

**Провідні риси хорového письма Івана Бідака
(на прикладі хорОВОЇ обробки української народної пісні
«Ой на Івана Купала»)**

Гусак Владислав Анатолійович¹, Купчик Валентин Анатолійович²

Опубліковано	Секція	УДК
31.08.2023	Освіта/Педагогіка	378.14

DOI: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.8318045>

Ліцензовано за умовами Creative Commons BY 4.0 International license

Анотація. У статті висвітлено провідні риси хорového письма відомого українського самодіяльного композитора, хормейстера і педагога І. Бідака на прикладі обробки української народної пісні для мішаного народного хору а cappella «Ой на Івана Купала». З цією метою автор аналізує зародження українського народного хорového мистецтва у 40-х – 60-х роках ХХ століття, а також професійну діяльність і творчу спадщину Івана Васильовича в якості художнього керівника самодіяльного народного хору «Візерунок» при палаці культури Харківського тракторного заводу ім. С. Орджонікідзе.

Провідною рисою хорového письма І. Бідака є те, що митець свідомо застосовує різноманіття прийомів хорového викладення в одному творі на тлі поступового ускладнення фактури і наростання динамічної напруженості та майстерно підпорядковує власний композиторський стиль розкриттю національної своєрідності пісенного першоджерела. У фактурному письмі композитор дотримується принципів куплетно-варіаційного наскрізного розвитку з вільним стилем виконання; оригінально апробує темброві засоби хору в якості супроводу до мелодії солістки; варіативно використовує принципи архаїчного багатоголосся й органічні складники українського національного стилю (О. Мурзіна); демонструє художній синтез найвідоміших типів фактурного устрою українського народного багатоголосся з прийомами професійної поліфонії та нормами класичної тонально-функціональної системи гармонії. При цьому мелодично осмислене голосоведіння породжує досконалий «правдивий» образ хорОВОЇ обрядОВОЇ пісні.

Кожний наспів варіацій набуває індивідуально стильової орієнтації, випромінює активізацію «гармонічної пульсації» (Т. Мюллер), характеризується фактурними, тембровими і ладо-гармонічними модифікаціями, змінами прийомів хорového письма та викладення на тлі єдиної суцільної лінії розвитку музичної думки. Проста доступна мішана фактура ніби весь час «дихає», розвивається, випромінюючи стиль мислення і світогляд митця. Формування хорového письма І. Бідака невід'ємно пов'язане з його

¹ кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорového мистецтва, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, вул. Садова 28, м. Умань, Черкаська область, Україна, <https://orcid.org/0000-0002-9237-9681>

² Заслужений працівник культури України, старший викладач, старший викладач кафедри музикознавства та вокально-хорového мистецтва, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, вул. Садова 28, м. Умань, Черкаська область, Україна, <https://orcid.org/0000-0002-1870-9953>

практичним досвідом в якості художнього керівника численних народних колективів. У зверненні композитора до жанру концертної пісні а cappella виявляється одне з вищих досягнень Заслуженого працівника культури УРСР.

Ключові слова: хорове письмо, хоровий стиль, народний хор, народне хорове мистецтво, народна пісня, хорове диригування, композитор, аналіз, мелодія, наспів.

The leading features of Ivan Bidak's choral writing (on the example of a choral arrangement of a Ukrainian folk song "Oh at Ivan Kupala"/ "Oi na Ivana Kupala")

Abstract. The article highlights the leading features of the choral writing of the famous Ukrainian amateur composer, choirmaster and teacher I. Bidak on the example of the arrangement of the Ukrainian folk song for a cappella mixed folk choir "Oi na Ivana Kupala". For this purpose, the author analyzes the birth of Ukrainian folk choral art in the 40s - 60s of the 20th century, as well as the professional activity and creative heritage of Ivan Vasyliovych as the artistic director of the amateur folk choir "Vizerunok" at the Palace of Culture of the Kharkiv Tractor Plant named after S. Ordzhonikidze.

The leading feature of I. Bidak's choral writing is that the artist consciously uses a variety of techniques of choral presentation in one work against the background of gradual complexity of the texture and increasing dynamic tension, and skillfully subordinates his own compositional style to the disclosure of the national originality of the song's primary source. In textured writing, the composer adheres to the principles of verse-variation through development with a free performance style; originally tries out timbre means of the choir as an accompaniment to the melody of the soloist; variably uses the principles of archaic polyphony and organic components of the Ukrainian national style (O. Murzina); demonstrates the artistic synthesis of the most famous types of textured structure of the Ukrainian folk polyphony with the techniques of professional polyphony and the norms of the classical tonal-functional system of harmony. At the same time, a melodically meaningful vocalization creates a perfect "true" image of a choral ritual song.

Each chant of the variations acquires an individual stylistic orientation, radiates the activation of "harmonic pulsation" (T. Müller), is characterized by textural, timbre, mood and harmonic modifications, by changes in the techniques of choral writing and presentation against the background of a single continuous line of development of musical thought. A simple accessible mixed texture seems to "breathe" all the time, develops, radiating the artist's thinking style and worldview. The formation of I. Bidak's choral writing is inextricably linked to his practical experience as an artistic director of numerous folk ensembles. One of the highest achievements of the Honored Worker of Culture of the Ukrainian SSR turns out to be the composer's appeal to the a cappella concert song genre.

Keywords: choral writing, choral style, folk choir, folk choral art, folk song, choral conducting, composer, analysis, melody, chant.

Вступ

Хорове мистецтво для української культури й української нації є базовим, найдавнішим і таким, у якому найвиразніше передаються риси характеру, спосіб висловлення і ментальність українського народу, філософські ідеї його духовності, основні ознаки автентичного фольклору тощо. Ще зовсім недавно, у 60-х – початок 90-х років минулого століття, масове колективне виконання хорової музики становило найпотужнішу галузь української культури. Цей вид виконавського мистецтва пронизував усе соціальне середовище українського суспільства і виявлявся в найрізноманітніших доступних на той час формах культурного життя. Масове хорове мистецтво зацікавлювало велику кількість людей, об'єднувало їх спільними ідеями та

інтересами, у результаті чого утворилося чітке розмежування двох виконавських напрямів – академічного та народного хорового співу. Уже у 60-х роках ХХ століття з'являються хорові стилізації, а саме обробки українських народних пісень для чотириголосого партесного співу окремих авторів, зокрема А. Авдієвського, І. Бідака, М. Кречка, Є. Кухарця, М. Куща, А. Пашкевича, П. Савчука, І. Сльоти, О. Стадника, В. Суржі, М. Хоменка та ін. Це засвідчило професійну тенденцію розвитку особливого типу хору, а саме народного.

Можна стверджувати, що в українській культурі за часів радянської влади народне хорове мистецтво і виконавство стає пріоритетним. Повсюдно створюються самодіяльні народні хори і народні колективи як аматорські фольклорні гурти чи ансамблі (театри) пісню і танцю при міських та сільських будинках культури, а також професійні народні хори при філармоніях, особливо у 40-х – 60-х роках. Серед останніх варто виокремити Державний український народний хор, Буковинський ансамбль пісні і танцю України, Закарпатський ансамбль пісні і танцю, Заслужений аматорський народний хор України «Десна», Заслужений народний ансамбль пісні і танцю України «Дарничанка», Заслужений Прикарпатський ансамбль пісні і танцю України «Верховина», етнографічний хор «Гомін», Черкаський народний хор тощо. З плином часу професійний народний хор, як красномовно свідчить кандидат мистецтвознавства О. Скобцова, стає характерним виразником української хорової культури і продовжувачем національних фольклорно-пісенних традицій. Йому притаманні культивування народної виконавської манери, синтез хорового співу, народної хореографії та музично-інструментального мистецтва, широка жанрово-стильова палітра репертуару, тембральна своєрідність, виконавський професіоналізм, використання різних форм народного багатоголосся, традиційних українських строїв, атрибутів та ін. [14, с. 142].

Як динамічний соціокультурний феномен та з'єднувальна духовна ланка, українське народне хорове мистецтво, на думку доктора культурології С. Садовенко, згуртовує народну свідомість й надалі вибудовує «культурний тип», багатівікова сила звучання якого залишається відображенням традиційних засад, на яких будувалася історія української культури [12, с. 44]. Мистецтво народного співу зберігає національні, характерні для певного етносу особливості мови, фольклорні традиції і цінності, накопичує соціокультурний досвід поколінь, пропагує народну мудрість і виконує виховні функції. Саме тому у 60-х – 80-х роках ХХ століття на теренах України регулярно проводяться обласні огляди народної творчості, міські фестивалі самодіяльного мистецтва, поступово започатковуються різні Всесоюзні конкурси і фестивалі самодіяльної художньої творчості трудящих. Пізніше, в 90-х роках, стають відомими і популярними Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфирія Демуцького, Обласний огляд-конкурс хорових колективів ім. Кирила Стеценка на Київщині, Регіональний фестиваль хорового виконавства «Чорнобаївський заспів» на Херсонщині тощо. Це належним чином стимулювало розвиток художньо-виконавської майстерності самодіяльних народних хорів, наближувало їх до автентичної пісенної традиції з характерними колористичними ознаками, співом а саррелла і традиційним народним інструментарієм.

Домінантою новітнього розвитку вокально-хорового мистецтва в Україні у другій половині минулого століття стає народна пісня, у якій збереглася величезна сила генетичної пам'яті українського народу. Як невід'ємний складник національної культури і завершений вид мистецтва, вона потрапила в незвичне для себе середовище, а саме – вийшла на сцену, на концертну естраду, що була новою формою її життя [17, с. 198, 219]. Власне, в інтерпретації народного хору а саррелла українська народна пісня виявилася органічним духовним явищем.

Таким чином, самодіяльний народний хор, незважаючи на ідеологічні зашореності радянської влади, став дієвим фактором національної самоідентифікації, національного ствердження й основою масового українського автентичного гуртового співу. Прикладом зазначеного є самодіяльний народний хор «Візерунок» при Палаці культури Харківського тракторного заводу ім. С. Орджонікідзе під керуванням І. Бідака, який створено ще у далекому 1967 році.

Професійна діяльність Івана Васильовича Бідака – самодіяльного композитора, хормейстера, педагога – невід’ємний складник української хорової культури. Незважаючи на вагомий композиторський доробок у вокально-хоровому жанрі, у дослідженні його творчої спадщини все ще залишається багато «білих плям». Передусім це стосується оригінальних обробок українських народних пісень й аранжувань авторських творів, які увійшли до репертуарного списку провідних професійних народних хорових колективів України і зайняли гідне місце в національному культурному просторі.

До питання професійної освіти і творчої діяльності Івана Васильовича на посаді художнього керівника і диригента зазначеного українського самодіяльного народного хору «Візерунок» звертається І. Апалькова у публікації «Талант Івана Бідака» [1]. Маловідомі сторінки з біографії, професійної кар’єри і педагогічної роботи митця, а також його творчий доробок описує О. Габель у статті «Творчість Івана Бідака – нерозкритий пласт українського хорового мистецтва» [3].

В історичному ракурсі голова правління Харківської обласної організації музичного товариства Ю. Кулик на другому з’їзді Музично-хорового товариства УРСР (1975 р.) наголошував, що гордістю не тільки харків’ян, а й усієї республіки є чудовий самодіяльний колектив – народний хор Будинку культури ХТЗ «Візерунок» [9, с. 6]. Професіоналізм українського самодіяльного народного хору харківських тракторобудівників під керуванням Івана Бідака на виступі у Палаці культури залізничників міста Миколаєва ще в далекому 1976 році відмічає кореспондент журналу «Музика» Т. Шпірний: «Висока вокальна і сценічна культура, глибоке проникнення у зміст кожного твору (українські народні пісні «Ой ти місяцю», «Дощик крапає» – В. Г.), барвисті костюми – все, чого досяг цей завжди молодий за складом колектив, викликає захоплення слухачів і повагу фахівців» [16, с. 2].

Актуалізації становлення і розвитку народного хорового виконавства в Україні, об’єктивного визначення місця самодіяльного народного хорового мистецтва в українському національно-культурному просторі у ХХ-му – на поч. ХХІ-го століття та особливостям українського народного багатоголосся присвячено низку наукових праць представників академічного спрямування, а саме О. Бенч-Шокало, Т. Булат, С. Грица, А. Гуменюк, С. Добронравової, А. Іваницького, В. Матвієнко, М. Молдавїна, В. Перепелюка, О. Скопцової, В. Шевченка, Л. Яценко та ін.

Водночас, потреби в поглибленому аналізі українського народного хорового мистецтва і виконавства другої половини ХХ століття, у цілісному вивченні тенденцій розвитку феномена «авторська хорова обробка української народної пісні а саррелла», у висвітленні творчої діяльності відомого корифея народного багатоголосного співу І. Бідака та його внеску у піднесення вітчизняної хорової культури висувають необхідність у більш докладному розгляді порушеної проблеми в мистецтвознавчому та виконавському ракурсі. Попри малочисельні наукові роботи, у яких досліджується біографія, професійна діяльність і творча спадщина Івана Васильовича [1; 3], наукових розвідок, присвячених музикознавчому аналізу його обробок українських народних пісень для мішаного народного хору а саррелла не так багато, що стимулює науковий пошук.

Мета статті – висвітлити провідні риси хорового письма Івана Бідака на прикладі обробки української народної пісні для мішаного народного хору а capella «Ой на Івана Купала».

Результати

Характерний для української хорової музики другої половини ХХ століття процес взаємодії двох систем «композитор і фольклор» – історично масштабне багатоаспектне явище (Л. Трубнікова). У національному народному хоровому мистецтві поборником цього дієвого випробуваного методу взаємодії фольклорного і професійного начал був Іван Васильович Бідак (1940–1997 р.) – Заслужений працівник культури УРСР, талановитий знавець природи української народної пісні та майстер яскравих хорових обробок фольклорних пісенних перлин. Через усе своє життя митець проніс любов до народного хорового співу: у 1960-х роках – керівник самодіяльного жіночого хору бібліотечного факультету ХДІК і хору Харківського сільськогосподарського інституту імені В. Докучаєва, 1967–1991 роки – організатор і художній керівник зазначеного народного хору «Візерунок», 1991–1994 роки – керівник народного хору Сімферопольського заводу «Пневматика», 1992–1993 роки – керівник ансамблю пісні і танцю «Яблуневий цвіт» на Кримській дослідній станції садівника, 1994–1996 роки – керівник народного хору Харківської крайової організації «Рух». На посаді викладача хорового диригування Харківського державного інституту культури І. Бідак виховав цілу плеяду талановитих учнів, серед яких С. Валуєв, М. Когутич, П. Роздайбіда, В. Салевич та інші.

Іван Васильович був безмежно закоханий в українську народну пісню, володів природженим даром відчувати найхарактерніші, ледь помітні тонкощі її мелодії, художню красу, правдивість і мудрість поетичного слова. Саме тому обробки народних пісень як особливий жанр хорового мистецтва складають основну частину його творчої спадщини: «А мій милий вареничків хоче», «А ще сонце не заходило», «Бандуристе, орле сизий», «Біла береза», «Борода» (сучасна), «В Віфлеємі новина» (колядка), «Весільний марш» («Хмарка в небі пропливає»), «Взяв би я бандуру», «Вийди, Грицю, на вулицю», «Гиля, гиля, сірі гуси», «Горіла сосна» (весільна), «Гриць мене, моя мати», «Дощик крапає», «Жартівливі коломийки», «Зайшло сонце за віконцем» (весільна), «Іванку, Іванку», «Ішов козак потайком», «Їдуть на возі дівки на базар», «Кину мичку на полицку», «Коли м була мала, мала», «Мав я раз дівчиноньку», «Молодичка», «На вигоні хлопці гуляють», «На вулиці музиченька грає», «Нова радість стала» (колядка), «Ой берегом, березиною», «Ой за лісочком», «Ой зацвіла калинонька», «Ой кивала молодичка», «Ой піду я до млина» (у співавторстві з Е. Ляшенком), «Ой піду я на долину», «Ой послала мене мати», «Ой прядла б я куделицю», «Ой розвивайся, та сухий дубе», «Ой ти, місяцю», «Ой у гаю при Дунаю», «Ой у полі верба», «Ой у полі жито», «Ой у полі на горбочку», «Ой устану ранесенько», «Ой ходила бережечком», «Помело», «По той бік гора», «При долині куц калини», «Приймак», «Садок вишневий коло хати», «Світи, місяченьку», «Стоїть гора високая» (сл. Л. Глібова), «Тече річка» (весільна), «Ти капуста, ти розсада», «Ходила мати терен рвати», «Цвіте терен», «Цвіте, цвіте черемшина», «Чоловіче, чоловіче», «Чоловіче, я слаба», «Чом, чом не прийшов», «Чорна квочка-чубарочка», «Шуміла сосна», «Якби я мала крила орлині» (весільна) та ін. Чимало вказаних зразків увійшло до золотого фонду духовних надбань українського народного хорового мистецтва, а низка композицій «Висока верба», «Не сходило вранці сонечко», «Червоная калинонька» та ін. здобули міжнародне визнання.

Важливе місце у творчому доробку І. Бідака займають численні аранжування для народного хору широковідомих естрадних пісень українських композиторів другої половини ХХ століття у камерно-вокальному жанрі. Тут особливо варто виділити: «А

мати вишивала рушники» (муз. Е. Ляшенка, сл. Т. Корнецької); «Вишиванка» (муз. народна, сл. В. Криндача); «Два журавлі» (муз. О. Білаша, сл. М. Ткача); «Елегія» (муз. П. Майбороди, сл. М. Стельмаха); «Летіли дві чайки» (муз. А. Пашкевича, сл. М. Негоди); «Місячна соната» (муз. Л. Бетховена), «Молодичка» (муз. О. Чухрая, сл. В. Котляра); «Моя Україно» (муз. І. Поклада, сл. М. Ткача); «Незабутнє» (муз. І. Шамо, сл. Д. Луценка); «Ой думала я» (муз. С. Сабадаша, сл. І. Кутеня); «Ой журавко, журавко» (муз. А. Пашкевича, сл. Д. Луценка); «Пісня про найдорожче» (муз. Е. Ляшенка, сл. І. Бердника); «П'є журавка воду» (муз. О. Зуєва, сл. І. Зінченка); «Рідна мати моя» (муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка); «Тополина земля» (муз. А. Філіпенка, сл. М. Сингаївського); «Хата моя, біла хата» (муз. А. Пашкевича, сл. Д. Луценка); «Ходила мати терен рвати» (муз. В. Міщенко, сл. Є. Кухаренка); «Чом, чом, земле моя» (муз. Д. Січинського, сл. К. Малицької); «Я щаслива зроду» (муз. А. Кушніренка, сл. І. Кутеня) тощо.

Серед згаданих хорових обробок українських народних пісень Івана Васильовича протягом багатьох десятиліть найбільшою популярністю користується у вітчизняному культурному просторі композиція «Ой на Івана Купала», яка є визнаною «класикою народно-хорового мистецтва» (за проф. П. Андрійчуком) [12, с. 44]. Це і не дивно, тому що зазначена багатоголосна фольклорна перлина в наш час є у репертуарі відомих професійних і навчальних хорових колективів України, серед яких: Муніципальний камерний хор «Київ» (керівник М. Гобдич); Студентський хор ОНМА імені А. В. Нежданової (керівник Г. Шпак); Кіровоградський муніципальний камерний хор (керівник Ю. Любович); Галицький камерний хор «Євшан» (керівник І. Даньковський); Український народний хор «Кобзар» УДПУ імені Павла Тичини (керівник В. Семенчук); академічний хор Полтавського фахового коледжу мистецтв імені М. В. Лисенко (керівник Г. Оксеніченко) та ін. З погляду Заслуженої діячки мистецтв України Світлани Садовенко, цей істинний шедевр українського народного хорового мистецтва пробуджує й утверджує національну свідомість [12, с. 44].

У подібних твердженнях є, безумовно, дециця правди, оскільки кожен українець чув у своєму житті обрядові купальські пісні і знайомий зі старовинним календарним народним святом Івана Купала – найпоказовішим випадком сплетення церковних традицій східного християнства (святий образ Іоанна Хрестителя) і давніх магічних язичницьких гулянь у честь бога літнього сонцевороту Купала, що відзначали у ніч з 6 на 7 липня за старим стилем, та будуть відзначати у ніч на 24 червня за новим стилем. На думку доктора мистецтвознавства Олександра Правдюка, свято Купала «супроводжували різноманітними обрядами: стрибали через вогонь з метою очищення від злих духів, гадали про одруження, пускаючи вінки за водою, прикрашали дерево («Марина», «Купало», «гильце») і водили хороводи навколо нього» [11, с. 97–98]. Саме купальські вогні, як наголошує відомий етнограф-фольклорист ХІХ століття О. Потебня, мають силу давати урожай і проганяти смерть не самі по собі, а тому, що зображують танець сонця. З огляду на це музикознавець І. Земцовський, спираючись на постулати історика-фольклориста ХІХ століття І. Снегірьова відмічає, що купальському святкуванню був властивий майже оргіастичний характер, коли у святу ніч в селах біснувалися і в бубни, і в сопілки, і в струнне гудіння, і у всілякі непристойні сатанинські ігри, плескання і танці. Науковець приходить до висновку, за яким купальські пісні виявляються для річного календарного кола справді кульмінаційним циклом.


Зміст магічних купальських пісень літнього календарного циклу, що збережені від язичницької доби, досить різноманітний. Однак превалюють у них любовно-ліричні мотиви – «звивання вінка, що був у древніх слов'ян символом весілля» [11, с. 97]. Для них характерна «лірична наспівність мелодій, жіночість, що виявляється у перевазі хореїчних інтонаційних зворотів наспівів, мінорний лад, прості двофразові мелострофи

запитально-відповідної структури» [5, с. 61]. Пісні літньої пори здебільшого плавні за характером, пов'язані з веденням хороводу і виконуються колективно (гуртом) в унісонно-гетерофонній манері. У них прослідковуються залишки виконавської традиції, яку відомий дослідник українського музичного фольклору А. Іваницький називає ритуально-сугестивною, тобто скерованою на навіювання певного емоційного стану [8, с. 100].


Власне опис манери виконання купальських пісень ми знаходимо у праці «Нотатка про Купальське свято в Уманському повіті» (1890 р.) українського археолога, етнографа і педагога Х. Ящуржинського: співаються особливим, своєрідним наспівом, одноманітним, протяжним і, якщо так можна висловитися, архаїчним. У цьому так і чуються пісні жерців навколо язичницьких жертovníків [4, с. 82]. Загалом мелос цього виду календарно-обрядової лірики, як наголошує Заслужений працівник культури України В. Семенчук, представляє «давнішу фольклорну верству: прості однодворядкові строфи переважно із приспіваними, що розкривають семантику самого свята, типову ритмічну форму вірша 5+4, архаїчну вузько-об'ємну мелодію й відповідні оліготонічні ладозвукоряди та переважно одноголосий спосіб виконання» [13, с. 108].

По суті, композиція І. Бідака «Ой на Івана Купала» найвиразніше уособлює поетичні образи купальських пісень з розлогою ліричністю мелодій, красою зображення людських стосунків, давнім історичним корінням [5, с. 61–62]. Досліджуваний фольклорний приклад безрефреної календарно-обрядової пісні літнього циклу особливий тим, що його мелодика не вкладається в октавну організацію і представляє собою основну розвинену двочастинну пісенну форму без приспіву, а саме дві структурно завершені дворядкової пісенні строфи типу «строфа + строфа» [8, с. 35]. Водночас ритмомелодика строфічного наспіву нагадує форму «народного пісенного періоду» (Т. Попова), що складається з двох відносно самостійних мелодично невихідних строф-речень, які об'єднані внутрішнім інтонаційним взаємозв'язком і загальною логікою мелодичного розвитку.

Перша ізометрична строфа «Ой на Івана, та на Купала, там дівчинонька квіти збирала» (третій – шостий такти нотного тексту, solo сопрано [2, с. 20]), що представляє повне речення, має нечасто вживану чотирисегментну структурну будову віршового рядка і наспіву ab:cd (сегмент чи складова група в межах такту уособлює поспівку чи мотив) з віршованим розміром десятискладника (5+5:5+5) – найстаровиннішою ритмічною формою вірша у східнослов'янському фольклорі (О. Смоляк) й оригінально дзеркально симетричною ритмоформулою

 . Вона співається у ладовій основі мінорного пентахорду з субквартою й альтерованим (підвищеним) IV щаблем (думний лад за Ф. Колесою) на тлі регулярної акцентної тактової ритміки (Т. Попова) і ритмічного розвитку типу об'єднання у межах сегменту (А. Іваницький). Альтерація вказаного ступеня, що детермінує ладову змінність через хроматизм, «надзвичайно поширена в українській народній музиці. Її зустрічаємо майже у всіх жанрах народнопісенної і музичної творчості... У піснях підвищення IV ступеня відіграє роль посилення експресії, часто завдяки йому загострюється відчуття схвильованості і збудженості [11, с. 62]. Наспіву цього речення властиві медіантово-тонічні і плагальні співвідношення ладових закінчень сегментів, що представлені ладовими константами III–I:V–II.

Для другої ізометричної строфи «Квіти збирала, в пучечки клала, до річки несла, в воду пускала» (сьомий – десятий такти нотного тексту, solo сопрано [2, с. 20]), що представляє означено-особове речення з однорідними присудками, також характерна чотирисегментна будова віршованого рядка de:fg і наспіву ef:gb зі складочисловою структурою вірша 5+5:5+5 і її часовою конфігурацією у ритмі об'єднання

 . Вона співається у ладовій основі мінорного

пентахорду на фоні висхідних великосекундових й автентичних співвідношень ладових закінчень сегментів, що представлені ладовими константами I-II:V-I.

Варто підкреслити, що мелотип першого сегменту першої строфи народного пісенного періоду (третій такт нотного тексту, solo сопрано, висхідний хід на кварту і малу терцію [2, с. 20]) представляє, з погляду доктора мистецтвознавства І. Земцовського, саму характерну ладову формулу. Вона основана на одному з корінних і типових ладозвукорядів купальських пісень різних слов'янських народів – терцієвому із субквартою (інколи із субсекундою, тобто ввідним тоном). Характер цього наспіву «позначений нальотом смутку» [11, с. 99], несе ознаки архаїчності і має яскраво виражений обрядовий відтінок [8, с. 99]. Ще одна обов'язкова приналежність мелотипу першого наспіву, що зберіг відбиток глибокої давнини – це терцієве співвідношення закінчень фраз (III-I, третій – четвертий такти нотного тексту, solo сопрано [2, с. 20]), що створює певний відтінок питально-відповідного співвідношення мотивів [5, с. 62]. Закінчення ж першого наспіву-строфи на «долішній домінанті» (К. Квітка), тобто на нестійкому другому ступені g^1 створює ледь помітний відтінок незавершеності і вимагає повторення наспіву.

Поряд із цим, мелотип другого наспіву (сьомий такт нотного тексту, партія сопрано [2, с. 20]) починається з терцієвого щабля і характеризує другий вид звукоряду, що залежить від початкової інтонації, а саме мінорний пентахорд. Цей квінтовий різновид споріднений з попереднім і відзначається лише розширенням амбітусу, появою триопорності і деякою «ліризацією» [8, с. 99]. Отже, представлені лаконічні поспівки у вигляді сконцентрованих ритмо-інтонацій з мінорним ладовим остовом характеризують два типові наспіви-символи купальського свята [5, с. 62].

Боротьба між основними і тимчасовими опорними тонами чи устоями f^1 , g^1 , a^1 і c^2 за панування над мелодією та власне їх часта зміна всередині речень-наспівів вносить багато свіжості у загальне архаїчне звучання й утримує увагу слухачів у напруженні. Ладова своєрідність обох оліготонних наспівів визначається яскравою виразністю взаємопов'язаних секундових інтонацій між стійкими і нестійкими звуками всередині мотивів-сегментів і «колорувальним розцвічуванням» заповненого оліготонного звукоряду базового мінорного пентахорду, яке здійснюється за рахунок варіабельності терцієвого тону, а також альтерації IV ступеня. У цілому обидва мінорні наспіви, на думку української фольклористки Людмили Єфремової, вирізняє щемливо-тепла ліричність й оригінальне звучання, що дозволяє одразу розпізнати мелодію та запам'ятати її [5, с. 62].

Але мелодія – головний носій виразності і своєрідності музики [7, с. 11], душа пісні «Ой на Івана Купала» не існує без ритму і поетичної мови народного слова. Саме остання насичена фонологічними асонансами «а» – «о», зменшено-пестливою лексикою («дівчинька», «віночок», «миленькому»), емоційними вигуками («ой») і метафорою «віночок живий зістався». Квалітативна силабо-тонічна система віршування з жіночою граматичною точною римою і віршованим розміром пентона (стопа з п'яти складів, у якій четвертий є ударним) зумовлює будову пісенної форми архаїчного фольклорного першоджерела – строфічний наспів, що об'єднує дві поетичні строфи і складається з чотирьох рядків. При цьому чітка ритмічна структура першого однотактового мотиву-сегменту – основного музично-тематичного зерна – у подальшому не варіюється і зберігає свої ознаки, а саме: повна відсутність елементів мелодичної розспіваності окремих складів тексту; повільний протяжний темп; кожний склад віршованого поетичного тексту розкривається одним лише звуком; віршові наголоси не виконують ритмічно організаційну функцію; однорідна віршована стопа, що утворює акцентний тип вірша; сильне закінчення мотиву на вчетверо тривалішій «важкій» третій долі

такту у розмірі чотири четверті. Це призводить до того, що музичний метричний акцент не збігається з лексичним наголосом у слові.

Таким чином, проведений короткий аналіз з позиції форми і діатоніки мелодики досліджуваної кантиленної календарно-обрядової пісні літнього циклу як жанру музичного фольклору і поетичного слова-логосу, що представляє змістовний складник хорového письма [6, с. 176], дає можливість детально підійти до висвітлення провідних рис хорového письма композитора І. Бідака на прикладі розгорнутої обробки української народної пісні «Ой на Івана Купала» як жанру хорової музики а *capella*. Спираючись на наукове положення О. Заверухи, за яким «жанр та хорове письмо перебувають у комунікативній системі», а власне «жанр у системі хорového мистецтва володіє функцією смислоутворення на рівні зовнішньої форми» [6, с. 177], можна стверджувати, що відповідні комунікативні можливості жанру зазначеного виду хорової обробки спонукали митця до створення індивідуальної структури твору, який написаний в остинатній куплетно-варіаційній (строфічній) формі з незмінною мелодією [17, с. 199], вступом і кодою для голосу сопрано і мішаного п'ятиголосного українського народного хору [2, с. 114–115].

Специфіка формоутворення досліджуваної композиції полягає у тому, що на основі строфічно-куплетної структури народної пісні І. Бідак створює форми другого плану. Виникає тричастинна форма з рисами рефрену чи різновидність варіацій на мелодію *ostinato*, так звані «глінкінські варіації» (І. Лаврентьєва). Як справедливо наголошує докторка мистецтвознавства Н. Горюхіна, ці форми другого плану складають важливий драматургічний пласт і надають відкритій формі варіацій на народну тему завершеність, класичну стрункість і художню узагальненість. Попри це, Іван Васильович тонко відчуває стильові основи жанру, зберігає архетипно-образну динаміку народної пісні та її часову організацію – залишаються непорушними куплет, строфа, рядок і складова організація вірша.

Торкаючись докладної характеристики хорového письма і хорової драматургії композиції І. Бідака «Ой на Івана Купала», що «співвідносяться в межах нотної фіксації та реалізації виконавськими засобами» [6, с. 178], варто зазначити, що саме вступ налаштовує слухача на ліричний характер неструктурного (вільного) розвитку у помірному темпі і складному розмірі $4/4$. елементів музичної мови. У його гомофонно-гармонічній фактурі як «індивідуалізованій структурі хорової тканини» [6, с. 178] ми спостерігаємо в партії сопрано основний двосегментний архаїчний мелотип купальського свята у формі фрази [2, с. 20]. Власне, вся багатоголосна палітра хорového *tutti* зароджується із загальнохорового унісону субкварти – п'ятого ступеня основної тональності *f-moll*. У подальшому розвитку альтова і тенорова партії витримують у першому сегменті-мотиві основний і квінтовий тони, характеризуючи ознаки еквіритмічної бурдонної діафонії [15, с. 54], а басова партія оспівує поліфонічний підголосок, що побудований на плавному низхідному пентахорді $c^1 - b - as - g - f$. У другому сегменті-мотиві в альтовій партії бурдонний принцип модифікується під впливом тонально-гармонічної функціональності, а саме відбувається висотне зрушення з основної опори на сусідній щабель – сьому альтеровану ступінь гармонічного *f-moll*. Чоловіча група хору підкреслює функціональний кругообіг головних щаблів ладу $t - s - D - t$ на тлі звучання повної каденції $t^{5/3} - s^{5/3} - D^6 - D^7 - t^{5/3}$ з класичним голосоведінням. При цьому композитор апелює до темброво-фактурної моделі вторування паралельних секст, використовуючи у партії тенора архетипне ладоінтонаційне зерно у вигляді плавного низхідного тетрахорду $des^1 - c^1 - b - as$, що слугує надалі своєрідним лейтмотивом-поспівкою чи підголоском-фоном.

Характеризуючи перше речення-наспів експозиційного періоду (третій – шостий такти нотного тексту [2, с. 20]), варто зазначити, що І. Бідак дотримується автентичної

традиції гуртового багатоголосного співу з «виводом» (за термінологією О. Мурзіної [10, с. 340]) і надає хоровій обробці досліджуваної купальської пісні наскрізного динамічного характеру. На першому плані звукового простору митець виокремлює мелодичну лінію солістки-заспівувачки, на другому – тихий фон супроводу хорового співу. Особливістю хорового письма першого наспіву є те, що автор органічно доповнює мелос solo-сопрано поліфонічними елементами народно-пісенного багатоголосся. Починається а саррелла з проведення заспівувачкою-виводом відомого інтонаційного зерна наспіву-символу купальського свята, до якого на третій долі першого сегменту долучається нижній «басовий» [15, с. 62] поліфонічний підголосок жіночої групи хору у вигляді загального унісону низхідного тетракорду-поспівки $f^1 - es^1 - des^1 - c^1$, що плавно переходить у гетерофонне терцієве розгалуження. На фоні звучання у другому сегменті між солісткою і жіночою групою хору унісону ладового устою першого щабля f^1 одночасно вступають тенори і басы. І знову звучить у басовій голосовій лінії плавний низхідний пентакорд, але від шостого ступеня натурального f -moll у вигляді терцієвого стрічкового підголосся з теноровою партією. І знову плине у жіночої групи хору бурдон – витриманий головний опорний тон (тонічний органний пункт) з яскравим хвилеподібним підголоском-фоном $f^1 - g^1 - as^1 - g^1 - f^1$ у партії сопрано в амбітусі трикорду. При цьому гармонія ніби «проростає» з вільного щільного голосоведіння народного поліфонічного триголосся. Так, під час вступу чоловічої групи хору виразно проявляється архаїчне ладове контрастне звучання перерваного звороту. Поряд із цим, на фоні затримання й альтерації IV ступеня f -moll у мелосі партії солістки, яка загострює звучання у хоровій вертикалі побічного модуляційного акорду (D_7 з пониженою квінтою) до очікуваної тональності домінанти, відбувається еліпсис – раптове повернення до основної тональності f -moll (t_6). Лише у четвертому сегменті хоральна хорова фактура наповнюється елементами гармонічної функціональності щільної чотириголосної акордової вертикалі $S_7 - DD VII_7 - D^{5/3} - D_2$ внаслідок альтерації IV і VII ступенів еолійського ладу (двічі гармонічний мінор) і закличних квартових підголосків $c^1 - g - c^1 - b$ у басовій партії.

У другому реченні-наспіві експозиційного періоду (сьомий – десятий такти нотного тексту [2, с. 20]) І. Бідак художньо-образний розвиток драматургії а саррелла «Ой на Івана Купала» зосереджує на засобах виразності гомофонно-гармонічної фактури традиційного мішаного хору і наслідує риси партесного чотириголосного співу. У першому сегменті композитор додає до роздвоєної терцієвої мелодії-виводу жіночої групи хору, що представляє другий наспів-символ купальського свята, тонічну квінту чоловічих голосів. Водночас, виразно прослідковується низхідний рух паралельних квартсекстакордів I і VII ступенів гармонічного f -moll на тлі звучання закличної субкварти басової партії. Особливістю кожного сегмента досліджуваного речення є те, що на опорних тонах поспівок жіночої групи хору відбувається ніби поліфонічна підголоскова діалогічна відповідь чоловічої групи хору, а саме спостерігається висхідний рух прохідних рівнобіжних терцій між $t^{5/3}$ і t_6 , приготовлений прохідний септимовий тон домінантового секундакорду у басовій партії, допоміжна терція перерваного звороту ($D_7 - VI_7 - I^{4/3}$) й октавний унісон тонічного досконалого консонансу. Архаїчної виразності хоровому письму додає терцієва стрічкова орнаментация тенорової і басової партій. Вона відображається у допоміжній терції до мінорного s_7 на початку другого сегменту (перша доля восьмого такту) і в еліпсисі – неочікуваному контрастному ладотональному зіставленні паралельного As -dur ($D_2 - III^{5/3} - III_6$, перша доля дев'ятого такту).

Наскрізна драматургічна лінія розвитку першої варіації «А 1» (одинадцятий – чотирнадцятий такти нотного тексту [2, с. 20–21]) характеризується поступовим емоційним динамічним нагнітанням. Це зумовлено тим, що повнозвучність хорової

фактури тяжіє до мішаного багатоголосся, а експресія інтонаційної напруги незмінного мелосу солістки-заспівувачки активно підтримується терцієювою второю жіночою групи народного хору. При цьому чоловічі голоси насичують багатоголосну вертикаль на тимчасових ладових опорах сегментів напруженими тонально-гармонічними барвами і жвавими поліфонічними підголосками. Так, у першому мотиві (одинадцятий такт) відомий мелотип сольного виводу звучить на тлі плавного низхідного підголоскового тетракорду $f - es - des - c$ басової партії і триголосної педалі-бурдону жіночої групи хору та партії тенора у вигляді тонічного квартсекстакорду. Останній уособлює амбітус зазначеної корінної ладової формули купальської пісенності. Своєрідної виразності хоровому супроводу додає магічно гостре звучання ввідного квінтсекстакорду подвійної домінанти внаслідок альтерації четвертого ступеня $f\text{-moll}$ у теноровій партії.

У другому мотиві (дванадцятий такт) унісон ладового устою f^1 верхнього фактурного пласту органічно доповнюється орнаментикою терцієювого стрічкового підголосся чоловічої групи хору, в гармонічній основі якої лежить плавний висхідний тетракорд $f - g - as - b$. Вишукано прикрашає і тембрально доповнює мелодію заспівувачки у тринадцятому такті октавне дублювання тенорової партії, а також щільна хоральна фактура у вигляді такої послідовності гармонічних функцій $t_6 - DD_9 - D^{5/3} - D_7 - t^{5/3}$. На тлі опорного тону c^2 соло сопрано переконливо і природно звучить протистояння домінантової і тонічної функцій внаслідок взаємодії діатоніки і хроматики (двічі гармонічний мінор), а також низхідний підголосок-фон $c^1 - b - as$ партії тенора.

У емоційно піднесеному четвертому сегменті (чотирнадцятий такт) плавний низхідний рух рівнобіжних терцій жіночої групи хору збагачує секундові інтонації зітхання заспівувачки. При цьому дисонаційної терпкості хоровому звучанню надає висхідний рух хроматичними півтонами басової партії, що характеризує думний лад і закріплює серединну автентичну каденцію народного пісенного періоду. Розлогий хвилеподібний підголосок-фон тенорової партії $c^1 - des^1 - c^1 - b$ дещо пом'якшує напруження гармонічної вертикалі народного мішаного багатоголосся і переводить загальну драматургію розвитку а *carrella* у друге речення експозиційного періоду, що виявляє риси рефрену.

Важливим стильовим елементом хорового письма І.Бідака є те, у першому реченні другої варіації «А 2» (дев'ятнадцятий – двадцять другий такти нотного тексту [2, с. 21]) – головній драматичній кульмінації твору, композитор використовує найвідоміші типи фактурного устрою українського народного багатоголосся [15, с. 66]. При цьому триярусна фактура розвиненого триголосся жіночої групи хору представляє одну з найдовіршених форм українського підголоскового стилю – тришарову різнорегістрову поліфонію [10, с. 360]. Так, верхній підголосок переймає основну мелодичну лінію («тягло», «вивід», «горяк», «верх»). Середній голос («брало») виконує функцію еквіритмічного бурдону і служить нижньою второю терцієювою стрічки. Нижньому голосу («басу») властиві елементи гармонічної функціональності у поєднанні з фрагментами бурдону (двадцять перший такт) [10, с. 360; 15, с. 64; 17, с. 75].

Так, перша поспівка кульмінаційної варіації ґрунтується на «гуртовій монодії унісонного типу» [10, с. 343], а саме починається із загального чотирищаблевого унісону восьмими тривалостями відомого мелотипу купальського свята $c^1 - f^1 - as^1 - g^1$ і внаслідок розщеплення голосів на опорному тоні f^1 переходить у розвинену терцієюву стрічкову гетерофонію [15, с. 66]. Гетерофонічне розгалуження (*divizi*) нижнього голосу $f^1 - es^1$ започатковує функціонально-гармонічний елемент підголоскового триголосся. У другому мотиві тришарова різнорегістрова поліфонія функціонального басу, бурдону-брало та соло-виводу диктує послідовність

гармонічних функцій $s_6 - K^{6/4}$ і $D^{5/3}$ і знову повертається до гуртової монодії – загального унісону тонічного устою. У другій фразі, яка побудована на триголосьній конструкції кантової фактури з елементами бурдону і використанні суміжного секундового гармонічного взаємозв'язку ($D_7 - t^{6/4} - VI^{5/3} - II_6 - D^{5/3}$) [7, с. 21–25], ми спостерігаємо короткочасне відхилення у тональність мажорної домінанти C-dur внаслідок альтерації IV і VII ступенів f-moll ($t^{5/3} - V_2 \rightarrow V_6$), а також контрастну послідовну зміну «світлотіні» ладо-тональностей f-moll – Des-dur – g-moll – C-dur.

Динамічно піднесена автентична каденція першого наспіву кульмінаційної варіації логічно переводить загальну драматургічну лінію розвитку а cappella «Ой на Івана Купала» у милозвучний «тихий Zenit» солістки-виводу на тлі ледь чутного *molto* (співу із закритим ротом на «м») п'ятиголосного мішаного народного хору. Саме у мішаній фактурі другого речення (двадцять третій – двадцять шостий такти нотного тексту [2, с. 21]) І. Бадак майстерно збалансовує протистояння мелодичної лінії заспівувачки з повнозвучним звучанням вертикалі хорового супроводу і неординарно демонструє у хоровому письмі художній синтез поширеніших типів народного багатоголосся з прийомами професійної поліфонії та нормами класичної тонально-функціональної системи гармонії. Так, плавний рівнобіжний рух підголоскової втори паралельних секст між партіями сопрано і тенора у поєднанні з прозорим звуковим колоритом триголосьної педалі F – c – f¹ басової й альтової партій (двооктавного тонічного органного пункту і квінтового тону) дублює та тембрально збагачує наспів-символ solo сопрано. У другому сегменті на звуковий простір мелосу солістки-виводу накладається гармонічна хорова вертикаль повного мінорного субдомінантового тризвуку, яка на третій долі такту у квартовому гармонічному тяжінні переходить у модуляційний побічний домінантовий септакорд до першого ступеня паралельного мажору з наступним висхідним автентичним підголоском-фоном es – f – g – b басової партії.

По суті, у ладо-гармонічному супроводі третього сегменту найвиразніше проявляється важлива риса хорового письма композитора, а саме відчуття ансамблю, тобто майстерність побудови хорової вертикалі. Збагачуючи діатоніку мінорного ладу хроматикою – ладовою мінливістю у партії сопрано другого ступеня f-moll (фрігійський лад, виражальне естетичне значення якого полягає у здатності живописати природу [17, с. 104]), який слугує септимовим тоном малого мажорного септакорду III ступеня, Іван Васильович одночасно досягає експресії національного колористичного звучання паралельного мажору (As-dur) і логічного в аспекті пластичності голосоведіння відхилення у великий мажорний септакорд шостого ступеня (Des-dur). Особливої стильності поліфонічним підголосковим елементам надають втора паралельних дуодецим між заспівувачкою і басовою партією й октавне дублювання дисонаційного септимового тону септакорду шостого ступеня між заспівувачкою і теноровою партією з метою посилення звучання кульмінаційного ладового закінчення сегменту, який у чоловічому голосі через прохідний неакордовий звук переходить у квінтовий тон VI⁷.

У останній поспівці наспіву митець використовує у супроводі хору повну заключну каденцію з класичним голосоведінням. Таким чином характерна послідовність гармонічних співзвучь повних тризвуків і септакордів другого речення пісенного періоду $t^{5/3} - s^{5/3} - D_7 \rightarrow III_7 - III^{4/3} = D^{4/3} \rightarrow VI_7 - s^{5/3} - D_7 \rightarrow t^{5/3}$ виразно підкреслює своєрідний неповторний контраст «світлотіні» основних і тимчасових ладових опор f-moll → b-moll → Es-dur → As-dur → Des-dur → b-moll → C-dur → f-moll хорової фактури, на тлі звучання яких жалібно плине тиха кульмінаційна мелодія заспівувачки.

Важливо зазначити, що у двосегментній кодї-епілозі композитор І. Бадак дає змогу вершити заключну музичну думку, що возвеличує народне дійство свята Івана

Купала, улюбленому українському народному хору. І знову одухотворено симультанно звучить мінорний тонічний квартсекстакорд у фактурі еквіритмічного бурдону як символ-фанфара купальського свята, і знову плине лейтмотив відомого підголоску-фону басової партії, і знову в партії сопрано ніби нагадують про сиву давнину сповнені смутку дрібні хвилеподібні терції в оліготонному ладозвукоряді мінорного тетракорду на тлі відображення хором функціонального гармонічного кругообігу головних щаблів ладу й опорного октавного тонічного устою. Отже, у такий спосіб відтворюючи образну архаїчність тексту обрядової пісні і можливості її наспіву, митець створює кілька куплетів-варіацій з наскрізним безперервним розвитком, які органічно поєдналися у цілну завершену мистецьку форму.

Представлена загальна характеристика образної драматургії, архітекτονіки і засобів музичної виразності авторської обробки І. Бідака «Ой на Івана Купала» дає можливість висвітлити провідні риси хорового письма і стилю мислення композитора, а саме:

- перетворює жанр хорової обробки народної пісні в оригінальний концертний авторський твір, укладений на основі фольклорної мелодії;

- акумулює багаті насичені зворотні, але зручні для хорового виконання фактурні модуляції з монодичного, підголосно-поліфонічного й хорального акордового складу в гомофонно-гармонічний, що ніби «пронизані» найвідомішими типами українського народного багатоголосся (монофонія, розвинена гетерофонія, бурдонна діафонія, кантове триголосся і підголосковий триголосний спів) [15, с. 66–67];

- майстерно застосовує різноманітні виражальні можливості і засоби хору: колористичні прийоми (спів із закритим ротом, фальцет чоловічої групи хору тощо); прийоми співвідношення хорових партій (поступове включення у викладення хорових груп і поступове розширення загального діапазону хорового звучання, хорову педаль, октавний унісон мішаного хору, змінну кількість голосів у співзвуччях, чергування багатоголосних сполучень із унісонами, різнобіжний рух усіх голосів хору тощо); прийоми, що пов'язані з використанням основних тембрових засобів хору, а саме: окреме викладення чистого яскравого тембру solo сопрано і «грудного» забарвлення жіночої групи хору; тимчасовий поділ (divizi) партії сопрано, альта і баса; своєрідний «діалог» між жіночою і чоловічою групами хору всередині сегменту; взаємодія мелодичної лінії solo сопрано із загальнохоровим викладенням (tutti) тощо;

- природно і максимально економно виводить виразні виражальні засоби хорової звучності з надр мелодії української фольклорної пісні;

- органічно поєднує прості засоби гармонізації класичного стилю (превалювання мажоро-мінорної ладової системи; функціональний кругообіг головних щаблів ладу t – s – D – t і фундаментальну гармонічну прогресію t – D – t [7, с. 80]; зіставлення еолійського, фрігійського ладів і двічі гармонічного мінору; взаємозв'язок діатоніки і хроматики, внаслідок чого домінантова функція в якості $D^{5/3}$, D_7 , D_2 , DD_9 , $DDVII_7$ і $DDVII_6/5$ у хоровому супроводі стає головним рушієм гармонічного руху; використання перерваного звороту, еліпсису, короткочасних відхилень, ланцюга повних тризвуків і септакордів; превалювання автентичних гармонічних зворотів і кадансів; відносно вільне пластичне голосоведіння, що мотивує утворення гармонії тощо) і прийоми професійної поліфонії неімітаційного складу (застосування жанру підголосково-поліфонічних варіацій на *soprano-ostinato*, в яких мелодія безпосередньо диктує гармонію, рівнобіжного руху унісонів, терцій, секст і дуодецим, органного пункту; мелодична самостійність окремих голосів, що досягається за допомогою різночасних вступів і витриманих педальних звуків; наявність підголоскових тетракордів і пентакордів, а також дисонаційних співзвучь, що є результатом симультанного поєднання мелодичних ліній поліфонічного цілого тощо) з основними

автентичними структурно-стилістичними і виконавськими принципами, прийомами й елементами українського народного багатоголосся і підголоскової поліфонії зокрема.

До виявлень національного гуртового багатоголосного співу у фактурному письмі композитора варто віднести: взаємозв'язок натурально-діатонічної і мажоро-мінорної ладової систем на тлі плавного переходу мелодичного тяжіння із секундовим зв'язком тонів у кварто-квінтове гармонічне тяжіння [7, с. 21]; паралельна і ладова змінність [8, с. 42]; короткочасне відхилення за допомогою хроматичних змін II ступеня звукоряду; мелодичну насиченість розвивальних підголосків-фонів; домінанту у значенні другого осередка мелодії внаслідок ладової змінності через хроматизм – альтерації IV щабля; терцієві контрастні ладотональні зв'язки $t^{6/4}$ і $VI^{5/3}$; закінчення пісенного періоду в октаву у ролі опорного тонічного устою; характерну рису народної гармонії – ясно виражений нахил до консонансності; перевагу вузьких інтервалів у звукосполученнях і тісного розташування голосів в акордах, що забезпечує урівноважене звучання усіх партій народного хору; плавне секундове поєднання співзвуч суміжних акордів; м'якість і згладженість функціональних гармонічних співвідношень; ритмічну спільність голосів; збереження виразного мелодичного рисунка в кожному голосі як важливий принцип голосоведіння поліфонічної пісні [17, с. 86, 89, 94, 130, 135] тощо.

З огляду на це, художня реалізація обробки «Ой на Івана Купала» залежить від чіткого темброво-слухового уявлення і розуміння майбутнім диригентом-хормейстером сутності провідних рис хорового письма І. Бідака. Пізнання архітектоніки, хорового стилю як сфери художньої реалізації світоглядної системи композитора [6, с. 180], інтонаційно-образного мислення, манери викладення, фактурного почерку пера – своєрідної «чорнової» техніки хорового письма митця – нелегка кропітка справа для здобувача вищої освіти.

Якість звукової реалізації хорового письма І. Бідака як виконавської категорії залежить, з одного боку, від того, настільки диригент усвідомлює засоби композиторської виразності, художньо-образний задум й авторські ремарки митця, вибудовує у слуховій уяві інтерпретаційну модель і відтворює у живому одухотвореному звучанні «на одному диханні» завершену мистецьку форму, а з іншого – до якої міри солістка і співаки хору володіють «виконавською поетикою» як комплексом компонентів хорової виразності, куди входять артикуляція, способи звуковідтворення і звуковедення, динаміка, агогіка тощо [6, с. 178–179], а також народною манерою співу. Остання передбачає яскравість звучання (особливо у солістки) і голосний відкритий звук, що має своєрідне «грудне» темброве забарвлення, особливо у жінок. У народі навіть існує вираз: «Співають, як на буряках», що означає співати на повні груди, як у полі. Цей виконавський стиль пов'язаний з перевагою у побуті хорового співу просто неба [17, с. 63, 82, 134].

Висновки

Іван Бідак – відома постать українського народного хорового мистецтва другої половини ХХ століття, який добре знав закони і художні особливості усної народно-пісенної творчості. Його творча спадщина – це дорогоцінне надбання національної хорової музичної культури. Композитор використовує жанр обробки а capella календарно-обрядової пісні літнього циклу «Ой на Івана Купала» для народного хору як визначальний чинник національної ідентичності, як дієвий природний спосіб інтерпретації українського фольклору.

Провідною рисою хорового письма Івана Васильовича є те, що він свідомо застосовує різноманіття прийомів хорового викладення в одному творі на тлі поступового ускладнення фактури і наростання динамічної напруженості та майстерно підпорядковує власний композиторський стиль і музичну мову розкриттю

національної своєрідності автентичного пісенного першоджерела. Витончено володіючи «словником» українських національних прийомів мелодичного формотворення і гармонічного розвитку (Н. Горюхіна), митець оригінально апробує темброві засоби народного хору в якості супроводу до мелодичної лінії solo сопрано і збагачує хорове письмо яскравими політональними гармонічними співзвуччями «світлотіні» на тлі народної ладової змінності. При цьому плавне мелодично осмислене голосоведіння породжує досконалий «правдивий» образ хорової обрядової пісні.

У фактурному письмі досліджуваної композиції І. Бідак дбайливо ставиться до художньої форми, образного змісту, інтонаційних, ладо-гармонічних і стильових елементів народної пісні; варіативно використовує як загальні принципи архаїчного багатоголосся й органічні складники українського національного стилю [10, с. 342, 354], так і весь багатий арсенал найрізноманітніших художніх прийомів, вироблених у професійному музичному мистецтві; дотримується принципів остинатного куплетно-варіаційного наскрізного безперервного розвитку з вільним імпровізаційним стилем виконання, що є особливістю народного багатоголосся; поєднує класичні норми голосоведіння з народними; демонструє художній синтез найвідоміших типів фактурного устрою українського гуртового співу з прийомами професійної поліфонії та нормами класичної тонально-функціональної системи гармонії; дотримується атрибутів давнього народного ладового мислення і принципу народного підголосся (Л. Трубнікова) тощо.

Саме тому кожний наспів варіацій набуває індивідуально стильової орієнтації, випромінює активізацію «гармонічної пульсації» (Т. Мюллер) [7, с. 14], має яскраво виражену нову якість звучання і характеризується помітними фактурними, тембровими і ладо-гармонічними модифікаціями, змінами прийомів хорового письма та викладення на тлі єдиної суцільної лінії розвитку музичної думки, яка органічно пов'язана з календарно-обрядовим сюжетом поезії. Проста доступна багатоголосна мішана фактура ніби весь час «дихає», розвивається, випромінюючи стиль мислення і світогляд композитора. Ми ніби переносимось в архаїчне обрядове дійство, туди, де дівчинонька «квіти збирала, в пучечки клала, до річки несла, в воду пускала» [2, с. 20–21].

Формування хорового стилю і хорового письма І. Бідака невід'ємно пов'язане з його практичним досвідом в якості диригента і художнього керівника численних хорових народних колективів. Саме цей досвід привів митця до використання класичного хорового складу – найбільш доступного для масового народного хорового співу, який володіє унікальними художніми можливостями. У зверненні Івана Васильовича до жанру концертної пісні а cappella – типової прикмети народного хорового мистецтва [17, с. 211] виявляється одне з вищих досягнень Заслуженого працівника культури УРСР.

Промайнули десятиліття, а неповторна обробка І. Бідака «Ой на Івана Купала» продовжує «жити» на концертній естраді і заворожувати слухачів своїм яскравим колористичним терпким істинно народним хоромим звучанням. Одна з головних причин виняткової популярності і життєздатності цієї хорової перлини – безперечне досягнення автором апогею злету музичної думки, художнього ефекту і катарсичних творчих переживань на тлі усвідомлення специфіки народного стилю виконання, майстерного застосування принципів народної підголоскової поліфонії, максимальної «портативності» хорового письма й економного використання виражальних засобів музичної виразності. Цей неперевершений багатоголосний класичний зразок святково-обрядової культури із творчим натхненням вивчають здобувачі вищої освіти на заняттях з хорового диригування і хорового співу у сучасній вищій школі. Але це тільки один колосок на широкій пісенній творчій ниві композитора. Тому на сучасному етапі

перед науковцями у часовій перспективі розвитку вітчизняної музикознавчої думки постає актуальне завдання – всебічне і достовірне вивчення життєвого шляху, творчої спадщини і хорового стилю самобутнього українського самодіяльного композитора Івана Васильовича Бідака.

Список використаних джерел

1. Апалькова Ірина. Талант Івана Бідака. *ОКТАВА* (Музичний альманах). Канів. Вид. «Склянка часу» «Zeitglas», 2016. С. 49–50.
2. Васильєва О. В., Королевський В. В. Співає народний камерний хор «Ювента» Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Навчально-методичний посібник. Харків, 2017. 145 с.
3. Габель О. І. Творчість Івана Бідака – нерозкритий пласт українського хорового мистецтва. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття* : Збір. матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції, Мукачево, 22–23 квітня 2020 р. Мукачево : МДУ, 2020. С. 175–178.
4. Гончарук В. А. Основні напрями фольклористичних досліджень Хрисанфа Ящуржинського. *Філологічні науки : сучасні тенденції та фактори розвитку* : Міжнародна науково-практична конференція, м. Одеса, 26–27 січня 2018 року. Одеса : Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2018. С. 80–83.
5. Єфремова Людмила. Весняно-літні та літні календарні пісні. Частотна каталогізація текстів і наспівів. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 5. С. 58–72.
6. Заверуха О. Л. Складові хорового письма : система взаємодії рівнів музичного твору. *Культура України* : зб. наук. пр. М-во культури, молоді та спорту Ураїни, Харків. держ. акад. Культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2019. Вип. 65. С. 174–181.
7. Золочевський В. Н. Ладо-гармонічні основи української радянської музики. (Деякі питання народності). Видавництво «Наукова думка», Київ, 1976. 162 с.
8. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ, вид. «Музична Україна», 1990. 333 с.
9. Матеріали II з'їзду Музично-хорового товариства УРСР. *Журнал «Музика»* № 3, Травень Червень, 1975. Видавництво «Музична Україна». С. 3–6. URL : https://shron3.chtyvo.org.ua/Muzyka/1975_N3.pdf
10. Мурзіна О. І. Народне багатоголосся. *Історія української музики* : У 7 т. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, редкол.: Г. А. Скрипник (голова) та ін. Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика. Київ, 2016. С. 340–368.
11. Правдюк О. А. *Ладові основи української народної музики* [Текст]. Відп. ред. М. М. Гордійчук. Видавництво АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Київ, 1961. 194 с.
12. Садовенко С. М. Українське народне хорове мистецтво як динамічний соціокультурний феномен : культурологічні аспекти концептуалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 40–47.
13. Семенчук В. В. Семантика купальських пісень Уманщини. *Вісник Черкаського університету*. Серія Педагогічні науки (№ 129). 2008. С. 106–112.
14. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX–XX століття) : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 180 с.

15. Шевчук Олена. Ще раз про українське народне багатоголосся (типи фактурного устрою). *Проблеми етномузикології*. 2019. Вип. 14. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. С. 49–76.
16. Шпірний Т. Пісня молодості. *Журнал «Музика»* № 6, Листопад Грудень, 1976. Видавництво «Музична Україна». С. 2. URL : https://shron3.chtyvo.org.ua/Muzyka/1976_N6.pdf
17. Яценко Л. І. Українське народне багатоголосся. Київ, вид-во АН УРСР, 1962. 236 с.