр Яковчук (нар. 1952 р.) – заслужений діяч мистецтв України, лауреат Премії імені Івана Огієнка, лауреат Мистецької премії «Київ» імені Артемія Веделя, лауреат міжнародних композиторських конкурсів, представник київської композиторської школи – посідає провідні позиції. На сьогоднішній день його симфонічний доробок охоплює вісім симфоній та сім інструментальних концертів, демонструючи щоразу інакший концепційний вимір осмислення буття і життєвих колізій, філософського роздуму композитора-симфоніста. О. Яковчук уміє, відсторонившись, побачити задум з висоти пташиного лету, а відтак – охопити його своїм звуковим «пензлем» у нотних знаках; послідовно, від вихідної інтонації, засіяної музичної зернини, сформував її наступний розвиток, на наших очах творячи зростання і, врешті-решт, буяння розлогого дерева з пишною кроною – музичного твору. Така метафора видається цілком виправданою щодо симфонічної творчості О. Яковчука, прикметної органікою володіння методу

симфонізму, відчуттям породжуваних ним можливостей.

У статті зроблено спробу проаналізувати початки раннього та зрілого періодів діяльності митця на прикладі симфонічної поеми «Золоті ворота», Першої симфонії, П'ятої симфонії «Ностальгія» з погляду особливостей авторської стилістики, її еволюції.

Поява перших симфонічних творів О. Яковчука збіглася в часі з розгортанням на сторінках журналу «Советская музыка» серйозної дискусії з питань осмислення стану побутування симфонічного жанру на теренах СРСР («Симфонизм сегодня. Традиции. Потери. Обретения», 1987–1988 рр.). У конструктивній полеміці обговорювалася реальна ситуація, показова плюралізмом художніх рішень, відходом авторів від усталеного жанрового інваріанта, рішучим намаганням освоїти нові позиції. Зокрема, М. Тараканов, не поділяючи думки М. Арановського, котрий визначив цей етап як стадію дестабілізації жанру [1, с. 5], відносить симфонію до стабільного феномена, що склався типологічно, а не-стабільними вбачає лише його різновиди

ТЕОРІЯ

та композиторські уявлення, розмиті на той момент до межі можливого [9, с. 14]. Водночас дослідник відзначає питому особливість сучасного симфонізму: «Принцип розвитку антитетичного, заснований на боротьбі і взаємодії контрастних тем, перестав бути універсальним, єдино можливим» [9, с. 15]. Предметом уваги В. Задерацького став змістовий первень симфонії, «носія інтелектуалізму». Відштовхуючись від центральної для симфонічного висловлювання ідеї – людина і світ, учений називає нові «семантичні поля» жанру. Так, образ Природи дедалі більше сприймається як природа Землі людей, виступаючи символом краси живого, символом, пронизаним трагічною рефлексією, оскільки привид ядерної катастрофи ввійшов у психічну структуру сучасної людини як страшна реалія. Новим, на думку В. Задерацького, є ставлення до подій, колізій світу, відтак музика відбиває «світ як подієвий стан». Появу медитативних зразків він пояснює новим відчуттям нескінченності, загостреною композиторською рефлексією з приводу кінченності людського буття. Цей ряд доповнює всеохоплюваність ліричного чинника як синоніма людської цінності [5, с. 17].

Як і В. Задерацький, питання про більш вільне співвідношення методу симфонізму та жанру симфонії обговорює І. Золотовицька, вважаючи метод мобільним фактором, а концепційність як якість мислення – стабільним фактором сучасного існування симфонії [7, с. 26]. Також дослідниця визначила відокремленість практичного досвіду і його теоретичного пізнання: «... наш поняттєвий апарат не завжди відповідає тим новим завданням, які доводиться вирішувати композиторам. Необхідним є уточнення понять в їхньому системному взаємозв'язку, історичній динаміці та в загально-гуманітарному контексті, оскільки мова йде про фундаментальні теоретичні, філософські й методологічні проблеми музичної науки, і аналіз на їх основі конкретних ще мало досліджених сторінок сучасного радянського симфонізму» [7, с. 26].

Поява оригінальних, конструктивно неповторних моделей, на думку Г. Григор'євої, залежить від рішення драматургічного над-

завдання, на відміну від попередніх етапів, коли художнє відкриття зосереджувалося в інтонаційній сфері [3, с. 33]. Погоджуючись із вищезгаданою думкою, Г. Дмитрієв називає необхідним атрибутом сучасної ситуації в галузі симфонічної музики «філософію оркестрового голосоведення»: «Про справжній симфонізм ми можемо говорити в тому разі, коли композитор втілює оригінальну драматургічну концепцію з допомогою розвиненого й органічного оркестрового голосоведення» [4, с. 20].

Наведена вибіркова панорама поглядів учасників дискусії засвідчила ретельний підхід до пізнання еволюції жанру симфонії, його модифікацій та появи нових типів симфонізму. Позначена багатоаспектністю розгляду поставленої проблематики, вона дала поштовх теоретичному прочитанню нових музичних текстів та їх належній оцінці сучасниками.

Завдяки Івановським семінарам (Московська область, РФ), перебуваючи в епіцентрі подій – новаційних пошуків композиторської молоді, О. Яковчук проймається пануючим духом оновлення, творчого виклику, що, зрештою, відобразиться на його мистецькій долі, високій мірі вимогливості до власноруч написаного.

Першим твором О. Яковчука в симфонічному жанрі, що реалізувався як художньо довершене явище, слід розцінювати симфонічну поему № 2 «Золоті ворота» (1982), приурочену до розгорнутого в масштабах держави святкування 1500-річчя заснування Києва¹. До цієї дати з'явилася ціла низка творів українських композиторів: опера-ораторія «Київські фрески» та «Музичне приношення Києву» І. Карабиця, ораторія «І нарекоша ім'я Київ» та кантата «У Києві зорі» Л. Дичко, «Ода Києву» для баса, змішаного хору та оркестру Б. Алексеєнка, симфонія № 3 «В стилі українського бароко» Л. Колодуба, симфонія № 3 «Дніпровські райдуги» Г. Ляшенка, симфонія № 10 Г. Таранова, симфонічна поема «Пагорби Києва» Я. Лапинського, симфонічна фреска «Київська Русь» О. Канерштейна, концерт для фортепіано з оркестром «Симфонічні танці» А. Штогаренка та ін. Виконавська доля поеми О. Яковчука, порівняно з

ОЛЬГА КУШНІРУК. СИМФОНІЗМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА...

вищеназваними композиціями, виявилася непростою: пролежавши чотирнадцять років, партитура вперше прозвучала не на рідній землі, якій вона, фактично, присвячувалася, а далеко за океаном – навесні 1996 року під орудою колишнього киянина, незабутнього Володимира Колесника її інтерпретував симфонічний оркестр Торонто у філармонійній залі Massey Hall. В Україні поема прозвучала у 2005 році (через 23 роки після створення!) на «КиївМузикФесті», де національну прем'єру здійснив оркестр Національної радіокомпанії України під темпераментною батудою Вікторії Жадько.

З певної точки зору, «Золоті ворота» можна вважати прологом до всієї симфонічної творчості О. Яковчука, у якому відбито духовно-ціннісні орієнтири художнього світобачення митця. Зокрема, пам'ять про минуле своєї Батьківщини, повагу до нього він вбачає підвалиною національної гідності українців. Загальний пафос поеми скеровано на створення величного образу Золотих воріт – символу мужнього, незламного духу їхніх оборонців у криваві часи навали орди хана Батия на Київську Русь. За драматургічним чинником поема не відходить від традиційного підходу в трактуванні сонатної форми, опертого на чіткість розмежування її розділів, усвідомлення розробки як центру колізії, дзеркальну репризу. Проте тематична і темброва виразність образів, відчуття духу музичного розвитку змушують придивитись уважніше до авторського почерку О. Яковчука, щоб зрозуміти оригінальність рис його оркестрового мислення.

Насамперед твору притаманна атмосфера сивої давнини через упровадження композитором архаїчного колориту. Наприклад, у вступі, де поступово набирає зримих обрисів, умовно кажучи, тема «Золотих воріт», симптоматичним є її невагомо-прозорий, наче завуальований димом континуальної віддаленості, фон з окремих, по чергово зависаючих у просторо-часі чистих квінт (струнні й арфа), яким кореспондують репліки на чистих квартах у дерев'яних духових інструментів, що згодом оформлюються в тему. Вона так само показова архаїчним характером завдяки невеликому діа-

пазону із центруванням навколо звука «d» та паралелізму в русі голосів.

Головна партія, що уособлює захисників Києва, розгортається як цілісний розділ з логічним наростанням оркестрового масиву до кульмінації – вияву незборимого наміру русичів уберегти рідну землю від понівечення татарською ордою. Після першого проведення в нижньому регістрі скрипок на тривожному супроводі альтів, що переходить до дерев'яних духових, тема набирає потужного звучання у *tutti* (труба, дерево, скрипки, альти). Їй на зміну приходять аналогічний, на високому градусі динаміки, туттійний виклад теми «Золотих воріт» – автор цим хоче наголосити нездоланність народу у своєму прагненні. Образне навантаження побічної партії покликане відобразити роздуми та, можливо, сумніви перед неминучим зіткненням з ворогом, що спостерігається в дорученій соло віолончелям темі, метрично ослабленій з допомогою синкоп (ц. 10).

Власне, зіткнення ворожих таборів зосереджено в розробці, яку композитор починає восьмитактовим унісонним проведенням *tutti* нової теми – образу чужинського війська, його безжального наміру сплюндрувати, знищити, не лишити позаду себе нічого живого. О. Яковчук, проте, будує її на інтонаціях теми «Золотих воріт», що досить непросто ідентифікувати з прообразом. Перед слухачем постає ударно-бартоківського зразка, нависаюча своєю загрозливістю тема, після короткої ремінісценції фонового матеріалу зі вступу поеми переходячи у фазу активного ритмічно-тембрового варіювання. Композитор поєднує ударність характеру теми з новим тембровим оформленням, доручаючи її литаврам та виопуклюючи варіативний потенціал саме ритмічного чинника в розробці. Притаманний поемі принцип лейтмотивності, помітний у спорідненості титульних інтонацій кожної теми, сприяє становленню кульмінаційної зони. Так, у загальній масі чуємо інтонації лейтмотиву у групі дерев'яних духових (ц. 20), у флейт, кларнетів одночасно з бас-кларнетом, валторнами, тубою, які ведуть «пом'якшений» варіант (образ побічної партії) – (ц. 21), у струнних (ц. 22), валторн і труб (ц. 24).

ТЕОРІЯ

Досягнувши вершини, плин музичної тканини переходить у річище оцінки змальованих подій: початок репризи символізує поява хоралу на темі «Золотих воріт». Обираючи дзеркальний спосіб репризності, О. Яковчук надає епічній концепції твору глибшого смислу. Побічна партія виглядає тут як морально «спустошена», знекровлена подіями протистояння двох ворожих сил. На тлі других скрипок і альтів, що прийомом гри *con legno* та в межах контрольованої алеаторики створюють стан заціпеніння, моторошної тиші після битви, побічна партія, просторово розведена в протилежні регістри, виринає імітаційним дуєтом віолончелей та перших скрипок, що «знеособлений» трельним нашаруванням кожного звука. Порівняно з експозицією, реприза головної партії, підсилена тембром труб, і поєднуючись із темою «Золотих воріт», органічно утверджує апофеозне завершення твору.

Симфонічна поема «Золоті ворота», незважаючи на довгий шлях до слухачької аудиторії, посіла одне з почесних місць в осмисленні митцями прадавнього минулого України серед композицій, написаних до знаменної дати в житті української столиці. Крім того, в особистій творчій біографії О. Яковчука вона стала рушійним важелем започаткування його роботи в жанрі симфонії, позначеному бажанням знайти нову художню якість у втіленні суспільно вагомих задумів та результативністю такого наміру.

Як цілком слушно стверджує О. Зінкевич щодо процесів в українській музиці 1970–1980-х років, «жанрова домінанта змістилася в зону симфонії <...> Ніякий інший жанр не поводить настільки “самокритично” – запекло “сперечаючись” зі своїм стереотипом, наполегливо прагнути не до самоповтору, а до оновлення. Практично кожна нова талановита симфонія виступає як жанроутворююче явище: на рівні жанру, драматургії, типології» [6, с. 160–161]. До таких промовистих прикладів відноситься Перша симфонія О. Яковчука «Біоритми Чорнобиля», розпочата 1986 року, одразу після страшної катастрофи в житті України – вибуху атомного реактора на Чорнобильській АЕС. Трагічна по-

дія, на яку миттєво відгукнувся композитор, спричинила інтенсивний резонанс у суспільстві, середовищі інтелігенції, особливо в колі літераторів (поєми «Чорнобильська Мадонна» І. Драча, «Сім» Б. Олійника, «Біль і пам'ять» М. Луківа, роман «Марія з полином у кінці століття» В. Яворівського, документальна повість «Чорнобиль» Ю. Щербака, збірка оповідань «Діти Чорнобиля» Є. Гуцала та ін.). У всіх названих творах тема принесеної мирним атомом біди, що розчахнула життя на «до» і «після» катастрофи, висвітлюється як пересторога людству щодо його діянь, необдуманість яких може мати фатальні наслідки для всього суцього на планеті. У симфонії О. Яковчука втілено особистий досвід митця в цій події та сприйняття її апокаліптичного характеру для Землі та людей, а також віру в їхнє майбутнє.

Праця над симфонією одночасно тривала у двох варіантах – для струнного оркестру з ударними та для великого симфонічного оркестру. Перший з них, «екстракт» симфонії, композитор завершив того ж таки року, а його прем'єра відбулася 9 жовтня 1990 року в рамках Першого «Київ Музик Фесту» (під назвою «Біоритми» без жанрової атрибуції, Київський камерний оркестр під орудою Аркадія Винокурова) у Будинку вчених НАН України. Другий варіант О. Яковчук опрацював до 1988 року. Його першопрочитання здійснив симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України під керівництвом Володимира Шейка в Національній філармонії України 2006 року. Наступного року було випущено диск із записом симфонії (CSF Inc. Productions), куди ввійшли також Друга симфонія та поема «Золоті ворота».

На відміну від поеми «Золоті ворота», де автор спирався на засади епічного симфонізму, концепція Першої симфонії підпорядковується новим для тогочасної радянської (а в її рамках – української) музики принципам лірико-медитативного симфонізму (Г. Канчелі, А. Тертерян, В. Сильвестров та ін.), поєднаним із драматичним типом – отже, репрезентуючи діалектичний тип симфонії (термін І. Ковбас [8, с. 19]). Своєрідність авторського бачення про-

ОЛЬГА КУШНІРУК. СИМФОНІЗМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА...

стежується передусім у відході від жанрового стереотипу обов'язкової чотиричастинності циклу. Свій задум О. Яковчук укладає в рамки двочастинної структури, хоча, по суті, початковий епізод другої частини – **Tempo rubato** – претендує на самостійне драматургічне місце в циклі як ліричний центр твору. Загалом, якщо в першій частині останнє слово залишалося за силами зла, то друга частина поступово утверджує надію і віру, досягаючи в кодї катарсису. На притаманну симфонії цілісність музичного тексту впливають виопуклені три фази дієвості та дві тематичні арки між обома частинами, а також розвинута система інтонаційних зв'язків (у ролі інтонаційного ядра опиняється мала секунда, породжуючи різноманітні за характером та образним спрямуванням теми).

«По-театральному» рельєфний тематичний пласт насичений багатьма виразними музичними образами, що випромінюють потужну енергетику авторського «я». Перший з них – «мотив долі», що невідкладно змінюється, проходить тричі протягом твору у вузлових драматургічних точках: на початку експозиції, відкриваючи розробку (тт. 77–84) та провіщаючи у другій частині коду-резюме (тт. 227–230). Його сигнальну експресію митець віднаходить у дисонуючому фонізмі співзвуччя *c–g–as–des*, яке тричі підняте по малих терціях і ритмічно підкреслене синкопованим ритмом, у звучанні *tutti* набирає зловісного забарвлення через невідворотність фатуму.

Головна партія мислиться композитором як образ тривоги, образ бентежного духу. Одразу після «теми долі» тут уперше оркестровий масив поступається монологічним реплікам солюючого інструмента². З погляду формотворення її експозиційний виклад виражений тричастинною структурою, де із крайніми розділами, уособленими альтівими соло, контрастує середній (тему провадять флейти, гобої, засурдинені труби в супроводі всього оркестру). З іншого боку, неможливо оминути медитативний підхід у формуванні рельєфу головної партії. Так, перше соло альтів засноване на неспішній рецитації в межах малої секунди, інтонаційному символі головної партії. Середній

розділ прикметний короткочасним патетичним сплеском емоцій, вторгненням драматичного виклику за допомогою потрійного вивищення мелодичної лінії (аналогічний прийом уже був у «темі долі»). Власне, саме патетична характеристика теми буде піддана інтенсивним перетворенням.

Семантикою поля медитативності позначена сфера побічної партії, її заповільненого сприйняття часу, споглядання одного стану через найдрібніше виявлення деталей. Змальовуючи її, О. Яковчук знову звертається до солюючого інструмента, цього разу доручаючи проведення теми скрипці. Призначений для кантілени широкого дихання її тембр втілює образ романтичної рефлексії, пронизливо передчуваючої лихо, яке спроквола насувається, «дихає в потилицю». У ролі останнього виступає малорухливе тло у віолончелей і контрабасів, виражене співзвуччям зі збільшеної та чистої кварт у низькому регістрі. За словами автора, тут присутній елемент ілюстративності, який імітує гудіння дротів ліній високочастотних передач. Завдяки сонорному ефекту цей другорядний матеріал набуває семантичної значимості в драматургії твору. Середина тричастинної будови побічної партії показова проведенням теми в альтів та її імітаційною відповіддю у других скрипок, реприза приносить обернений вигляд теми у флейти та імітацію у бас-кларнета.

Перша фаза дієвості зосереджується в розробці, яку на високому тонусі драматизму відкриває «тема долі». У тому ж емоційному річищі її змінює головна партія, поєднана у скрипок, кларнетів та бас-кларнета. Наприкінці викладу, підсилена засурдиненою трубою, вона досягає динамічного піку на *fff*. Після цього в розробці з'являється новий тематичний матеріал – моторошний «образ техногенної катастрофи». Генетично споріднена з «темою долі», масивна в тембрі туби, ця висхідна тема справляє гнітюче враження своєю характерністю, неухильним рухом у небуття.

Прихід дзеркальної репризи привносить стан заціпеніння, виражений побічною партією у збільшенні («скляний» тембр ксилофона). Після такої зумисне статичної преамбули фактура наповнюється поліфоніч-

ТЕОРІЯ

ним плетивом діалогу солюючих скрипки та віолончелі, потім – альтів, незабаром плавно перетікаючи в площину завуальованої вальсовості. У наступному епізоді **Allegro molto** (ц. 9, т. 5) – другій фазі дієвості в симфонії – композитор звертається до методу полістилістики, вводячи нову тему, що конотується зі звуковим полем патріотичних пісень радянської доби, їхнім оптимістичним псевдопафосом ідеології будівників комунізму. Зберігаючи маршовий колорит, О. Яковчук будує інтонаційний ряд з модальними змінами щаблів (у мінорі знижений II, # IV, # VII), унаслідок чого тема сповнюється химерно-викривлених гримас. Після цієї першої хвили контрастом постає вилучений з головної партії секундовий «мотив жалоців», який звучить у перших скрипок і альтів на *subito p* прийомом *non vibrato*. Потужніша друга хвиля приводить «патріотичну» тему до драматичного викладу головної партії у *tutti* (ц. 11, т. 3), після якої знову контрастом вириваються інтонації головної партії спочатку у флейт, кларнетів та альтів, підводячи до коди першої частини. Вона базується на речитативних репліках головної партії, а також її заключні вісім тактів за допомогою флажолетів та сонорного ефекту співзвуч із великою секундою сприяють створенню враження мертвої природи, важкої тиші, внутрішньої спустошеності.

Особливістю другої частини симфонії є нетипове рішення художньої цілісності, адже, по суті, у ній поєднано ліричну частину і фінал в одне ціле. Її розпочинає великий сольний монолог віолончелі, несучи своїм тембром олюднену енергетику віри в життя, у людську здатність долати труднощі. Ставлячи ремарку *Tempo rubato*, автор виводить це пристрасне звернення над часом, водночас закодовуючи в ньому силу духу окремої особистості. Отже, ліричний центр усієї симфонії, написаний у простій двочастинній формі, відзначається прозорим оркеструванням, а саме перевагою сольних фрагментів (віолончель, згодом альт) та їм на зміну двоголоссям струнних, бас-кларнета і фагота.

Фінальне **Allegro** (ц. 15, т. 11) починається ремінісценцією тематичного матеріалу з

розробки першої частини симфонії, уособлюючи третю фазу дієвості. Тут у вихорі минають тембрально змінені «тема катастрофи» (кларнети, фаготи, валторни), тема побічної партії (соло тромбона з імітацією у валторни), «мотив жалоців» (флейти на тлі контрольованої алеаторики у струнних *con legno*) і знову «тема катастрофи» (мідний хор).

Наступний епізод *Andante con moto* з погляду образності можна трактувати як божевілля героя. Розпочинаючи його з окремих мотивів побічної партії, композитор формує фактуру двома шарами. Перший, фоновий семантики, у струнній групі на інтонаціях теми катастрофи, спотвореної трелями на кожному звуці. Другий – фугато, тема якого у дзвіночків виростає з побічної партії, теж спотвореної, але вже ладовою модальністю. Після цього епізоду з'ява в соло альтя теми головної партії повертає плин звукового потоку в реальність. Включення теми долі символізує прихід розв'язки: спершу самотнє соло скрипки, що переходить у коду *Largo doloroso* на темі «патріотизму», віддалено нагадуючи похоронний марш (за висловом О. Яковчука, «вселенський крик загублених душ»), проте крок за кроком набираючи масивності і досягаючи апофеозу (ц. 28), куди композитор непомітно впливає титульну інтонацію побічної партії.

У драматургії симфонії, окрім описаних фаз дієвості, спостерігаються перекинуті між обома частинами дві тематичні арки, що впливають на цілісність твору. «Тема техногенної катастрофи» після експонування на другій хвилі розробки здобуває свій розвиток і репризу в епізоді **Allegro** (2 частина). «Тема патріотизму», заявлена в репризі 1-ої частини, взагалі трансформується в похоронно-маршову з вираженням до масштабів вселенської скорботи.

Отже, Перша симфонія «Біоритми Чорнобиля» засвідчила початок кристалізації авторського стилю О. Яковчука в симфонічному жанрі. Відштовхуючись від таких його питомих ознак, як циклічність, сонатність, тематичний контраст, композитор торує власний шлях у вибудовуванні художнього цілого. Трагічний задум – враження і філософське осмислення вибуху на Чорнобиль-

ОЛЬГА КУШНІРУК. СИМФОНІЗМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА...

ській АЕС, його наслідків – яскраво втілено в масштабі нетрадиційного, двочастинного циклу, який у даному випадку представляє собою діалектичний тип симфонізму.

П'ята симфонія «Ностальгія» (2007) відкриває зрілий період творчості, відокремлений від попереднього сімнадцятьма роками добровільно вимушеного мовчання Яковчука-композитора, коли він переїхав жити до Канади і тимчасово майже перестав писати музику. Назвавши симфонію «Ностальгія», митець висловив у ній непогамовну тугу за творчістю, за своїм улюбленим жанром, невситимий жаль за минулим, збурення почуттів від повернення до свого єства творця музичних полотен. Тому партитура рясніє алюзіями на власний стиль доеміграційного періоду, що помітно на рівні інтонації, у загальній драматургії та драматургії тембрів, на рівні жанру в його суто інструментальному сенсі. Композитор у такий спосіб діалогізує зі своєю попередньою творчістю, торуючи нові шляхи подальшого поступу.

Перше виконання симфонії 6 квітня 2011 року протягом чергового фестивалю «Музичні прем'єри сезону» представив колектив, що неодноразово співпрацював із О. Яковчуком і добре обізнаний з його музикою, – Національний заслужений академічний симфонічний оркестр Національної радіокомпанії України під орудою В. Шейка, однодумця композитора. Партитура побачила світ наступного року в канадському видавництві *Etobicoke Music Festival Fund*.

Як і будь-який непересічний мистецький феномен, твір викликав суперечливі оцінки: від скептицизму до надмірних суперлятивів. Поверхово (я б навіть сказала, передчасно) деякі критики говорили про самоповтор, а отже, і вичерпаність автора, «застарілість» ідей, незрозуміння ним сучасного подиху життя. Водночас звучали і схвальні голоси на підтримку нової симфонії О. Яковчука, яка «є, безумовно, знаковим явищем в українській сучасній симфонічній музиці. Автором знайдена цікава концептуальна ідея, що диктує своєрідний стиль музичної мови та засобів художньої виразності» [2]. У П'ятій симфонії композитор осмислює невичерпну у своїй багатови-

мірності тему «людина і світ», тут присутні роздуми про суспільно-історичні обставини – злам комуністичної ідеології та розпад «союзу нерушимого», становлення молоді незалежної України. Водночас простежуємо міркування художника про вал суспільно-історичного хаосу, що накопчується на людину, вона його бачить, проте не може нікуди від нього сховатися і змушена, змінюючи світогляд, усвідомити своє місце в цьому вихорі подій. Сам митець вважає твір автобіографічним, у ньому показано дію та протидію; герой, долаючи перешкоди, зазнає метаморфоз, він стає іншим – мудрішим та досвідченішим.

Після двох попередніх симфоній (Третьої симфонії «Відгомін дитинства», 1987 р., на вірші Ю. Сердюка, та симфонії-реквієму № 4 «Тридцять третій», 1990 р., на вірші В. Юхимовича, які спершу задумувались як суто хорові симфонії *a cappella*), з використанням у них поезій, вокального компонента, що значною мірою вплинуло на жанр, у «Ностальгії» О. Яковчук повернувся до початкового, «інструментального», розуміння симфонізму.

Обравши одночастинну структуру, композитор створює в ній ряд контрастних епізодів, гнучко поєднаних тематичними зв'язками. Перша образна сфера змальовує світ об'єктивних обставин – усього того, що оточує героя. Це вступний розділ ***Allegro molto*** у вигляді поодиноких кластерів усього оркестру за принципом метричної нерегулярності. Такий одразу мобілізуючий слухача інформаційний прийом для зачину оповіді О. Яковчук використовував раніше у вступі до Першої та Другої симфоній.

Одночастинна композиція твору віддалено містить риси сонатності з усталеним контрастом між темами. Роль головної партії уособлює, умовно кажучи, «тема суспільних змін», вона зіткана з коротких мотивів ямбічного типу на широкій інтерваліці (ц. 5, т. 6). Завдяки озвученню тембровим мікстом соло труби *con sord.* і гобоя, притаманна їй рішучість вислову є дещо прихованою, проте вона одразу ж спрямована до розвитку. Так, у другому проведенні теми у труб вона супроводжується своєю «тінню» в гобоя, який веде цю саму тему в оберненні

ТЕОРІЯ

та із запізненням на півтакту. У наступному, третьому, проведенні «тема-тін» за авторською волею переходить до мікста сольючих *fl.*, *cl.*, *tr-ne*, насичуючи музичну тканину поліфонічністю розгортання і досягненням першої кульмінації. На її гребені (ц. 7, т. 3) О. Яковчук влітає інтонаційно дуже подібну до теми з Другої симфонії нову авторську тему (назвемо її «темою протесту»), що конотується з підйомом духовних сил героя, його вірою у власні можливості здолати перешкоди на своєму життєвому шляху.

На зміну цьому героїчному епізоду через знімаючу напругу зв'язку приходиться перша тема побічної партії (*Piu mosso*, 3 т. до ц. 12) – пристрасний діалог двох альтів на тлі мовчання всього оркестру, що перемикає розгортання подій у річище роздуму над попередньою зав'язкою. Проте така зупинка дії майже уявна, позаяк уже через кілька тактів, з'явившись у соло тромбона, про себе нагадує і поступово заповнює музичний простір партитури головна партія (*c.-b. pizz.*, *tuba*, *tr-be*). Їй на зміну О. Яковчук упроваджує другу тему побічної партії (*cl. solo*, потім долучає *ob.*), романтичну за образністю на чутливому супроводі струнної групи, який поступово формує знову ж таки «тему протесту». Цим досягається друга кульмінація всього експозиційного розділу з його ідеєю *per aspera ad astra*.

Ставлення митця до смислу розробки у П'ятій симфонії позначене своєрідним підходом. Зокрема, внесення нового статичного ліричного епізоду як першого розділу твору прирівнює його до повільної частини сонатно-симфонічного циклу. У драматургії згаданий ліричний епізод має семантику призупинення дієвості, перепочинку для поетизації ідеального, насолоди від спостереження за піднесенням. Просвітлена медитація скрипки *solo* у верхньому регістрі супроводжується віддаленими переборами струн арфи, майже непомітним підголоском кларнета і валторни. Поступово на основі цього медитативного матеріалу фактура насичується вступом нових оркестрових партій, набуваючи в'язкості, густоти звучання, одночасно на вищій точці зустрічаючи вторгнення фатуму – «тему змін». Нагадавши про себе, остання од-

разу ж зникає, поступаючись трепетному діалогу двох скрипок. Саме в даному епізоді *Tempo rubato* відбувається процес метаморфоз у світосприйнятті героя: на першу тему побічної партії, яка в експозиції пов'язувалася з його роздумами, накладається «тема змін», спершу в оберненні (*v-c. pizz.*), а через два такти – в основному вигляді у соло скрипки *sul tasto*. Кожен з образів розвивається самостійно, музична тканина поступово (як і в ліричному епізоді) насичується вступом нових голосів, відтак утворюється невелике фугато на дві теми, що результирує «олюдненням» «теми змін», оскільки композитор доручає її цього разу струнним.

Третій розділ симфонії (ц. 26, т. 6) перекидає тематичну арку до початку твору, нагадуючи слухачеві про вакханалію суспільного хаосу навколо героя; причому, якщо у вступі вона лише окреслювалася, то в репризи здобуває соковитішого присмаку. Композитор активізує партію групи ударних, уводить до контексту нову тему в мідних, яка своїми квінтовими унісонами нагадує образ чужинського війська із симфонічної поеми «Золоті ворота», між її фразами спільні вкраплення пасажів струнних та дерев'яних підсилюють загальну ентропію.

Наступний етап репризи стосується характеристики другої теми побічної партії, яка динамізована завдяки ритмічному збільшенню і тембровим змінам – мікст труби *con sord.* і кларнета, потім дві труби (одна грає *con sord.*) і, урешті-решт, три труби (одна продовжує *con sord.*).

Заключний розділ *Meno mosso* (ц. 37, т. 6) несе в собі функцію резюмуючу, ще раз наголошуючи на інтертекстуальних зв'язках в організації художньої цілісності твору. Спершу О. Яковчук застосовує показово романтичну тему в соло скрипки і флейти явно з натяком на інтонаційний шар українських ліричних пісень. Подальший плин музики пов'язується з поліплативними нашаруваннями, інтонаційно створюючи ладово думний колорит завдяки збільшеній секундні. Митець тим самим скеровує сприйняття образного змісту на конкретно українські музичні реалії, з кінематографічною швидкістю чергуючи тему і

ОЛЬГА КУШНІРУК. СИМФОНІЗМ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА...

формування поліфонією пластів генеральної кульмінації, де поєднуються думний мотив, тема ліричного епізоду в збільшенні, «тема змін» зі своєю «тінню» (імітація в оберненні). Кода в типовій для О. Яковчука манері відображає поступове тематичне танення звучності, розосередження її в часі – від ремінісценції схвильованого діалогу скрипок, альтів до позбавленої своєї образної характерності, рішучості вислову, «теми змін».

Таким чином, П'ята симфонія «Ностальгія» О. Яковчука умовно містить ознаки діалектичного типу симфонізму. Цілісність одночастинної композиції твору забезпечується тематичними арками між розділами форми, як-от: вияв репрізності вступного розділу, «теми протесту» (реприза в рамках експозиції симфонії), «теми роздумів героя» (*Tempo rubato*). Важливим чинником смислоутворення в «Ностальгії» виступають інтертекстуальні зв'язки з попередніми симфонічними творами О. Яковчука (поема «Золоті ворота», Перша і Друга симфонії) та загальноновживаними інтональними українського думного епосу та ліричної пісні, доповнюючи постмодерний контекст національною визначеністю та пріоритетністю позиції автора.

Симфонічна творчість Олександра Яковчука, у якій за основу беруться найважливіші вікопомні події нашого минулого та сьогодення, бачиться художньо-мистецьким літописом, що силою свого узагальнення посідає значне місце в історії української музики, природно продовжуючи традиції жанру, фундаментально розвинутого Борисом Лятошинським, Левком Ревуцьким, Романом Сімовичем, Левком Колодубом, Ві-

талієм Губаренком, Дмитром Клебановим, Геннадієм Тарановим, Борисом Буєвським, Валентином Бібіком, Євгеном Станковичем, Валентином Сильвестровим, водночас відкриваючи нові ракурси симфонізму.

Примітки

¹ На сьогодні вона залишається єдиним прикладом звернення композитора до поемного різновиду жанру, позаяк перша симфонічна поема «Подвиг» (1975), написана в студентські роки, митцем була забракована і принципово знищена. Щоправда, одна з її тем «перекочувала» до розробкового розділу «Золотих воріт» (ц. 20).

² Загалом симфонія рясніє численними соло, чим автор наголошує на превалюванні особистісного чинника в концепції.

Джерела та література

1. Арановский М. Симфонические искания. – Ленинград : Советский композитор, 1979. – 287 с.
2. Волошина Т. Відомому українському композитору Олександру Яковчуку – 60! // Українська музична газета. – 2012. – № 2.
3. Григорьева Г. Симфония и проблемы стиля // Советская музыка. – 1987. – № 4. – С. 27–33.
4. Дмитриев Г. Нужны тесные контакты с жизнью // Советская музыка. – 1987. – № 9. – С. 18–22.
5. Задерацкий В. Симфония и реализм // Советская музыка. – 1987. – № 2. – С. 14–21.
6. Зинькевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). – Київ : Музична Україна, 1986. – 183 с.
7. Золотовицкая И. Категория историческая // Советская музыка. – 1988. – № 5. – С. 25–31.
8. Ковбас И. Диалектика медитативности и ответственности в современной симфонической драматургии : автореф. ... канд. искусствоведения. – Киев, 1991. – 29 с.
9. Тараканов М. Симфония: заветы, состояние, перспективы // Советская музыка. – 1987. – № 1. – С. 13–19.

SUMMARY

Alexander Jacobchuk (b. 1952), Honored Artist of Ukraine, winner of the Ivan Ohyenko Prize and international composers competitions, the representative of the Kyiv Composer School is one of the leading persons among the contemporary Ukrainian composers-symphonists. Today his symphonic legacy includes eight symphonies and seven instrumental concertos, showing every time another dimension of conceptual comprehension of existence and life conflicts, philosophical meditation of composer. This article is an attempt to analyze the beginning of early and late periods of A. Jacobchuk works by way

ТЕОРІЯ

of example of symphonic poem *The Golden Gates*, the First Symphony, the Fifth Symphony *Nostalgia* within the peculiarities of author stylistics, its evolution.

The Golden Gates can be considered as a prelude to all symphonic works by Jacobchuk, which reflects the spiritual and artistic value orientations of artist world outlook. In particular, the memory about the past of native country, respect to it is seen by him as the foundation of national dignity of Ukrainians. General pathos of the poem is directed to the creation of a grand image of the Golden Gates as a symbol of the brave, invincible spirit of their defenders during the bloody invasion of Batu Khan hordes to Kyivan Rus. As for the dramatic factor the poem is not departed from the traditional approach in the treating of sonata form, based on precision separation of sections, comprehension of development as a center of conflict, mirror reprise. However thematic and timbre expressiveness of images, feeling of the musical evolution spirit show originality of composer orchestral thinking.

The First Symphony *Chernobyl Biorhythms* has affirmed the beginning of Jacobchuk author's style crystallization in symphonic genre. Basing on its specific features such as principle of cycle, sonata form, thematic contrast, the composer constructs his own way in the artistic whole building. The tragic idea – impression and philosophical understanding of the explosion at the Chernobyl Nuclear Electric Power Station and its consequences – is clearly embodied as unconventional, two-part cycle, which is a dialectic type of symphonism in this case.

The Fifth Symphony *Nostalgia* by A. Jacobchuk conventionally contains the features of dialectic type of symphonism. The integrity of the one-part work is secured with thematic arches between the form sections, such as reprise of introductory chapter, of *the theme of protest* (reprise within the exposition of symphony), *the theme of hero reflections* (Tempo rubato). Intertextual connections with previous Jacobchuk symphonic works (poem *The Golden Gates*, First and Second symphonies) and commonly used intonations of Ukrainian dumas and Ukrainian lyrical songs, complementing postmodern context with national character and priority of the author's position are considered as an important factor of sense creation in *Nostalgia*.

Symphonic works by Alexander Jacobchuk, where the most important ancient memorable events of our ancient past and present are taken as a basis, are seen as art and artistic chronicle that by force of its generalization holds a significant place in the history of Ukrainian music, naturally continuing the tradition of the genre, fundamentally developed by predecessors.

Keywords: symphony, symphonic poem, Ukrainian music, A. Jacobchuk.