

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>

СПЕЦИФІКА ОБРОБОК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА

Досліджено специфіку жанру обробки української народної пісні у творчості Ярослава Верещагіна на прикладі вокальних циклів «Дві українські гаївки» та «Дві українські пісні», які у цій статті проаналізовано вперше. Розглянуто особливості роботи композитора з фольклорними першоджерелами, а саме жанрами гаївок, козацьких і стрілецьких пісень. Виявлено детальну роботу митця на рівні прочитання знакових семантичних аспектів, закладених у вербальному тексті пісень та у сфері традиції їх побутування. Сформовано основні принципи об'єднання Я. Верещагіним пісень у цикли. У процесі компаративного аналізу вказаних обробок на рівні композиційної стилістики встановлено ознаки пізньоромантичного й постромантичного стильового забарвлення, яке засвідчує спорідненість музичної мови композитора з лексикою західноєвропейських і вітчизняних композиторів кінця ХІХ – середини ХХ століття.

Ключові слова: творчість Я. Верещагіна, вокальні цикли Я. Верещагіна, обробки народних пісень, вокальний цикл «Дві українські гаївки» Я. Верещагіна, вокальний цикл «Дві українські пісні» Я. Верещагіна.

Постановка проблеми. Як відомо, жанр обробки народної пісні є поширеним в українському музичному мистецтві, адже фольклорна спадщина України надзвичайно багата й різноманітна. Не дивно, що автентичні фольклорні зразки стали джерелом натхнення для багатьох композиторів і виконавців. Митці використовують народний мелос у творчості, здійснюючи його аранжування та обробки. Такий підхід дозволяє не лише зберегти історичну спадщину, а й надати їй нового звучання. Аналіз музикознавчих досліджень показує, що кожен український композитор у творчості спеціально чи підсвідомо застосовує елементи українського фольклору, і Ярослав Верещагін не є виключенням.

Я. Верещагін (1948–1999 рр.) – яскравий майстер пера у царині камерної музики, витончений знавець поетичного слова. На даний момент у домашньому архіві доньки композитора Богдани, знайдено близько 120-ти різножанрових творів митця, 48 із них написані для голосу в супроводі фортепіано та камерного ансамблю. Особливо варто відзначити любов автора до вокальних циклів: у його творчому доробку їх налічується 14, кожен із яких складають від двох до чотирьох вокальних мініатюр. На жаль, на сьогодні віднайдено ноти лише 11-ти повних циклів, серед яких і обробки українських народних пісень – два вокальні цикли для голосу та фортепіано «Дві українські гаївки» й «Дві українські пісні». **Актуальність і новизна** дослідження полягає у виборі для аналізу творів Я. Верещагіна, які ще не отримали висвітлення у музикознавчому просторі.

Об'єкт дослідження – вокальні цикли Я. Верещагіна «Дві українські гаївки» та «Дві українські пісні». **Предмет дослідження** – специфіка оброблення українських народних пісень Я. Верещагіним. **Мета дослідження** – проаналізувати роботу композитора з фольклорним першоджерелом на прикладі вокальних циклів «Дві українські гаївки» та «Дві українські пісні».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Детальний аналіз фольклорних зразків, їхня жанрово-тематична класифікація та визначення характерних рис здійснюються у працях А. Іваницького¹ й М. Дмитренка². Зокрема, важливими для нас стали дослідження О. Кузьменко³ і О. Правдюка⁴, присвячені жанрам стрілецьких пісень, та О. Дея⁵, Л. Козар⁶, В. Костика⁷ – щодо пісень весняно-обрядового циклу. Основну джерельну базу з проблематики аналізу вокальних циклів становлять праці В. Холопової⁸ та А. Крилової⁹.

Вокальний цикл Я. Верещагіна «Дві українські гаївки» для сопрано та фортепіано датований 1968 роком і є одним із перших вокально-інструментальних творів композитора. У веснянках і гаївках органічно поєднуються рух, слово та мелодія¹⁰. У давні часи з пробудженням землі від зимового сну люди зверталися до вищих сил, щоб заручитися допомогою в посіві плідного врожаю. Часто первісний зміст узгоджувався з людською природою – молодістю та красою.

У циклі Я. Верещагіна «Дві українські гаївки» композитор бере за основу два фольклорних зразка: «Вербовая дощечка» та «Бігали дикі кози». Обидва відносяться до жанру пісні-гри, ознаки якого простежуються у фортепіанній фактурі обробок: переключки голосів, пасажі дрібними тривалостями, часті повторні мелодичні структури, що відображають хороводні елементи й ознаки кривого танцю.

¹ Іваницький А. Українська музична фольклористика: методологія і методика. Київ: «Заповіт», 1997. 392 с.; Він же. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. 317 с.; Він же. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця: Нова книга, 2009. 404 с.

² Дмитренко М. Український фольклор: методологія дослідження, динаміка функціонування. Київ: Паливода А. В., 2014. 251 с.

³ Кузьменко О. Стрілецькі пісні (аспекти фольклоризму, фольклоризації і фольклорності): автореф. дис. ... канд. філологічних наук: спец. 10.01.07 – Фольклористика / Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. 19 с.; Вона ж. Фольклоризація стрілецьких пісень // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. ССXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. Львів, 2001. С. 338–364.

⁴ Правдюк О. Стрілецькі пісні в системі жанрів українського пісенного фольклору // Народна творчість та етнографія. 1995. № 2-3. С. 25, 26.

⁵ Гри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / упоряд. О. Дей. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. 671 с.

⁶ Козар Л. Весняна обрядовість у виданні Б. Грінченка «Этнографические материалы, собр. в Черниговской и соседних с ней губерниях»: дохристиянські вірування і сучасний контекст // Міфологія і фольклор. 2012. № 1. С. 44 – 59.

⁷ Костик В. Весняно-обрядовий фольклор Буковини: автореф. дис. ... канд. філологічних наук: спец. 10.01.07 – Фольклористика / Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. Львів, 2001. 16 с.

⁸ Холопова В. Форми музикальних произведений: учебное пособие для музыкальных вузов. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 490 с.

⁹ Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.

¹⁰ Відповідно до загальноновизнаної класифікації, гаїлки, гаївки чи веснянки відносяться до календарно-обрядових пісень. Дослідники зазначають, що веснянки від гаїлок відрізняються лише календарним часом виконання. Веснянки в Україні співають упродовж усієї весни, а гаїлки (гаївки) в Галичині – тільки на Великдень. Але в деяких місцевостях насправді веснянки й гаїлки вживають паралельно, не розмежовуючи. (Український дитячий фольклор. Фольклор народів світу: хрестоматія. Ч. I / укл. Федотова С. Кіровоград: КДПУ імені Володимира Винниченка, 2015. 170 с.).

Доволі поширене явище у фольклорі – існування пісні у різних варіантах, що, безумовно, пов'язано з такими рисами української народної пісенності, як колективність і усність. Саме звідти й походять наступні ознаки обробок Я. Верещагіна – імпровізаційність, варіантність і варіаційність.

Перша гаївка – «Вербовая дощечка», як загалом і притаманно пісням весняного обрядового циклу, характеризується не лише ігровим контекстом, а й виразно магічним забарвленням, яке відображає прагнення дівчат, які мріють про щасливу жіночу долю, наспівати собі коханого – жениха. Саме на реалізацію цього задуму, як констатує Лідія Козар, «...були спрямовані всі рухи в танку: коло змінювалося “вербовою дощечкою” – дівчата ставали в два ряди, бралися за руки, робили відповідні рухи – вітру, води, кладочки. То вдавали, що кладочка хитається, то вода хлюпоче, то віє вітер – несе милого»¹.

У зв'язку з цим показово, що в партитурі Я. Верещагіна наочно простежуються асоціативні паралелі між образною семантикою веснянки та поліваріантністю фортепіанного супроводу, який ілюструє мінливе різноманіття дівочих настроїв.

Форма твору – куплетно-варіаційна з ознаками тричастинності, котру можна представити наступною формулою: А – В (а+b) – А – С (с+d) – А – D (е+b)

Як впливає звідси, в структурі твору опосередковано простежуються риси рондальності, у якій роль рефрену відіграє матеріал вступу, в подальшому – перегравання між строфами. У цьому контексті показово, що композитор залишає музичний розвиток без фінальної крапки, апріорі прогнозуючи віртуальну, властиву хороводності, континуальність.

У цій обробці можна провести ще одну цікаву паралель: а саме – з обрядом ініціації, яка простежується як на семантичному, так і на музичному рівні. Образ «вербової дощечки» в даному контексті постає символом чарівного містка, що уособлює шлях від дівочого до сімейного життя. У нотному викладенні цим містком є сама мелодія пісні, яка за принципом своєрідного «cantus firmus» втілює незмінну головну ідею ритуалу, уособлюючи ментально-образний інваріант, що наповнюється в концепції композитора щоразу іншим забарвленням.

Різноманітність і багатство мелодичних підголосків у партії фортепіано обумовлюють імпровізаційний характер обробок Я. Верещагіна. За рахунок нашарування окремих ліній голосів утворюються нові гармонії. В основному це – септакорди й нонакорди з альтерованими звуками на всіх щаблях ладу. Ідея підголоскового розвитку музичного матеріалу розгортається від початку твору в

Помірно, співуче rit. - - - -

Приклад 1. Фортепіанний вступ до обробки Я. Верещагіна «Вербовая дощечка»

¹ Козар Л. Весняна обрядовість у виданні Б. Грінченка «Этнографические материалы, собр. в Черниговской и соседних с ней губерниях»: дохристиянські вірування і сучасний контекст // Міфологія і фольклор. 2012. № 1. С. 49.

чотиритактовому фортепіанному вступі, де неабияку роль відіграє низхідний хроматично-поступеневий рух, який ніби відтіняє народнопісенну поспівку (див. приклад 1).

Аналіз нотного тексту засвідчує, що розвиток в обробці Я. Верещагіна «Вербовая дощечка» відбувається насамперед за рахунок зміни фортепіанної фактури. Попри імпровізаційний характер, у гармонічному плані тотальної перегармонізації не спостерігаємо, – є лише ускладнення попередньо наміченого композитором акордового каркасу.

Не менш цікавою є друга гаївка – «Бігали дикі кози». Як зазначалося раніше, – це пісня-гра. У праці «Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року» О. Дей наводить варіанти дійства, яке супроводжує текст цієї гаївки. Один із них зветься «довга лоза», або «дикі кози»: «Дівчата беруться за руки і стають попарно в ряд, як до маршу. Перші дві, що спереду, роблять ворота, обернувшись до ряду лицем і піднісши вгору руки. Ряд біжить попід їх руками (воротами) й співає. Тепер роблять ворота ті дві дівчини, що першими бігли попід ворота, а ті дві, які раніш стояли, приєднуються до ряду ззаду. Далі ті, що були ворітьми, залишаються в кінці, а інші, на котрих приходить черга, підносять руки і роблять ворота, щоб решта перебігала попід ними»¹.

Проаналізувавши детально ноти другої гаївки з циклу Я. Верещагіна, відмітимо концепцію ланцюгового руху гри у музичній формі пісні. Вона куплетно-варіаційна з ознаками двочастинності – А (a+b) – В (c+d+c), але на структурному рівні організації тематичного матеріалу прослідковується своєрідне накладання, як у грі в «дикі кози» з перебіганням останніх дівчат наперед, щоб зробити нові «ворота». Межі частин між вокальною партією та акомпанементом не збігаються. Перша за вокальною лінією становить 14 тактів, а за фортепіанною – менше 13-ти. Друга частина навпаки – 14 тактів за фортепіанною і 13 – за вокальною. Таким чином композитор розмиває чітку структуру форми й матеріал фортепіанної партії, ніби «забігає» наперед (див. схему 1)².

Схема 1. Структура обробки Я. Верещагіна «Бігали дикі кози»

Вок.	А														В																			
партія	а							а ₁							а ₂																			
Такти	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27							
Партія	а							b							c						d							c						
ф-но	А														В																			

Гаївка «Бігали дикі кози» в обробці Я. Верещагіна вирізняється яскравою звукообразальністю – фортепіанна партія повністю відповідає вербальному тексту³: стрибкоподібна швидка мелодія з хвилеподібними пасажами та стакатними й

¹ Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / упоряд. О. Дей. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. С. 95.

² Аналогічний спосіб «розмиття» структурних меж музичної форми композитор використовує у вокальній мініатюрі «Колос наливається» із циклу на вірші В. Морданя «Сміється джерело», яку проаналізовано у нашій попередній статті «Вокальний цикл Я. Верещагіна “Сміється джерело”: формування музично-поетичної цілісності» // Українське музикознавство. 2021. Вип. 47. С. 143.

³ Текст гаївки наведено за рукописами композитора: «Бігали дикі кози попід зелені лози. / То вгору, то в долину, то в ружу, то в калину. / Якби їх половити, ніжки їм полонити».

акцентними штрихами. А от третя віршована строфа, що відноситься до другої частини музичної форми, має інше прочитання: відбувається зміна темпу на *piú lento* й з'являється музичне обрамлення вербальної строфи у вигляді чотиритактового фортепіанного вступу та завершення (на схемі 1 позначене літерою «с»).

За інтонаційною і ритмічною формулою матеріал вступу викладений у вигляді секундних «гойдань», що апелює до жанру колискової. Таким чином композитор підкреслює особливе семантичне забарвлення фольклорного першоджерела, яке, на перший погляд, здається, має не зовсім етичний підтекст («Якби їх половити, ніжки їм поломити»), але насправді означає заспокоїти, заколисати невгамовних тварин, щоб вони не наробили шкоди.

В образній системі українських народних пісень виразно розвинені символіка та асоціативний ряд, зустрічаються чисельні порівняння й прийоми «розгорненого психологічного паралелізму»¹. Тож у цій гаївці також простежується виховний, повчальний характер.

Проаналізувавши «Дві українські гаївки» Я. Верещагіна, варто зазначити, що пісні «Вербовая дощечка» та «Бігали дикі кози» об'єднані в цикл передовсім через зазначені в наступній таблиці спільні параметри: жанрову основу, тональність, невеликий амбітус², притаманний цьому жанру, та музичну форму.

Таблиця 1. Структура циклу «Дві українські гаївки»

«Дві українські гаївки»		
	«Вербовая дощечка»	«Бігали дикі кози»
Жанр	Гаївка	Гаївка
Темп	Помірно, співуче	Досить швидко
Розмір	2/4	3/8
Музична форма	Куплетно-варіаційна з ознаками тричастинності: А – В (a+b) – А – С (c+d) – А – D (e+b)	Куплетно-варіаційна з ознаками двочастинності: А (a+b) – В (c+d+c)
Текст	6 строф	3 строфи
Кількість тактів	48	27
Тональність	Ля мінор	Ля мінор
Амбітус	Ч ₅ ³	Ч ₅

Ще один вокальний цикл обробок українських народних пісень Я. Верещагіна має назву «Дві українські пісні» й складається зі стрілецької «Ой там, при долині» та козацької «Ой крикнула лебедонька». Ці два твори об'єднані у цикл за тематикою, у них оспівуються лицарська козацька й стрілецька смерті, а їхньою загальною домінантою постає героїко-епічний настрій. Композитор обирає бемольні

¹ Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / упоряд. О. Дей. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. С. 21.

² «Амбітус – діапазон, об'єм, контур голосу чи мелодії. Термін використовувався переважно щодо західноєвропейської церковної музики, багатоголосся IX–XVI ст. Вживався, зокрема, українськими фольклористами – Ф. Колессою, К. Квіткою, В. Гошовським, С. Грицою, А. Іваницьким та ін.». Цит. за вид.: Кушка Н. Амбітус (у мистецтві) // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Амбітус> (дата звернення: 09.06.2023).

³ Не враховуючи приставного тону – субкварти.

тональності, щоб підкреслити трагічний характер пісень, на відміну від грайливих веснянок (див. таблицю 2).

Таблиця 2. Структура циклу «Дві українські пісні»

«Дві українські пісні»		
	«Ой там, при долині»	«Ой крикнула лебедонька»
Жанр	Стрілецька пісня	Козацька пісня
Темп	Повільно, сумно	Повільно
Розмір	Змінний: 3/4 та 4/4	Змінний: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4
Музична форма	Куплетна: А – В – А – В	Куплетно-варіаційна: А – В – С – D
Текст	4 строфи	4 строфи
Кількість тактів	39	42
Тональність	<i>Фа мінор</i>	<i>Мі-бемоль мінор</i>
Амбітус	Ч.8	В.9

Перша пісня циклу – стрілецька. За жанром ці твори відносяться до зразків усно-писемної культури¹, вони отримали таку назву через виникнення у середовищі січових стрільців, метою діяльності яких була національно-визвольна боротьба². Поступово ці зразки органічно входили до репертуару сільського й міського населення та за традиціями усної народної творчості отримували нові виконавські версії.

Дуже ємним є визначення стрілецьких пісень дослідницею О. Кузьменко: «Це цикл різножанрових українських пісень як літературного, так і народного походження, об'єднаних за ідейно-тематичними ознаками, що відобразили героїчні етапи національно-визвольної боротьби українського народу під час Першої світової (1914–1918), українсько-польської (1918–1919) та українсько-протибільшовицької (1919–1920) воєн»³.

За класифікацією, запропонованою О. Кузьменко, твір «Ой там при долині» належить до стрілецьких пісень літературного походження. У збірці «Стрілецькі пісні» дослідниця зазначає, що автором цього музичного зразка є Р. Купчинський, який написав його на честь загиблого у бою в Карпатах товариша, десятника УСС Ромуальда Луцика⁴.

Загалом, як вказує у науковій роботі А. Іваницький, для стрілецьких пісень є типовою рисою присвячення трагічній події – смерті одного безіменного стрільця⁵. Згодом пісня швидко фольклоризувалася й отримала безліч інтерпретацій. Після детального аналізу її версій, які подані в збірці О. Кузьменко, можемо зробити висновок, що Я. Верещагін за мелодичну основу обирає оригінальний авторський

¹ Єфремова Л. Пісні соціально-побутові (суспільно-побутові) // Українська фольклористична енциклопедія. Київ: Вид. ІМФЕ, 2019. С. 312.

² Відповідно до історичного часу осередки січових стрільців мали різні назви: Воїни легіону Українських січових стрільців, Українська галицька армія, Січові стрільці, стрілецькі бригади об'єднаних армій УГА–УНР.

³ Стрілецькі пісні / упоряд. О. Кузьменко. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. С. 11.

⁴ Там само. С. 549.

⁵ Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 160.

варіант Р. Купчинського. Але метроритмічна організація в інтерпретації Я. Верещагіна все ж ближча до одного з фольклоризованих зразків, записаного О. Кузьменко під час фольклорно-етнографічної розвідки (див. таблицю 2).

У стрілецьких піснях насамперед використовується регулярна ритміка, що відображається у застосуванні одноманітних тактових розмірів, але Я. Верещагін обирає для власної обробки змінний розмір. Дослідники цього пісенного жанру зазначають, що порушення такої регулярності є показовими для усного побутування¹. Однак у даному випадку змінний розмір із 3/4 на 4/4 є регулярним, тому він сприймається слухачем як норма.

Таблиця 3. Порівняння варіантів записів стрілецької пісні «Ой там при долині»

<p>Роман Купчинський. «Ой там при долині»²</p>	<p style="text-align: center;"><i>Роман Купчинський</i> Ой там при долині</p> <p style="text-align: center;">Lento</p>  <p>Ой там при до - ли - ні, Гра - на - та - ми зри - тій, Ле - жись не від - ни - ні Сі - чо - вий у би - тий.</p>
<p>«Ой там при долині, гранатами зритій» Зап. О. Кузьменко 24.09.1997 р. у с. Трач Косівського р-ну Івано- Франківської обл. від Негрич Марії, 1945 р. нар. Нотна транскрипція Л. Лукашенко³.</p>	<p style="text-align: center;">50.А. ОЙ ТАМ ПРИ ДОЛИНІ, ГРАНАТАМИ ЗРИТІЙ</p> <p style="text-align: center;"><i>♩.68 Сумно</i></p>  <p>Ой там при до - ли - ні, гра - на - та - ми зри - тій, Ле - жись не від ни - ні сі - чо - вий у - би - тий.</p>
<p>«Ой там, при долині» обр. Я. Верещагіна</p>	<p style="text-align: center;">"Ой там, при долині" обр. Ярослава Верещагіна</p> <p style="text-align: center;">Lento mesto <i>p espr. molto</i></p>  <p>1. Ой там, при до - ли - ні, гар - ма - та - ми зри - тій, ле - 2. Не ви - ку - е, бра - те, снів тво - їх зо - зу - ля. За - жись не від - ни - ні сі - чо - вий у - би - тий. ку - е з гар - ма - ти во - ро - жа - я ку - ля.</p>

«Ой крикнула лебедонька» – козацька пісня, яка відноситься до групи пісень козацького побуту: «Побут змальовується за трьома основними етапами життя

¹ Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 244.

² Наведено за збіркою «Стрілецькі пісні» / упоряд. О. Кузьменко. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. С. 218.

³ Там само. С. 219.

степового лицаря: відїзд з дому, козацькі будні, загибель козака на полі бою»¹. У даному фольклорному зразку зачіпаються всі три життєві етапи: йдеться про відїзд козака з дому із роздумами про те, де краще перезимувати й постійну супутницю козацького життя – смерть.

Мелодика козацьких пісень має складну будову, адже, з огляду на історичний період побутування, у ній уже відбувся синтез мажоро-мінорної системи з діатонікою. Проаналізувавши мелодію пісні «Ой крикнула лебедонька», відмічаємо чергування натурального і гармонічного мінору навіть у межах одного такту (VII натуральний і VII підвищений шаблї), також наявні ознаки ладової перемінності у змінах III натурального і III підвищеного шаблїв. У мелодії яскраво виражена плагальність, яка також є типовою для цього жанру, про що пише А. Іваницький².

Приклад 2. Вокальна партія

"Ой крикнула лебедонька"

обр. Ярослава Верещагіна

Інтонаційні особливості мелодії пісні, яку композитор залишає незмінною, як і в усіх попередньо розглянутих обробках, проростають і збагачуються автором у фортепіанній фактурі. У гармонічному плані на фольклорному матеріалі композитор застосовує: а) три види мінору (натуральний, гармонічний і мелодичний); б) міноро-мажорний лад (як результат синтезу паралельних та однойменних ладів); в) думний лад (з підвищеними IV і VI шаблями); г) паралелізми як характерний засіб створення напруги (рух паралельними тризвуками, квартами й квінтами).

Знаковою інтонацією у фортепіанній партії є звукоімітація «крику лебідки», якою композитор розпочинає пісню: акцентований синкопований низхідний «вигук» на основі малої секунди (у нотному прикладі з позначений прямокутником). У семантичному плані образ лебідки є символом-передвісником розлуки, лиха. Таким чином Я. Верещагін уже на початку твору віщує трагічне завершення козацької пісні³.

Не менш важливим інтонаційним елементом фортепіанного вступу є виокремлений мелодичний фрагмент із вокальної лінії (у прикладах 2 і 3 відмічено овалом). Можна припустити, що композитор не випадково сполучає ці два інтонаційних комплекси. Адже в усіх чотирьох куплетах за вербальним текстом на

¹Іваницький А. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 160.

² Там само. С. 162, 163.

³ Микитів Г. Художньо-образна парадигма символів в українських козацьких піснях // URL: https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/mykytiv.pdf (дата звернення: 05.05.2023).

другий мелодичний фрагмент припадають образи дійових осіб – козаченьки, батьки та дівчинонька.

Зважаючи на те, що елементи фортепіанного вступу фрагментарно з'являються між куплетами як перегри, автор обробки щоразу за допомогою музичного кодування ніби повторює страшне віщування відважним козакам, рідним, батькам і коханій дівчині. У переграваннях після третього і четвертого куплетів звучить лише перший мотив – «крику лебідки», на повторенні якого і завершується пісня.

Приклад 3. Вступ до обробки Я. Верещагіна «Ой крикнула лебедонька»

Висновки. На основі проаналізованих обробок українських народних пісень можемо виділити такі принципи композиторської роботи Я. Верещагіна з фольклорним першоджерелом:

- детальна робота на рівні вивчення традиції побутування фольклорних зразків, глибоке розуміння їхніх знакових семантичних аспектів;
- використання звукозображальних музичних елементів на інтонаційному та формотворчому рівнях;
- збереження композитором автентичної вокальної лінії без змін;
- основою обробок стає куплетно-варіаційна форма, а творчий підхід до розвитку тематичного матеріалу обумовлений вербальним текстом;
- трансформація мотивів із вокальної партії у фортепіанну, її збагачення й доповнення за допомогою фактурних і гармонічних рішень.

Я. Верещагін вдається до яскравих методів гармонічного поліваріантного переосмислення фольклорної мелодії через застосування акордики ускладненого типу (часто нетерцієвого складу) з посиленням ролі дисонантності, політональних поєднань, внутрішньоладової альтерації, формування (за принципом лінійно-контрапунктичного нашарування окремих підголосків) цілісної гармонічної вертикалі при збереженні самостійної мелодичної лінії.

У цих творах композитор вдало підкреслює мінливість мелодичної побудови української народної пісні за допомогою гармонічних засобів: використання мажоромінорного ладу, зміни ладового опорного пункту (в основному на паралельний). Ладову мінливість також посилюють прийоми гармонічного варіювання, проведення підголосків із рядом хроматичних звуків. Цілком очевидно, що вказані прийоми вживано композитором із метою яскравого образного висвітлення вербальної основи пісень.

Не менш цікаві особливості простежуються на рівні композиційної стилістики аналізованих творів. У процесі компаративного аналізу обробок виразно простежуються ознаки пізньо- й постромантичного стильового забарвлення, яке засвідчує спорідненість із композиційною лексикою західноєвропейських і вітчизняних композиторів кінця XIX – середини XX століть. Зокрема, яскраво альтерована внутрішньоладова дисонантність апелює до творчих пошуків Б. Бартока, З. Кодая, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького. Поряд із цим, в окремих творах, зокрема

у «Вербовій дощечці» відчуються впливи джазової стилістики, нав'язані творчим досвідом М. Скорика, учнем якого був Я. Верещагін.

Розглянутий у публікації аспект передбачає подальші дослідження на прикладі аналізу інших художніх задумів митця, що й стане метою наступних авторських напрацювань.

Стаття надійшла до редакції 14.07.2023 року

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Дмитренко М., 2014. *Український фольклор: методологія дослідження, динаміка функціонування*. Київ: Паливода А. В., 251 с.
2. Єфремова Л., 2019. Пісні соціально-побутові (суспільно-побутові) *Українська фольклористична енциклопедія*. Київ: Вид. ІМФЕ, 312 с.
3. Іваницький А., 2009. Історичний синтаксис фольклору. *Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики*. Вінниця: Нова книга, 404 с.
4. Іваницький А., 1997. *Українська музична фольклористика: Методологія і методика*. Київ: Заповіт, 392 с.
5. Іваницький А., 2004. *Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів*. Вінниця: Нова книга, 317 с.
6. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. 671 с.
7. Козар Л., 2012. Весняна обрядовість у виданні Б. Грінченка «Етнографические материалы, собр. в Черниговской и соседних с ней губерниях»: дохристиянські вірування і сучасний контекст. *Міфологія і фольклор*. № 1. С. 44–59.
8. Костик В., 2001. Весняно-обрядовий фольклор Буковини: автореф. дис. ... канд. філологічних наук: спец. 10.01.07 – Фольклористика. Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича. Львів, 16 с.
9. Крылова А., 1988. *Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений»*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 48 с.
10. Кузьменко О., 2000. Стрілецькі пісні (аспекти фольклоризму, фольклоризації і фольклорності): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.07 – Фольклористика. Львів. інститут народознавства НАН України, 19 с.
11. Кузьменко О., 2001. Фольклоризація стрілецьких пісень *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики. Львів, С. 338–364.
12. Кушка Н. Амбітус (у мистецтві) Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Амбітус> (дата звернення: 9.06.2023).
13. Микитів Г. Художньо-образна парадигма символів в українських козацьких піснях URL: https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/mykytiv.pdf (дата звернення: 5.05.2023).
14. Правдюк О., 1995. Стрілецькі пісні в системі жанрів українського пісенного фольклору *Народна творчість та етнографія*. № 2-3. С. 25, 26.
15. Стрілецькі пісні. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с.
16. Український дитячий фольклор. Фольклор народів світу: *хрестоматія*. Ч. I. Кіровоград: КДПУ імені Володимира Винниченка, 2015. 170 с.
17. Холопова В., 2001. *Формы музыкальных произведений: учебное пособие для музыкальных вузов*. Санкт-Петербург: Лань, 490 с.

REFERENCES

1. Collection 1963, *Games and songs. Spring-summer poetry of the working year: edited by O. Day*. [Ihry ta pisni. Vesnianio-litnia poeziiia trudovoho roku: uporiadnyk O. Dei]. Kyiv: Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainskoi RSR. 671 p. [in Ukrainian].
2. Dmytrenko, M. 2014, *Ukrainian folklore: research methodology, dynamics of functioning*. [Ukrainskyi folklor: metodolohiia doslidzhennia, dynamika funktsionuvannia]. Kyiv: Palyvoda A. V. 251 p. [in Ukrainian].

3. 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].
4. Iefremova, L. 2019, "Social and everyday songs". Ukrainian folklore encyclopedia. [Pisni sotsialno-pobutovi (suspilno-pobutovi). Ukrainska folklorystychna entsyklopediia]. Kyiv: Vyd. IMFE. P. 312. [in Ukrainian].
5. Ivanytskyi, A. 1997, *Ukrainian musical folkloristics: Methodology and techniques*. [Ukrainska muzychna folklorystyka: Metodolohiia i metodyka]. Kyiv: Zapovit. 392 p. [in Ukrainian].
6. Ivanytskyi, A. 2004, *Ukrainian musical folklore: a textbook for higher institution* [Ukrainskyi muzychnyi folklor: pidruchnyk dlja vyshchykh uchbovykh zakladiv]. Vinnytsia: Nova knyha. 320 p. [in Ukrainian].
7. Ivanytskyi, A. 2019, *Historical syntax of folklore. Problems of origin, chronology and decoding of folk music*. [Istorychnyi syntaksys folkloru. Problemy pokhodzhennia, khronolohizatsii ta dekoduvannia narodnoi muzyky]. Vinnytsia: Nova Knyha. 404 p. [in Ukrainian].
8. Kostyk, V. 2001, *Spring ritual folklore of Bukovyna* [Vesniano-obriadovi folklor Bukovyny], Abstract of the PhD diss. of the specialty folkloristics, Yu. Fedkovicha National University of Chernivtsi. Lviv. 16 p. [in Ukrainian].
9. Kozar, L. 2012, "Spring rituals in B. Grinchenko's edition "Ethnographic materials collected in Chernihiv and neighboring provinces": pre-Christian beliefs and modern context". [Vesniana obriadovist u vydanni B. Hrinchenka «Jetnograficheskie materialy, sobr. v Chernigovskoj i sosednih s nej gubernijah»: dokhrystyianski viruvannia i suchasnyi kontekst]. *Mifolohiia i folklor*, №1, pp. 44-59. [in Ukrainian].
10. 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].
11. Kushka, N. "Ambitus (in art)" [Ambitus (u mystetstvi)]. *Velyka ukrainska entsyklopediia*. Available at <https://vue.gov.ua/Ambitus> (accessed: 9.06.2023) [in Ukrainian].
12. Kuzmenko, O. 2000, Rifle songs (aspects of folklorism, folklorization and folklore) [Striletski pisni (aspekty folkloryzmu, folkloryzatsii i folklornosti)], Abstract of the PhD diss. of the specialty folkloristics, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv. 19 p. [in Ukrainian].
13. Kuzmenko, O. 2001, "Folklorization of rifle songs" [Folkloryzatsiia striletskykh pisen]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*, T. CCXLII: Pratsi Sektsii etnohrafii i folklorystyky. Lviv. pp. 338-364. [in Ukrainian].
14. Mykytiv, H. *Artistic paradigm of symbols in Ukrainian Cossack songs*. [Khudozhno-obrazna paradyhma symvoliv v ukrainskykh kozatskykh pisniakh]. Available at https://web.znu.edu.ua/herald/issues/2008/fil_2008_1_2/2008-26-06/mykytiv.pdf (accessed: 5.05.2023) [in Ukrainian].
15. Pravdiuk, O. 1995, "Shooting songs in the genre system of Ukrainian song folklore" [Striletski pisni v systemi zhanriv ukrainskoho pisennoho folkloru]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiiia*. № 2-3, pp. 25-26. [in Ukrainian].
16. Reader, 2015, Ukrainian children's folklore. Folklore of the peoples of the world: compiler S. Fedotov. [Ukrainskyi dytiachyi folklor. Folklor narodiv svitu: ukl. S. Fedotova]. Vol. 1. Kirovohrad: KDPU imeni Volodymyra Vynnychenka. 170 p. [in Ukrainian].
17. Shooting songs: edited by O. Kuzmenko. [Striletski pisni: uporiad. O. Kuzmenko]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy. 2005. 640 p. [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>

THE SPECIFIC OF FOLK SONG ARRANGEMENTS IN YAROSLAV VERESHCHAGIN'S VOCAL CYCLES

It is well known that the genre of folk song arrangement is widespread in Ukrainian music, as the folklore heritage of Ukraine is extremely rich and diverse. It is not surprising that authentic folklore samples

have become a source of inspiration for many composers and performers. Artists use the folk melody in their work, embodying it through modern arrangements and processing. This approach allows not only to preserve the historical heritage, but also to give it a new sound. The analysis of musicological research shows that every Ukrainian composer in his work intentionally or subconsciously uses elements of Ukrainian folklore, and Yaroslav Vereshchagin is no exception.

Ya. Vereshchagin (1948-1999) was a bright master of the pen in the field of chamber music, a sophisticated artist of the poetic word. At the moment, the home archive of the composer's daughter Bohdana contains about 120 works of various genres, 48 of which were written for the voice accompanied by piano and chamber ensemble. It is especially worth noting the composer's love for creating vocal cycles: there are 14 of them in his oeuvre, each of which consists of two to four vocal miniatures. Unfortunately, to date, only 11 cycles have been fully discovered, and among them are arrangements of Ukrainian folk songs - two vocal cycles for voice and piano «Two Ukrainian Hayivkas» and «Two Ukrainian Songs». **The relevance and novelty of the study** lies in the choice of works by Ya. Vereshchagin for analysis that have not been covered yet in musicology.

The object of the study is the vocal cycles «Two Ukrainian Groves» and «Two Ukrainian Songs» by Ya. Vereshchagin. **The subject of the study** is the specificity of Ya. Vereshchagin's arrangements of Ukrainian folk songs. **The purpose of the study** is to analyze Ya. Vereshchagin's work with the folklore source on the example of the vocal cycles «Two Ukrainian Groves» and «Two Ukrainian Songs».

In conclusion, on the basis of the analyzed arrangements of Ukrainian folk songs, the basic principles of Ya. Vereshchagin's compositional work with the folklore source is indicated, which allow generalizing the concept of the composer's compositional style on the example of the analyzed works. In the course of a comparative analysis of these arrangements, signs of late Romantic and post-Romantic stylistic coloring are clearly traced, which testifies to the affinity with the compositional vocabulary of Western European and domestic composers of the late XIX - mid XX centuries. In particular, the vividly altered intra-fret dissonance appeals to the creative searches of B. Bartok, Z. Kodály, B. Liatoshynsky, and L. Revutsky. At the same time, in some pieces, in particular in «Willow Plank», one can feel the influence of jazz stylistics inspired by the creative experience of M. Skoryk, whose student Ya. Vereshchagin was.

The aspect considered in the publication suggests further research on the example of analyzing other artistic ideas of the artist, which will be the goal of the author's next work.

Keywords: Ya. Vereshchagin's work, vocal cycles of Ya. Vereshchagin, arrangements of folk songs, vocal cycle of Ya. Vereshchagin «Two Ukrainian groves», vocal cycle of Ya. Vereshchagin «Two Ukrainian songs».