

ТРУСЕНКО С. Г.

Трусенко Софія Григорівна, аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8629-8607>

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА «СМІЄТЬСЯ ДЖЕРЕЛО»: ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ

Досліджено методологію аналізу вокальних жанрів і вокальних циклів зокрема. Вперше проаналізовано вокальний цикл Я. Верещагіна «Сміється джерело». З'ясовано принцип відбору віршів В. Морданя композитором для вокального циклу та вирізняє специфіку побудови поетичної першооснови. На основі особливостей композиційної структури, тематизму, інтонаційної драматургії музики вокального циклу Я. Верещагіна вивчено способи роботи композитора з поетичним першоджерелом, взаємодію вокальної партії з інструментальним супроводом. Сформульовано основні ознаки цілісності циклу на вербальному та музичному рівнях.

Ключові слова: творчість Я. Верещагіна, вокальний цикл Я. Верещагіна «Сміється джерело», музично-поетична цілісність.

Постановка проблеми в загальному вигляді. Ярослав Верещагін (1948–1999 рр.) – яскравий представник української музичної культури 1970–1980-х років. Митець виділяється із ряду талановитих композиторів свого часу завдяки самобутній музичній мові, особливій сконцентрованості та лаконічності висловлювання, використанню унікального інструментарію в камерних складах. Особливо помітним явищем стали твори композитора у сфері камерно-інструментальної музики.

Протягом життя Ярослав займався не лише композиторською діяльністю, а й був чудовим поетом, успішно займався видавничою і редакторською справою, значну частину життя пропрацювавши у видавництві «Музична Україна». Зовсім не дивно, що митець вдало проявляв свій талант у широкому спектрі напрямків, адже його родинне оточення складалося з творчих людей. Батько Роман Іванович був композитором, учнем одного з найбільших новаторів української музики ХХ ст. – Б. Лятошинського. Старша сестра Алла отримала освіту за спеціальністю хорове диригування, а молодший брат Борис – музикознавець.

Безумовно, на формування творчої особистості впливала освіта композитора. Я. Верещагін навчався у Київській середній спеціальній музичній школі імені М. Лисенка, де опановував гру на скрипці з учителем Е. Кожуховським, а пізніше перевівся для навчання за спеціалізацією теорія музики та музикознавство до Київського музичного училища імені Р. Глієра. Після вступу до Київської державної консерваторії імені П. Чайковського він став одним із перших учнів професора М. Скорика.

У процесі вивчення біографії Я. Верещагіна та його творчості було віднайдено велику кількість нотного матеріалу. Рукописи зберігаються в домашньому архіві доньки композитора Богдани Верещагіної і, на жаль, не є дослідженими й виконуваними сьогодні. Попри короткий життєвий шлях, який митцеві відвела доля, для нащадків залишилася об'ємна та цікава спадщина.

Творчий доробок митця є достатньо різноплановим, адже композитор працював майже в усіх жанрах. Це твори для симфонічного оркестру як повного, так і камерного складу: «Дивертисмент» (1972 р.), «Сюїта» (1969 р.), «Варіації» (1970 р.); Концерт для альту і симфонічного оркестру (1972 р.); оркестрові транскрипції творів композиторів ХІХ–ХХ ст., велика кількість камерних творів для різних складів (струнні квартети, квінтети для духових інструментів), сонати, сонатини, скерцо, сюїти, мазурки для різних інструментів (віолончель, флейта, скрипка, фортепіано тощо).

Значне місце у творчості Я. Верещагіна займають камерно-вокальні жанри. У процесі дослідження мистецької спадщини композитора було віднайдено близько п'ятдесяти опусів – це обробки українських пісень, пісні, романси та кантати для сопрано, мецо-сопрано, баса та баритона, хорові твори для мішаного складу. Проте творчість Я. Верещагіна до сьогодні залишається «білою плямою» для українського музикознавства.

У розвідці сфокусовано увагу на вокальній творчості, а саме на маленькій кантаті для мецо-сопрано і камерного ансамблю на «акварельні» вірші В. Морданя «Сміється джерело», яку Я. Верещагін присвятив донечці Богдані. Твір написано у 1980 році, він має дві версії – клавірну та камерно-ансамблеву. Сам композитор варіант для клавіру визначає як вокальний цикл, а назва кантати з'являється у перекладенні для камерного ансамблю. Тобто кристалізацію жанру кантати композитор, на наш погляд, пов'язує лише зі зміною складу.

Як відомо, однією з основних ознак циклу є його цілісність, що обумовлюється драматургічним задумом. Організація цілісності для композитора завжди становить окреме завдання. Адже будь-яка з мініатюр може існувати як самостійна одиниця. Головна мета автора – знайти внутрішні зв'язки та об'єднувальну логіку. Цей процес, безумовно, індивідуальний і залежить від багатьох факторів. Тому, попри те, що загальна теорія, за якою розробляються питання цілісності, є більш-менш презентованою у науковій літературі, звернення до обраної теми буде завжди актуальним. Окрім того, у цій роботі проаналізовано твір, який ще не потрапляв у поле зору науковців, що також посилює **актуальність і новизну дослідження.**

Об'єкт дослідження – вокальний цикл Я. Верещагіна на вірші В. Морданя «Сміється джерело». **Предмет дослідження** – способи організації музично-поетичної цілісності в даному циклі. **Мета дослідження** полягає у виявленні особливостей формування музично-поетичної цілісності у творі. Для досягнення поставленої мети слід виконати наступні **завдання:**

- дослідити методологію аналізу вокальних жанрів і циклів зокрема;
- з'ясувати принцип відбору текстів композитором для вокального циклу «Сміється джерело»;
- виявити специфіку побудови поетичної першооснови;
- проаналізувати музику вокального циклу «Сміється джерело» Я. Верещагіна і виявити способи роботи композитора з поетичним першоджерелом, специфіку форми, тематизму, драматургії твору, прослідкувати особливості вокальної партії та її взаємодії з інструментальним супроводом;
- сформулювати основні ознаки цілісності циклу на вербальному та музичному рівнях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основою для статті стали праці з питань: творчості Я. Верещагіна – Г. Луніної¹ і Г. Конькової²; розробки методології аналізу поетичного тексту, зокрема, роботи Ю. Лотмана³ й стаття Г. Попович⁴; вивчення фольклору – А. Іваницького⁵, С. Грици⁶, Є. Єфремова⁷; аналізу вокальної музики – І. Лаврентьевої⁸, К. Руч'євської⁹, В. Васіної-Гроссман¹⁰, Н. Щербакової¹¹. Особливо цінні спостереження містяться у дослідженнях В. Холопової¹² та А. Крилової¹³, де авторки розглядають проблеми цілісності вокального циклу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як відомо, аналіз вокальної музики потребує особливого підходу. Адже специфічною особливістю цієї жанрової сфери є поєднання двох самостійних складових – вербальної і музичної. Багато дослідників-музикознавців ґрунтовно розглядають це питання, використовуючи різні підходи, результатом яких є пошук власних методів роботи з вокальними творами.

При написанні статті за основу взято методичку К. Руч'євської¹⁴, яка спрямована на детальний аналіз як мовленнєвого, так і музичного синтаксису. Для початку вона пропонує окремо розглянути музичний пласт у загальних рисах – жанр, форма, тематичний розвиток, засоби виразності, які використовує автор для розкриття певного образу. Наступним кроком має бути розбір вербального ряду – віршований розмір, симетричність рядків, рими.

Далі дослідниця наголошує на потребі визначення принципів вокалізації поетичного тексту у творі, тому що віршовані форми органічно відбиваються у будові вокальної мелодії, її темпі та ритмі. К. Руч'євська виділяє таких принципів п'ять: метричний, декламаційний, кантиленний, танцювальний і аріозний.

В основі метричного принципу лежить віршована стопа. Спираючись на ритм вірша, композитор вільно інтерпретує метроритмічну складову мелодичної

¹ Луніна Г. Оригінальний митець сучасності // Українська музична газета. 2004. № 1. Січень–березень. С. 12; Луніна Г. Рапсод камерного співу // Музика. 2009. № 2. Березень–квітень. С. 28, 29.

² Конькова Г. Лишь капелька росы // Комсомольское знамя. 1979. 14 окт. С. 7; Конькова Г. На порозі зрілості // Вечірній Київ. 1980. 27 серп. С. 9, 10.

³ Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 270 с.

⁴ Попович Г. Як зробити ідейно-художній аналіз ліричного твору. URL: http://www.iprobuk.cv.ua/images/5_Analiz.doc (дата звернення: 03.03.2019).

⁵ Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.

⁶ Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.

⁷ Єфремов Є. Зимові пісні. Веснянки // Історія української музики: в 7 т. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. Т. 1. Кн. 1. С. 41–73.

⁸ Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 80 с.

⁹ Ручьевская Е. Работы разных лет: в 2-х т. Санкт-Петербург, 2011. Т. 1. С. 456–486; Ручьевская Е. Анализ музыкальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.

¹⁰ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2, 3. Москва: Музыка, 1978. 365 с.

¹¹ Щербакова Н. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 – музыкальное искусство // Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев, 2008. 265 с.

¹² Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных вузов. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 490 с.

¹³ Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.

¹⁴ Ручьевская Е. Анализ музыкальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.

лінії. Таким чином виникає багато різних варіантів мелодій на один і той самий текст.

Декламаційний принцип базується на мовленнєвому ритмі, синтаксисі. Саме тому одна з його важливих характеристик – підвищена увага до слова, фрази, а музичне відтворення вирізняється різнобарв'ям ритмічних фігур, несиметричністю ритму.

Кантиленний принцип віддає першість музичній складовій. Мотиви зливаються у довгі фрази, а музична фраза, в свою чергу, може містити одне слово чи навіть один склад.

Відповідно, музичний і мовленнєвий розподіл вірша, як відмічає К. Руч'євська, названий умовно: «...не завжди в мелодіях такого типу можна виділити конкретний жанровий прообраз – танець того чи іншого типу. Проте, суттєві риси танцювальності – повторність чітких ритмічних фігур, велика роль метроритму, моторного, рухливого начала – завжди залишаються»¹. Часто в таких текстах танцювальний і віршовий ритми збігаються.

Ще один принцип, який виділяє дослідниця – аріозний, який за структурою подібний до декламаційного. «При такому принципі композитор опирається не на віршовий метр, а на синтаксис. Проте, на відміну від декламації, за основу береться не слово, а фраза тексту, яка нероздільно поєднана з музичною фразою»². Основні відмінності між аріозною і декламаційною мелодією проявляються в синтаксичній будові та характерному темповому втіленні. Мовні наголоси приглушені, вони відходять на другий план, а музична і словесна фраза має один головний акцент і один додатковий: «Способи вокалізації тексту, принципи співвідношення тексту і музики впливають як на сприйняття тексту, так і на сприйняття мелодії. Одна й та сама мелодична фраза може бути сприйнята і майже як речитатив, і як кантилена, в залежності від того, буде кожен звук відповідати одному складу, чи вся фраза буде проспівана на один склад. Сама якість звучання зміниться: різні склади тексту роздроблять мелодію, а на одному складі її звуки зіллються»³.

Наукові судження К. Руч'євської співзвучні думкам інших знавців даної сфери: аналіз тексту повинен бути як конструктивним, так і образно-змістовним. Адже дві ці сфери мають великий вплив на музичну форму вокального твору. Наприклад, В. Васіна-Гроссман у дослідженні «Музика і слово» стверджує, що поетичний текст відкриває композитору широке поле для творчої роботи. При чіткій структурі поетичного тексту композитор, вільно оперуючи ним, може створити безліч музичних трактувань.

«Поетична мова, з одного боку, підкорена загальним законам художнього висловлювання – вираженню думки в художніх образах. З іншого боку, вона підкорюється особливим закономірностям мовлення як звукового процесу, в котрому важливу роль відіграють ритміка, фонетика і загалом усе, що пов'язане зі звучанням»⁴. На думку дослідниці саме музика віддзеркалює дві сфери поетичного тексту, описані вище. В. Васіна-Гроссман рекомендує звертати увагу на детальний аналіз кожної строфи і її окремих дрібних елементів. Безперечно, основним аспектом залишається вплив сюжету на музичну композицію: «Чим менший елемент за масштабом музичної композиції, тим рельєфніше в ньому відображається звукова сторона поезії. І навпаки, крупніші елементи і в цілому

¹ Ручьевская Е. Анализ музыкальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. С. 57.

² Там само. С. 60.

³ Там само. С. 67, 68.

⁴ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2, 3. Москва: Музыка, 1978. С. 333.

форма значніше впливає на сюжетно-тематичну сторону, тобто загальні закономірності художньої мови»¹.

Різноманітність музично-поетичних вокальних форм дослідниця пояснює тим, що будь-який елемент вірша в музиці може відбиватися як узагальнено, так і деталізовано.

В. Холопова у підручнику «Форми музичних творів» також наголошує на особливій специфіці вокальних форм, тому що завдяки слову вони більш різнолікі та індивідуальні, ніж форми інструментальної музики². На початку вчена дає план аналізу вокальних творів, у якому паралельно йдеться про музику і текст, а далі докладно розбирає віршовані форми і їхні відображення в музиці. Така позиція подібна до засадничих основ теорій інших знавців цієї сфери, зазначених у статті, адже вона також вказує на те, що «поетичні структури – поділ на строфи, будова строфи, метрика і ритміка вірша – у вокальній музиці впливають на музичну форму і виразність твору»³. В. Холопова пропонує вивчати обидва аспекти (музику і слово), рухаючись від загального до конкретного. Їхній детальний розгляд приводить до типізації рис, котрі ці поняття об'єднують.

На потребі цілісного обмірковування вербальної і музичної складових наголошує й І. Лаврентьева. Вона зазначає, що лише таким чином можна досягнути глибокий зміст композиції та отримати художньо повноцінний аналіз. Музикознавиця також звертає увагу колег на деякі спеціальні питання дослідження вокальних творів, виділяючи у проблемі співвідношення слова і музики три групи. До першої вона відносить взаємозв'язок музичного образу (чи образів) зі словесним текстом, міра й тип їхньої мистецької відповідності. Другу групу визначає питання взаємодії музики і тексту на рівні засобів виразності. Третю становить комплекс музично-композиційних закономірностей співзалежності поетичної і музичної композиції. І. Лаврентьева підкреслює: якщо неухважно ставитися до поетичного ряду або загалом його ігнорувати, то музична форма може бути визначена неправильно⁴.

Таким чином, варто відмітити високий ступінь розробки питань аналізу вокальних форм. Та, оскільки об'єктом пропонованого дослідження є саме вокальний цикл, варто звернути увагу ще на кілька праць, присвячених даній проблемі.

Опорною для написання статті стала робота А. Крилової, у якій авторка стверджує, що жанр циклу народжується на перетині двох явищ – циклізації та цілісності. Циклізація – поняття досить об'ємне. Воно охоплює будь-яке об'єднання ряду окремих композицій, котре відбувається за будь-яким принципом і при формуванні має лише одну обов'язкову умову: означене об'єднання має бути усвідомленим. Але циклізація не визначає сутності циклу, що є єдиним, цілісним твором. Цілісність, за загальнофілософським визначенням, «характеризується новими рисами й властивостями, які не притаманні окремим частинам, але виникають в результаті їхньої взаємодії у визначеній системі зв'язків»⁵.

А. Крилова пропонує докладний розгляд двох ракурсів проблеми цілісності: на рівні вербального та музичного текстів. Розбираючи текстову складову, дослідниця виділяє такі принципи циклізації: за жанровою ознакою; сюжетний або щоденниковий; асоціативний.

¹ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2, 3. Москва: Музыка, 1978. С. 334.

² Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных вузов. Санкт-Петербург: Лань, 2001. С. 45.

³ Там само. С. 18

⁴ Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 80 с.

⁵ Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра: лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. С. 3.

Художньо-композиційна єдність циклу також досягається за допомогою тематичної подібності дібраних поетичних текстів. Обов'язковою є й наявність ліричного сюжету, який впливає на композиційно-структурні особливості поетичного циклу. Основу останнього становить внутрішній ритм, який виникає на підґрунті точного чи варіантного повторення ряду художніх образів. І головне, що разом усі розглянуті вище фактори забезпечують цілісність циклічної композиції: кожна окрема частина (чи кілька частин) циклу виконує конкретну драматургічну і композиційну функцію.

Питання про музичну єдність циклу А. Крилова розділяє на два рівні: синтаксичний і композиційно-драматургічний. Синтаксичний спирається на систему внутрішніх музичних зв'язків (фактурних, ритмічних, інтонаційних і т. д.) і загальний композиційний принцип організації цілого – архітектоніку. Композиційно-драматургічний рівень передбачає наявність узагальнюючого музичного сюжету, котрий забезпечують образні сфери (або моносфери) і їхнє логічне функціонування у розвитку художнього цілого.

Виходячи з дослідженого матеріалу, А. Крилова систематизує вокально-циклічні твори: цикли з окремих п'єс, перехідний тип (до нього відносяться цикли з ряду мініатюр із явними ознаками єдності) й камерні вокальні цикли.

Питанням цілісності циклу також займалася К. Руч'євська. Вона написала статтю «Цикл як жанр і форма», де поставила проблему змістової цілісності й цілісності художньої форми з точки зору циклу як жанру і як форми.

«Цикл як жанр – це певна цілісність, художня єдність, яка допускає максимальну дискретність, самостійність частин, навіть можливість виконання їх поза циклом і заповнення пауз між частинами вербальними фрагментами»¹. Єдність циклу в жанровому аспекті напряму залежить від можливості поєднання різних за змістом частин. Але у ХХ столітті виникає складність щодо диференціації жанрів, адже існує тенденція змішання вокальних та інструментальних, камерних і монументальних жанрів, що в більшості випадків – індивідуальні рішення. Перемінність жанрового критерію, виокремлення головних ознак цього явища із загальної сукупності відносяться й до вокального циклу.

Щодо циклічної форми, то вона підпорядковується закономірностям будь-якої іншої форми: це структура, а не сума частин. У циклі відбувається змістова взаємодія і збагачення частин у контексті цілого. Об'єднання частин циклу передбачає свободу вибору способів формотворення. Безперечно, між частинами виникають певні, різні за силою зв'язки. «Сильні зв'язки утворюють цикл здебільшого детермінований, його частини – необхідні елементи структури цілого. Слабкі зв'язки утворюють цикл, де поєднання і вибір підпорядковані імовірнісному принципу, його частини – можливі елементи структури цілого»².

Виходить, що сам феномен циклу свідчить про співвідношення єдності і цілісності форми, відсутність жорсткої детермінації зв'язків. Коливання між свободою та необхідністю в циклі мають широке поле проявів.

Вокальний цикл – цілісний за формою і драматургією, має певний внутрішній психологічний сюжет. Він не ґрунтується на типологічних змістових амплуа і співвідношенні типових схем. Його художня концепція, драматургія складаються щоразу по-новому, як явище.

¹ Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма // Работы разных лет: в 2-х т. Санкт-Петербург, 2011. Т. 1. С. 457.

² Там само. С. 468.

Отже, на сьогодні існує достатньо розроблена методика аналізу вокальних творів. У даному дослідженні за основу обрано методику К. Руч'євської (стосовно аналізу співвідношення вербальної та музичної складової) і розробки А. Крилової (щодо процесу формування цілісності циклу).

Розглянемо поетичну складову циклу Я. Верещагіна «Сміється джерело», а саме її образно-семантичний і структурний аспекти. Автор віршів твору, нагадаємо, – В. Мордань (1937–2017 рр.), із яким композитор тривалий час товаришував. Їх навіть можна вважати частково земляками, адже В. Мордань родом із села Новосельського Лебединського району Сумської області й батько Я. Верещагіна – Роман Іванович – був родом із села Гребениківки (нині Тростянець) на Сумщині. Спільною для Я. Верещагіна та В. Морданя є любов до пейзажної лірики. Обидва у творах використовують такі способи вираження, як одухотворення образів природи, втілення філософських мотивів буття через зміну пори доби та року.

В. Мордань отримав освіту у Лебединському педагогічному училищі імені А. Макаренка та Ніжинському державному університеті імені М. Гоголя. Після успішного отримання вищої освіти працював кореспондентом періодичних видань «Радянська освіта», «Україна», «Ранок», літературним редактором видавництва «Музична Україна» тощо. Поет – автор збірок «Задесення», «Дерев зелені біоструми», «Лебедин», «Верес», «Калиновий вогонь» та інших. На жаль, вони мало поширені в Україні, після довгих пошуків вдалося знайти кілька примірників у домашньому архіві Я. Верещагіна. Талановитий митець був членом Національної спілки письменників України, активним громадським діячем і лауреатом Всеукраїнської літературної премії імені О. Олесь¹.

Вокальний цикл «Сміється джерело» написаний на вірші В. Морданя «Колисанка», «Річенька», «Колос наливається» та «Б'ється срібною хвилею жито». На жаль, не вдалося відшукати оригінали, але в архіві Я. Верещагіна було знайдено роздруковані тексти, із якими працював композитор. Імовірно Я. Верещагін сам відібрав чотири зразка з мистецького доробку поета, тому що серед відомих нам творів В. Морданя такого циклу немає. Ремарка в партитурі Я. Верещагіна «акварельні вірші» вказує на їхню пасторальну тематику.

Акварель² – найбільш живий і динамічний вид живописної техніки, здатної передати вільний рух руки художника. Ця техніка надихає сучасних майстрів чистотою, прозорістю, яскравістю на максимальне використання її колористичних властивостей. Акварельними фарбами зазвичай малюють невеличкі етюди. Саме цей жанр дав величезний поштовх розвитку технічних можливостей акварелі. Вірші В. Морданя за суттю також можна вважати етюдами, пейзажними замальовками.

Я. Верещагін обрав поезію, об'єднану певною сюжетною лінією, яка пов'язана з календарним циклом. «Колисанка» як зимовий період, «Річенька» – весна, «Колос наливається» – літо, «Б'ється срібною хвилею жито» – осінь. Вказівки на певну пору року можна знайти у віршованому тексті (див. табл. 1).

¹ Володимир Мордань // Наше покоління. 2002. № 3. С. 55, 56. URL: <http://www.uarp.org/upload/archive/file/1354009828.pdf> (дата звернення: 20.01.2019).

² «Акварель (фр. aquarelle – водяниста; італ. acquarello) – техніка живопису, що використовує спеціальні акварельні фарби, які при розчиненні у воді утворюють прозору суспензію тонкого пігменту, що дозволяє створювати ефект легкості й тонких колірних переходів. Акварель поєднує особливості живопису (багатство тону, побудова форми і простору кольором) і графіки (активна роль паперу в побудові зображення, відсутність специфічної рельєфності мазка, характерної для живописної поверхні)». Цит. за вид.: Б. Грінченко. Словник української мови. URL: <http://hrinchenko.com/> (дата звернення: 09.03.2019).

Слід відзначити, що при аналізі музичного тексту ідея календарності виявляється у використанні елементів календарно-обрядових пісень, які відображають відповідні цикли хліборобської праці. Ознаки цих пісень ми знайдемо у кожній частині вокального циклу.

Визначною в опусі Я. Верещагіна є присвята донечці Богдані, що також виступає об'єднавчим елементом. У логіці побудови цілого можна відмітити тенденцію відображення життєвого циклу людини, що в даному випадку пов'язано зі зростанням доньки композитора.

Нагадаємо: життєвий цикл – послідовність вікових фаз розвитку людини від народження до смерті. Це поняття характеризує відносно замкнуті та якісно відмінні етапи буття окремого індивіда. Вони циклічно повторюються. Ідея кругообігу життя, подібного до циклічності природних процесів (зміна дня і ночі, пір року тощо), – один із прадавніх образів нашої свідомості. Багато біологічних і соціальних процесів є циклічними. Організм проходить фази народження, зростання, дозрівання, старіння й смерті.

Відповідність життєвого циклу строфам віршованого тексту вокального циклу «Сміється джерело» Я. Верещагіна детальніше відображено у Таблиці 1.

Таблиця 1.

Циклічність у віршах В. Морданя

Вірш	Календарний цикл	Життєвий цикл людини	Фольклорна основа
I. Колисанка	Зима Колискова, як сон природи.	Дитинство «А на хвилі опустились зорі спать. А вільшанка колисанку буде їм співать».	Колискова
II. Річенка	Весна «Тихо дзвіночки цвітуть». (Рослини рясно цвітуть у весняно-літній період)	Підлітковий «Маленькі мої пароплави, У дальні моря попливуть».	Веснянка
III. Колос наливається	Літо «Пух кружляє тополиний: Колос наливається!»	Юність «На землі, на рідній, добрій, Колос наливається». (Усвідомлення сили, родючості, роду)	Царинна
IV. Б'ється срібною хвилею жито	Осінь «...Б'ється срібною хвилею жито. На спочинок у затишку ночі День лягає на руки робочі».	Зрілість «На спочинок у затишку ночі День лягає на руки робочі».	Об'єднання ознак усіх попередніх жанрів

Для детального розгляду вербального ряду було використано алгоритм, запропонований Г. Попович, яка розробила план ідейно-художнього аналізу ліричного твору¹.

Отже, перший вірш – «Колисанка». Колискова пісня – жанр народної родинної лірики, призначений для заспокоєння дитини. Він генетично пов'язаний із замовляннями й голосіннями та відзначається специфічною домінантою ритмомелодичного начала². Поетиці колисанок притаманні персоніфікації та образи викликань (Сон, Дрімота, Доля, Кіт). У В. Морданя – це вітер, став, зорі та вільшанка.

У вірші «Річенька» відчутний мотив пробудження землі. Весняний період уявлявся українцями як відродження і самих душ, оскільки це – час відновлення плодотворних сил землі. Настрій поезії світлий, вірш сповнений надій, що відображено в останній строфі «Маленькі мої пароплави у дальні моря попливуть».

За образним наповненням третій вірш «Колос наливається» можна віднести до фольклорних текстів літнього циклу. Відповідно до літніх обрядів виділяють такі жанри усної народної творчості: маївки, русальні, петрівчані, купальські, собіткові, царинні пісні. У вірші В. Морданя наявне прославлення рідної, доброї землі, що характерне для текстів царинних пісень. Це своєрідне замовляння на гарний урожай, яке за традиціями виконувалося до сходу сонця. Тексти пісень літнього циклу загалом виявляють тісний зв'язок із природою і немовби готують підґрунтя осінньої обрядовості. У попередніх двох віршах передавалися милування природою, певне споглядання, а у цій частині присутня прославленість, що створює відчуття активності. Також тут уперше з'являється безособове звернення «Глянь», яке спонукає до дії.

Вірш «Б'ється срібною хвилею жито» завершує твір Я. Верещагіна. Тематика цього тексту асоціюється з осіннім циклом свят. Він не становить цілісної системи, а ввібрав окремі звичаї та обряди, наповнення яких визначається станом засинання природи і приготуваннями до зими й зимових свят. Головними в осінньому циклі були традиції, пов'язані із завершенням збору врожаю чи поверненням худоби з літніх пасовищ. У них відображено головну турботу селян – забезпечення родючості полів, плодючості худоби, продовження людського роду. В осінньому циклі повторюються всі мотиви, властиві для інших циклів, – так формувалося безперервне обрядове коло святкових дат із різними атрибутами й символами, але одними і тими самими сенсами.

Слід зауважити, що в цьому вірші знову повертається пейзажна лірика, присутня споглядальність, яка простежувалася у перших двох текстах. Але зовсім новим є образ людини («руки робочі»). Можна знайти смислову арку між першим та останнім віршем циклу (через слова «спочиває», «спать», «спочинок», «лягає»), що об'єднує частини вокального циклу.

Поетичні образи фінального й трьох попередніх текстів перегукуються: «колос» (зустрічається у третьому вірші), «небокрай» (у другому вірші – «небо»), а згадка про жито й перепілку вказує на приналежність до осіннього обрядового циклу. Знову використовуються тропи, прозопопеї: «мріє колос», «вмитий веселкою небокрай», «б'ється жито», «день лягає».

Детальні спостереження, які стосуються прозопопеї, особливостей віршування (метрики), фонічних засобів (асонансів) і строфічної будови вірша викладені в Таблиці 2.

¹ Попович Г. Як зробити ідейно-художній аналіз ліричного твору. URL: http://www.ippobuk.cv.ua/images/5_Analiz.doc (дата звернення: 03.03.2019).

² Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 62.

Таблиця 2.

Структура віршів

	I. Колісанка	II. Річенька	III. Колос наливається	IV. Б'ється срібною хвилею жито
Троп	Прозопопея: «спочиває став», «опустились зорі спать», «вільшанка колісанку буде ім співають»	Прозопопея відносно «річеньки, яка сміється», «небо, яке лягає на хвильки», «коники, що дзвонять у травах»	Прозопопея, якою пронизаний весь цикл, тут відходить на другий план	Прозопопея: «мріє колос», «вмитий веселкою небокрай», «б'ється жито», «день лягає»
Особливості віршування (метрики)	а) рима чоловіча; б) римування парне ААББ; в) віршовий розмір: двоскладова стопа – хорей	а) рима мішана (у першій строфі жіноча, а в другій переважає чоловіча); б) римування перехресне АБАБ; в) віршовий розмір: дактиль + дактиль + хорей	а) рима жіноча б) римування парне АААА; в) віршовий розмір: чергування дактиля та амфібрахія	а) рима чоловіча (перші три рядка) і жіноча (останні три рядка); б) римування парне ААББВВ; в) віршовий розмір: анапест
Фонічні засоби (асонанси)	ИА – ИА ЕО – ИЕ – ІЕ – А ОІ – АЕ – ОІ – АЕ – А АА – ИИ – ОУ – ИИ – ОІ – А АІ – АА – ОІ – АУ – УЕ – ІІ – А	ІЕА – ЕІЕА ІЕА – ІІ – ЕЕО АЕУ – ИИИА – ЕИ ІЕО – АИИ – АО ОИИ – ОАУ – АА ІО – ІОІ – ІУ АЕІ – ОІ – АОАИ УАІ – ОА – ОІУ	ИАА – АІЕ – ОІ ЕО – ОИАЕА АЕІ – АІІ – ОІ ООС – АИАЕА А – ЕЕОІ – ОИИ ИА – ОУАЕА У – УАЕ – ООИИ ОО – АИАЕА	АЕІЕ – АОІІ – ОО ЕЕІА – АОУЕ – ОО ЕОА – ОЕЕОУ – ИИ ЕАІОУ – ІЕУ – ІО АОІО – УАІУ – ОІ ЕААЕ – АУІО – ОІ
Строфічна будова вірша за римою	Катрен, але у варіанті, який записав Я. Верещагін, вірш має п'ять строф (за рахунок синтаксичного поділу першого рядка)	Подвійний катрен: 4 + 4 рядка. Але Я. Верещагін структурує вірш інакше. З його записів: перший та останній рядки вірша вдвічі довші за чотири середні, які знаходяться між ними і виконують таким чином функцію своєрідного обрамлення	Катрен	Три дворядкові строфи. Але присутній ще один рівень розподілу: за чоловічою та жіночою римою вірш можна розділити на дві частини (по три рядка)

Аналіз поетичного першоджерела дозволяє говорити про достатньо ретельну роботу Я. Верещагіна з формування цілісності циклу ще на початковому, доінтонаційному рівні. Обрані ним вірші В. Морданя схожі за структурою і мають невеликий обсяг. Композитор вибудовує з них відповідну конструкцію, об'єднану певною ідеєю: календарний цикл, життєвий цикл. Окрім того, ці вірші мають дещо спільне у звучанні – багато голосних.

Музика циклу «Сміється джерело» щільно пов'язана з його вербальною основою насамперед на жанровому рівні. Назва першої вокальної мініатюри відповідає жанру народнопісенного джерела – колискової. Звідси невеликий діапазон вокальної партії (у межах сексти), превалювання квартово-секундових інтонацій, відчуття ладової перемінності з опорою на двох звуках (*фа-дієз – мі*), мінорна домінанта. Загальний тип музичного руху, починаючи зі вступу, можна визначити як «колисання»: педаль на тонічному органному пункті, статичне рівномірне чергування двох звуків, монотонність у партіях першої та другої скрипок за рахунок використання вертикального рухомого контрапункту.

У другій частині циклу «Річенька» яскраво відчувається жанрова основа веснянки. На це вказують такі засоби виразності, як темп, моторика, трихорди й гексахорди, постійне спирання на основні тони. Важливо виокремити головний інтонаційний комплекс, що на початку проводиться у флейти, а потім стане базовим для майже всієї партії ансамблю. Йому притаманне секундове «розкручування» шістнадцятими з поступовим розширенням діапазону від секунди до сексти. Композитор ніби відтворює ігрові веснянкові награти. Також у цьому двотактовому проведенні проявляється характерна для жанру веснянки ладосистема (за А. Іваницьким): пента- – гексахордова. У перших чотирьох тактах, завдяки такому ладовому вирішенню, композитор уникає тонального центру, звідки й виникає рух звуками фрігійського гексахорду *фа мінор*. З точки зору смислового навантаження цю тему можна умовно назвати «лейттемою річеньки». У другій частині мініатюри відбувається діалог між партією валторни та низькими струнними, який можна трактувати, як перегукування, що теж апелює до первинного жанру веснянки.

Жанровим витоком третьої вокальної мініатюри «Колос наливається» можна вважати царинні пісні. Інше значення слова царина – засіяне і огорожене поле¹. Зразків таких пісень було віднайдено дуже мало, тому мелодичні та ладові особливості дослідниками не виявлені. Але відомо, що за змістом і характером ці пісні урочисті, величальні. Співаючи їх, люди прославляли землю та працю, що повністю відповідає образному настрою третьої частини циклу Я. Верещагіна.

Потрібно відзначити задуману композитором звукообразність на рівні драматургії. Сам принцип побудови цієї вокальної мініатюри ніби відтворює процес «дозрівання колосу» через поступове нашарування звуків, тембрів і наростання динаміки. Базовим звуковим комплексом тут є сонорний елемент, створений шляхом почергового «набирання» звуків, які немов зависають і в результаті утворюється акорд із п'яти тонів (*ре, мі, фа-дієз, ля, сі*). У подальшому цей принцип повторюється, кожен звук з'являється у партії струнних поступово та в різному порядку.

Остання вокальна мініатюра «Б'ється срібною хвилею жито» – ключова для розуміння формування циклу, тому що в ній збираються елементи музичної мови з трьох попередніх частин. Ми можемо відмітити у ній риси колискової (ритмічна монотонність, помірний темп), тематизм із «Річеньки» («лейттема річки»), риси фактурного викладення з третьої частини «Колос наливається» (сонорні акорди).

¹ Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 73.

Композитор не просто використовує засоби, які застосовувались у попередніх мініатюрах, а знаходить такий художній прийом у якому вони органічно поєднуються, а саме дзвоновість. Вона є символічною ознакою завершення циклу, тому що звучання дзвонів супроводжувало кожну людину протягом усього життя.

Від початку цієї частини циклу партія камерного ансамблю за образним наповненням нагадує передзвін. По-перше, як відомо, для характерного звуковисотного налаштування дзвонів потрібні інтонації секунди й кварта, – провідні у вокальному циклі. По-друге, дзвоновості притаманна ритмічна остинатність, а за цим принципом вибудовано матеріал першої частини циклу «Колисанки». По-третє, внаслідок почергового вступу і затримки звуків утворюються сонорні співзвуччя, які при такому фактурному викладенні «працюють» на звукообразжальний ефект дзвоновості.

Реприза в останній вокальній мініатюрі дуже важлива, адже вона виконує функцію репризи всього циклу, тобто, умовно є його завершенням. Це можна простежити на структурному рівні: на початку даного розділу форми повертається музичний матеріал з експозиції останньої мініатюри (представлений сонорними утвореннями, які вперше презентовані у третій мініатюрі циклу «Колос наливається»), а у другій мелодичній фразі з'являється «лейттема річки» з другої частини фінальної мініатюри (водночас із другої мініатюри циклу «Річенька»). Таким чином, усі засоби музичної виразності вказують на важливе значення цієї акварельної замальовки як, з одного боку, узагальнюючої, а з іншого – кульмінаційної точки циклу загалом.

Окрім звернення до жанрових зразків фольклору, композитор розширює смислові рамки мініатюр завдяки точному прочитанню поетичного тексту В. Морданя. У його образній основі, нагадаємо, лежить пейзаж, а звідси – часте звернення до звукообразжальності.

Рухливість вокальної партії обумовлена поезією. Я. Верещагін неначе малює хвилі, що можна помітити навіть у нотній графіці. Це виявляється у музичному втіленні таких віршових рядків: у першій мініатюрі – «а на хвилі опустились зорі спать», у другій – через «лейттему річки», у четвертій – «б'ється срібною хвилею жито». Ідучи від смислового навантаження тексту, композитор використовує «округлі» інтонаційні побудови з поступовим прискоренням, умовно хвилеподібного принципу розгортання.

Ще одним прикладом звукообразжання є відтворення «стрибків коника» за рахунок відповідних мелодичних ходів у вокальній лінії та включення до інструментального складу ансамблю дзвоників, що пов'язано з вербальним текстом: «Коники дзвонять у травах, тихо дзвіночки цвітуть». А у третій частині Я. Верещагін віддзеркалює «блискавку» через динамічний і тембровий контраст (відсутність струнної групи та включення духової): на словах «Небо розривається» з'являється акорд на **sf**, як ефект «блискавки», який є зібраною вертикальною проєкцією мелодії першого речення соліста.

Показовою є робота Я. Верещагіна на структурному рівні віршів. Композитор часто перебудовує тексти В. Морданя для утворення потрібної музичної форми. Форму «Колисанки» можна означити як двочастинну репризну ($a - a - b - a$). Я. Верещагін музично об'єднує перші дві строфи в одне речення і таким чином зникає виокремлений перший рядок «Тиша, тиша». Співвіднівши частини «Колисанки» за кількістю тактів у поєднанні з текстом, ми отримуємо умовно двострофічну форму: перша складається з трьох рядків (20 складів), а друга – з двох (24 склади) (див. Таблицю 3).

Співвідношення частин у «Колисанці»

	Кількість тактів	Кількість складів	
I частина	14	20	<i>Тиша, тиша...</i> 4
			<i>Не колише вітер трав.</i> 7
			<i>Попід гаєм спочиває став.</i> 9
II частина	13	24	<i>А на хвилі опустились зорі спать.</i> 11
			<i>А вільшанка колисанку буде їм співать.</i> 13

Перша частина – це період із 14-ти тактів, друга, в яку входить контрастна середина й реприза, – побудова з 13-ти тактів. Це врівноваження досягається завдяки прийому метричного стиснення тексту в середньому розділі та останніх тактах репризи. Таким чином, ми маємо справу з двома рівнозначними частинами, де різниця в один такт у другій частині нівелюється за рахунок фермат на першому (17-й такт) і останньому (18-й такт) звуках та наявністю *ritenuto* й *tenuto*.

Також цікаво, що зміни, котрі відбуваються у процесі роботи композитора з поетичним першоджерелом, впливають на трактування «сюжету» вірша. Кульмінації, яку вибудовує Я. Верещагін у другій частині, в текстовому варіанті поезії немає, – лише спокійне, витримане вимальовування нічного пейзажу. Але якщо заглибитися в аналіз вербального тексту, то можна відмітити в цьому описі певну драматургію, яка, за рахунок абсолютно чіткого розподілу на рівні дієслів, є дуальною. У першій частині превалює відчуття повної статичності («колише», «спочиває»), у другій навпаки – динаміки («опустились», «співать»). Умовно смислове розгортання відбувається наступним чином: вступ (перший рядок), статичний контекст (другий і третій рядки) та дієвість (четвертий, п'ятий рядки). На музичному рівні композитор уловлює тонку межу між визначеними елементами і вдало їх інтерпретує, посилюючи інтонаційними засобами змістове навантаження вірша

Ще одним прикладом переосмислення композитором структури вірша є друга мініатюра «Річенька», де строфічним поділом за римою є подвійний катрен: 4 + 4 рядка (див. Таблицю 2). У рукопису Я. Верещагіна перший та останній рядки вірша вдвічі довші за чотири середніх, які виконують, таким чином, функцію своєрідного обрамлення. Досить складний поетичний текст композитор вкладає у тричастинну музичну форму, особливість якої полягає в нерівноцінності масштабів крайніх розділів і середини. Так, перший розділ збігається з першою віршовою строфою, другий, третій, четвертий і п'ятий рядки становлять середину, а реприза – шостий рядок.

Середній розділ насичений розвитком і має яскраву кульмінацію, адже, слідуючи за вербальним текстом, композитор підкреслює смисловий розрив: небо й земля. Саме це і визначає внутрішню структуру розділу. Через диспропорцію двох крайніх і середньої частин форму цієї мініатюри можна було б віднести до складної тричастинної. Але, зважаючи на те, що інструментальна партія тут по суті є наскрізною, до того ж, її вступ і закінчення урівноважують диспропорцію вокальної партії, можна вважати цю форму простою тричастинною.

У третій частині циклу «Колос наливається» також спостерігаються неоднозначні процеси формоутворення. Форму вокальної мініатюри можна визначити як двочастинну репризу (за вербальним текстом – 2 + 2 рядка). Але композитор застосовує цікавий прийом розбіжності структури викладення

матеріалу в партіях камерного ансамблю і соліста. Якщо аналізувати інструментальну партію на рівні інтонаційного комплексу, то можемо знайти дуже чітку тричастинну форму, де перша частина займає дев'ять тактів, друга – десять і третя – знову дев'ять тактів. У крайніх розділах інтонаційною опорою є пентахорд, а в середньому – тетрахорд. У вокальної ж партії будова інша – двочастинна репризна: перша частина – дев'ять тактів, а друга – вісім (див. Схему 1).

Схема 1.

Структура вокальної мініатюри «Колос наливається»

Вокальна партія	Перший розділ									Другий розділ																	
Такти																											
Інструментальна партія	Перший розділ Інтонаційна основа – пентахорд									Другий розділ Інтонаційна основа – трихорд									Третій розділ Інтонаційна основа – пентахорд								

Таке структурне рішення створює відчуття наскрізної лінії розгортання музичного матеріалу.

У вербальному тексті останньої мініатюри «Б'ється срібною хвилею жито» також закладено потенціал для багаторівневого трактування структури. Перший варіант – поділ вірша за синтаксисом на два речення: 4 + 2 поетичних рядка. За другим варіантом вірш ділиться на дві частини за чоловічою і жіночою римами (по три рядка кожна). Третім варіантом є парна рима, завдяки якій вірш розкладається на три частини. Тут також є смисловий розрив – описання природи та звернення до людини. Саме за парною римою Я. Верещагін вибудовує композицію.

Отже, простежується детальна й виважена робота композитора з віршами В. Морданя на всіх рівнях музичного втілення: жанровому, структурному і фонічному.

Висновки. Створення цілісності будь-якого циклічного твору стає для композитора окремим завданням, адже в цьому випадку він поєднує не просто елементи музичної мови, а розділи, які умовно тяжіють до автономності. У процесі аналізу вокального циклу Я. Верещегана «Сміється джерело» було виявлено такі риси:

1. Твір Я. Верещагіна написаний на вірші В. Морданя, котрі автор музики визначив як «акварельні».

2. Принцип відбору текстів дозволяє розглядати об'єднання циклу за двома напрямками: жанровим та асоціативним. На жанровому рівні простежуються паралелі з фольклорними зразками: «Колисанка» – колискова, «Річенька» – веснянка, «Колос наливається» – царинна, «Б'ється срібною хвилею жито» є узагальнюючою і містить ознаки попередніх мініатюр. На асоціативному – зміст опусу можна умовно поділити на певні етапи життєвого циклу людини: дитинство, підлітковий період, юність і зрілість. До слова, таке трактування текстів також формує початки драматургії циклу. Тобто, добираючи поезії, композитор уже творить доінтонаційну цілісність.

3. Я. Верещагін досить уважно слідує за поетичним текстом. Аналізуючи музику, відмічаємо орієнтацію на жанрову першооснову, закладену у віршах

(колискова, веснянка, царинна та дзвоновість як узагальнення). Композитор детально працює над смисловим трактуванням віршів за рахунок зміни їхньої структури, таким чином підкреслюючи важливі зіставлення й контрасти через дієслова (статика – дія) та образи (небо – земля). Основним завданням для автора є донесення кожного слова, на що вказує превалювання силабічного способу співвідношення вербальної та музичної складових.

4. У циклі використовуються прості форми: двочастинна репризна й тричастинна. Спокійні темпи: *lento e placido*, *allegretto commodo*, *moderato cantabile*, *andante semplice* (див. Таблицю 3).

Таблиця 3.

Структура циклу

	I. Колисанка	II. Річенька	III. Колос наливається	IV. Б'ється срібною хвилею жито
Темп	<i>Lento e placido</i>	<i>Allegretto commodo</i>	<i>Moderato cantabile</i>	<i>Andante semplice</i>
Розмір	4/8 + 3/4	6/8 + 4/8	3/4 + 2/4	9/8 + 6/8
Форма	Двочастинна репризна	Тричастинна	Двочастинна репризна	Тричастинна
Кількість тактів	29	29	28	26
Тональність	<i>Ci мінор</i>	<i>Ci-бемоль мінор</i>	<i>Re мажор</i>	<i>Соль мінор</i>
Інтонаційне зерно	<i>Ci – фа-дієз</i>	<i>Фа – ci-бемоль</i>	<i>Ci – фа-дієз / соль – ре</i>	<i>Соль – ре / соль – до (ля – ре)</i>

5. Спільною в циклі є також інтонаційна основа – це квартово-секундові інтонації.

6. Пасторальна тематика віршів обумовила часте використання звукообразальних принципів у всіх мініатюрах циклу. Реалізація схожих прийомів утілення тексту дозволяє іноді говорити про наявність «лейттеми» («тема річки»).

Загальна драматургія циклу вибудовується завдяки зміні функції камерного ансамблю. У першій частині циклу є поділ окремо на вокальну лінію та супровід. Фаза експонування тут віддається голосу, а камерний ансамбль знаходиться на другому плані. У наступних частинах ансамблева та вокальна партії перебувають у діалозі, з рівноправним викладенням кожної. Завдяки такій зміні дві середні частини можна сприймати як активну фазу розвитку. Остання вокальна мініатюра виконує функцію фіналу, де в інструментальному викладенні зібрано основний матеріал із попередніх частин. Таким чином окреслюється драматургічна лінія циклу (див. Схему 2).

Функція камерного ансамблю



Тож можна відзначити, що цикл, написаний на окремі вірші одного автора – В. Морданя, завдяки ретельній роботі композитора майже на всіх рівнях музичного втілення поетичного першоджерела (від доінтонаційного до кінцевого результату), стає цілісним художнім твором.

Стаття надійшла до редакції 15.09.2021 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2, 3. Москва: Музыка, 1978. 365 с.
2. Володимир Мордань // Наше покоління. 2002. № 3. С. 55, 56.
URL: <http://www.uarp.org/upload/archive/file/1354009828.pdf> (дата звернення: 20.01.2019).
3. Грица С. Фольклор у просторі та часі: вибрані статті. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
4. Грінченко Б. Словник української мови. URL: <http://hrinchenko.com/> (дата звернення: 09.03.2019).
5. Єфремов Є. Зимові пісні. Веснянки // Історія української музики: в 7 т. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. Т. 1. Кн. 1. С. 41–73.
6. Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
7. Конькова Г. Лишь капелька росы // Комсомольское знамя. 1979. 14 окт. С. 7.
8. Конькова Г. На порозі зрілості // Вечірній Київ. 1980. 27 серп. С. 9, 10.
9. Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.
10. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1978. 80 с.
11. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 270 с.
12. Луніна Г. Оригінальний митець сучасності // Українська музична газета. 2004. № 1. Січень–березень. С. 12.

13. Луніна Г. Репсод камерного співу // Музика. 2009. № 2. Березень–квітень. С. 28, 29.
14. Попович Г. Як зробити ідейно-художній аналіз ліричного твору. URL: http://www.ippobuk.cv.ua/images/5_Analiz.doc (дата звернення: 03.03.2019).
15. Ручьевская Е. Анализ музыкальных произведений. Ленинград: Музыка, 1988. 352 с.
16. Ручьевская Е. Работы разных лет: в 2-х т. Санкт-Петербург, 2011. Т. 1. С. 456–486.
17. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных вузов. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 490 с.
18. Щербак Н. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 спец. – музыкальное искусство // Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского. Киев, 2008. 265 с.

REFERENCES

1. Holopova, V. (2001). Forms of musical works. Textbook for music universities. [Formy muzykal'nyh proizvedenij. Uchebnoe posobie dlja muzykal'nyh vuzov]. Sankt -Peterburg: Lan'. 490p. [in Russian].
2. Hrinchenko, B. Ukrainian dictionary [Slovyk ukrainskoi movy]. Available at <http://hrinchenko.com/> (accessed: 09.03.19). [in Ukrainian].
3. Hrytsa, S. (2000). Folklore in space and time: selected articles [Folklor u prostori ta chasi: vybrani statti]. Ternopil, 228p. [in Ukrainian].
4. Iefremov, Ye. (2016). Winter songs. Vesnyanky // History of Ukrainian music: in 7 volumes [Zymovi pisni. Vesnianky // Istorii ukrainskoi muzyky: v 7 t.] Kyiv. Vol. I, b. 1. pp. 41 – 73. [in Ukrainian].
5. Ivanytskyi, A. (2004). Ukrainian musical folklore: a textbook for higher institution [Ukrainskyi muzychnyi folklor: pidruchnyk dlja vyshchych uchbovykh zakladiv]. Vinnytsia: Nova knyha. 320 p. [in Ukrainian].
6. Kon'kova, G. (1979). Just a drop of dew [Lish' kapel'ka rosy] // Komsomol'skoe znamja. 14 of October. pp. 7. [in Russian].
7. Konkova, H. (1980). On the threshold of maturity // Evening Kyiv [Na porozi zrilosti // Vechirni Kyiv]. 27 of August. pp. 9 – 10. [in Ukrainian].
8. Krylova, A. (1988) Vocal cycle. Questions of theory and history of the genre. Lecture on the course «Analysis of musical works». [Vokal'nyj cikl. Voprosy teorii i istorii zhanra. Lekcija po kursu «Analiz muzykal'nyh proizvedenij»]. Moskva: Gnesins Russian Academy of Music. 48 p. [in Russian].
9. Lavrent'eva, I. (1978). Vocal forms in the course "Analysis of musical works" [Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nyh proizvedenij]. Moskva: Muzyka. 80 p. [in Russian].
10. Lotman, Ju. (1972). Analysis of the poetic text. The structure of the verse. [Analiz poeticheskogo teksta. Struktura stiha]. Leningrad: Izdatel'stvo «Prosveshhenie». 270 p. [in Russian].
11. Lunina, H. (2004). Original contemporary artist // Ukrainian music newspaper [Oryhinalnyi mytets suchasnosti // Ukrainska muzychna hazeta]. №1 – January-March. pp. 12. [in Ukrainian].
12. Lunina, H. (2009). Rhapsody of chamber singing // Music [Rapsod kamernoho spivu // Muzyka]. №2 – March – April. pp. 28 – 29. [in Ukrainian].
13. Popovych, H. How to make an ideological and artistic analysis of a lyrical work [Yak zrobyty ideino-khudozhnii analiz lirychnoho tvoruu]. Available at http://www.ippobuk.cv.ua/images/5_Analiz.doc (accessed: 03.03.19). [in Ukrainian].
14. Ruch'evskaja, E. (1988). Analysis of musical works [Analiz muzykal'nyh proizvedenij]. Leningrad: Muzyka. 352 p. [in Russian].
15. Ruch'evskaja, E. (2011). Works of different years: in 2 vols. [Raboty raznyh let: v 2-h t.]. Sankt-Peterburg, Vol. I. pp. 456 – 486. [in Russian].
16. Shherbakova, N. (2008). The principles of compositional integrity in the vocal work of Yu. Ishchenko: Abstract of the PhD diss. of the specialty music art [Principy kompozicijnoj celostnosti v vokal'nom tvorchestve Ju. Ishchenko: dis. ... kand. iskusstvovedenija. : spec. Muzykal'noe iskusstvo], Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv. 265 p. [in Russian].
17. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and poetic word [Muzyka i pojeticheskoe slovo]. Vol. 2. Vol. 3. Moskva: Muzyka. 365 p. [in Russian].
18. Volodymyr Mordan // Our generation [Volodymyr Mordan // Nashe pokolinnia]. (2002). № 3. P. 55, 56. Available at <http://www.uarp.org/upload/archive/file/1354009828.pdf> (accessed: 20.01.19) [in Ukrainian].

TRUSENKO SOFIIA

Trusenko Sofia, post graduate student of the Department of the History of Ukrainian music and musical folklore of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8629-8607>

VOCAL CYCLE OF YAROSLAV VERESHCHAGIN «LAUGHING SPRING»: FORMATION OF MUSICAL AND POETIC INTEGRITY

As it is known, one of the main principles that determine the cycle is its integrity, which is especially defined in the dramaturgical idea. Integrity formation is always a separate task for the composer. After all, each of the miniatures can exist as a separate unit. The composer's main task is to find internal connections and combined logic. The process of organizing the cycle, of course, depends on many factors and is always individual. Therefore, despite the fact that the general theory, in which integrity issues are developed, is more or less presented in the scientific literature, addressing this topic will always be relevant. In addition, the work that is analyzed, has not yet come into the field of scientists view, which also enhances the relevance and novelty of the study.

Main objective of the study is to identify the peculiarities of the formation of musical and poetic integrity in the vocal cycle of Ya. Vereshchagin "Laughing Spring". The object of research is the vocal cycle of Ya. Vereshchagin based on V. Mordan's poem "Laughing Spring". The subject of research – ways of organizing musical and poetic integrity in the cycle of Ya. Vereshchagin "Laughing Spring".

The methodological basis of the study are methods of analysis of poetic text, features of the interaction of word and music, structural and genre analysis.

The vocal cycle of Ya. Vereshchagin "Laughing Spring" is analyzed for the first time in this research. In particular, the methodology of analysis of vocal genres and vocal cycles was developed. The principle of the composer's selection of V. Mordan's poems for the vocal cycle was clarified and the specifics of constructing the poetic basis were studied. Analysis of the poetic source allows us to talk about the rather careful work of the composer on the formation of integrity at the initial, pre-intonation level. It can be traced that Ya. Vereshchagin chooses poems by V. Mordan with a common watercolor basis and landscape themes. The selected poems are similar in structure and have a small volume. The composer builds from them the corresponding storyline: a calendar cycle, a life cycle. In addition, he chooses poems that have a common phonetic sound – the ones that have many vowels and very often when pronouncing the emphasis is on vowel sounds.

The conclusions form the main features of the integrity of the cycle at the verbal and musical levels. Thus, it is noted that the cycle, written not on the "poetic cycle", but on individual poems by one author – V. Mordan, thanks to the diligent work of the composer at almost all levels of interpretation of the poetic source (from pre-intonation to the end result) becomes a kind of guarantor of perception this cycle as a single, integral piece of music.

Keywords: Ya. Vereshchagin's work, vocal cycle of Yaroslav Vereshchagin «Laughing Spring», musical and poetic integrity.

Трусенко С. Г. Вокальный цикл Ярослава Верещагина «Смеется источник»: формирование музыкально-поэтической целостности

Исследована методология анализа вокальных жанров и вокальных циклов в частности. Впервые проанализирован вокальный цикл Я. Верещагина «Смеется источник». Выяснен принцип отбора стихов В. Морданя композитором для вокального цикла и изучена специфика построения поэтической первоосновы. Проанализирована музыка вокального цикла Я. Верещагина и выявлены способы работы композитора с поэтическим первоисточником, особенности композиционного строения, тематизма, драматургии, взаимодействие вокальной

партии с инструментальным сопровождением. Сформированы основные признаки целостности цикла на вербальном и музыкальном уровнях.

Ключевые слова: творчество Я. Верещагина, вокальный цикл Я. Верещагина «Смеется источник», музыкально-поэтическая целостность.