

**СИМФОНІЧНИЙ ДОРОБОК О. ЯКОВЧУКА  
В ПОСТМОДЕРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

*У статті розглядається симфонічна творчість сучасного українського композитора Олександра Яковчука крізь призму включення її в постмодерний контекст української музичної культури. На прикладі Третьої і Четвертої симфоній митця досліджено еволюційні процеси у жанрі, роль залученого поетичного слова, особливості авторського стилю. На основі цілісного аналізу творів показано концепційну виразність їх задуму та художню самотуність його втілення.*

Ключові слова: українська музика, постмодернізм, О. Яковчук, симфонія.

Висвітлення стильових процесів української академічної музики доби постмодернізму на сьогодні – один з досить потужних напрямів сучасної музикознавчої думки. "Орієнтиром, своєрідним духовним кодом у метаісторичній ситуації на межі століть виступає стиль – поняття, за допомогою якого можна підійти до найбільш кардинальних сторін творчого мислення, особливостей естетико-філософських поглядів митців і цілих художньо-історичних епох" [1, 8–9]. Проте з поля зору наукового осмислення випала яскрава композиторська постать Олександра Миколайовича Яковчука (нар. 1952 р.): внаслідок п'ятнадцятирічного періоду еміграції до Канади його музичний доробок на деякий час опинився на маргінальних позиціях. Цей митець, що вступив у пору художньої і життєвої зрілості, підійшовши до неї як з кількісно, так і з якісно потужним доробком, належить до покоління українських композиторів, що вступило на музичну арену в середині 1970-х років, вже після авангардних і неофольклорних відкриттів шістдесятництва, й продовжило досягати художню візію постмодерного буття, як наприклад, у неоромантичній стильовій тенденції.

Закінчивши 1976 року клас композиції А. Коломійця в Київській консерваторії і пройшовши стажування у Ю. Фортунатова на Івановських семінарах у Підмосков'ї, молодий митець стрімко освоює різні жанри – від обробки народної пісні до опери ("Незабутнє" за повістю О. Довженка) і балету ("Пригоди у Смарагдовому місті" за творами О. Волкова). Маючи можливість завдяки Івановським семінарам перебувати в епіцентрі подій – новаційних пошуків композиторської молоді зі всього колишнього СРСР, – Яковчук проймається пануючим там духом оновлення, творчого виклику, що, зрештою, відібрається на всій його мистецькій долі, високій мірі вимогливості до власноруч написаного.

Поява перших симфонічних творів Яковчука збіглась у часі з проведенням на сторінках журналу "Советская музыка" серйозної дискусії з питань осмислення стану побутування симфонічного жанру на теренах СРСР ("Симфонизм сьогодні. Традиції. Потери. Обретения", 1987)\*. У конструктивній полеміці обговорювалась реальна ситуація, показова плюралістичністю художніх рішень, відходом авторів від усталеного жанрового інваріанту, рішучим намаганням освоїти нові позиції. Дискусія засвідчила ретельний підхід до пізнання еволюції жанру симфонії, його модифікацій та появи нових типів симфонізму. Позначена багатоаспектністю розгляду поставленої проблематики, вона активізувала прочитання нових музичних текстів в контексті ситуації постмодернізму і їх належної оцінки. Зокрема, проблеми симфонічного жанру розглядаються у працях М. Гордійчука, О. Зінькевич, В. Іванченка, Б. Сюти та інших вчених.

У симфонічному доробку митця – поеми "Золоті ворота" (1982), "Дніпро" (1986) та шість симфоній (1986–2013), які збагатили українську музичну культуру непересічністю індивідуального вислову митця, глибиною та суспільно-історичним звучанням піднятих тем (героїчне минуле українського народу, Чорнобильська трагедія, лихоліття Другої світової війни, Голодомор).

Завданням даної статті є розгляд Третьої і Четвертої симфоній О. Яковчука з метою висвітлення еволюційних процесів у жанрі української симфонії у ситуації постмодернізму, ролі залученого поетичного слова для формування концепційності твору, особливостей авторського стилю композитора. Названі твори показові опертям на програмні засади та залученням поетичного тексту. Наблизившись до кантатно-ораторіального типу, композитор поєднав засоби симфонічного розвитку з розвинутим хоровим письмом, сягнувши в результаті трагедійного виміру в концепції і досягши громадянського рівня свого послання.

Значною мірою автобіографічна Третя симфонія "Відгомін дитинства" (1987) на вірші Ю. Сердюка для мецо-сопрано, мішаного хору й симфонічного оркестру присвячена перемозі радянського народу в Другій світовій війні, відображає її події з точки зору дитячого світосприйняття. Взяті за сюжетну основу вірші поета, котрий дитиною пережив війну і втратив під час неї батька, виявились дуже близькими спогадам О. Яковчука про своє вже повоєнне дитинство, сповнене особистих зворушливих вражень від духового оркестру з колишніх фронтовиків-інвалідів у рідному селі Черче на Хмельниччині. Цікаво, що незабаром після прем'єри до музики симфонії було долучено відеоряд – кадри воєнної кінохроніки, які влучно відтворювали її образне наповнення (програмні назви частин "Війна", "Дитячі

сни", "Ми діти війни", "Мати на День Перемоги"). Відтак симфонія прозвучала на УТ, здобувши новий, ширший виток виконавської долі.

У ч. I "Війна" після тривалого своїм передчуттям лиха застиглому оркестрового вступу розпочинається перший розділ *Andante*, де хор на словах "В запорізьких степах" коментує стриманою речитатцією на висхідному спрямуванні інтонації з поступовим насиченням фактури прихід всенародного лиха – війни. Наступний розділ *Piu mosso* "I вставали брати" із семантичним посиленням на маршовий характер уособлює протест народу, що героїчно піднявся на оборону рідної землі. Середина складної тричастинної форми, в якій написана I ч. симфонії, на противагу вже змальованому масовому, збірному образів народу, відображає особисте переживання війни окремою людиною ("Ця сусідка одна"), тому цей розділ розпочинається сольними репліками-мотивами у струнній групі, показовими виразністю ліричної інтонації. Хоровий коментар, заснований на тембрових перегуках високих і низьких голосів, та спірання інтонацій на інтервал ч. V створює настрій розгубленості. Після досягнення кульмінації в репрізі ч. I завершується кодою, де багатоголосий вокаліз-"колісання" хору передбачає ч. II твору – "Дитячі сни".

Її відкриває речитативне соло мецо-сопрано на заколісаному-непоспішному супроводі струнних, уводячи слухача у перебіг дитячих сновидінь, де акцентуються найважливіші для дитини переживання ("просив у бомб, щоб не вбивали вони мою маму й брата, і щоб минали вони татовий окоп"), і враження від реалій воєнного часу: асоціація спрямованого у небо світла прожекторів із руками матері ("у відчай простерті догори"), бадьоро-примітивного маршу з образом бездушного у своєму намірі ворога, польових маків, що порівнюються з солдатами-захисниками ("востаннє неначе солдати під танки лягали з червоно-німими вустами"). У вибудовуванні драматургії також помітна тричастинність, де роль контрастующого розділу відіграє епізод німецького маршу, стилізованого композитором для протиставлення образів захисників Батьківщини і ворогів. Взятий Яковчуком відомий лозунг "Deutschland über alles!", стає текстом усього маршу, що викладений у *C-dur*, проходить в окремо долученого чоловічого хору, підкріпленого флейтами, *riccolo*, барабаном, символізуючи бадьорий дух впевнених у своїй перемозі загарбників. Реприза маршу динамізується, укрупнюючись внаслідок приєднання тембрів мідної групи, проте її більш важливим моментом динамізації виступає одночасне зіставлення антагоністичних образних сфер: на німецький марш накладаються шумові репліки жіночого хору, коментуючого вигляд нацистів, надалі ж, проникаючись ритмікою маршу, вони переходять у музичні репліки вже мішаного хору, утворюючи разом із залученим усім оркестром (крім мідних) сонористичну поліпластову вертикаль. Швидка зміна кількох образів, що настає після кульмінації, знову нагадує слухачеві програмний задум цієї частини – дитячі сновидіння про війну. Водночас композитор перекидає тематичну арку з ч. I, вводячи мотив, який характеризував особистісне начало, і доручає його в якості вокалізу хору. Образно-тематичний перегиб помітний також у коді обох частин.

У драматургії симфонії особливе місце займає ч. III "Ми діти війни", оскільки в ній настає якісний перелом у перебігу змальованих подій. Увага автора зосереджується на збірному образі дітей, котрі передчасно змужніли, подорослішали в лихолітті війни. Тут відчутний не лише їх протест, а й готовність стати у стрій для бою з ворогом ("Ми діти війни, і оцим уже в світі єдині!"). Така рішучість втілена вдалим прийомом хорового *fugato* на 54 тріольним рухом, що розпочинається у басів і поступово заповнює увесь фактурний простір. Сягнувши вершини на словах "ми діти війни", хорові партії вже в гомофонно-гармонічному викладі речитатцією наголошують: "Ми діти війни, Перемоги великої діти!", після чого в музичну тканину вплітається матеріал хорового вокалізу із ч. II – вияв загальнонародного переживання.

У наступному розділі *Meno mosso* автор швидко формує нову короткочасну кульмінаційну фазу, щоб проакцентувати значення Перемоги ("запитайте у нас, коли світ оцей білий зродився? Назвемо сорок п'ятий") у сприйнятті мас, а також крізь почуття особистості. У завершуючому ч. III розділі такий наголос стосується вже почуттів окремої людини, тому фактура спрощується до діалогу між речитативом солістки (мецо-сопрано) і пристрасною кантіленою солюючої скрипки, заснованою на ліричному мотиві із ч. I, на витриманому супроводі струнних, після чого в останній фазі розвитку оркестр замовкає, залишаючи музичний простір для агогічно невимушеного дуету двох скрипок.

Фінал симфонії "Мати на День Перемоги" зображає вистраждану людьми радість від закінчення, п'янке відчуття важко здобутої Перемоги. Композитор, сполучаючи *attacca* фінал із ч. III, вбачає їхню єдність у наскрізній ідеї – досягнення Перемоги. Виразність музичного образу тут досягається знову ж таки зверненням Яковчука до прийому стилізації маршу тих часів, що особливо вражає своїм першим проведенням у хора *a cappella* без слів, яскраво урочистого у семантиці звучання духового оркестру, де тому ведуть сопрано, а решта партій супроводжують її у розкладці духового оркестру. Отже, явно інструментальний тематизм у хоровому викладі живих людських голосів набуває рис хоралу, несучи піднесений заряд духовного усвідомлення народом своєї перемоги. Наступне проведення доручено групі духових інструментів, що створює радісний контекст святкового настрою, підносячи його до рівня апофеозу в подальшому розвитку (оркестрове *tutti* на *ff*). Середній розділ дає інший ракурс сприйняття Перемоги – очікування матері-жінки свого чоловіка, що вже не повернеться з полів війни. На перший план тут виступає хор, що на окремих інтонаціях маршу коментує трагічну сторінку історії, крок за кроком наближаючи першу кульмінацію оркестрового *tutti*, а потім і другу, тривалішу,

найвищу, з участю ще й хору. Після неї Яковчук вміщує розгорнуту коду-епілог, де у сконцентрованому вигляді простежуються основні образи твору. Першим з них, рельєфно виписаним, є імпроваційне соло скрипки в характері українських народних голосінь – символ туги за полеглими. На нього з ефектом сонористичної поліпластовості почергово накладаються фрази німецького (Fl.) та радянського (вся решта духових інструментів) маршів, згодом залишається лише останній (Tr-be), загальне звучання поступово стихається, ніби відпливаючи у далечинь спогадів.

Завершена в один рік із Другою, Третя симфонія несе деякі спільні з попереднім твором риси композиторського мислення О. Яковчука: піднесення ролі коди, що виростає до масштабів розгорнутого епілогу, набираючого значимості філософського узагальнення; техніка фазового досягнення найвищої кульмінації; інтонаційні перегуки між частинами. Між тим, у симфонії митець застосовує нові для себе прийоми письма, що будуть властиві подальшій творчості. Ними стають стилізація (у даному випадку, жанру маршу – німецького і радянського) та сонористична поліпластовість, зумовлена одночасним звучанням контрастних музичних образів. Програмність впливає на особливості циклічності Третьої симфонії, де I ч. уособлює зав'язку дії, II – відсторонено, через дитячі враження, змальовує основні переживання дитини, у III – фугато – здійснюється рішучий перелом розгортання подій, а фінальна IV ч. (святковий марш) передає радість Перемоги з філософським осмисленням її у кодї.

Присвячена пам'яті жертв Голодомору Четверта симфонія-реквієм "Тридцять третій" (1990) – перший твір в українській музиці на означену тему – була написана на слова В. Юхимовича, котрий в ранньому дитинстві на власні очі бачив страшний злочин сталінського режиму проти українського народу, а зрілою людиною зумів осмислити його драматичними поетичними строфами. Вперше симфонія прозвучала 22 листопада 2003 року в Національній опері України з нагоди 70-річчя Голодомору 1932–33 років у виконанні хорової капели Києво-Могилянської Академії "Почайна" (кер. О. Жигун) та ДЕСО п /к В. Здоренка, справивши надзвичайне враження на присутніх. Як висловився В. Сильвестров, "обрана у симфонії тема про Голодомор, на мій погляд, дуже важка для відображення в музиці, адекватним може бути лише мовчання. Але Олександр Яковчук зумів створити таку сумну, таку трагічну музику, яка слухачів просто приголомшує" [2, 15].

Задум упорядковано в шестичастинну композицію з врахуванням традицій поминальної Служби Божої. Зокрема, автор аркоподібно вводить у партитуру канонічну молитву "Господи, помилуй" як головне тематичне утворення у I ч., другорядний план у репрізі другої та резюме фінальної. Тим самим досягнуто цілісне бачення сюжетної канви з її ідеєю поминання мільйонів загублених людських життів, а відтак і похідної від неї ідеєю покаяння, що свого часу невимовно сильно окреслив Т. Абуладзе у знакомому для руйнації радянської системи фільмі "Покаяння". Отже, I ч. "Господи, помилуй" має чітку тричастинну будову, в якій крайні розділи – відповідно, соло баса і дисканта на фоні хорового вокалізу – засновані на традиційному для храмового виконання молитовному зверненні про упокоєння душ: речитатив соліста, проваджений на одному звуці, повністю підпорядковується силабічним наголосам слів молитви і чистоті автентичного звороту у гармонії. На протигагу, у схвильованому середньому розділі частини (4 т. до ц. 5) відчувається розпач, відчай, зневіра, роль коментатора тут виконує хор, кількаразово скандуючи слова "Тридцять третій рік, проклятий Господом Богом" та виходячи у звучанні разом з оркестром до афектованих, поступово, внаслідок затримання звуків, утворених кластерів. Яковчук віднаходить для цієї фрази відповідну виразну лейтінтонацію, що буде важливою для нього впродовж твору: пунктирний ритм з наступними рівномірними вісімками й півтонове спадання. Цікавим є гостро дисонуючий вертикальний зріз згаданого мотиву, у ньому накладається на мажорний тризвук (жіноча група) півтоном нижче чиста квінта з доданою секстою у чоловічих голосів. Перехід аттасса до II ч. наводить на припущення про образну спільність, спорідненість сюжету обох частин. Втім, якщо перша була досить розвинутим прологом до оповіді, відтворюючим загальний настрій скорботи і жаху, то на другу й наступні частини композитор покладає функцію прямої оповіді подій.

У ч. II "Ой, у вік новий" слухач дізнається про обставини, що спричинили голодні часи в Україні: утвердження після більшовицького перевороту 1917 року радянської влади, метафорично названої поетом "Червоною мітлою", призвело до руйнації духовних християнських цінностей, випущенню з підсвідомості на волю бісівських сил, розгулу ентропії і сили натовпу: "Усіх трусили – владний Представник! І свої "запеклі активісти". Структурованість частини досить цікаво урізноманітнена завдяки поєднанню звучання солюючого мецо-сопрано, баса, різних хорових груп, а також хорового tutti із врахуванням прийомів поліфонічного й акордового письма, не забуває композитор і про інтонаційні зв'язки в загальному контексті твору. Перший розділ тричастинної схеми становить почергове зіставлення експресивного соло мецо-сопрано та контрастуючого йому хорового соло, спершу жіночих, а за другим проведінням – чоловічих голосів. Виклад партії мецо-сопрано Яковчук осмислює як глибоке внутрішнє особисте переживання: ініціальний мотив солістки бере свої витoki із кластеру хорової партії з першої частини, оркестр тут чутливо-мінімальний, супроводжує унісонним відгомном альтів та ледь помітними репліками валторн і флейт, тим самим підкреслюється семантична вага сольного вислову, ніби голосу самої Історії: "Ой, у вік новий з яких доріг привів нас тридцять третій рік? Понад селом, як бурелом, пройшов Великий Перелом!" Образна характеристика хорового соло жіночих голосів позначена рухливістю акордового викладу вісімками у залежності від поетичного тексту, де мовиться про Діда Мороза й очікування подарунків від нового року, який замість них приніс порожні засіки в се-

ляньські хати. Чоловіча група хору з імітаційним вступом басів продовжує констатацію діянь "Червоної мітли". Кульмінаційний розділ формується на інтонаціях символізуючого загальний розпач кластеру з I ч., розкладеного по парах високих та низьких голосів. З'ява вже відомих скандуючих реплік "Тридцять третій рік" підносить кульмінацію на ще вищий рівень, це своєрідна "тема доли", невідворотної, судженої історією українському народові. Скорочене репризне соло мецо-сопрано супроводжується молитовними репліками баса "Господи, помилуй".

Ч. III "Лийся, водо – бідо" (*Allegretto con brio*) в драматургії циклу є відстороненням, так би мовити, відчайдушним скерцо, це ніби танок Смерті. Вдало знайдений Яковчуком ритмічний малюнок у Об., Cl. basso, V-ni II (вісімка з крапкою, дві тридцять другі, чвертка у дводольному метрі) ілюструє замах і удар її невситимої коси. Розвиток образу набуває всевладної руйнівної сили в середньому розділі, де стилізовано хвацькі інтонації популярної російської пісні "Как родная меня мать провожала", однократно влітаючи як промовисту деталь вищеописану ритмічну групу і доручаючи проведення цієї теми двом трубам в октаву (ц. 4–5), потім валторнам. Одночасно з вакханалією Смерті у музичній тканині зіставляється невимовний зойк жертв, виражений затриманим кластером у жіночій групі хору та скрипок й альтів. Об'єднуючи з цим переможним танцем Смерті переходом *attacca* IV ч. "За Адама", Яковчук семантично вирішує її з посиланням на жанр похоронного маршу. Особливості поетичного тексту й індивідуалізація тембрів відображають скорботу за кожним померлим від голоду. Частину відкриває і завершує "застигле" соло флейти, згодом право свого монологу здобувають Fag., Corn. ingl., Corn., Cl. і V.-с. Характерною з погляду симфонічного розвитку виникає викладена мінорними тризвуками фраза "Не дзвонили, не дзвонили дзвони: та вмер, та вмер, та вмер, був та вмер" (3 т. до ц. 4) у тенорів і басів. Вона своїм спадаючим по хроматичних півтонах рухом й пунктирним ритмом близька "темі доли" ("Тридцять третій рік!"), водночас уже вмещаючи у собі зародок теми фіналу, так званої теми протесту, завдяки появі затакту, вияскравленому пунктиром.

Ч. V "Його називали" майстерно стилізована під збірний образ типових для радянського часу прославних пісень, відбиваючи сліпу віру в фантомні ідеали комунізму і "батька всіх народів", показує абсурдність надмірного оптимізму тогочасного життя. Стилізація проявляється не лише в інтонаційному ряді музики, але й торкається оркестрування, а також штрихової палітри. Зокрема, тема, яку супроводжують флейта та військовий барабан, проводиться у хоровому звучанні а *carpella*, її виклад на *staccato* та викривальний поетичний текст знімають пафос стилізованого джерела. Яковчук підсилює іронічне наповнення змісту частини залученням лозунгів із транспарантів на демонстраціях в сталінські часи на зразок: "Товаришу Сталін! Успішно проводимо колективізацію на Україні!" або "Товаришу Сталін! Колективізація йде успішно! Зламаємо опір ворожих елементів! Хай живе великий Сталін" тощо. Різні лозунги виголошуються окремими солістами хорових груп після кожного з трьох куплетів із запізненням на один такт, що асоціюється з гамором юрби, стихією хаосу, врешті-решт яка стане тривалішою після третього куплету, коли тема звучатиме у флейти, підтриманою невпинним дрібом барабана. Останній розділ (ц. 10) – загальна трагічна кульмінація симфонії, яку композитор впроваджує раптово. Її осердя становить вже відомий з попередніх частин кластер-стогін померлих від голоду душ. Викладений у хорі поступовим нашаруванням звуків у ритмічному збільшенні та з підтримкою всього оркестру він справляє гнітюче враження, вивергаючись у загальнолюдське прокляття тиранові.

Фінал симфонії "Де пшениця росте густа" закликає до збереження пам'яті про померлих, до віри в правду. Розпочинаючись примарним за настроєм соло альтової флейти, він інтонаційно перегукується з початком симфонії, зокрема, мотивом у гобоїв та кларнетів. Саму тему фіналу можна охарактеризувати як тему протесту, примітну виразним у темпі *Adagio* за допомогою пунктирного ритму затактом, що започатковувався ще у IV ч. з її алюзивністю на похоронний марш. Її перше проведення, канон, доручено мецо-сопрано і басу, котрим в оркестрі, як тінь кореспондує інструментальний канон Cl. і Fag. Авторська ідея твору про пам'ять здобуває саме у фіналі концентрованого смислу шляхом поступового нарощення фактури: виклад теми у хорі з підтримкою струнної групи ("Не минай того Хреста на могилі села неживого..."), а згодом наповнення усієї оркестрової маси ("Встань, народе, без ліку й числа хором траурним, пам'ятним колом!"). Останній розділ фіналу – проведення в унісон дискантом і басом молитви "Господи, помилуй", що, творячи арку з ч. I, логічно завершує цілісну і монолітну композицію симфонії.

Отже, в цьому творі О. Яковчук зумів розширити рамки свого розуміння симфонічного жанру, поєднавши його з реквіємом, поминальною Службою Божою. Симфонічність мислення помітна в яскравих тематичних зв'язках поміж частинами у вигляді лейтсимволів (молитва, кластер-стогін, тема доли, тема протесту) та динамізації їхнього розвитку, застосуванню прийому стилізації, зумовленої потребою програми твору (у III і V ч.). Ознаки реквієму першочергово відчутні у траурному характері твору, тематиці поетичної програми з її ідеєю поминання загиблих від голоду, відтак у використанні постмодерним музичним текстом канонічної молитви православного обряду, а також досягнутому ефекті духовного очищення слухачької аудиторії.

Загалом Третя і Четверта симфонії О. Яковчука демонструють постмодерне бачення автором жанру симфонії, що проявилось у відході від моделі жанру, у залученні поетичного слова, у наявності інтертекстуальності. Названі композиції до деякої міри спростовують думку Б. Сюїти про те, що в окреслений період "зразки симфонічної музики виступають найчастіше ретрансляторами усталених традицій

та інтердискурсів і засвідчують організацію художньої цілісності з опорою на консервативні принципи й апробовані науково-творчі парадигми" [3, 219]. В подальших розвідках слід простежити еволюцію всієї симфонічної творчості О. Яковчука та її значення для української симфонічної музики в цілому.

#### Примітки

<sup>1</sup> Задерацкий В. Симфония и реализм /Задерацкий В. // Советская музыка. – 1987. – № 2. – С. 14–21; Григорьева Г. Симфония и проблемы стиля /Григорьева Г. // Советская музыка. – 1987. – № 4. – С. 27–33; Дмитриев Г. Нужны тесные контакты с жизнью //Дмитриев Г. // Советская музыка. – 1987. – № 9. – С. 18–22.

#### Література

1. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90 років ХХ сторіччя / Берегова Олена Миколаївна. – Автореф. дис. ... канд. мист-ва. – К., 2000. – 20 с.
2. Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук / Composer Alexander Jacobchuk. – Буклет. – К.: Спринт-Сервіс, 2013. – 32 с.
3. Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності / Богдан Сюта. – К., 2006. – 255 с.

#### References

1. Berehova O. Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrainskykh kompozytoriv 80–90 rokiv XX storichchia / Berehova Olena Mykolaivna. – Avtoref. dys. ... kand. myst-va. – K., 2000. – 20 s.
2. Kushniruk O. Kompozytor Oleksandr Yakovchuk / Composer Alexander Jacobchuk. – Buklet. – K.: Sprynt-Servis, 2013. – 32 s.
3. Siuta B. Muzychna tvorchist 1970–1990-kh rokiv: parametry khudozhnoi tsilisnosti / Bohdan Siuta. – K., 2006. – 255 s.

#### **Кушнірук О. А. Симфоническое наследие А. Яковчука в постмодерном контексте украинской музыкальной культуры**

В статье рассматривается симфоническое творчество современного украинского композитора Александра Яковчука с точки зрения его включения в постмодерный контекст украинской музыкальной культуры. На примере Третьей и Четвёртой симфоний исследуются эволюционные процессы в жанре, роль использованного поэтического слова, особенности авторского стиля. На основе целостного анализа произведений показано концептуальную выразительность их замысла и художественное своеобразие его воплощения.

*Ключевые слова:* украинская музыка, постмодернизм, А. Яковчук, симфония.

#### **Kushniruk O. Symphony works by A. Jacobchuk in a context of postmodernism of ukrainian music culture**

The article deals with the symphonic works by contemporary Ukrainian composer Alexander Jacobchuk (born in 1952) in terms of its inclusion in the postmodern context Ukrainian musical culture. On the example of the Third and Fourth symphonies evolutionary processes in the genre, the role involved the poetry, especially author's style are investigated. The program and the vocal and choral elements introduction are specific features in the Third and Fourth symphonies.

The Third one is dedicated to victory of Soviet people (and Ukrainian in its composition) during the World War II. Completed one year of the Second, Third symphony has some common features with the previous work of A. Jacobchuk's individual manner: increasing the role of codes that grows to scale expanded epilogue, picking the importance of philosophical synthesis, phase technique to achieve the highest climax, intonation roll between parts. Meanwhile, the artist applies new techniques of writing for yourself that will be characterized by further works. They are pastiche (in this case, the genre march – German and Soviet) and sonoristic texture with many layers caused by the simultaneous sounding of contrasting musical images. Program affects the cyclical features of the Third Symphony, where Part I represents the beginning of action, Part II – detached, due to childhood experiences, describes the basic feelings of the child, Part III – liquid phase – is a decisive turning point in development of events, and the final Part IV (festive march) conveys the joy of victory with the philosophical understanding of the code.

The Fourth symphony elucidates starvation initiated by Stalin's regime during 1932–33 in Ukraine. In this work A. Jakobchuk able to expand beyond his understanding symphonic genre, combining it with a requiem memorial service of God. Symphonic thinking visible in bright thematic connections between the parts as leitmotives (prayer, cluster moan, a theme of fate, the theme of protest) and dynamism of their development, application reception stylization, due to the need of the work program (in Parts III, V). Signs of requiem primarily are felt: in mourning nature of the work, the subject of poetry program with its idea of remembrance of the victims of hunger, and then to use postmodern musical text of the canonical Orthodox prayer ritual and spiritual purification achieved effect the audience.

Based on a holistic analysis of the works conceptual expressiveness of their design and artistic identity of its implementation are shown.

Third and Fourth Symphonies A. Jacobchuk demonstrate postmodern vision of the genre Symphony, which was shown to move away from a model of the genre, in bringing poetic words, availability of intertextuality. The above composition to some extent refute B. Syuta's opinion that in the specified period of time "symphonic music samples are repeaters of the most well-established traditions and interdiscourses and certifying organization of artistic integrity based on conservative principles and proven scientific and artistic paradigms" [3, 219]. In further exploration we should trace the evolution of the entire symphonic creativity of A. Jacobchuk and its importance for Ukrainian symphonic music in general.

*Key words:* Ukrainian music, Postmodernism, A. Jacobchuk, symphony.