

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ТРУСЕНКО СОФІЯ ГРИГОРІВНА

УДК 78.071.1Верецагін:784.3](477):[378.6:78](477.411)НМАУ](043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ У
ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛАХ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ С. Г. Трусенко

Науковий керівник:

Копиця Маріанна Давидівна
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2024

АНОТАЦІЯ

Трусенко С. Г. Формування музично-поетичної цілісності у вокальних циклах Ярослава Верещагіна. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Актуальність. Творча постать Ярослава Верещагіна (1948–1999 рр.) – композитора, поета, видавця, музично-громадського діяча – належить до плеяди українських митців 70–90-х років. Він був сучасником Є. Станковича, І. Карабиця, О. Киви, Г. Саська, В. Годзяцького, В. Зубицького та інших творців, яких можна віднести до таких, що сприяли оновленню арсеналу жанрово-стильових засобів сучасної української музики, її лексики. Атмосфера стильових змін кінця 60–70-х рр. ХХ ст. яскраво відобразилася в неоромантичній поезиці музики Я. Верещагіна.

Його творчий доробок є достатньо різноплановим, адже композитор працював майже у всіх жанрах. Це твори для симфонічного оркестру як повного так і камерного складів: «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 різного складу (струнні квартети, квінтети для духових інструментів), сонати, сонатини, скерцо, сюїти, мазурки для різних інструментів (віолончель, флейта, скрипка, фортепіано тощо). Проте самотність і різножанрова композиторська творчість Я. Верещагіна мало відома як в Україні, так і за кордоном, і ще й досі не стала предметом фундаментального цілісного музикознавчого дослідження.

Основною джерельною базою для вивчення життєтворчості Я. Верещагіна став його особистий архів, який зберігається вдома у доньки – Богдани Верещагіної. Туди входять персональні документи, листи, афіші, програмки концертів, поезія митця, замальовки та нотні рукописи, які стали визначальними для аналізу творчого процесу композитора: всього виявлено та опрацьовано 153 позиції музичних творів та багато чернеткових записів (серед яких 8 повних нотних зошитів). Більшість із цих композицій, на жаль, досі не виконувалися та не є дослідженими на цей момент.

Додатком до архівних джерел стали зібрані невеличкі журналістсько-публіцистичні статті Г. Конькової, Г. Луніної, І. Зінків, О. Зосим, О. Лавриненко, А. Мухи, Т. Невінчаної, Б. Чіпа, О. Швецової та Н. Шурової у періодичних виданнях, де описані враження після концертів із біографічними нарисами про Я. Верещагіна, розмисли про твори композитора, які прозвучали, журналістські діалоги, але серед наявної бібліографічної літератури серйозної наукової роботи не зафіксовано. На основі всіх цих матеріалів детально досліджено життєвий і творчий шлях митця та створено комплексну концепцію його творчої еволюції.

Важливо зазначити, що значне місце у творчості Я. Верещагіна належить саме вокальним композиціям. Досліджуючи його творчу спадщину, віднайдено близько шістдесяти творів різних вокальних жанрів – це обробки українських пісень, пісні, романси, вокальні цикли та кантати для сопрано, мецо-сопрано, баса та баритона, хорові твори для мішаного та чоловічого складу а cappella.

Звернення у дисертації до вокальної музики Я. Верещагіна обумовлене не лише кількісною перевагою цих композицій серед інших жанрів, а й через те, що вони є сутністю його ментальності і найяскравіше виражають спосіб його музичного мислення, адже митець був також і прекрасним поетом, навіть скомпонував власну збірку віршів під назвою «Хлорофілові зерна», яка, на жаль, не була опублікована, але знайдена серед рукописів (до неї входить близько сімдесяти віршів). Він філігранно та тонко працював з поетичним словом, і вираження «художніх задумів» у вокальних мініатюрах тісно пов'язані з емоційним забарвленням вербального тексту, саме тому музична тканина цих творів часто містить завуальований сенс та обов'язково глибоку інтелектуальну ідею.

Серед інших митців Я. Верещагін виділяється особливою витонченістю концепцій, рафінованістю задумів з притаманною йому виразною інтелектуальністю, що виявляється у зверненні до камерних жанрів. Але простежується і своєрідне прагнення композитора до укрупнення форми через схильність до циклізації, коли об'єднання окремих мініатюр переростає у великий монолітний твір.

У творчому доробку композитора є 14 вокальних циклів, кожен з яких складають від двох до чотирьох вокальних мініатюр. На жаль, на сьогодні три цикли з переліку віднайдено не повністю, тому відредагована та опублікована нотна збірка вокальних циклів «Намалював художник смуток...», яка стала важливим додатком до роботи, налічує 11 позицій. Серед них є обробки українських, чеських та словацьких народних пісень, цикли на вірші українських поетів В. Морданя, В. Герасим'юка, М. Удовиченка,

Ф. Млинченка, М. Доленги, П. Тичини, Д. Загула, М. Драй-Хмари та на тексти старовинних корейських поетів у перекладі О. Жовтіса.

Отже ключовим імпульсом для наближення до внутрішнього світу митецької індивідуальності Я. Верещагіна стало поєднання поетичного і композиторського начала у гармонійно-обдарованій людині. Визначення єдності всіх компонентів творчості особистості митця, закладених у самій природі композитора, спонукали до розгляду його творів під кутом проблематики цілісності. Саме цілісність і є основним аспектом, який визначає вокальний цикл.

Формування цілісності для композитора завжди є окремим завданням, адже він об'єднує мініатюри, які за своєю природою є автономними, і будь-яка з них може існувати як окрема одиниця. Головне завдання митця – знайти внутрішні зв'язки та логіку об'єднання. Процес організації циклу залежить від багатьох факторів і завжди є індивідуальним. Незважаючи на те, що загальна теорія, в якій розробляються питання цілісності, є більш-менш репрезентованою у науковій літературі, звернення до цієї теми буде завжди актуальне.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що на основі проаналізованих історико-культурних і мистецтвознавчих джерел окреслено загальну хронотопічну специфіку відповідно періоду життя Я. Верещагіна (1948–1999 рр.). Вперше у площині вітчизняного музикознавства реконструйовано історико-біографічний ареал, пов'язаний з діяльністю Клубу молодих композиторів при Київській державній консерваторії імені П. Чайковського (70–80-ті рр. ХХ ст.); створено комплексну історико-біографічну панораму життєвого та творчого шляху Я. Верещагіна; віднайдено та систематизовано за хронологічним та жанрово-стильовим параметрами партитури композитора різних періодів творчості; проаналізовано особисто віднайдені авторкою дисертації вокальні цикли Я. Верещагіна та розглянуто їх музично-поетичну драматургію під кутом зору виявлення феномену цілісності; уведено в науковий обіг авторський термін «поліладові фрески» щодо циклу «Два романси» на вірші В. Герасим'юка. Також на основі здійснених у процесі написання дисертації теоретико-текстологічних досліджень відредаговано та опубліковано нотну збірку вокальних циклів Я. Верещагіна «Намалював художник смуток...».

Результати дослідження. Творчість Я. Верещагіна припала на період 1960–90-х рр., сповнений кричущих протиріч, що, безумовно, віддзеркалилися у мистецькій площині. Варто зазначити, що це був історично важливий етап у визначенні музичної та культурної ідентичності України, який відзначився яскравим виявом творчого потенціалу в умовах важливих суспільних змін.

Я. Верещагіна можна вважати яскравим представником інтелігенції тієї доби. Розгляд впливу різних життєвих подій на його музичний стиль та манеру творчості виявив цікаві зв'язки:

- глибока обізнаність Я. Верещагіна у прихованій тодішньою владою справжній історії України, гордість за український народ та пошана до його традицій, про що свідчить особиста поезія митця та розповіді товаришів по композиторському «цеху»;
- компетентність у сфері української літератури: митець знав творчість багатьох маловідомих на той час українських поетів, приховано переписував вірші репресованих авторів, писав вокальні композиції на ці твори;
- народне мистецтво стало основою для його композиторської творчості, пізнання української ментальності найяскравіше виразилося у зверненні до фольклорних джерел та написання на їх основі музичних творів;
- участь в унікальному тогочасному колективі, хорі «Жайворонок», головною метою якого було формування національної свідомості громадян України та відновлення української історії, етнографії та фольклористики;
- активна участь у діяльності Клубу молодих композиторів при Київській консерваторії, основною ціллю якого було сприяння творчому розвитку молоді, виявлення та розкриття їх художнього потенціалу через забезпечення фахового спілкування з видатними митцями та знайомства з новими композиторськими техніками;
- участь у підтримці творчого становлення вокально-інструментального ансамблю «Кобза», який популяризував українську пісню не лише в Україні, а й за її межами, сприяючи розвитку української музики та народної творчості;
- плідна тривала робота у видавництві «Музична Україна», яке було унікальною структурою, де взаємодіяли не лише композитори, музикознавці та музиканти, а й літературні редактори, поети, художники та інші спеціалісти різних сфер; видання нотних зразків мало важливе значення у збереженні та популяризації української музичної спадщини;
- тісна співпраця з видатним українським диригентом, піаністом В. Матюхіним, який був художнім керівником «Київської камерати». Діяльність цього камерного колективу була спрямована на виконання нової сучасної української музики і композиції Я. Верещагіна часто звучали у їх репертуарі. Композитор написав більшість своїх творів саме

для «Камерати» а також зробив низку оркестрових транскрипцій нотних зразків українських та зарубіжних авторів;

- робота відповідальним секретарем у Спілці композиторів України, що об'єднувала діяльність професійних композиторів і музикознавців. Проводилася велика творча робота з організації лекцій-концертів і різних музично-просвітницьких заходів.

З огляду на соціокультурні та жанрово-стильові аспекти можна визначити значущий вплив цих процесів на мистецтво Я. Верещагіна, що стає провідним фактором у формуванні його музичної ідентичності та визначає характер творчого середовища.

У процесі дослідження джерельної бази вдалося систематизувати творчий доробок митця за хронологічними та жанрово-стильовими параметрами, надаючи чітке уявлення про етапи та розвиток його творчості. Виявлено та опрацьовано 153 позиції рукописів музичних творів та багато чернеткових записів (серед яких 8 нотних зошитів). Встановлено, що серед творчого доробку композитора, який вдалося ідентифікувати, переважають наступні твори: вокальний жанр – 51 позиція (разом з вокальними циклами), фортепіанні композиції – 47, для камерного складу – 45, для хору – 8 і для симфонічного оркестру – 2. На жаль, не всі твори на цей момент вдалося віднайти повністю, але все ж окреслено загальний пошуковий вектор.

Над вокальними циклами композитор працював протягом всього життя, для детального музикознавчого аналізу було вибрано п'ять творів цього жанру, що відображають творчі пошуки митця у різні роки.

Два перших проаналізованих вокальних цикли побудовані на зверненні до фольклорних джерел: «Дві українські гаївки» (1969 р.) та «Дві українські пісні» (1974–88 рр.). Такий вибір матеріалів Я. Верещагіна вказує на ступінь зацікавленості фольклором у ранні роки його творчості. Ці народні пісні композитор міг взяти з репертуару хору «Жайворонок», де він співав на той час.

«Сміється джерело» на вірші В. Морданя – 1980 р. Я. Верещагін присвятив його тоді маленькій донечці, яка була відрадою для митця. Хоча поетичним фундаментом для твору стала поезія В. Морданя, але вона сповнена образними ознаками календарного циклу і у музичну тканину композиції автор майстерно влітає жанрову фольклорну основу – колискові та веснянки.

«Передчуття весни» – це вокальний цикл на вірші поетів доби «українського відродження» 1920-х рр., написаний у 1986 р. – період активного розквіту та повернення творчості репресованих авторів. У музичній площині відбувається своєрідне осучаснення інтонаційно-жанрових елементів народної

творчості через використання засобів сучасної композиційної техніки музики ХХ ст. (зокрема розширеної тональності та модальності).

Вокальний цикл «Два романси» на вірші В. Герасим'юка написаний у 1991 р.. Тут композитор звертається до поетичної творчості митця, який став представником трансформації художньої свідомості у літературній площині 1990-х рр.: розвал тоталітарної системи призвів до своєрідної дистанційованості від суспільно-політичного фактору. Відхиляючись від різноманітних «колективних» ідеологій, особистість фокусується на індивідуальному та унікальному, причому тематика і проблематика мистецьких творів не лише переступає межі заборонених сфер дійсності, але й виявляється поза часовими, онтологічними, етичними і виключно естетичними вимірами. Композиторський пошук індивідуального у вокальному циклі на вірші В. Герасим'юка втілюється через звернення до особистої емоційно-чуттєвої сфери переживань та спогадів. У даному випадку органічне поєднання з фольклорним світом відбувається через пошук власного вираження спираючись на бартоківський стиль. Таким чином художником створюються унікальні музичні «поліладові фрески», сповнені багатством натуральних фарб та глибиною образів.

Отже, з огляду на представлену панораму вокальних циклів різних періодів творчості Я. Верещагіна можемо відзначити сильний вплив на композиторську роботу суспільно-політичних віянь і зазначимо, що провідним фактором оновлення стилю митця став неофольклоризм.

1. Відбір текстів для вокальних циклів.

Висвітлено принципи відбору текстів композитором для створення вокальних циклів, що розкрило важливі аспекти взаємодії слова та музики в його творчому процесі, адже вже у виборі поетичного джерела композитор формує доінтонаційну цілісність.

- а. Вербальні ряд перших двох циклів «Дві українські гаївки» та «Дві українські пісні» складають тексти українських народних пісень. Гаївки Я. Верещагін об'єднує за жанровим принципом, а стрілецьку і козацьку пісні – за тематикою оспіваної лицарської смерті.
- б. Вірші для вокального циклу від одного автора, але складені з їх різних окремих поезій (не з поетичного циклу): В. Морданя («Сміється джерело») та В. Герасим'юка («Два романси»). Вербальний ряд до твору «Сміється джерело» об'єднує чотири різних вірші В. Морданя за жанровим та асоціативним принципом, а «Два романси» на дві окремі лірико-філософські поезії В. Герасим'юка – за асоціативним (на основі єдності думки-

спогаду) з ознаками щоденникового (наявність опису ряду послідовних подій).

- в. Вірші для вокального циклу «Передчуття весни» від різних авторів (М. Доленг, П. Тичина, Д. Загул, М. Драй-Хмара), які об'єднані за асоціативним принципом через віднесення до одного історичного періоду «українського відродження» 1920-х рр. та стилістичного напрямку символізму.

2. Специфіка побудови поетичної першооснови.

Визначено особливості структури поетичної першооснови, що вказує на вибір композитором невеликих віршів з притаманною їм музичністю: частим використанням алітерацій та асонансів. Зазначимо також, що авторська поезія, яку Я. Верещагін обирає для вокальних циклів, є пейзажною лірикою: для неї притаманні такі тропи як епітети, метафори (зокрема метафора прозопея) та порівняння. У межах одного циклу використовується різне римування (кільцеве, парне або перехресне) та різні віршовані розміри (але переважно один вид метрики в одній поезії).

Композитор досить уважно йде за поетичним текстом: основним завданням для автора є донесення кожного слова, на що вказує переважання силабічного принципу співвідношення вербальної та музичної складових.

У деяких частинах вокальних циклів відмічається порушення структури поетичної основи (строфічної побудови вірша за римою). Такі зміни відбуваються в процесі роботи композитора з віршем і пов'язані з трактовкою сюжету вербального тексту: таким чином Я. Верещагін підсилює певні образно-семантичні значення, що є однією з ознак авторської композиторської інтерпретації поетичного джерела. Крім того, зустрічається неспівпадіння структури викладення матеріалу супроводу і вокальної партії в межах однієї частини, що впливає на відчуття наскрізної лінії розгортання музичного матеріалу.

3. Музично-композиційні параметри вокальних циклів.

Здійснений музикознавчий аналіз вокальних циклів Я. Верещагіна дозволив розкрити певні алгоритми роботи митця з поетичним першоджерелом та виявити характерні авторські риси притаманні цьому жанру.

Формування музично-поетичної цілісності вокального циклу – складний процес, під час якого композитор виступає у ролі режисера: він відбирає і komponує вірші відповідно до головної ідеї всієї циклічної композиції та за допомогою засобів музичної виразності вибудовує єдину концепцію. Такий підхід дозволяє композиторові створити виразний музичний наратив, який пронизує весь вокальний цикл, надаючи йому характерної єдності та гармонії.

Якщо у циклах обробок українських пісень фольклорні джерела диктують і вербальну, і музичну основу, що проявляється у незмінності вокальної партії та у куплетно-варіаційній формі викладу матеріалу, то у циклах на вірші українських поетів стає більш помітною індивідуальність композиторського підходу Я. Верещагіна. Це проявляється у вмілому зведенні кожної частини композиції до символічної образності, що гармонійно взаємодіє зі здатністю символу втілювати універсальні поняття буття.

По-перше, кожен символ не лише виступає як окремий образ, а й сприймається як ключовий елемент, що сприяє переплетенню всієї композиції. Наприклад, у вокальному циклі «Сміється джерело» кожна частина є символом певного життєвого етапу людини (дитинства, підліткового часу, юності та зрілості) з об'єднанням календарних ознак (пори року) та пісенних жанрів українського фольклору (колискова, веснянка, царинна та їх об'єднання у останній частині). А у творі «Передчуття весни» композитор акцентує увагу на особливому світовідчутті кожного з чотирьох поетів через музичне втілення емоційно-чуттєвого рівня із загальним драматургічним вектором «від туги – до надії». «Два романси» на вірші В. Герасим'юка – це інтенція спогадів: ліричний символ кохання через зіставлення минулого і теперішнього. У музичній площині поєднані архаїка буковинського краю, що є відсилкою до автора віршів, та пошук власного «Я» композитора через використання композиційної техніки Б. Бартока. Таке трактування символів відкриває можливість багатозначного і тонкого відтворення ідеї поетичного тексту через мову музики.

По-друге, важливо відзначити вміле зведення Я. Верещагіним всіх різноманітних символів до спільної образної метафори на рівні складних музично-композиційних параметрів. Високий ступінь музичної цілісності формується завдяки наявності у кожному циклі наскрізних образів, характеристика яких досягається закріпленням за ними тої чи іншої сукупності засобів виразності. Також надзвичайно важливою є єдність на інтонаційному рівні, яка виникає через логіку наскрізного розвитку та яскраво виявляється у зв'язках між частинами, мотивно-тематичних внутрішніх арках та лейттемах. Поряд із образною та інтонаційною єдністю об'єднання окремих частин циклу відбувається за допомогою традиційних тонально-гармонічних елементів і метроритмічних та фактурних рішень.

Цікаві особливості простежуються на рівні композиційної стилістики аналізованих творів. У процесі компаративного аналізу вказаних обробок виразно простежуються ознаки пізньоромантичного та постромантичного стильового забарвлення, яке засвідчує спорідненість з композиційною лексикою західноєвропейських та вітчизняних композиторів кінця XIX –

середини ХХ ст.. 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») відчуваються впливи джазової стилістики, нав'язні творчим досвідом вчителя Я. Верещагіна – М. Скорика.

Отже, жанр вокального циклу у творчості Я. Верещагіна виступає виразним показником індивідуального авторського підходу втілення власних ідей. Дослідження специфіки формування музично-поетичної цілісності вокальних циклів митця дозволяє глибше зрозуміти його творчу особистість і наблизитися до розуміння реалізації композиторського задуму від доінтонаційного етапу до кінцевого результату.

Запропонований у дисертації аспект вивчення творчості Я. Верещагіна може стати поштовхом до нових наукових відкриттів, сприяє поглибленню загального розуміння музичної спадщини композитора та розкриває нові напрямки подальших досліджень на прикладі аналізу інших художніх задумів митця.

Ключові слова: українська музична культура ХХ століття, біографія життєтворчість Я. Верещагіна, вокальні цикли, обробки українських народних пісень, музично-поетична цілісність, поліладовість, модальність.

ABSTRACT

Trusenko S. H. Formation of musical and poetic integrity in the vocal cycles of Yaroslav Vereshchagin.

The dissertation for the PhD degree in the specialty 025 "Musical art" (field of study 02 "Culture and art"). — Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Relevance. The creative figure of Yaroslav Vereshchagin (1948–1999) – a composer, poet, publisher, musician and public figure – belongs to the pleiad of Ukrainian artists of the 70s and 90s. He was a contemporary of E. Stankovych, I. Karabyts, O. Kyva, H. Sasko, V. Hodziatsky, V. Zubytsky and other composers who can be considered as contributors to the renewal of the array of genre and style tools of contemporary Ukrainian music and its vocabulary. The atmosphere of stylistic changes of the late 60s and 70s of the twentieth century was vividly reflected in the neo-romantic poetics of Ya. Vereshchagin's music.

His works are quite diverse, as the composer worked in almost all genres. These are works for both full and chamber symphony orchestras:

"Divertissement" (1972), "Suite" (1969), "Variations" (1970), Concerto for viola and symphony orchestra (1972); orchestral transcriptions of works by composers of the XIX–XX centuries, a large number of chamber compositions for different ensembles (string quartets, quintets for wind instruments), sonatas, sonatinas, scherzos, suites, mazurkas for different instruments (cello, flute, violin, piano, etc.). However, the original and multi-genre compositional legacy of Ya. Vereshchagin is little known both in Ukraine and abroad, and has not yet been the subject of a fundamental, holistic musicological study.

The main sources for the study of Ya. Vereshchagin's life and work are his personal archive, which is kept at the home of his daughter, Bohdana Vereshchagina. It includes personal documents, letters, posters, concert programmes, poetry, sketches and music manuscripts, which became crucial for the analysis of the composer's creative process: in total, 153 items of music and many drafts (including 8 complete music notebooks) were identified and processed. Most of these compositions, unfortunately, have not been performed and have not been studied to this day.

The archival sources were accompanied by small journalistic articles by H. Konkova, H. Lunina, I. Zinkiv, O. Zosym, O. Lavrynenko, A. Mukha, T. Nevynchana, B. Chip, O. Shvetsova, and N. Shurova in the periodicals, which describe impressions after the concerts with biographical sketches about Ya. Vereshchagin, reflections on the composer's works that were performed, journalistic dialogues, but no serious scientific work has been recorded among the available bibliographic literature. On the basis of all these materials, the life and creative path of the composer was studied in detail and a comprehensive concept of his creative evolution was created.

It is important to note that a significant place in Ya. Vereshchagin's work belongs to vocal compositions. While researching his creative heritage, about sixty works of various vocal genres were found: arrangements of Ukrainian songs, songs, romances, vocal cycles and cantatas for soprano, mezzo-soprano, bass and baritone, choral works for mixed and male a cappella.

The focus of this dissertation on vocal music by Ya. Vereshchagin is not only determined by the quantitative superiority of these compositions among other genres, but also because they are the essence of his mentality and express the way he thought about music in the most vivid way, because the artist was also a wonderful poet, he even composed his own collection of poems called "Chlorophyll grains", which, unfortunately, was not published but was found among manuscripts (it includes about seventy poems). He worked with the poetic word in a filigree and subtle way, and the expression of "artistic ideas" in vocal miniatures is closely related to the emotional colouring of the verbal text, which is why the musical fabric of these works often contains a veiled meaning and necessarily a deep intellectual idea.

Among other artists, Ya. Vereshchagin stands out for the special elegance of his concepts, the refinement of his ideas with his inherent expressive intellectuality, which is manifested in his use of chamber genres. However, there is also a peculiar desire of the composer to enlarge the form through a tendency to cyclisation, when the combination of individual miniatures grows into a large monolithic composition.

The composer's oeuvre includes 14 vocal cycles, each of which consists of two to four vocal miniatures. Unfortunately, three of the cycles from the list have not been found in their entirety, so the edited and published collection of vocal cycles "The artist painted sadness...", which has become an important supplement to the work, contains 11 items. Among them are arrangements of Ukrainian, Czech, and Slovak folk songs, cycles based on poems by Ukrainian poets V. Mordan, V. Herasymiuk, M. Udovychenko, F. Mlynchenko, M. Dolenga, P. Tychyna, D. Zahul, M. Dry-Khmara, and texts by ancient Korean poets translated by O. Zhovtis.

Thus, the key impulse for approaching the inner world of Ya. Vereshchagin's artistic personality was the combination of poetic and compositional essence in a harmoniously gifted person. The definition of the unity of all components of the artist's personality, inherent in the very nature of the composer, led to the consideration of his works from the perspective of integrity. Integrity is the main aspect that defines the vocal cycle.

Forming integrity is always a separate task for a composer, because he combines miniatures that are autonomous by nature, and any of them can exist as a separate unit. The main task of the artist is to find internal connections and the logic of unification. The process of organising a cycle depends on many factors and is always individual. Despite the fact that the general theory in which the issues of integrity are developed is more or less represented in the scientific literature, the attention to this topic will always be relevant.

The scientific novelty of the study lies in the fact that, on the basis of the analysed historical, cultural and art historical sources, the general chronotopic specificity of the period of Ya. Vereshchagin's life (1948–1999) is outlined. For the first time in the field of national musicology, the historical and biographical area associated with the activities of the Club of Young Composers at the Tchaikovsky Kyiv State Conservatory (70s–80s of the XX century) has been reconstructed; a comprehensive historical and biographical panorama of the life and creative path of Ya. Vereshchagin was created; the composer's scores from different periods of his work were found and systematised according to the chronological and genre-stylistic parameters; the vocal cycles of Ya. Vereshchagin, personally discovered by the author of the dissertation, were analysed and their musical and poetic drama was considered from the point of view of revealing the phenomenon of integrity; the

author's term "polylad frescoes" was introduced into scientific circulation in relation to the cycle "Two Romances" based on poems by V. Herasymiuk. Also, on the basis of the theoretical and textual research carried out in the process of writing the dissertation, the music collection of vocal cycles by Ya. Vereshchagin "The Artist Painted Sadness..." was edited and published.

Results of the study. Ya. Vereshchagin's work took place in the period of 1960-90s, full of glaring contradictions, which were certainly reflected in the artistic domain. It is worth noting that this was a historically important period in determining the musical and cultural identity of Ukraine, marked by a vivid manifestation of creative potential in the context of important social changes. Ya. Vereshchagin can be considered a prominent representative of the intelligentsia of that time. An examination of the influence of various life events on his musical style and manner of composition revealed interesting connections:

- Ya. Vereshchagin's deep awareness of the true history of Ukraine, hidden by the authorities of the time, his pride in the Ukrainian people and respect for their traditions, as shown by the artist's personal poetry and stories of his composer's comrades;
- competence in the field of Ukrainian literature: the artist knew the works of many little-known Ukrainian poets at the time, secretly copied poems of repressed authors, and wrote vocal compositions for these works;
- folk art became the basis for his compositional work, and his knowledge of the Ukrainian mentality was most clearly expressed in his reference to folklore sources and composing musical works based on them;
- participation in the unique ensemble of the time, the Zhayvoronok Choir, whose main goal was to form the national consciousness of Ukrainian citizens and restore Ukrainian history, ethnography and folklore;
- active participation in the activities of the Club of Young Composers at the Kyiv Conservatory, whose main goal was to promote the creative development of young people, identify and reveal their artistic potential through professional communication with prominent artists and acquaintance with new compositional techniques;
- participation in supporting the creative development of the Kobza vocal and instrumental ensemble, which popularised Ukrainian songs not only in Ukraine but also abroad, contributing to the development of Ukrainian music and folk art;
- fruitful long-term work at the Musical Ukraine Publishing House, which was a unique institution that brought together not only composers, musicologists and musicians, but also editors, poets, artists and other specialists in various fields;

the publication of music sheets was important in preserving and promoting the Ukrainian musical heritage;

- close cooperation with the prominent Ukrainian conductor and pianist V. Matiukhin, who was the artistic director of the Kyiv Camerata. The activities of this chamber group were aimed at performing new contemporary Ukrainian music, and compositions by Ya. Vereshchahin were often featured in their repertoire. The composer wrote most of his works for the Camerata and also made a number of orchestral transcriptions of musical samples by Ukrainian and foreign authors;
- working as an executive secretary in the Union of Composers of Ukraine, which united the activities of professional composers and musicologists. He did a lot of creative work in organising lectures and concerts and various music education events.

Taking into account the socio-cultural and genre-stylistic aspects, it is possible to determine the significant influence of these processes on the art of Ya. Vereshchagin, which becomes a leading factor in the formation of his musical identity and determines the nature of the creative environment.

In the course of the study of the source base, it was possible to systematise the creative work of Ya. Vereshchagin by chronological and genre-style parameters, providing a clear picture of the stages and development of his art. 153 items of manuscripts of musical compositions and many draft records (including 8 music notebooks) have been identified and processed. It was found that among the composer's works that have been identified, the following predominate: vocal genre – 51 items (including vocal cycles), piano compositions – 47, for chamber ensemble – 45, for choir – 8, and for symphony orchestra – 2. Unfortunately, not all of the works have been found in their entirety at this point, but a general search vector has been outlined.

The composer worked on vocal cycles throughout his life, and five works of this genre were chosen for a detailed musicological analysis, reflecting the composer's creative search in different years.

The first two analysed vocal cycles are based on folklore sources: "Two Ukrainian Hayivkas" (1969) and "Two Ukrainian Songs" (1974–88). Such a choice of materials by Ya. Vereshchagin indicates the degree of interest in folklore in the early years of his career. The composer could have taken these folk songs from the repertoire of the Zhayvoronok Choir, where he sang at the time.

"The Laughing Spring" based on poems by V. Mordan (1980) was dedicated by Ya. Vereshchahin to his little daughter, who was a joy to the artist at the time. Although the poetry of V. Mordan became the poetic basis for the work, it is full of

figurative signs of the calendar cycle and the author skilfully weaves the folklore basis – lullabies and spring songs – into the musical fabric of the composition.

"Anticipation of Spring" is a vocal cycle based on poems by poets of the "Ukrainian Renaissance" of the 1920s, composed in 1986, a period of active flourishing and return of the work of repressed authors. There is a peculiar modernisation of the intonational and genre elements of folk art through the use of modern compositional techniques of 20th century music (in particular, extended tonality and modality).

The vocal cycle "Two Romances" based on poems by V. Herasymiuk was written in 1991. Here, the composer refers to the poetic work of the artist, who became a representative of the transformation of artistic consciousness in the literary plane of the 1990s: the collapse of the totalitarian system led to a kind of distancing from the socio-political factor. Deviating from various "collective" ideologies, the individual focuses on the individual and unique, and the themes and issues of artistic works not only transcend the boundaries of the forbidden spheres of reality, but also appear beyond temporal, ontological, ethical and exclusively aesthetic dimensions. The composer's search for the individual in the vocal cycle based on V. Herasymiuk's poems is embodied through an appeal to the personal emotional and sensual sphere of experiences and memories. In this case, an organic combination with the folklore world is achieved through the search for his own expression, based on B. Bartok's style. In this way, the artist creates unique musical "polylad frescoes" filled with the richness of natural colours and depth of images.

Thus, given the presented panorama of vocal cycles from different periods of Ya. Vereshchagin's work, we can note the strong influence of socio-political trends on the composer's work and note that neo-folklorism became a leading factor in the renewal of the artist's style.

1. *Selection of texts for vocal cycles.*

The principles of the composer's selection of texts for vocal cycles are highlighted, which revealed important aspects of the interaction between words and music in his creative process, because in choosing a poetic source, the composer forms a pre-intonation integrity.

- a. The verbal series of the first two cycles "Two Ukrainian Hayivkas" and "Two Ukrainian Songs" are composed of texts of Ukrainian folk songs. Ya. Vereshchagin unites the hayivky based on genre, and the riflemen's and Cossack songs based on the theme of the glorified death of a knight.
- b. Poems for a vocal cycle by the same author, but composed of their various individual poems (not from a poetic cycle): V. Mordan ("The Laughing Spring") and V. Herasymiuk ("Two Romances"). The verbal

series to "The Laughing Spring" unites four different poems by V. Mordan on the genre and associative principle, and "Two Romances" into two separate lyrical and philosophical poems by V. Herasymiuk on the associative principle (based on the unity of thought-memory) with diary features (the presence of a description of several sequential events).

- c. Poems for the vocal cycle "Anticipation of Spring" by various authors (M. Doleng, P. Tychyna, D. Zahul, M. Dry-Khmara), which are united on the associative principle due to their reference to the same historical period of the "Ukrainian revival" of the 1920s and the stylistic direction of symbolism.

2. *Specificity of the poetic basis construction.*

The peculiarities of the structure of the poetic basis are determined, which indicates the composer's choice of small poems with their inherent musicality: frequent use of alliteration and assonance. It should also be noted that the poetry chosen by Ya. Vereshchagin for his vocal cycles is landscape lyricism: it is characterised by such tropes as epithets, metaphors (in particular, the metaphor of prosopaea) and comparisons. Different rhymes (ring, pair, or cross rhyme) and different poetic sizes are used within the same cycle (but mostly one type of metric in one poem).

The composer follows the poetic text quite closely: the main task for the author is to convey each word, as indicated by the prevalence of the syllabic principle of correlation between verbal and musical components.

In some parts of the vocal cycles, there is a violation of the structure of the poetic basis (strophic construction of the poem by rhyme). Such changes occur in the process of the composer's work with the poem and are related to the interpretation of the plot of the verbal text: in this way Ya. Vereshchagin enhances certain figurative and semantic meanings, which is one of the signs of the author's compositional interpretation of the poetic source. In addition, there is a mismatch between the structure of the accompaniment and the vocal part within the same movement, which affects the sense of the through line of the musical material.

3. *Musical and compositional parameters of vocal cycles.*

The musicological analysis of Ya. Vereshchagin's vocal cycles has made it possible to reveal certain algorithms of the composer's work with the poetic source and to reveal the author's characteristic features inherent in this genre.

Formation of the musical and poetic integrity of a vocal cycle is a complex process during which the composer acts as a director: he selects and composes poems in accordance with the main idea of the entire cycle composition and builds a single concept with the help of musical expressiveness. This approach allows the composer

to create an expressive musical narrative that permeates the entire vocal cycle, giving it a characteristic unity and harmony.

If in the cycles of arrangements of Ukrainian songs folklore sources dictate both the verbal and musical basis, which is manifested in the invariability of the vocal part and in the verse-variational form of presentation of the material, in the cycles based on poems by Ukrainian poets the individuality of Ya. Vereshchagin's compositional approach becomes more noticeable. This is manifested in the skilful reduction of each part of the composition to symbolic imagery, which harmoniously interacts with the ability of the symbol to embody universal concepts of existence.

Firstly, each symbol not only acts as a separate image, but is also perceived as a key element that contributes to the interweaving of the entire composition. For example, in the vocal cycle "The Laughing Spring", each part is a symbol of a certain stage of human life (childhood, adolescence, youth and maturity) with a combination of calendar features (seasons) and song genres of Ukrainian folklore (lullaby, spring, tsaryna their combination in the last part). And in the work "Anticipation of Spring", the composer focuses on the special worldview of each of the four poets through the musical embodiment of the emotional and sensual level with a common dramatic vector "from longing to hope". "Two Romances" based on poems by V. Herasymiuk is an intention of memories: a lyrical symbol of love through the comparison of the past and the present. The musical plane combines the archaic of the Bukovyna region, which is a reference to the author of the poems, and the composer's search for his own self using B. Bartok's compositional technique. This interpretation of the symbols opens the possibility of a multifaceted and subtle reproduction of the idea of the poetic text through the language of music.

Secondly, it is important to note Ya. Vereshchagin's skillful reduction of all the various symbols to a common figurative metaphor at the level of complex musical and compositional parameters. A high degree of musical integrity is formed by the presence of cross-cutting images in each cycle, the characterization of which is achieved by assigning them a particular set of expressive means. Also extremely important is the unity at the intonational level, which arises from the logic of the through development and is clearly manifested in the connections between the parts, motivic and thematic internal arches and leitmotifs. Along with the figurative and intonational unity, the cycle's individual parts are united by means of traditional tonal and harmonic elements, as well as metrical and textural solutions.

Interesting features can be traced at the level of the compositional style of the analyzed works. In the process of 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 brightly

altered intraladal 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 Tablet"), one can feel the influence of jazz stylistics, inspired by the creative experience of Ya. Vereshchagin's teacher – M. Skoryk.

Thus, the genre of the vocal cycle in the works of Ya. Vereshchagin is an expressive indicator of the composer's individual approach to the realization of his own ideas. The study of the specifics of the formation of the musical and poetic integrity of the composer's vocal cycles allows us to understand his creative personality more deeply and come closer to understanding the realization of the composer's intention from the pre-intonation stage to the final result.

The aspect of studying Ya. Vereshchagin's works proposed in the dissertation may become an impetus for new scientific discoveries, contribute to deepening the general understanding of the composer's musical heritage and reveal new directions for further research on the example of analyzing other artistic ideas of the composer.

Key words: Ukrainian musical culture of the twentieth century, biography of Ya. Vereshchagin, works of Ya. Vereshchagin, vocal cycles, arrangements of Ukrainian folk songs, musical and poetic integrity, polyadicity, modality.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Трусенко С. Вокальний цикл Ярослава Верещагіна «Сміється джерело»: формування музично-поетичної цілісності // Українське музикознавство. Київ, 2019. Вип. 47. С. 130–148. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256745>
2. Трусенко С. Творча постать Ярослава Верещагіна у контексті часу // Fine Art and Culture Studies. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. Вип. 4. С. 93–100. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-13>
3. Трусенко С. Семантика цілісності: взаємозв'язок між філософією та мистецтвом // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2023. Вип. 67. С. 152–157. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-21>
4. Трусенко С. Специфіка обробок народних пісень у вокальних циклах Ярослава Верещагіна // Українське музикознавство. Київ, 2023. Вип. 49. С. 100–111. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2023.49.298986>

Наукові праці апробаційного характеру

1. Постать Ярослава Верещагіна у дзеркалі джерел [тези доповіді] // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Тези доповідей Четвертої міжнародної науково-практичної конференції. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. С. 199–201. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Tezi-Ukrayina-2020-1.pdf>
2. Педагогічні настанови Мирослава Скорика в роботі над реконструкцією життєтворчості Ярослава Верещагіна [доповідь] – Четверта міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 5–7 листопада, 2020.
3. Поезія Ярослава Верещагіна: образно-семантичний та фонемно-сонорний паралелізм [матеріали доповіді] // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2021. С. 232–235. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zbirka-materialiv-konferentsiyi.pdf>
4. Камерно-інструментальний жанр у творчості Ярослава Верещагіна [доповідь] – Всеукраїнська науково-практична онлайн конференція «Камерно-інструментальний ансамбль у просторі та часі», НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 14–15 грудня, 2023.
5. Жанр хорової обробки народної пісні у творчості Ярослава Верещагіна [доповідь] – Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 2–4 листопада, 2023.

Практична апробація

1. Підготовка до публікації нотної збірки вокальних циклів Я. Верещагіна «Намалював художник смуток...»: редагування, комп'ютерний набір та написання передмови. Київ: Музична Україна, 2023. 80 с.
2. Презентація збірки вокальних циклів Ярослава Верещагіна «Намалював художник смуток...» [доповідь] – у рамках XXXIV Міжнародного фестивалю Київ Музик Фест – 2023, НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 6 жовтня, 2023.
3. Проведення концерту пам'яті композитора до 75-річчя від дня народження: «Ярослав Верещагін – майстер камерного жанру» у

Національній спілці композиторів України за участі Національного ансамблю солістів «Київська камерата», 16 листопада, 2023.

4. Виконання та запис хорових творів Я. Верещагіна за участю народної хорової капели «Дніпро» Київського національного університету імені Т. Шевченка у Мистецькому салоні КНУ імені Т. Шевченка, 13 травня, 2023.
5. Сприяння виконанню творів Я. Верещагіна ансамблем солістів «Благовість», вокалістами А. Сердекою (сопрано), Я. Комарніцьким (тенор), А. Куріним (баритон) та піаністом С. Гундяком.

ЗМІСТ

ВСТУП	23
РОЗДІЛ 1	
ЦІЛІСНІСТЬ ЯК КЛЮЧОВИЙ ФЕНОМЕН	
МИСТЕЦЬКО-ФІЛОСОФСЬКОГО ДИСКУРСУ	32
1.1 МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ КАТЕГОРІЇ ЦІЛІСНОСТІ ЯК УСОБЛЕННЯ СЕМАНТИЧНОГО ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКУ МІЖ ФІЛОСОФІЄЮ І МИСТЕЦТВОМ	32
1.2 СИНТЕЗ ВЕРБАЛЬНОЇ І МУЗИЧНОЇ СКЛАДОВОЇ В СИСТЕМІ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ПАРАМЕТРІВ АНАЛІЗУ ВОКАЛЬНИХ ЖАНРІВ	44
1.3 СПЕЦИФІКА ЦИКЛОУТВОРЕННЯ ВОКАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЙ	55
Висновки до розділу 1	63
РОЗДІЛ 2	
ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ РАКУРС	
66	
2.1 ОСНОВНІ БІОГРАФІЧНІ ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ Я. ВЕРЕЩАГІНА У ПРОЕКЦІЇ НА ФОРМУВАННЯ ТА ЕВОЛЮЦІЮ ЙОГО ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ	66
2.1.1 Дитинство та юність	68
2.1.2 Зрілий період	83
2.2 ЦІНІСНО-СМИСЛОВІ ДОМІНАНТИ ОБРАЗНО-ПОЕТИЧНОЇ СЕМАНТИКИ ТВОРЧОСТІ Я. ВЕРЕЩАГІНА	92
2.3 СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ Я. ВЕРЕЩАГІНА	98
Висновки до розділу 2	104
РОЗДІЛ 3	
ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Я. ВЕРЕЩАГІНА: ПОЛІАСПЕКТНИЙ АНАЛІЗ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ	
106	
3.1 ОБРОБКИ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ	
3.1.1 «Дві українські гаївки» (1969 р.)	106
3.1.2 «Дві українські пісні» (1974–1988 рр.)	111
3.2 «СМІЄТЬСЯ ДЖЕРЕЛО» НА ВІРШІ В. МОРДАНЯ (1980 Р.)	
3.2.1 Образна специфіка «акварельних» поезій В. Морданя	117
3.2.2 Музична інтерпретація поетичного джерела на жанровому та образно-асоціативному рівнях	124
3.3 «ПЕРЕДЧУТТЯ ВЕСНИ» НА ВІРШІ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ (1986 Р.)	
3.3.1 Поетична мозаїка «українського ренесансу» 20-х рр. ХХ ст.: у циклі «Передчуття весни»	151
3.3.2 Композиторська техніка втілення ідейно-образного змісту поезії	174
3.4 ДВА РОМАНСИ НА ВІРШІ ВАСИЛЯ ГЕРАСИМ'ЮКА (1991 Р.)	
3.4.1 Поезія В. Герасим'юка в контексті «краю батьків і дідів»	189
3.4.2 Взаємодія мистецьких світів Я. Верещагіна та Б. Бартока у музично-поетичній драматургії проаналізованих романсів	197
Висновки до 3 розділу	213

	22
ВИСНОВКИ	215
ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ	225
ДОДАТКИ	242
ДОДАТОК А	
ФОТОГРАФІЇ З АРХІВУ Я. ВЕРЕЩАГІНА	242
ДОДАТОК Б	
ОСОБИСТІ ДОКУМЕНТИ Я. ВЕРЕЩАГІНА	248
ДОДАТОК В	
ЗВІТ ЗАСІДАННЯ МОЛОДІЖНОГО КЛУБУ КОМПОЗИТОРІВ ТА МУЗИКОЗНАВЦІВ (ВІД 16 ЛЮТОГО 1968 Р.)	251
ДОДАТОК Г	
ВІРШІ Я. ВЕРЕЩАГІНА ПРИСВЯЧЕНІ В. СЕМЕНКОВІ	253
ДОДАТОК Д	
СПИСОК ТВОРІВ Я. ВЕРЕЩАГІНА ЗА ХРОНОЛОГІЄЮ СТВОРЕННЯ	254
ДОДАТОК Е	
СПИСКИ ТВОРІВ Я. ВЕРЕЩАГІНА ЗА ЖАНРАМИ	261
ДОДАТОК Ж	
ЕКСЛІБРИСИ З КОЛЕКЦІЇ Я. ВЕРЕЩАГІНА	269
ДОДАТОК И	
ЗАМАЛЬОВКИ ТА КАРИКАТУРИ Я. ВЕРЕЩАГІНА	271
ДОДАТОК К	
ЗАПИС ВІРШІВ В. МОРДАНЯ Я. ВЕРЕЩАГІНИМ	273
ДОДАТОК Л	
СХЕМИ РОЗБОРУ ОСОБЛИВОСТЕЙ ВІРШУВАННЯ	274
ДОДАТОК М	
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЙНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ	277

ВСТУП

Актуальність теми. Творча постать Ярослава Верещагіна (1948–1999 рр.) – композитора, поета, видавця, музично-громадського діяча – належить до плеяди українських митців 70–90-х років. Він був сучасником Є. Станковича, І. Карабиця, О. Киви, Г. Саська, В. Годзяцького, В. Зубицького та інших творців, яких можна віднести до таких, що сприяли оновленню арсеналу жанрово-стильових засобів сучасної української музики, її лексики. Атмосфера стильових змін кінця 60–70-х рр. ХХ ст. яскраво відобразилася в неоромантичній поезиці музики Я. Верещагіна.

Його творчий доробок є достатньо різноплановим, адже композитор працював майже у всіх жанрах. Це твори для симфонічного оркестру як повного так і камерного складів: «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 різного складу (струнні квартети, квінети для духових інструментів), сонати, сонатини, скерцо, сюїти, мазурки для різних інструментів (віолончель, флейта, скрипка, фортепіано тощо). Проте самотність і різножанрова композиторська творчість Я. Верещагіна мало відома як в Україні, так і за кордоном, і ще й досі не стала предметом фундаментального цілісного музикознавчого дослідження.

Основною джерельною базою для вивчення життєтворчості Я. Верещагіна став його особистий архів, який зберігається вдома у доньки – Богдани Верещагіної. Туди входять персональні документи, листи, афіші, програмки концертів, поезія митця, замальовки та нотні рукописи, які стали визначальними для аналізу творчого процесу композитора: всього виявлено та опрацьовано 153 позиції музичних творів та багато чернеткових записів (серед яких 8 повних нотних зошитів). Більшість із цих композицій, на жаль, досі не виконувалися та не є дослідженими на цей момент.

Додатком до архівних джерел стали зібрані невеличкі журналістсько-публіцистичні статті Г. Конькової [126, 127, 128, 129, 130], Г. Луніної [157, 158, 159, 160], І. Зінків [88], О. Зосим [90], О. Лавриненко [150], А. Мухи [179], Т. Невінчаної [184, 185], Б. Чіпа [278], О. Швецової [280] та Н. Шурової [283] у періодичних виданнях, де описані враження після концертів із біографічними нарисами про Я. Верещагіна, розмисли про твори композитора, які прозвучали, журналістські діалоги, але серед наявної бібліографічної літератури серйозної наукової роботи не зафіксовано. На основі всіх цих матеріалів детально досліджено життєвий і творчий шлях митця та створено комплексну концепцію його творчої еволюції.

Важливо зазначити, що значне місце у творчості Я. Верещагіна належить саме вокальним композиціям. Досліджуючи його творчу спадщину, віднайдено близько шістдесяти творів різних вокальних жанрів – це обробки українських пісень, пісні, романси, вокальні цикли та кантати для сопрано, мецо-сопрано, баса та баритона, хорові твори для мішаного та чоловічого складу а cappella.

Звернення у дисертації до вокальної музики Я. Верещагіна обумовлене не лише кількісною перевагою цих композицій серед інших жанрів, а й через те, що вони є сутністю його ментальності і найяскравіше виражають спосіб його музичного мислення, адже митець був також і прекрасним поетом, навіть скомпонував власну збірку віршів під назвою «Хлорофілові зерна», яка, на жаль, не була опублікована, але знайдена серед рукописів (до неї входить близько сімдесяти віршів). Він філігранно та тонко працював з поетичним словом, і вираження «художніх задумів» у вокальних мініатюрах тісно пов'язані з емоційним забарвленням вербального тексту, саме тому музична тканина цих творів часто містить завуальований сенс та обов'язково глибоку інтелектуальну ідею.

Серед інших митців Я. Верещагін виділяється особливою витонченістю концепцій, рафінованістю задумів з притаманною йому виразною інтелектуальністю, що виявляється у зверненні до камерних жанрів. Але простежується і своєрідне прагнення композитора до укрупнення форми через

схильність до циклізації, коли об'єднання окремих мініатюр переростає у великий монолітний твір.

У творчому доробку композитора є 14 вокальних циклів, кожен з яких складають від двох до чотирьох вокальних мініатюр. На жаль, на сьогодні три цикли з переліку віднайдено не повністю, тому відредагована та опублікована нотна збірка вокальних циклів «Намалював художник смуток...», яка стала важливим додатком до роботи, налічує 11 позицій. Серед них є обробки українських, чеських та словацьких народних пісень, цикли на вірші українських поетів В. Морданя, В. Герасим'юка, М. Удовиченка, Ф. Млинченка, М. Доленги, П. Тичини, Д. Загула, М. Драй-Хмари та на тексти старовинних корейських поетів у перекладі О. Жовтіса.

Отже ключовим імпульсом для наближення до внутрішнього світу митецької індивідуальності Я. Верещагіна стало поєднання поетичного і композиторського начала у гармонійно-обдарованій людині. Визначення єдності всіх компонентів творчості особистості митця, закладених у самій природі композитора, спонукали до розгляду його творів під кутом проблематики цілісності. Саме цілісність і є основним аспектом, який визначає вокальний цикл.

Формування цілісності для композитора завжди є окремим завданням, адже він об'єднує мініатюри, які за своєю природою є автономними, і будь-яка з них може існувати як окрема одиниця. Головне завдання митця – знайти внутрішні зв'язки та логіку об'єднання. Процес організації циклу залежить від багатьох факторів і завжди є індивідуальним. Незважаючи на те, що загальна теорія, в якій розробляються питання цілісності, є більш-менш репрезентованою у науковій літературі, звернення до цієї теми буде завжди актуальне.

У цьому дослідженні вперше у музикознавчій практиці здійснено аналіз п'яти вокальних циклів Я. Верещагіна, які створені композитором у різні періоди життя та представляють його різноманітні творчі підходи: «Дві українські гаївки», «Дві українські пісні», «Сміється джерело» на вірші

В. Морданя, «Передчуття весни» на вірші українських поетів і «Два романси» на вірші В. Герасим'юка.

Об'єкт дослідження: вокальні цикли Я. Верещагіна.

Предмет дослідження: способи організації музично-поетичної цілісності у вокальних циклах Я. Верещагіна.

Мета дослідження: виявити особливості формування музично-поетичної цілісності у вокальних циклах Я. Верещагіна.

Для досягнення поставленої мети необхідно виконати такі **завдання:**

- проаналізувати історіографію, пов'язану із проблематикою об'єкту дослідження;
- зібрати біографічні дані про Я. Верещагіна та створити на їх основі комплексну концепцію творчої еволюції композитора;
- систематизувати творчий доробок композитора за хронологічним та жанрово-стильовим параметрами;
- розглянути основні соціокультурні та жанрово-стильові процеси в українській музиці останньої третини ХХ століття;
- дослідити методологію аналізу вокальних жанрів і вокальних циклів зокрема;
- з'ясувати принцип відбору текстів композитором для вокальних циклів;
- окреслити специфіку побудови поетичної першооснови;
- проаналізувати музично-композиційні параметри вокальних циклів Я. Верещагіна під кутом зору з'ясування алгоритмів роботи з поетичним першоджерелом;
- сформулювати основні ознаки музично-поетичної цілісності вокальних циклів Я. Верещагіна.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що:

- на основі історіографічної джерельної бази представлені науковими публікаціями Г. Конькової, Г. Луніної, І. Зінків, О. Зосим, О. Лавриненко, А. Мухи, Т. Невінчаної, Б. Чіпа, О. Швецової,

Н. Шурової окреслено попередній стан вивчення досліджуваної проблематики.

- оригінально застосовано принципи методології музикознавчого аналізу;
- на основі проаналізованих історико-культурних і мистецтвознавчих джерел окреслено загальну хронотопічну специфіку відповідно періоду життя Я. Верещагіна (1948–1999 рр.).

Поряд із цим у дисертації вперше:

- віднайдено та систематизовано за хронологічним та жанрово-стильовим параметрами партитури Я. Верещагіна різних періодів творчості;
- на основі здійснених у процесі написання дисертації теоретико-текстологічних досліджень відредаговано та опубліковано нотну збірку вокальних циклів Я. Верещагіна «Намалював художник смуток...»;
- проаналізовано особисто віднайдені авторкою дисертації партитури вокальних циклів Я. Верещагіна;
- створено комплексну історико-біографічну панораму життєвого та творчого шляху Я. Верещагіна;
- реконструйовано історико-біографічний ареал, пов'язаний з діяльністю Клубу молодих композиторів при Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського – 70–80-ті рр. ХХ ст.;
- уведено в науковий обіг авторський термін «поліладові фрески» до циклу «Два романси» на вірші В. Герасим'юка;
- проаналізовано музично-поетичну драматургію вокальних циклів Я. Верещагіна під кутом зору виявлення феномену цілісності.

Практичне застосування результатів дослідження. Отримані результати дисертаційного дослідження можуть бути включені до навчальних програм вузівських курсів «Історія української музики», «Музична культура ХХ ст.», «Аналіз музичних форм». Опублікована 6 жовтня 2023 р.

дисертанткою нотна збірка вокальних циклів Я. Верещагіна «Намалював художник смуток...» [30] передбачає можливість використання у функції ілюстративно-дидактичного матеріалу з курсу «Історія української музики ХХ ст».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Роботу виконано на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2021–2025 роки, зокрема темі № 1 «Історія української музики в аспекті сучасного музикознавства». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського від 27 вересня 2023 року (протокол № 2).

Теоретичною базою дослідження є праці з питань:

- *творчості Я. Верещагіна* – Г. Конькової [126, 127, 128, 129, 130], Г. Луїної [158, 159, 160], І. Зінків [88], О. Зосим [90], О. Лавриненко [150], А. Мухи [179], Т. Невінчаної [184, 185], О. Зінькевич [87, 89], Б. Чіпа [278], О. Швецової [280], Н. Шурової [283];
- *феномену цілісності у мистецько-філософському дискурсі, зокрема теоретичних аспектів та визначень філософських концепцій категорії цілісності* – Г. Гегеля [45, 46, 47, 48], А. Бергсона [10], В. Кизими [107], О. Вознюк [42];
- *історичної панорами розвитку філософської думки* – В. Кременя [142], В. Овчаренко [192] та І. Надольного [180];
- *загальногуманітарних та музикознавчих аспектів цілісності у площині українського мистецтвознавства* – В. Іванишина [95], Г. Клочака [113], А. Лісовського [156], Б. Сюті [235, 237, 239, 240, 241] та Н. Щербакової [284];
- *розробки методології аналізу поетичного тексту* – О. Коловського [121], В. Костарьова [136];

- *цілісності поетичного циклу* – М. Дарвіна [64], І. Фоменко [265, 266] та Н. Якубчак [289, 290];
- *аналізу вокальної музики* – І. Лаврентьєвої [149], К. Ручьєвської [211, 212], В. Васіної-Гроссман [19, 20], С. Шипа [281], зокрема дослідження В. Холопової [271], Л. Зикової [91], Н. Щербакової [285, 284] та А. Крилової [145], в яких автори розглядають *проблеми цілісності вокального циклу*;
- *вивчення фольклору* – А. Іваницького [92, 93, 94], М. Дмитренка [260], О. Кузьменко [146, 147], О. Правдюк [202], О. Дея [97], Л. Козар [119], В. Костика [137], Є. Єфремова [77, 16] та І. Клименко [111, 112];
- *дослідження історико-культурного аспекту доби «розстріляного відродження»* – І. Дзюби [70, 71], Ю. Лавріненка [151], М. Наєнка [181], С. Єфремова [78], С. Гальченка [44];
- *«бартокознавства»* – З. Кодая [117], Е. Лендваї [297], І. Мартинова [163], І. Нєстьєва [188], Ц. Когоутєка [116], О. Дерев'янченко [66, 68] та самого Б. Бартока [7].

Методологічна база дослідження. Методологічне підґрунтя дисертації складають основоположні методи наукових досліджень, а саме: теоретико-аналітичний (стосовно аналізу історичних, музикознавчих, соціологічних умов функціонування культури у 1970–90-х роках ХХ ст.), історико-біографічний (відтворення атмосфери культурно-мистецького оточення, в якому розвивався Я. Верещагін як художник, та реконструкція його біографії на основі вивчення особистих матеріалів композитора), історико-типологічний (класифікація творчої спадщини митця), семантичний (розкриття символіки поетичних текстів, втілених у вокальних циклах Я. Верещагіна), порівняльний (усвідомлення загальних закономірностей структурно-семантичної організації вокальних циклів), а також компаративний та музично-теоретичний методи аналізу нотного тексту, особливостей взаємодії слова і музики, структурного і жанрового аналізу.

Аналітичну базу дослідження складають особисті матеріали Я. Верещагіна з домашнього архіву доньки композитора Б. Верещагіної: рукописи нот, особисті документи, афіші та програмки, нагороди, листи та замітки, поезія, замальовки і карикатури, а також колекція екслібрисів.

Для детального музикознавчого дослідження обрано партитури вокальних циклів Я. Верещагіна для голосу і фортепіано: «Дві українські гаївки», «Дві українські пісні», «Сміється джерело» на вірші В. Морданя, «Передчуття весни» на вірші українських поетів, «Два романси» на вірші В. Герасим'юка. А також текстові першоджерела: вірші В. Морданя, В. Герасим'юка, М. Доленга, П. Тичини, Д. Загули, М. Драй-Хмари та фольклорні джерела.

Апробація дисертації провадилась шляхом її обговорення на засіданні кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського. Основні результати дослідження були опубліковані у чотирьох публікаціях наукових статей, у двох публікаціях тез доповідей, у виступах із доповідями на наукових конференціях: четвертій, п'ятій та сьомій міжнародних науково-практичних конференціях «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2020, 2021, 2023 рр.) та у всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції «Камерно-інструментальний ансамбль у просторі та часі» (Київ, 2023 р.). А також здійснено редакцію та комп'ютерний набір опублікованої збірки вокальних циклів Я. Верещагіна «Намалював художник смуток...» [30].

Структуру наукової роботи складають вступ з необхідними параметрами дослідження та три розділи:

- у першому розглядається цілісність як ключовий феномен мистецько-філософського дискурсу, а саме методологічні засади аналізу категорії цілісності як уособлення семантичного взаємозв'язку між філософією і мистецтвом, синтез вербальної і музичної складової в системі методологічних параметрів аналізу вокальних жанрів та специфіка циклоутворення вокальних композицій;

- другий розділ присвячений дослідженню життєтворчості Я. Верещагіна, де створено комплексну історико-біографічну панораму його життєвого та творчого шляху на основі наукових публікацій Г. Конькової, Г. Луніної, І. Зінків, О. Зосим, О. Лавриненко, А. Мухи, Т. Невінчаної, О. Зинькевич, Б. Чіпа, О. Швецової, Н. Шурової та віднайдених і систематизованих матеріалів з домашнього архіву Я. Верещагіна.
- у третьому розділі здійснено поліаспектний аналіз композиційної драматургії циклів Я. Верещагіна «Дві українські гаївки», «Дві українські пісні», «Сміється джерело» на вірші В. Морданя, «Передчуття весни» на вірші українських поетів та «Два романси» на вірші В. Герасим'юка з позиції формування цілісності.

У Висновках окреслені підсумки наукових пошуків.

Список використаних джерел нараховує 302 позиції (друковані та електронні джерела).

У додатки включено таблиці, схеми, нотні приклади, світлини з архіву Я. Верещагіна та деякі особисті документи.

Обсяг основного тексту роботи — 201 сторінка, загального — 278.

РОЗДІЛ 1

ЦІЛІСНІСТЬ ЯК КЛЮЧОВИЙ ФЕНОМЕН МИСТЕЦЬКО-ФІЛОСОФСЬКОГО ДИСКУРСУ

1.1 Методологічні засади аналізу категорії цілісності як уособлення семантичного взаємозв'язку між філософією і мистецтвом

Дослідження поняття «цілого» є однією з ключових когнітивних проблем у науці. Це питання вимагає розгляду поза межами конкретних онтологічних і гносеологічних категорій, тож для її розуміння необхідно застосовувати різні підходи, такі, зокрема, як науково-теоретичний і релігійно-міфологічний. Це означає, що для правильного розуміння цілого потрібно об'єднувати природничі і гуманітарні знання, враховувати ціннісно-нормативні і описово-фактологічні аспекти людського буття а також розглядати дійсне і можливе, потенційно-можливе і актуально-дійсне.

Основний задум розвідки передбачає вивчення важливого аспекту взаємозв'язку між філософією та мистецтвом – значення поняття цілісності в цих двох сферах. Важливо представити та проаналізувати спільні риси та взаємодію філософського та мистецького підходів до цілісності, а також те, як цей зв'язок впливає на розуміння та інтерпретацію явищ і творів у філософському та мистецькому контекстах. Така постановка проблеми дозволяє суттєво розширити теоретичні погляди на музикознавчий аналіз.

Вивчення цілісності відображається у філософії, науці, мистецтві, психології та інших сферах, адже це поняття є суттєвим для розуміння всього навколишнього світу. Для цього дослідження основними стали праці, присвячені теоретичним аспектам та визначенню філософських концепцій категорії цілісності: Г. Гегеля [45, 46, 47, 48], А. Бергсона [10], В. Кизими [107], О. Вознюк [42]. Серед усього різномаїття наукових розвідок широку історичну панораму розвитку філософської думки дають підручники В. Кременя [142], В. Овчаренко [192] та І. Надольного [180]. Також у дисертації розглядаються

естетичні, загальногуманітарні та музикознавчі аспекти цілісності у площині українського мистецтвознавства крізь призму бачення В. Іванишина [95], Г. Клочека [113], А. Лісовського [156], Б. Сюті [235, 237, 239, 240, 241] та Н. Щербакової [284, 285].

Ідея цілності була досліджена і висловлена в різноманітних формах у філософських традиціях різних культур і епох. Прагнення віднайти та кристалізувати «душу світу», яке об'єднало всі існуючі реалії, в минулому призвело до формування концепцій уособлених гносеологічними поняттями Логос і Дао, а також до розробки ідей абсолютного блага за платонівською доктриною, яке розглядається як джерело гармонії, істини та краси. Ці ідеї також відображаються в аристотелівському уявленні про космічний першодвигун, який виступає як форма для всіх інших форм [142].

Однак ідея цілісності набула особливого розвитку та значущості у філософії видатного німецького філософа XIX століття – Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля. Він впровадив концепцію цілісності в свою систему діалектики і філософського мислення, що стало першопочатковим імпульсом для наступних філософських досліджень і розвитку цієї категорії.

Г. Гегель розробив систематичну теорію діалектики, яка відчутно вплинула на розвиток сучасної філософії та науки. Цілісність є однією з фундаментальних концепцій мислителя, яка відіграє ключову роль у його діалектичному методі. Філософ розглядав світ як систему взаємозв'язаних та взаємозалежних елементів, де кожен елемент не може існувати сам по собі і має сенс лише в контексті цілої системи. Він вважав, що світ є цілісністю або абсолютною ідеєю, яка розкривається через процес діалектики [192].

Філософська система Г. Гегеля набуває розвитку через діалектичний метод, який забезпечує постійний рух та зміну. Цей метод складається з трьох етапів: теза, антитеза та синтез. На першому етапі є формула певного поняття або теза, на другому етапі протиставляється протилежне поняття або антитеза, а на третьому етапі ці дві протилежності об'єднуються у нове, більш високорозвинене поняття – синтез [180, с. 97]. Цей процес перманентного

розвитку та переходу від абстрактного до конкретного відображає цілісність у філософії Г. Гегеля. Тобто розкриття категорії «цілого» відбувається саме тоді, коли протилежність і конфліктність в системі створюють необхідні передумови для оптимального досягнення істини.

Філософія Г. Гегеля також має важливий аспект суб'єкт-об'єктного підходу, який він розвивав у своєму вченні про абсолютну діяльність. Він стверджував, що об'єктивний світ і суб'єктивне мислення пов'язані між собою і не можуть розглядатися окремо. Цілісність включає в себе не лише об'єктивний світ, але і суб'єктивну свідомість, і лише в їх взаємодії можливе максимально повне розкриття істини, зокрема в естетичному аспекті через досягнення гармонії і краси.

Поняття цілісності, закладені у міркуваннях Г. Гегеля [46, 47, 48], залишаються актуальними і цікавими для сучасної науки в різних аспектах філософського дискурсу. Він зробив важливий внесок у розвиток діалектичного мислення, яке дозволяє розглядати заплутані проблеми і парадокси крізь призму всіх їх складностей та взаємозв'язків. Зазначимо деякі з головних причин, чому проблема цілісності Г. Гегеля стала основою для подальшого філософського розвитку:

- через впроваджений ним *діалектичний метод розвитку ідеї*, який забезпечує постійну взаємодію протилежностей та переходів від абстрактного до конкретного, а також сприяє розкриттю цілісності як основного принципу розвитку ідеї і використовується у філософських системах для аналізу та розв'язання складних проблем.
- *через ідею системи*, де всі елементи взаємодіють і формують цілісну структуру. Ідея системи ключових ролей розвивається надалі у філософській думці інших мислителів, наприклад, марксизм, структуралізм та інші філософські школи, які вибирають ідею системи для аналізу суспільства, культури та інших областей.
- через *суб'єктно-об'єктний підхід* за допомогою якого Г. Гегель підкреслював взаємозв'язок між об'єктивним світом і суб'єктивною

свідомістю, що стало основою для подальшого розвитку аналогічного підходу у філософії та науці. Такі філософи як Юрген Габермас та Ніколас Луман розвинули цей підхід, використовуючи його для аналізу соціальної комунікації та стратифікації суспільства.

- через *трактування ролі історії як процесу розвитку ідеї*. Ця концепція має принципово важливе значення для таких наук як філософія, історія та соціологія. Інші філософи у майбутньому продовжили розвивати цю ідею (наприклад, Карл Маркс застосовував її до аналізу класової боротьби і соціального розвитку).
- через критику та реакцію на ідеї Г. Гегеля. Дискусії та протиріччя, які виникали стосовно філософського вчення Г. Гегеля, безумовно, давали поштовх для нових роздумів. Яскравим прикладом є критика висловленого ним абсолютного ідеалізму матеріалістами та іншими філософами.

Сучасні філософи і науковці в різних галузях звертаються до ідеї Г. Гегеля про цілісність та розвивають її у своїх дослідженнях. Крізь призму «цілого» розглядаються складні етичні проблеми та сутність справедливості: у соціальних науках здійснюється аналіз соціокультурних та політичних процесів у всіх їх складнощах та взаємодії, у науках про природу цілісність кристалізується через концепцію системного підходу і вивчення екосистем, у мистецтвознавстві актуальною темою є дослідження цілісного художнього сприйняття.

Завдяки ідеям Г. Гегеля стає зрозуміло, що світ неможливо усвідомити, розглядаючи окремі його частини ізольовано від інших, – він завжди більше, ніж сума своїх складових. І лише шляхом вивчення їх взаємозв'язків та взаємодії можливо досягти глибокого розуміння природи та сутності речей. Отже, цілісність у діалектиці Г. Гегеля постає фундаментальним фактором, який забезпечує оптимальні передумови для розуміння світу та мислення.

Ідея цілісності віддзеркалює бажання сучасного суспільства об'єднати різні форми пізнання і досягти стану, який Г. Гегель назвав «єдністю

протилежностей», що можна охарактеризувати як досягнення «моменту істини» [180, с. 222]. Ця ідея виражає принцип спільного прагнення у всьому, що існує. За відсутності такого підходу світ був би неможливим для сприйняття як чогось логічно впорядкованого та закономірного. Такий принцип особливо помітний в живій матерії, де інтуїтивне відчуття особливого порядку біологічних структур ґрунтується на усвідомленні того факту, що цей порядок має певний сенс. У даному контексті сенс є телеологічним поняттям – порядок є осмисленим і має певну мету¹. Іншими словами, результат впливає на систему імперативно. Включення результату як інтегруючого фактора відкриває шляхи до упорядкованості в системах, а доцільність полягає у відповідності окремих частин до цілого та їхньому підпорядкуванні йому.

Осягнення поняття цілісності людством пройшло досить складну еволюцію, після Г. Гегеля до вивчення його особливостей зверталися багато вчених у різних наукових сферах.

Один із основних сенсів цілісності – соборність – розглядають у своїх працях М. Бердяєв, В. Соловйов, П. Флоренський, С. Хоружий, І. Вошинін. Осмислення цілісності апріорними формами пізнання, які є впорядковуючою силою, описані Е. Гусселем, Х. Плеснерою, М. Мамардашвілі, М. Мерло-Понті.

«Ціле» у площині розуміння та розкриття свого внутрішнього «Я» (самовдосконалення, саморозвитку) розкрито у роботах С. Франка, М. Лоського, С. Левицького. У психоаналітичній галузі проблемі цілісності присвячені дослідження З. Фрейда, К. Юнга, А. Адлера, В. Франкла, Е. Еріксона, С. Грофа та ін. У цьому дослідженні буде доречним виокремити деякі важливі ідеї розвитку цілісності, які допоможуть глибше осягнути її проблематику.

Окреслені підходи до з'ясування феномену цілісності обумовили формування нових аналітичних параметрів, пов'язаних з дослідженням загальних законів природи та єдиних принципів мислення: як у Середньовіччі,

¹ Телеологія – релігійно-ідеалістичне вчення, згідно з яким уся історія світу є здійсненням наперед визначеної, даної богом мети, й усе в розвитку природи та суспільства доцільне [243, с. 62].

коли матерія розглядалася як абстрактне явище, так і в Новому часі, коли поруч з бажанням з'єднання розвивалася методологія позитивізму з його акцентом на розкриття деталей та частинок. Мислителі релігійно-філософського напрямку XIX – початку XX ст. критично висловлюються щодо неї і основою їх суджень є пізнання будь-якої речі у її відношенні до цілого, всеєдності. Вони вважають за єдине концепцію істини, Абсолютне, що відповідає Богу. У процесі формування це єдине перетворюється у світ, відповідно процес розвитку світу характеризується двома етапами: еволюцією природи та історією людства. Важливо підкреслити, що за цими поглядами нижчий рівень створення не зникає – він злагоджується з вищим рівнем, і процес еволюції відображає не тільки розвиток і удосконалення, а й прогрес Всесвіту [180, с. 302–303].

Ідея цілісності також є центральною у доктрині А. Бергсона, а саме у його концепції тривалості. Автором розкривається новий погляд на свідомість як «послідовність без розбіжностей» і «взаємопроникнення, співпереживання», де факти свідомості взаємно проникають один в одного, що формує цей процес в «автентичну тривалість» [10, с. 19–20]. Подібний напрямок досліджень простежується у роботах В. Джеймса (концепція «потoku свідомості»), представників напрямку неогегеліанства та «філософії життя» (Ф. Ніцше, В. Дільтей, Г. Зіммель та ін.).

Після Другої Світової війни поняття «цілісність» трактувалося як єдине ціле в розумінні об'єктів-взаємозалежних елементів. На початку 80-х років системний підхід все більше акцентує увагу на аспектах холізму² та емерджентності³. Такий системний підхід згодом виявився проблемним, адже виникали деякі труднощі, зокрема з принципом «цілого, яке є більше частин». Автор цієї формули, південноафриканський філософ Я. Сметс, вважає

² Холізм (голізм) – методологічний принцип та світоглядна концепція, що стверджують цілісність і неподільність матеріального і духовного світу. Цей термін вперше запроваджений південноафриканським філософом Я. Сметсом у 1926 р. [267].

³ Емерджентність – наявність в будь-якої системи особливих якостей, не властивих її підсистемам і блокам, а також сумі елементів, не пов'язаних системоутвірними зв'язками; неможливість зведення властивостей системи до суми властивостей її компонентів. У теорії систем аналогічне поняття до Холізму [76].

цілісність найвищою філософською категорією, яка синтезує суб'єктивне і об'єктивне та є останньою реальністю буття [300, с. 10–12].

Згодом з'явилася новітня філософська розробка концепції цілісності, яка нівелює логічні труднощі попередників, що виникли у відношенні цілого і частин – тоталлогія. Основа такої ідеї в рівноправності частин і цілого, в даному випадку вони є взаємовідповідні і не можуть існувати один без одного. В. Кизима роз'яснює цей принцип так: «Елементаризм виходить з первинності елементів (частин) стосовно цілого. Холізм базується на ідеї первинності цілого. Вони протистоять один одному в рішенні таких антиномій, як: частини передують цілому – ціле передує частинам; ціле причинно обумовлене частинами – цілісний підхід не передбачає класичної причинності; ціле пізнається через частини – частини пізнаються на основі знання про ціле» [107, с. 49]. Це у певній мірі відображає концепцію Г. Гегеля, де життя розглядається як єдність, повнота, де кожна складова, незважаючи на свою відмінність від інших, виступає як мета і засіб одночасно.

Для того, щоб осягнути основну ідею «цілого», потрібно опанувати вміння конструювати цілісні значення, які об'єднують різні і навіть протилежні факти, реалії, теоретичні об'єкти і причинні фактори в одну гармонійну систему, що призводить до розуміння через логічну організацію та взаємодію елементів.

Дослідниця О. Вознюк зазначає, що розуміння певного явища чи об'єкта як вияву єдиного вимагає розробки універсальної мови, що ґрунтується на загальній семантиці [42, с. 20]. В цьому контексті використано лише обмежену кількість гносеологічних категорій, що уособлюють основні принципи осягнення різноманітних аспектів феноменального світу. Ці категорії включають статичний і динамічний аспекти, які, по суті, є ідентичними в структурному відношенні між статичними і динамічними явищами. Це дозволяє концептуалізувати головну структурну та процесуальну універсальність, яка стає фундаментальними пояснювальними принципами сутності, і виразити різноманітність нашого світу через обмежену кількість

теоретичних об'єктів. При цьому потрібно думати цілісно, парадоксально і використовувати аналогії, які є важливими не тільки в філософському знанні, але й у точних науках. До прикладу, як зазначав С. Банах: «математик – це той, хто вміє знаходити аналогії між твердженнями; кращий математик – той, хто встановлює аналогії доказів; сильніший математик – той, хто помічає аналогії теорій; але можна уявити собі і такого, хто між аналогіями бачить аналогії» [65].

Наведену цитату С. Банаха щодо математиків можна аналогічно трактувати, застосовуючи до мистецтвознавчих професій. До прикладу, музикознавці справді працюють із філософською і математичною складовою музики, а також із іншими численними аспектами цієї мистецької форми. Тому що лише такий комплексний підхід готовий розкрити глибоку природу музики та її вплив на суспільство, культуру, індивідуальний досвід. У розгляді ідеї цілісності в музичному творі дослідник звертається до її математичної складової в контексті музичної теорії та гармонії, вивчаючи закономірності, які допомагають розкрити цілісну структуру та логіку композиції. Пошук аналогій у музичному творі є методом для визначення засобів організації його цілісності.

У музичному аналізі цілісність, перш за все, виражається через концепцію «органічності» структури композиції, де різні компоненти є не просто сумою окремих елементів – вони тісно взаємодіють між собою, створюючи новий інтегрований образ. Ця внутрішня гармонія підкреслюється складними глибинними зв'язками: через розвиток інтонацій, тем та музичних ідей, які надають твору структурованості та логічності, а також через виразність спільної концепції, яку композитор прагне втілити.

Теоретичні аспекти проблеми композиційної цілісності досліджує Н. Щербакова: вона зазначає, що саме композиція забезпечує існування будь-якого художнього твору і це є причиною широкого визначення її функціонального значення. Авторка підкреслює, що: «З одного боку, композиція трактується як складова, структурна частина форми, з іншого, їй

відводиться головуюча роль як єдиного ведучого фактору творчого процесу» [284, с. 3]. Розглядаючи композицію через контекст організуючого фактору, у процесі відображення аналітичного аспекту творчого акту виникає можливість прослідкувати за розвитком художньої думки і завдяки цьому максимально наблизитися до розуміння авторського замислу.

Просторові та часові мистецтва ставлять перед композицією різні специфічні задачі. У перших це засіб для досягнення художнього ефекту (передача інформації), де цілісність розглядається лише як умотивованість її складників, їх підпорядкування художньому замислу. У такому випадку діють основні правила для збереження цілісності, які вказують на неможливість зміни місць положення частин, виключення або заміну якоїсь із них та неприпустимість додавання нового елемента.

У других, часових видах, усвідомлення цілісності є результатом самого процесу її формування. Тут основними завданнями композиції стають розташування всіх елементів відповідно до вихідної мотивації, сам процес викладення і розгортання художнього матеріалу і всі етапи смислового становлення. Отже, композиція стає одним із головних факторів, які здійснюють авторську концепцію в реальному художньому часі [284, с. 16].

Такий органічний підхід до структури музичних творів обумовлюється зростаючою аналітичністю процесу компонування музики, на чому у власній науковій розвідці наголошує Б. Сюта [235]. Цей спосіб забезпечує обов'язкову чіткість та ієрархічну організацію внутрішніх зв'язків у творах як художніх системах. Тому основним завданням сучасного музикознавства стає визначення закономірностей, принципів створення та структурування музичних творів як складових системних цілей. У будь-якому разі, розглядаючи проблему цілісності крізь призму різних наук (у викладених вище тезах) впливає важлива умова складення цілісного уявлення про предмет – комплексне та системне його вивчення.

У науковому полі українського мистецтвознавства проблема цілісності художнього твору широко розкривається у галузі літературознавства. Відомий

літературознавець В. Іванишин зазначає, що цілісності твору надає саме його системність: «[...] літературний твір — не просто сукупність елементів, а художня система елементів різного рівня, пов'язаних між собою відношеннями ієрархії, взаємозв'язку та взаємозумовленості і спільною функцією» [95, с. 137].

За В. Іванишином, системність у художньому творі складають наступні аспекти:

- кожен художній твір постає складною системою, що виражає авторський задум та слугує засобом взаємодії між митцем і споживачем;
- твір має чітку структуру, складається із взаємопов'язаних елементів різних рівнів;
- структурні компоненти твору включають зовнішню та внутрішню форму, вміст та сенс, а також мікро- та макрообрази, які мають цілісний мегаобраз твору та несуть ідейно-естетичний зміст;
- елементи твору перебувають в ієрархічних співвідношеннях і певним чином формують внутрішні системи, що взаємодіють через взаємозв'язок та взаємозумовленість;
- кожен елемент твору має свою визначену функцію і, поряд з цим часто є поліфункціональним. Як результат, спільно всі елементи спрямовані на реалізацію основної функції твору як єдиного цілого;
- мовні ресурси у творі працюють для створення образів, через які здійснюється художня комунікація між митцем і споживачем (слухачем, читачем, глядачем).

Дослідник також вказує, що важливим для аналізу мистецько-творчого цілого як результату вже є сам процес створення. Основними формантами літературної творчості, через які можна усвідомити складність, шляхи формування та функціонування твору як художнього цілого, є: творчий імпульс, задум, натхнення, робочий стан, пошук, сам акт та процес творчості, творчий експеримент, психологія, філософія та методологія творчості, а також історія твору і його функціонування [95, с. 138–143].

Щоб простежити мислення автором твору як цілого, у процесі його аналізу важливо зрозуміти задум митця як етап у процесі творчості, коли представлена ідея розробляється, уточнюється та вибирається мовна, виразова та жанрова форми. За можливості – відслідкувати підготовчий етап творчого процесу, який охоплює пошук нових способів вираження, методів втілення образів, різновидів жанрового стилю, технічних інновацій та інших аспектів. Збір інформації про об'єкт охоплює також пізнання історичного контексту та особистої інформації. І, звичайно ж, пошук у межах обраної теми містить аналіз різних підходів, глибше розуміння суті зображуваного, реінтерпретацію інших цінностей тощо.

Підтверджуючи важливість викладених положень В. Іванишина про значення розуміння «контексту творення», наведемо цитату А. Лісовського: «[...] цілісність аналізу – це не послідовний розгляд всіх без винятку елементів, які лише може виділити у творі сучасний дослідник, а відкриття тієї художньо-естетичної сутності, яка спонукала автора до творчості і підпорядкувала своєму вираженню і деталі, і ситуації, і образи, і композицію твору» [156, с. 222]. Автор цих рядків у своїй статті також особливо підкреслює якість емерджентності мистецтва, ототожнюючи її із художністю. Таким чином, виникає можливість провести паралель із згаданими вище у нашому тексті роздумами Я. Сметса про «ціле, що є більше ніж сума частин». У даному випадку художня цілісність постає новою якістю, вираженням якої є «естетична невичерпність» [156, с. 220].

Також цікавою є робота Г. Клочека про «Внутрішню гармонізацію художнього твору як чинник його цілісності та художньої довершеності» [113]. Дослідник вказує, що неможливо досягнути всезагальний процес гармонізації всіх підрівнів твору, якщо не розкрити всі закони, що утворюють його як цілісність. Гармонію літературного твору як художнього організму складає взаємоузгодження «технічних» та «змістових» компонентів. Першими є засоби словесного вираження (ритміка, композиція та ін.), а до наступних належать всі інші складники художнього світу, такі як система образів-персонажів.

Все це визначає характер відносин між існуючими компонентами: художній світ – слово – ритміка – композиція. Варто не забувати, що домінантним фактором, який і утворює всю систему, є мовний. При цьому складні внутрішні зв'язки об'єднуються спільною потребою взаємодії для досягнення запрограмованого автором результату «художнього цілого» [113, с. 2–7].

Створені митцем зв'язки за ступенем прояву можуть бути різними: слабшими або сильнішими, поодинокими або груповими, одночасними або розосередженими, що дозволяє корегувати процес сприймання твору. Як приклад Г. Ключек наводить власні спостереження за мовою письменника 60-х років В. Шевчука, який навмисне позбавляє вербальний ряд зовнішніх ефектів (мається на увазі простота висловлювань) задля наголошення інших, «немовних» засобів. Таким чином увиразнюється майстерне володіння письменника мистецтвом сугестії⁴: «[...] З цією метою у художній текст вводяться різні деталі, кожна з яких подана “у своїй обгортці”, але смисл деталей одновекторний, тобто вони б'ють в одну і ту ж точку. Більшість з них звернуті до підсвідомості читача – він і не помічає, як владно письменник “заряджає” його тим чи іншим смисловим настроєм» [113, с. 10].

Літературні методи та концепції підходять для аналізу та дослідження музичних творів, особливо в контексті літературознавства та музикознавства як суміжних галузей гуманітарних наук, хоча музика і має свою унікальність і специфіку. Насамперед, через структурну схожість (як літературні, так і музичні твори мають структуру і форму), семіотику (мова, символи і зміст, аналіз семантики та символіки допомагає розкрити глибину музичних творів), культурний контекст, системність (аналіз системи музичних елементів та їх взаємодії важливий для розуміння структури музичного твору) та аналогію (через аналогії між літературними та музичними явищами можна досягти глибшого розуміння всіх видів мистецтва). Особливістю аналізу літературного

⁴ Вплив на волю і почуття людини; навіювання [233].

та музичного тексту є фокусування на мові (вербальній або музичній), її засобах виразності та способах створення образів.

Підсумовуючи зазначене вище, зроблено висновок, що усі ці аспекти демонструють, як ідея цілісності впливає на наш погляд на світ, разом з тим розкриваючи його складність і спільні зв'язки між явищами та процесами. Вони можуть стати джерелом інспірації для творців мистецтва, фундаментом для наукових досліджень, і філософськими основами для розуміння глибшого сенсу природи та буття.

1.2 Синтез вербальної і музичної складової в системі методологічних параметрів аналізу вокальних жанрів

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

Літературний текст (мистецтво слова) та музика (мистецтво звуків та інтонації) розпоряджаються різними інструментами і можливостями для художнього відтворення реальності. Як зазначає у своєму дослідженні О. Коловський: «Мистецтво слова оперує словами-поняттями, що несуть образну та емоційну інформацію. У музиці лише в окремих випадках окремі музичні образи (мелодії, теми) наближаються до поняття (такими є, наприклад, лейтмотиви в опері). Зате музика має можливість безпосередньо втілювати емоції, людські почуття. Тонке нюансування, нескінченна різноманітність відтінків почуттів, динамічний процес їх зародження, розвитку, перехід від одного емоційного стану до іншого все це доступно музиці більше, ніж іншим видам мистецтва» [121, с. 6]. Також автор вказує на важливу особливість властиву музиці – узагальнення, тобто те, що у вербальному тексті

розгортається поступово, у музиці може бути сконцентровано у короткій музичній темі.

Варто розглянути також підхід композитора до літературного тексту, який, безумовно, впливає на подальшу цілісну форму вокального твору. Наприклад, працюючи над цілісною композицією, митець часто виокремлює ключові слова, які містять головну ідею, або він просто відтворює загальний настрій та емоційний характер тексту. Проте важливо розуміти, що деталізація та узагальнення у музиці відрізняються від подібних процесів у словесних текстах.

Музика у взаємодії зі словом завжди несе свій власний зміст. Адже вона має свої унікальні виразові засоби та надзвичайно потужну мову, яку неможливо перекласти. О. Коловський наголошує на особливій якості музики виражати не лише текст, але і підтекст. У будь-якому художньому тексті, віршованому чи прозовому, композитор-інтерпретатор виявляє підтекст відповідно до своєї творчої індивідуальності, психологічного завдання, музичної концепції, глибинного розуміння тексту та часово-просторового контексту.

У той же час музика створює свій власний художній образ і може мати певний рівень автономії так само як і літературний текст. Але слід зауважити, що аналогічно до загальних законів формування цілісності, викладених у попередньому розділі нашого дослідження, поєднання музики та тексту створює структуру, яка не обмежується простим додаванням двох компонентів. Тобто сенс музики окремо без вербального тексту (ідеться про вокальні жанри – романс, арія, хор, тощо) відмінний від сенсу тієї ж музики, яка звучить разом з текстом. І навпаки – сенс вербального тексту без музики не збігається із тим, який супроводжується музикою. Чим більш самостійною та виразною є музична складова, тим більше глибини і гармонії має художній образ у цілому. З іншого боку, повне підпорядкування музичного тексту, ілюстративне відображення його деталей та пасивне слідування ритму, синтаксису та інтонації тексту фактично приводить до втрати художнього вираження. Ця

проблема стосується як музики, так і самого тексту, оскільки у такому випадку музика залишається лише доповненням до слова [121, с. 7].

Тож поєднання поетичного тексту і музики є особливістю всього вокального мистецтва, однак їх взаємозв'язок та ступінь об'єднаності є змінним. Такої ж думки дотримується і автор праці «Вокальний твір як синтез мистецтв» В. Костарьов. Разом з тим він робить припущення, що «співвідношення (тексту і музики) змінюється історично та залежно від жанру твору. Зміни можуть відбуватися у творчості одного композитора і навіть в одному творі, наприклад, у речитативі та в кантілені. Крім того, може бути замінений той чи інший компонент синтезу – часто різними композиторами пишуться вокальні твори на той самий поетичний текст» [136, с. 10].

Очевидним є те, що кожен із творців вкладає своє розуміння змісту літературного джерела у власну інтерпретацію, що дозволяє зобразити різних героїв та персонажів з відмінними характерами. Тобто художній світ творів, написаних різними музикантами на один поетичний текст, може значно відрізнятися. Ці відмінності обумовлені стилем композитора, його індивідуальним тлумаченням літературного джерела та конкретною творчою ідеєю.

У вокальних творах поетичний текст набуває особливого виразного характеру саме завдяки музичній інтерпретації. Музичний текст надає поетичному конкретності, яка є недосяжною в інших видах мистецтва. Як результат такого синтезу у вокальних творах з'являється новий герой чи персонаж, від імені якого відбувається висловлювання. Кожен вокальний твір створює цілісну художню систему, яка призводить до збагачення його сенсу та створення нових образів [136, с. 9].

Також В. Костарьов наголошує на тому, що поетичний текст і музика взаємодіють не лише на рівні змісту, але і на рівні структури. Коли в музичному виконанні слова вимовляються вокально (проспівуються методом протягнення поетичного тексту), то музичний синтаксис автоматично узгоджується з літературним синтаксисом. Крім того, вокальні твори

переважно створюються на поетичні тексти, а такий синтаксис відрізняється від звичайного розмовного мовлення або прози, тому що він підпорядкований поетичній формі. Така особливість спонукає нас розглядати окремо як обидві складові вокального твору – поетичну та музичну організацію – так і їх органічне поєднання між собою [136, с. 15].

Особливо ретельно автор дослідження вивчає інтонаційну природу вокального твору, що у взаємодії слова та музики виявляється через спільне відтворення їх інтонаційних аспектів. При вокальному виконанні літературного тексту вже сама по собі починається інтонаційна інтерпретація, синтез слів і музичних контурів відбувається в інтонаційному осмисленні. Для вокальної музики, як і для будь-яких інших музичних жанрів, аналіз інтонаційної структури є головним у методології. Але у контексті вокальних творів використання такого аналізу набуває ще більшого значення, оскільки інтонаційні аспекти стають ключовими для розуміння тексту в музиці та музики в тексті.

В. Костарьов в аналізі інтонаційного аспекту музичного твору як єдиного явища виділяє три взаємозалежні підходи:

- розпізнавання інтонаційних відтінків у компонентах твору;
- визначення синтаксичних зв'язків між поетичною і музичною структурою;
- осмислення інтонаційної організації цілого, відображеного в інтонаційній мові, що передає логіку «сюжету» та драматургію твору [136, с. 11].

Отже, методи запропоновані В. Костарьовим на основі синтезу двох суміжних мистецтв дозволяють аналізувати вокальний твір як єдину структуру (не просто суму умовних доданків музики та вербального тексту, а щось нове, значно більше), у якій є важливим розуміння вокальної інтонації як усвідомлення вокально проговореного слова.

Для підкріплення цих міркувань приведемо цитату із праці українського композитора В. Степурка: «Функціонування вокальної музики з давніх-давен

пов'язано зі словом, що використовується в ній на інтонаційному рівні, у той час як музичний ряд додає емоційної складової» [231, с. 56]. Митець також зазначає, що сам розподіл музики на вокальну та інструментальну призвів до наділення словом конкретного смислового контексту вокальної музики, тоді як інструментальна музика у певному розумінні залишається відкритою для інтерпретації «з певною інструментальною мірою абстрактності» [231, с. 55].

Про важливість інтонації у своїй роботі «Музична форма від звуку до стилю» зазначає С. Шип: «І все ж мовна інтонація в музиці воістину всепроникна. Навіть гра на музичних інструментах, яка за своїм походженням не могла бути пов'язана з мовленням, у більшості випадків відтворює певні його особливості і сприймається, осмислюється з погляду інтонацій людського голосу! Враховуючи величезне значення й універсальність мовної інтонації у співі, сприйнятті та осмисленні звучання музичних інструментів, маємо підстави визначити музику як мовне мистецтво, засноване на інтонуванні та сприйманні інтонованого звуку» [281, с. 73].

Однак, як уже зазначалося, інтонація у словесній мові не є головним фактором для передачі змісту. Значення слів та їх лінгвістична структура відіграють значно важливішу роль. Натомість у музиці організація інтонаційного матеріалу є складнішою та більш суворою, адже тут вона виступає ключовим засобом вираження художнього змісту. Музика спрямована на абсолютний контроль всіх аспектів звукового вираження. Оглядаючи все вищезазначене, С. Шип все ж вказує, що система принципів і правил організації музичної інтонації може порівнюватися з лінгвістичними законами словесної мови.

Аналогічно до вербальної мови у музичній мові автор виділяє наступні галузі:

- морфологічні принципи й закономірності – встановлюють структуру різноманітних аспектів інтонування, включаючи звукову висоту, відносні часові параметри, гучність, темп і артикуляцію музичних нот, а також характеристику музичного мовлення. До морфологічних належать закони

метроритму, звукового строю, системи ладів, а також елементи гучності, темпу та артикуляції.

- синтаксичні принципи – розглядають взаємовідношення між інтонаційними складовими та структуроутворенням музичного висловлювання. Це охоплює принципи розділення фраз та мовних цезур. Вони вирізняють елементарні синтаксичні одиниці в музичному аудіальному потоці та взаємопоеднуються у синтаксичних конструкціях.
- лексика – загальноживані інтонаційні структури, які мають стійкий зміст у контексті інтонаційної мови [281, с. 75].

Особливо С. Шип підкреслює важливість фразового членування у вокальній музиці, де фраза є основною синтаксичною одиницею мовного процесу: «[...] цезури виконавського фразування створюють природні передумови для утворення синтаксичних цезур розмежування і вирізнення елементів мовлення» [281, с. 139]. Тобто зв'язок музичної та вербальної складових можна легко простежити на рівні побудови музичних фраз у співвідношенні із словесними реченнями.

Дослідженню питання співвідношення музики і слова присвячена робота І. Лаврентьєвої «Вокальні форми в курсі аналізу музичних творів» [149], де на прикладі камерних вокальних творів до ХХ ст. авторка встановлює взаємозв'язки окремо між словом та вокальною мелодією, між словом та інструментальним супроводом, а також між вокальною мелодією та інструментальним супроводом. І. Лаврентьєва висловлює думку, що «текст вокального твору є невід'ємним компонентом його художньої форми. Аналіз тексту повинен бути обов'язковою складовою частиною в загальному аналізі вокального твору – лише в такому випадку власне музичний аналіз може бути достатньо глибоким і художньо повноцінним» [149, с. 4–5].

Дослідниця також звертає увагу музикознавців на деякі спеціальні питання аналізу вокальних творів: вона виділяє три групи у проблемі співвідношення слова і музики. До першої групи відноситься проблема співвідношення музичного образу (чи образів) з образами словесного тексту,

рівня і типу їх художньої відповідності. Другу групу об'єднують питання взаємодії музики і тексту на рівні засобів виразності. Третю групу складають питання, що стосуються музично-композиційних закономірностей співвідношення поетичної і музичної композиції: І. Лаврентьева зазначає, що якщо неухважно ставитися до поетичного ряду або загалом його ігнорувати, то музична форма може бути не вірно визначена.

Погляди інших спеціалістів у цій галузі підтверджують такий підхід до аналізу вокального твору. Наприклад, методика аналізу К. Ручьєвської спрямована на детальний розгляд як мовленнєвого, так і музичного синтаксису [236]. 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 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 праобраз – танець того чи іншого типу. Проте суттєві риси танцювальності – повторність чітких ритмічних фігур, велика роль метроритму, моторного, рухливого начала – завжди залишаються» [211, с. 57]. 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» [211, с. 60]. 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 кантілена, 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» [211, с. 67]. Алгоритм методики аналізу вокальної музики К. Руч'євської такий: аналіз музичної складової – розбір вербального ряду – дослідження принципів вокалізації поетичного тексту.

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» [19, 20] 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 якому важливу роль відіграє ритміка, фонетика, і, загалом, все, що пов'язане із звучанням» [20, с. 333]. На думку дослідниці саме музика відображає дві сфери поетичного тексту, описані вище. В. Васіна-Гроссман рекомендує звертати увагу на детальний аналіз кожної строфи і її окремих дрібних елементів. При аналізі багатострофних форм всі звукові елементи сприймаються як доповнюючі. В центрі уваги – вплив сюжету на музичну композицію: «Чим менший елемент за масштабом музичної композиції, тим рель'єфніше в ньому відображається звукова сторона поезії. І навпаки: великі елементи і, в цілому, форма значно більше впливають на сюжетно-тематичну сторону, тобто загальні закономірності художньої мови» [20, с. 334].

Різноманітність музично-поетичних вокальних форм дослідниця пояснює тим, що будь-який елемент вірша в музиці може бути відображеним як узагальнено, так і деталізовано. Синтез слова і музики В. Васіна-Гроссман поділяє на три типи:

- 1) перший тип – сюжетно-тематичний елемент вірша. Саме він визначає характер звучання, музичний жанр. Поетичні рядки відображені в музиці безпосередньо і читаються як «проза» (твори баладного типу);
- 2) структурно-ритмічна організація поетичного тексту, яка активно діє в масштабах строфи. Музика виявляє жанрову природу поетичних розмірів і розкриває виразове значення ритмічної структури;
- 3) у третьому типі синтезу слова і музики формоутворююче значення має інтонаційний елемент, він може мати різні варіанти втілення в музиці. Це пов'язано з тим, на які слова композитор звертає особливу увагу (інтонації закликів, запитання і т.д.). Мовлення в собі має акцентність, розчленованість і звуковисотну організацію. Те, що на папері виділяється знаками пунктуації, в усному

мовленні інтонаціями та цезурами, можна спостерігати і в будь-якому музичному творі, незважаючи на те, вокальна це композиція чи інструментальна.

Поетичний текст відкриває композитору широке поле для творчої роботи. При чіткій структурі поетичного тексту композитор, вільно оперуючи ним, може створити безліч музичних трактовок. Вибір залежить від того, що виділено як «домінанта»: «Чим вище ступінь узагальнення, тим більш чітка музична форма, тим яскравіше виявлений жанр. І навпаки: чим більш деталізовано відображені в музиці сюжет вірша, його ритмічна та інтонаційна структура, тим далі від типових музичних форм і жанрів віддаляється художній результат» [20, с. 337]. Таким чином, В. Васіна-Гросман в першу чергу акцент робить на змісті вірша.

В. Холопова пропонує особистий метод аналізу вокальних творів у дослідженні «Формы музыкальных произведений» [271], де окремим розділом є вокальні форми. Дослідниця наголошує на тому, що форми вокальних творів завдяки слову більш різноликі та індивідуальні, ніж форми інструментальної музики [271, с. 45].

В. Холопова на початку дає план аналізу вокальних творів, у якому паралельно мова йде про музику і текст, а далі докладно розбирає віршовані форми і їх відображення в музиці, вказуючи на те, що «поетичні структури – поділ на строфи, будова строфи, метрика і ритміка вірша – у вокальній музиці впливають на музичну форму і виразність твору» [271, с. 18]. Авторка пропонує вивчати два аспекти (музику і слово), рухаючись від загального до конкретного. Детальний аналіз двох сфер приводить до узагальнень, які їх сполучають.

Про те, що взаємозв'язок музики та поезії, його взаємообумовленість та взаємозалежність забезпечує виникнення нової художньої якості, зазначає Н. Щербакова. Вона наголошує на тому, що цей процес організовується завдяки суворим композиційним законам, адже: «Саме композиція визначає рівень відношень між художніми елементами твору і є тою центробіжною

силою, яка направляє всі компоненти системи на втілення та реалізацію композиторського задуму, а отже на створення нової художньої цілісності» [284, с. 62].

Специфічним ключем для аналізу вокальних творів стає усвідомлення подвійного положення поетичного тексту: як творчого імпульсу для написання, так і матеріалу, з яким працює композитор в процесі створення. Варто відмітити, що у будь якому разі, в авторському прочитанні вербального тексту завжди присутній момент інтерпретації і часто під час взаємодії вірша з музикою відбувається порушення його структурної цілісності, що стає результатом змін загального художнього цілого. Таким чином, Н. Щербакова пропонує принцип художнього порушення (*«художественного нарушения»*) застосовувати у якості методологічного підходу до вивчення вокальних творів [284, с. 63–79].

Отже, вивчивши широке коло питань, присвячених аналізу вокальних творів, відмічено значущість у них синтезу слова і музики. Вокальна музика є унікальним видом мистецтва, де ці дві складові взаємодіють, створюючи новий змістовий контекст. Аналітика цього процесу відкриває великий обсяг дослідницького потенціалу та важливі питання, що стосуються як самої музики, так і поетичного тексту, а співвідношення між ними впливає на загальний характер і виразність вокального твору. Основні тези, що випливають із даного підрозділу дисертації:

- важливим методологічним принципом аналізу вокальної музики постає розуміння літературного тексту, а саме його структури на морфологічному, синтаксичному та лексичному рівнях;
- синтез слова і музики вимагає аналізу інтонаційної природи як вербального тексту, так і музичного;
- дослідження складових слова і музики у вокальному мистецтві разом дозволяє глибше розуміти природу цього виду мистецтва і відкриває нові шляхи для аналізу та інтерпретації вокальних творів.

Загалом, питання синтезу слова і музики у вокальному мистецтві показує багатогранну і важливу проблематику, яка, з огляду на розвиток сучасної музичної культури у площині нових композиторських технік, варта подальших досліджень та постійних пошуків нових методів для аналізу.

1.3 Специфіка циклоутворення вокальних композицій

Поняття «цикл» (з грецької мови перекладається як круг, коло, круговерть) у термінологічному значенні – це «сукупність взаємозв'язаних явищ, процесів, що створюють закінчене коло розвитку протягом якогось проміжку часу» [276]. Тобто циклічність вказує на організацію явищ і процесів у рамках певної системи, що є своєрідним проявом цілісності. Події, які з'являються, повторюються або проходять через завершені цикли, організовані за допомогою визначеного порядку і це в результаті забезпечує єдність всієї системи. Важливим є часовий аспект у визначенні циклу, який також є безсумнівним вираженням цілісності, але в контексті стійкого зв'язку між елементами системи чи структури.

У мистецькій площині загальноприйнятим є тлумачення циклу як ряду художніх творів, об'єднаних спільною тематикою, персонажами тощо. Митці, створюючи цикл, ставлять за мету досягнення нових значень через об'єднання індивідуальних окремих композицій. Таким чином, циклізація у мистецтві дозволяє авторам відтворити творчий задум та власні ідеї, створюючи тонкі переплетення між творами в контексті загальної концепції.

Теоретичною системою для осмислення циклізації є системний підхід, який під виглядом загальної ідеї виразно кристалізувався у дослідників двох суміжних сфер – літератури та музики. Основні тези науковців висвітлюються через широкий діапазон варіативних рефлексій, адже дослідження аспектів циклізації у творчості конкретного художника являє собою унікальний і складний процес.

Методика аналізу цільності циклу в літературній площині широко розроблена М. Дарвіном [64], І. Фоменко [265, 266] та Н. Якубчак [289, 290]. Варто зазначити, що праці М. Дарвіна та І. Фоменко стали теоретичною базою для аналізу поетичних та прозових циклів. Спільним є твердження дослідників про те, що цикл формується як поліжанрова структура, адже він створюється з окремих одиниць, кожна з яких має своє первинне жанрове визначення. Сама взаємодія між складовими циклу утворює додаткові сенси і набуває нової якості, що в результаті не є просто сумою доданків.

Про те, що окремі твори існують в рамках готової художньої конструкції, зазначає М. Дарвін. Також він зауважує, що межі між окремими композиціями зовнішньо часто є ослабленими, взаємопроникними та умовними. Існують такі поетичні зразки, що сама їх форма у читацькому сприйнятті часто викликає відчуття незавершеності, фрагментарності. Специфічною рисою таких віршів є їх тяжіння до художньої комунікації між іншими [64, с. 8].

Разом з тим, автор у спробах означити цілісність циклічних форм велику роль надає поняттю контексту⁵. Таку цілісність він визначає як цілісність різних видів контекстів, обґрунтовуючи це тим, що саме через контекст окремі автономні твори об'єднуються. У такому випадку цілісність досягається не за рахунок розмиття форм окремих елементів, а лише за умови збереження їх цілісності. Тобто, виходить специфічна двовимірність циклу: «відносно рівноважне співвідношення частин (окремих творів) і цілого (всього циклу)» [64, с. 8].

Теоретичним орієнтиром у різних типах циклічних форм є співвідношення цілого та частини. Окремий твір у циклі не можна ототожнювати з частиною самостійної композиції. На відміну від частини, уривка чи фрагмента відокремлений твір циклу не втрачає своєї художньої повноцінності. Саме тому важливим в аналізі циклічної форми є не підпорядкованість частин цілому, а визначення зв'язків між частинами.

⁵ Контекст (з латинської – тісний зв'язок, з'єднання): закінчений за змістом уривок тексту, що дає змогу встановити значення слова або речення, які входять до його складу [125].

Схожу концепцію пропонує І. Фоменко, але все ж вважає, що в циклі окремий твір втрачає велику долю своєї самостійності: «він (твір) як і раніше може побутувати поза контекстом, але, опиняючись елементом циклу як системи і беручи участь у формуванні його змісту, він під впливом пафосу цілого разуче змінює свій рельєф, стає вираженням лише одної із граней авторського світосприйняття, яка існує лише у співвідношенні і єдності з іншими, і авторська концепція реалізується в певним чином організованій системі віршів» [266, с. 6].

І. Фоменко у процесі дослідження формує основні положення, на яких базуються логічності між окремими творами і зазначає, що такі циклоутворюючі зв'язки виникають на будь-якому рівні структури (від теми до фоніки). За авторським ставленням вони розділяються на запрограмовані та незапрограмовані, тобто ті, що виникають у митця несвідомо. До перших відноситься заголовок, загальний композиційний принцип, розвиток теми тощо. За їх аналізом можна зробити висновок про задум поета, зрозуміти його заплановану концепцію. До других належать просторово-часовий фактор, ключові слова, фонічні аспекти, поліметрія та ін. Але дослідник наголошує на тому, що один і той самий тип зв'язку в залежності від випадку може бути запрограмованим або незапрограмованим [266, с. 22–23].

Одним із основних циклоутворюючих зв'язків та факторів, під впливом яких формується єдність, є лексика. Хоч І. Фоменко і відносить його до таких, що виникають у митця несвідомо, але насправді він не є випадковими. Через мовну виразність транслюється внутрішній світ митця: «мотив і слово розвиваються паралельно» [266, с. 29]. Саме тому вербальні повтори в текстах можна трактувати як своє рідні об'єднуючі елементи, але при цьому в різних контекстах вони набувають різного значення.

Лексику, як один із найпродуктивніших рівнів взаємодії поетичного циклу, вивчає Н. Якубчак: «слово – мовна одиниця, здатна до «специфічних семантичних трансформацій, не можливих для одиниць вищого мовного рівня» [289, с. 26]. Мовні повтори, які виникають у різних частинах циклу,

формують ключові образи, а взаємодіючи між собою утворюють системні зв'язки. Такі пунктирні відповідності вибудовують єдність та структурну послідовність всього циклу.

Методи аналізу циклічних композицій у поетичній площині співзвучні з музичною. Вивчивши питання аналізу вокальних циклів у західноєвропейському мистецтві, зазначимо деякі цікаві для нас ідеї. У статті К. Джінджерайх «Подорож пісенного циклу⁶: від “Іліади”⁷ до “American Idiot”»⁸ [293] дослідниця робить огляд еволюції вокальних циклів, починаючи з Бетховенського «До далекої коханої» на шість віршів А. Айтелеса до циклізації у сучасному концептуальному альбомі американського гурту Green Day «American Idiot». Вона зазначає, що визначення вокального циклу змінювалося відповідно епосі: «Традиційний погляд класичної епохи визначає вокальний цикл як серію з трьох або більше чітко відокремлених пісень із спорідненими тональностями та центральною поетичною темою» [293, с. 65]. І пропонує сучасне визначення, у її розумінні більш обширне: за ним вокальний цикл характеризується наявністю перехресного посилення на мотиви, гармонічні аналогії, тональну єдність, образні структури з логічним викладом і «циклічним завершенням»⁹.

Зазначимо, що процес формування вокального циклу в єдину систему відбувається відповідно до загальних законів організації та існування цілісності. Однак, у вокальній композиції авторська ідея має особливі специфічні риси, які пояснюють феномен цього жанру.

Н. Щербакова, досліджуючи особливості формування цілісності у вокальних циклічних жанрах, зазначає, що нерідко першопричиною виникнення авторського замислу є саме вербальний текст, який композитор

⁶ Варто зазначити, що з англійської «song cycle» має два переклади, які є тотожними – «пісенний цикл» і «вокальний цикл».

⁷ У назві статті авторка використовує сентенцію «від “Іліади”» з відсилкою до стародавньої епічної поезії, у якій відмічає ознаки форми пісенного циклу.

⁸ К. Gingerich «The Journey of the Song Cycle: From “The Iliad” to “American Idiot”»

⁹ К. Джінджерайх у цьому визначенні спирається на дослідження П. Камінського «Популярний альбом як цикл пісень: “Still Crazy After All These Years” Пола Саймона», маючи на увазі завершення циклу, де підсумовується весь музично-поетичний матеріал циклу [296].

вибирає для втілення авторської концепції. В процесі творчої роботи літературна складова стає одним із компонентів цілісності, а специфіка авторського задуму потребує особливої композиційної організації. Саме композиція визначає рівень зв'язків між художніми елементами і направляє їх на втілення єдиного композиторського задуму [284 с. 55–63].

Розуміння композиції як *вмотивованого*¹⁰ розташування частин вказує на логічну детерміновану взаємодію елементів у художній системі. Генеральна лінія становлення цілісності твору полягає у способах структурування матеріалу (структурний параметр) і в русі смислових потоків (семантичний параметр). Н. Щербакова пропонує диференціацію композиційних закономірностей на тектонічні та процесуальні відповідно з їх направленістю за функціями. Перша – тектонічна, відповідає за створення особливого виду логічних зв'язків між елементами, властивих виключно художнім системам. Натомість друга – процесуальна функція, направлена на динамізацію композиційних процесів: «її втілення відбувається завдяки композиційному становленню, що виникає в зонах зміни логічного розгортання і вимагає підключення нових принципів композиційного усвідомлення» [284, с. 192].

Ці дві функції працюють одночасно, при цьому взаємовизначають та взаємообумовлюють один одного. Також їх поєднання обумовлено тим, що семантичний та структурний композиційні параметри – це дві сторони одного явища. Тобто вони логічно обумовлюють цілісність кінцевого результату реалізуючи авторську концепцію.

Структурну деталізацію циклоутворення вокальних композицій представляють дослідження К. Ручьєвської, А. Крилової та Л. Зикової. У статті К. Ручьєвської «Цикл как жанр и форма» [212] поставлена проблема змістовної цілісності та цілісності художньої форми з точки зору циклу як жанру і як форми.

¹⁰ Розташування всіх елементів системи у відповідності з усвідомленням цілісності як результату процесу її формування [284, с. 16].

«Цикл як жанр – це певна цілісність, художня єдність, яка допускає максимальну дискретність, самостійність частин, навіть можливість їх виконання поза циклом і заповнення пауз між частинами вербальними фрагментами» [212, с. 457]. Єдність циклу в жанровому аспекті безпосередньо залежить від можливості поєднання змістових амплуа частин. Але у ХХ столітті виникає складність у диференціації жанрів, адже існує тенденція змішання вокальних та інструментальних, камерних і монументальних жанрів через те, що більшість випадків – це індивідуальні рішення. Перемінність жанрового критерію, виокремлення головних для цього явища ознак із загальної сукупності, відносяться і до вокального циклу.

Щодо циклічної форми, то вона підпорядковується закону будь-якої іншої форми: це структура, а не сума частин [212, с. 466]. У циклі відбувається змістовна взаємодія і збагачення частин у контексті цілого. Об'єднання частин циклу в єдине ціле, дивлячись через призму формотворення, обумовлює свободу вибору способів об'єднання. Безперечно, виникають певні зв'язки, в різних випадках різні за силою. «Сильні зв'язки утворюють цикл в більшій частині 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» [212, с. 468].

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

Вокальний цикл, цілісний за формою та драматургією, має певний внутрішній психологічний сюжет. Цей цикл не має в якості основи типологічних змістовних амплуа і співвідношення типових схем. Його цілісність, художня концепція, драматургія складаються кожного разу по-новому як явище [212, с. 478].

Дослідниця А. Крилова стверджує, що цикл народжується на перетині двох явищ: циклізації та цілісності [145]. Циклізація – це поняття досить

об'ємне: воно охоплює будь-яке об'єднання ряду окремих композицій, яке відбувається за будь-яким принципом і при формуванні має лише одну обов'язкову умову: це об'єднання має бути усвідомленим [145, с. 2]. Але циклізація не визначає сутності циклу, який є єдиним, цілісним твором. Цілісність за загальнофілософським визначенням «характеризується новими якостями та властивостями, які не притаманні окремим частинам, але виникають в результаті їх взаємодії у визначеній системі зв'язків» [145, с. 3].

А. Крилова пропонує докладний розгляд двох ракурсів проблеми цілісності: на рівні вербального тексту та музичного. При розборі текстової складової дослідниця виділяє такі принципи циклізації:

- за жанровим принципом;
- сюжетний або щоденниковий;
- асоціативний.

Художньо-композиційна єдність також досягається за допомогою тематичної єдності поетичної підбірки [145, с. 5]. Обов'язковою є також наявність ліричного сюжету, який впливає на композиційно-структурні особливості поетичного циклу. Матеріальною основою поетичного циклу є його внутрішній ритм, який виникає на основі точного чи варіантного повторення ряду поетичних образів. І головним є те, що всі розглянуті вище фактори разом забезпечують єдність циклічної композиції: кожна окрема частина циклу (чи декілька частин) виконують конкретну драматургічну і композиційну функцію.

Питання про музичну єдність циклу А. Крилова розділяє на два рівні: синтаксичний і композиційно-драматургічний. Синтаксичний рівень спирається на систему музичних зв'язків і загальний композиційний принцип організації цілого. Для створення музичної цілісності циклічного твору на синтаксичному рівні обов'язковою є наявність внутрішніх зв'язків (фактурних, ритмічних, інтонаційних і т.д.) та архітектоніка (структурна складова форми цілого).

Наступний рівень – композиційно-драматургічна єдність цілого, що характеризується наявністю узагальнюючого музичного сюжету. До нього входить наявність образних сфер (або моносфери) і їх музично-логічне функціонування в розвитку художнього цілого. Виходячи з дослідженого матеріалу, А. Крилова систематизує різноманіття вокально-циклічних творів: циклізація окремих п'єс, перехідний тип (сюди відноситься циклізація ряду мініатюр, але з явними відчуттями єдності) та камерний вокальний цикл.

Камерний вокальний цикл став об'єктом дослідження ще одного фундаментального дослідження: «Структурные особенности жанра камерного-вокального цикла в его исторической эволюции» Л. Зикової [91]. Через детальне вивчення структури творів цього жанру дослідниця виявляє деякі закономірності еволюції і «корінні» риси жанру.

Однією з загальних властивостей сучасного камерного циклу за Л. Зиковою є відкритість жанру для втілення будь-яких тем при рельєфно вираженому змісті. Як приклад, вона зазначає, що цикл через призму світоглядних позицій поетів ХХ ст. набуває ознак драматизму і навіть трагедійності. Наступна властивість – посилення поетичної та композиційно-драматургічної площини, при чому інтонаційно-тематичні зв'язки є головними – такими, що об'єднують цілісну композицію циклу. Концепційність і процесуальність жанру утворена новим змістом та новою якістю цілісності, «що дозволяють сучасний камерний цикл порівняти з симфонією» [91, с. 22].

Також дослідниця розкриває загальнофілософську проблему співвідношення цілого і частини у площині вокального циклу, пропонуючи такі взаємопідходи як вплив частини на ціле, і навпаки – цілого на частину.

Вплив частини на ціле відбувається за двома напрямками:

- частина як форма;
- частина як принцип розвитку.

У першому випадку форми частин представлені різноманітними традиційними структурами, характерними для камерної вокальної лірики, і їх поєднання формує структурний «силует» циклу, визначаючи залежність форми

цілого від частини. У другому важливу роль у формуванні цілісності відіграє принцип розвитку в окремих частинах. Наприклад, повторність, характерна для пісенної форми, викликає у вокальному циклі потребу в оновленні матеріалу, що призводить до необов'язковості продуманих рельєфно-тематичних зв'язків. А от виражена тенденція до оновлення матеріалу в романсі, навпаки, вимагає певної «зупинки» для слуху, що перетворює інтонаційно-тематичні зв'язки в об'єкт підвищеної уваги. Тобто, якщо відбувається активне оновлення матеріалу у окремих частинах, то для досягнення більшої цілісності форми вокального циклу в цілому інтонаційні елементи мають бути взаємно пов'язані і узгоджені на вищому рівні [91, с. 8–9].

Вплив цілого на частину відбувається через «регулювання пропорцій частин таким чином, щоб при плавному переході одної в іншу між ними зберігався контраст» [91, с. 9] Можливість такого регулювання закорінена в унікальних властивостях музичного мистецтва, пов'язаних з часовим аспектом, і виникає в упорядкуванні часових пропорцій між частинами шляхом зворотньо-пропорційної залежності кількості тактів, темпу та розміру. Таким чином, формується спосіб складання структури вокального циклу, який поєднує подібність частин з внутрішнім контрастом, через який відбувається вплив цілого на частину.

Отже, на сьогодні існує достатньо розроблена методика аналізу вокальних циклів. Високим є ступінь підпорядкування музичного розвитку вербальному тексту, саме тому важливим є глибокий аналіз віршованої основи. Також один із основних елементів цілісності циклу обумовлюється наявністю тематичної єдності, насамперед поетичної підбірки.

Висновки до розділу 1

Отже, проблема цілісності має неабияке значення у філософському і мистецькому контексті, об'єднуючи ці два світи. Філософські ідеї у такому випадку виступають в ролі керівника, спрямовуючи дослідження цілісності

крізь призму своїх концепцій і підходів. З іншого боку, мистецтво як втілення творчості взаємодіє з цими філософськими концепціями, надаючи їм конкретних виразових форм.

Дослідження категорії цілісності в контексті музикознавства сприяє розширенню теоретичних підходів до аналізу музичних творів. Основною ідеєю виступає пошук системності та аналогій, що прослідковується на рівні макро- та мікрозв'язків.

У вокальних жанрах прояв цілісності виявляється в унікальному синтезі слова і музики, де ці дві мистецькі сфери органічно доповнюють одна одну, створюючи нову єдність переважно з оновленим контекстом. У такому поєднанні музична та вербальна складові виступають як невід'ємні частини цілого, де слово і музика об'єднуються й утворюють твір, що здатен змінити сприйняття поняття дійсності. Детальне вивчення методологічних засад процесу музично-поетичного синтезу дозволяє краще зрозуміти творчий задум поета та композитора, їхню інтенцію та спроби створення спільного художнього цілого. Кожне слово, кожна інтонація передає особливий емоційний відтінок, який доповнює та посилює зміст твору.

Такий підхід також дає можливість краще зрозуміти вокальні цикли, де проблема цілісності стає «наріжним каменем». Вокальні цикли об'єднують у собі не просто вербальну та музичну складову – тут такий симбіоз виходить на новий рівень, де кожна окрема частина є як самостійним полотном, так і необхідною частиною цілого.

Для досягнення музичної єдності на синтаксичному рівні достатньо внутрішніх зв'язків, таких як фактурні, ритмічні, інтонаційні тощо, а також архітектоніки, яка визначає структурні аспекти форми твору в цілому. Структура зв'язку елементів цілого відображає їх спосіб упорядкованості, який, в свою чергу, допомагає зрозуміти творчий задум композитора. Цілісність циклу в жанровому плані залежить від можливості з'єднання різних жанрових характеристик, але багато випадків викликають індивідуальні рішення, що ускладнюють диференціацію жанрів.

Аналіз цілісності у вокальному циклі – це пошук взаємозв'язків та аналогій, які дозволяють провести тонку паралель між словом і музикою, а також визначити особливості циклоутворення. Саме крізь призму єдності частин у багатоманітності їх зв'язків буде проведено аналіз вокальних циклів Я. Верещагіна, вибираючи за основу методику К. Ручьєвської (стосовно аналізу співвідношення вербальної та музичної складової) та розробки А. Крилової (стосовно процесу формування цілісності циклу).

РОЗДІЛ 2

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ РАКУРС

2.1 Основні біографічні етапи становлення Я. Верещагіна у проекції на формування та еволюцію його творчої індивідуальності

« – Чим є для мене музика? На мою думку, це найбільш впливовий, найглибше діючий на людину вид мистецтва. Музика – мистецтво самодостатнє, дуже інтимне і разом з тим інтернаціональне. Вона не потребує перекладів, як наприклад, поезія, і тому знаходить прямий шлях до слухача».

Я. Верещагін [150, с. 16]

Остання третина ХХ століття в музичному житті України характеризується великою кількістю нових яскравих творів. Після завершення періоду соцреалізму, у якому культура і мистецтво розвивалися в тісній залежності від політики та ідеології, народжується новий час з неординарними молодими представниками. На хвилі ідеологічного зламу, що відбувся завдяки українським шістдесятникам, на перший план виходить особистість та її інтелект. Відповідно, вже у творчості композиторів 70–90-х років провідною тенденцією стає стильове новаторство, виникають нові жанри та образи. Поряд з відомими постатями того періоду, такими як Є. Станкович, І. Карабиць, В. Губа, В. Загорцев, В. Зубицький та ін., все ще залишається багато достойних, але маловідомих представників. Одним із них є композитор, поет, тонкий майстер камерної музики Ярослав Верещагін (1948–1999 рр.).

Музичне мистецтво України останніх десятиліть ХХ століття з кожним роком набуває все більш послідовного висвітлення у музикознавчих дослідженнях. Серед авторів, які звертаються до цього часового проміжку Л. Корній, О. Городецька, А. Гордієнко, Л. Медведева, М. Ярмо, Р. Яців та ін.

Джерелознавчою основою для нашого дослідження загальноісторичної ситуації ХХ ст. в Україні стала монографія Б. Кравченка «Соціальні зміни і національна свідомість України ХХ століття» [141], що розкриває історичні аспекти впливу радянської влади на формування національної культури.

Важливе місце в науковому доробку займає дисертаційне дослідження О. Берегової «Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття» [11], де висвітлено аналітичні дослідження світоглядних аспектів свідомості сучасного митця, образно-змістових закономірностей композиторської творчості та основних тенденцій сучасного музичного процесу.

Не менш цікавою для нас стала робота О. Гуркової «Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття» [61], в якій об'єктом дослідження стала сучасна українська музика 1960–1990-х років. Авторка ввела в науковий обіг українського музикознавства новий матеріал, проаналізувавши зразки камерно-вокальної лірики І. Карабиця, Є. Станковича, Л. Колодуба, К. Цепколенко та Ю. Гомельської.

Соціокультурна і творча атмосфера останньої третини ХХ століття яскраво описана безпосереднім учасником тих подій – композитором П. Петровим-Омельчуком у інтернет-публікації на сайті композитора: «Діалоги композитора і музикознавця про музику, про творчість і не тільки...» [197]. Інтерв'ю музикознавця С. Лісецького з П. Петровим-Омельчуком дуже змістовне та охоплює широке коло питань, що дозволяє нам зрозуміти внутрішню творчу «кухню» того періоду.

Перелік відомих нам на сьогодні досліджень, присвячених творчій постаті Я. Верещагіна, на сьогодні невеликий. Серед цих робіт варто відмітити дописи Г. Конькової у періодичних виданнях «Лишь капелька росы» [126], «На порозі зрілості» [127], «Открытость чувств, опора на фольклор» [129], «Размышление о молодых» [130], у яких викладено враження від концертів, де прозвучала музика композитора, та наведено репліки самого митця щодо

власних авторських задумів. Статті Г. Луніної, у яких змальовано творчий портрет композитора: «І поет і майстер» [157], «Оригінальний митець сучасності» [158], «Рапсод камерного співу» [160], «Пам'яті несправедливо забутого» [159]. «Слово про колегу: Пам'яті композитора Я. Р. Верещагіна» від Н. Шурової [283], написане незадовго після смерті композитора з коротким біографічним оглядом. Допис Д. Кастури стосовно концерту, присвяченому пам'яті Я. Верещагіна, який відбувся в Ірпіні 2019 року [138]. Але ці інформативні матеріали не можуть охопити цілісну картину життєтворчості композитора та не висвітлюють в широкому контексті творчість митця на фоні його епохи.

Поняття життєвого шляху особистості висвітлює багатовимірні аспекти її розвитку в різних напрямках. Розуміння цього терміну вимагає одночасного проведення соціально-психологічного, культурно-історичного та етнокультурного аналізів, оскільки воно охоплює як індивідуальний етап, так і соціокультурний контекст. Для історико-біографічної періодизації життєвого та творчого шляху Я. Верещагіна використовуємо методологію Н. Савицької, запропоновану в її дослідженні «Хронос композиторської життєтворчості» [213], а саме трифазну формулу творчого становлення: «дитинство, юність – зрілість – старість». Зазначимо, що будь-яке розмежування на періоди має достатньо умовний характер і, на жаль, у зв'язку з тим, що композитор рано пішов з життя, не вдається врахувати третій віковий «сезон» – старість. Таким чином, вік стає віддзеркаленням сутності композиторської особистості як суб'єкту часу.

2.1.1 Дитинство та юність

Формування творчої особистості композитора почалося з раннього дитинства, адже родинне коло митця складалося з талановитих людей. Ярослав Романович Верещагін народився 8 грудня 1948 року в Києві в родині композитора – Романа Верещагіна (28.10.1910–26.01.1985), який був учнем

одного з найбільших новаторів української музики ХХ ст. – Б. Лятошинського¹¹. Також Р. Верещагін мав гарні педагогічні здібності та з 50-х років викладав у Київському музичному училищі теоретичні дисципліни та композицію, де згодом і навчалися троє його дітей: найстарша Алла (30.04.1939–6.09.2023), Ярослав і молодший – Борис (11.05.1950)¹². Їх мати – Варвара Павлівна – була домогосподаркою і підтримувала всі творчі починання своєї родини (див. Дод. А, світлину З.А).

Батьки Я. Верещагіна родом із Сумщини: тато з села Гребениківка, а мама з Великого Бобрика Краснопільського району.¹³ Цікавим фактом є те, що саме прізвище Верещагін через Указ Олександра III про заборону вживання української мови в офіційних установах і хрещення українськими іменами (прийнятий у 1888 р.) було змінено при записі новонародженого Р. Верещагіна у 1910 р. [41]. Справжнє прізвище – Верещага – було записано по новому, з розповідей Б. Верещагіна: «це вирішувалося дуже просто – щось на кшталт: “–Чий син? – Верещагін”».

Хрестили Ярослава та Бориса Верещагіних у 1956 році далеко від дому – в Одесі, без присутності батьків, адже у радянські часи було поширене атеїстичне світосприйняття, що активно підтримувалося партійними і державними органами аж до 1988 р.¹⁴ Хрещення дитини в християнському віросповіданні потрібно було приховувати, релігійні обряди ставали предметом

¹¹Р. Верещагін закінчив факультет композиції Київської консерваторії у 1947 р. У його творчому доробку композиції для симфонічного оркестру (Симфонія №1, Симфонія №2 пам'яті Т. Г. Шевченка, поема «Мар'яна», «Скерцо», Сюїта «По рідній землі», «Танцювальна сюїта на українські теми», «Адажіо», «Вальс», «Сюїта», Симфонічно-хорова поема «Чари ночі» на вірші О. Олеся, оркестрові мініатюри), для оркестру народних інструментів («Скерцо», «Сюїта», «Танок», «Баркарола», «Пісня над степом», п'єси), багато солоспівів на тексти Т. Шевченка, Л. Українки, П. Грабовського, О. Олеся, Г. Гайне, П. Неруди, М. Рильського, В. Сосюри, А. Малишка, Д. Луценка, П. Воронька та ін., а також вокально-хорові поеми, обробки народних пісень та твори для різних інструментів.

¹²А. Верещагіна після Київського музичного училища ім. Р. Глієра закінчила Львівську консерваторію по класу хорового диригування, займалася викладацькою та музично-громадською діяльністю, а Б. Верещагін навчався у Київській консерваторії на історико-теоретичному факультеті (у класі А. Котляревського), у 2004 р. отримав звання Заслуженого діяча мистецтв України.

¹³З 2020 року і Гребениківка і Великий Бобрик належать до Сумського району.

¹⁴У 1988 р. сталася політична та ідеологічна лібералізація режиму, а також святкувалося Тисячоліття хрещення Русі [218].

переслідувань та репресій з боку влади. Але батьки Верещагіних таки вирішили провести хрещення своїх дітей, незважаючи на тогочасні ризики та обмеження.

Хрещеним батьком Ярослава став добрий друг сім'ї Верещагіних – український композитор Платон Майборода. Дружба між Р. Верещагіним та братами Майбородами зародилася ще в студентські роки, коли вони навчалися в Київській консерваторії і проживали разом у гуртожитку. Мати Майбород, Дарія Єлисеївна, частенько приїжджала до них. «Батько звірюався, що коли Дарія Єлисеївна навідувалася до своїх синів, то це ставало справжнім святом. Вона привозила їм різні сільські гостинці, приязно частувала всіх, хто заходив до кімнати. Як рідній матері радів Дарії Єлисеївні і Роман Іванович, оскільки своїх батьків у нього вже не було»¹⁵ [39]. У післявоєнні часи так склалося, що дві сім'ї – Верещагіни та Майбороди – стали сусідами в будинку за адресою Володимирська, 48, де тоді проживали представники музичної спільноти і розташовувалася Спілка композиторів України¹⁶. Для дітей Верещагіних (Алли, Ярослава та Бориса) Дарія Єлисеївна стала «доброю, лагідною, улюбленою бабусею», адже опікувалася ними, як рідними онуками [39]. Підтверджуючи майже родинні стосунки між сім'ями, варто зазначити не лише той факт, що П. Майборода став хрещеним Я. Верещагіна, а й те, що Г. Майборода назвав свого сина Романом в честь Р. Верещагіна.

У шістдесятих роках, після народження молодшого сина, сім'я Верещагіних переїхала до нової квартири на вулиці Лютеранській, де пройшли дитячі та юнацькі роки Я. Верещагіна. Магічна симфонія музики та вишуканість поетичного слова глибоко проникли в душу Славка вже з раннього віку, адже навколо постійно панувала натхненна творча атмосфера через оточення талановитими людьми.

¹⁵ Дарія Єлисеївна – це та сама мати, яка оспівується у славнозвісній «Пісні про рушник» П. Майбороди на слова А. Малишка.

¹⁶ У ті часи вулиця Володимирська мала назву Короленка. За тою ж адресою проживали чимало відомих композиторів, такі як: М. Скорульський, С. Жданов, В. Довженко, Г. Жуковський, А. Філіпенко, Ю. Рожавська, В. Рождественський, М. Полонський.

Батькове коло спілкування складалося з видатних українських митців – композиторів, музикознавців, диригентів, поетів, художників та виконавців. Серед них Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Вериківський, А. Штогаренко, Ф. Надененко, В. Довженко, П. Муравський, Д. Петриненко, М. Яковченко, М. Рильський, В. Сосюра, А. Малишко, Д. Луценко, І. Нехода, П. Воронько та багато інших. Таке оточення суттєво вплинуло на майбутнє творче спрямування Я. Верещагіна: «Він рано виявив музичну обдарованість: мав абсолютний музичний слух, добре відчуття ритму, гарну пам'ять. А перші – подитячому безпосередні та щирі вірші хлопчини – було надруковано у дитячій газеті “Зірка”, коли йому виповнилося лишень 9 років» – розповідає молодший брат Я. Верещагіна – Борис.

Навчання музиці Я. Верещагіна почалося у 1957 році в Київській середній спеціальній школі імені М. Лисенка, де він опановував гру на скрипці під керівництвом Едуарда Кожуховського. З особистих документів композитора стає відомо, що провчився він там 8 років, а потім перевівся до Київського державного музичного училища імені Р. Глієра на теоретичний відділ (див. Дод. Б, документи Б.1, Б.2 і Б.3). На прийняття такого рішення вплинуло декілька факторів: по-перше, у музичному училищі працював батько юнака, а по-друге, зі слів брата Бориса, це була свідомо зміна спеціальності Я. Верещагіним. У старших класах він відчув потребу у більш ретельному опануванні музично-теоретичного матеріалу, адже під час навчання в училищі молодий композитор уже здійснив перші «проби пера».

В училищі викладачем Я. Верещагіна зі спеціальності був Л. Хейфец-Поляковський, також він викладав і всі теоретичні дисципліни: сольфеджіо, теорію музики, гармонію. Водночас талановитий юнак активно займався саморозвитком: розширенням власного музичного кругозору через знайомство з багатьма зразками світової музики, аналіз партитур та клавирів сучасних композиторів, відвідування концертів.

Паралельно з училищем талановитий юнак також навчався у Загальноосвітній заочній школі №8 і у 1968 році, на основі Атестації про

середню освіту (див. Дод. Б, документ Б.4) та спеціального дозволу з Музичного училища, де він завершив лише три курси з чотирьох, вступає до Київської консерваторії.

Варто відзначити, що не останню роль у цьому рішенні зіграв той факт, що за законом «Про загальний військовий обов'язок» після завершення навчання молодиків за призовом забирали служити на два роки, а так як Я. Верещагін вступав після третього курсу, то під весняний призов він не потрапив. Композитор служив уже після закінчення консерваторії як випускник вищого навчального закладу – один рік у 14-му оркестрі Штабу Військового Округу [198].

Б. Верещагін розповідає, що батько завжди стежив за успіхами Ярослава, давав йому поради, проте ніколи не нав'язував своїх поглядів та уподобань. «Плекав Роман Іванович надію, що Я. Верещагін згодом буде навчатися в класі його вчителя – Бориса Миколайовича Лятошинського. Про це вже велися попередні розмови з видатним митцем, який схвально поставився до його студентських творів. Однак передчасна смерть Майстра не дала можливості здійснитися цим мріям».

Вступивши до консерваторії на факультет композиції, Я. Верещагін став одним із перших учнів професора Мирослава Скорика¹⁷. Згадуючи свої студентські роки, він з вдячністю розповідав про навчання в класі Мирослава Михайловича, де панувала доброзичлива, справжня творча атмосфера. Говорячи про педагогічний хист видатного композитора, Ярослав наголошував на його вмінні відчувати творчі нахили, уподобання та потенціал кожного студента. Чимало зусиль докладав професор, щоби поглибити та розвинути паростки композиторських здібностей своїх підопічних: вимагав багато писати, прагнути професійно – ґрунтовно і досконало – здобувати навички композиції, використовуючи різні форми та жанри й урізноманітнюючи музичну мову.

¹⁷ Викладацьку діяльність М. Скорик розпочав з 1963 року у Львівській консерваторії, а 1966 р. – перший рік його роботи у Київській консерваторії.

Сам М. Скорик говорив: «Я б себе швидше назвав для своїх учнів порадином. Я стараюся на них не тиснути. Я їх більше вчу техніки, не розповідаю їм, що саме вони повинні писати, якого змісту, якими засобами, а просто підказую і раджу» [109]. Звичайно, він зазначав, що головною передумовою для успішної творчості композитора має бути талант, обдарованість.

З особистих розмов з Мирославом Михайловичем можемо зробити висновок, що Я. Верещагіна він вважав дуже здібним митцем з унікальною концентрованою музичною мовою. У бесіді з Б. Верещагіним М. Скорик дуже влучно охарактеризував мистецький хист Я. Верещагіна: «Як композитор, Ярослав Верещагін був досить цілісною, своєрідною і самодостатньою індивідуальністю. Це проглядається як у його творчому мисленні, мові, так і в органічному поєднанні різних стилів й технік при збереженні, водночас, української музичної ідентичності... Він глибоко національний композитор».

Музикознавиця Г. Луніна в одній із статей присвячених Я. Верещагіну підкреслювала, що такий тандем вчителя та учня зіграв важливу роль у його композиторському мисленні: «Знайомство з творчістю й навчання у цього відомого митця стали для Я. Верещагіна поштовхом для власних композиторських шукань. На перший погляд, між учителем і учнем у манері музичного письма немає нічого спільного. Музика Я. Верещагіна емоційно стримана, на відміну від експресивно відкритої, терпко-фольклорної інтонації М. Скорика. Однак навіть у зрілих опусах Ярослава Верещагіна можна виявити певну спорідненість із вчителем: вишукано-рафінована музична палітра його творів розцвічується барвами фольклору» [160, с. 28].

Навчаючись у консерваторії, Я. Верещагіну пощастило мати вчителів більш академічно традиційного напрямку: поліфонію викладав Анатолій Коломієць, аналіз музичних форм – Микола Дремлюга, а інструментовку – Гліб Таранов. Паралельно з цим учитель з композиції, М. Скорик, давав йому поштовх до новаторських «проб пера». Таким чином, з одного боку

Я. Верещагін засвоїв класичні традиційні прийоми, а з іншого - навчався шукати нові тембри, технічні засоби та інструментальні склади.

В цей період у М. Скорика навчалися також В. Шумейко, з яким Я. Верещагін мав дружні зв'язки ще з училища, О. Кива та В. Ільїн. Збираючи інформацію про композитора, з розмов із знайомими Я. Верещагіна стає відомо, що він завжди вирізнявся серед усіх особливою фундаментальною освіченістю в історії, літературі, музиці та поезії. Деякі фрагменти таких інтерв'ю опубліковані Д. Костурою. Наприклад, О. Кива у розмові про Я. Верещагіна зазначає, що він добре знав історію України і Києва, чудово орієнтувався в сучасній поезії і все це неодмінно відображалось у його музичному почерку: «[...] В його музиці є все – і визначена риса трагедійності, і романтизму, але вони завжди були глибоко сховані і ніколи відверто не вимовлялися. Не стосуючись якихось глобальних, загальнолюдських або національних проблем, він відобразив тендітний світ своїх художницьких уявлень. В його камерних творах відображена багатозначність образів, символів, змістів, як у краплі – океан» [138].

Аналогічними спостереженнями про позитивний вплив на нього Я. Верещагіна ділиться також В. Шумейко: «Був кінець 60-х років. І тут якраз Славко мені трапився – найпотужніший чинник мого переходу на українську. Розповідав потроху про невідомі мені сторінки історії, приховувані тодішньою владою. Нас об'єднували спільні погляди на мистецтво, на долю України. Ми творчо спілкувалися між собою» [138].

Виходячи із наведених спогадів, Я. Верещагіна можна без перебільшення назвати виразним представником 1960–1970-х років – періоду, який був особливим часом, коли активно заповнювалися «білі плями» в українській історії та мистецтві.

У цей час відбувався черговий наступ на сферу функціонування всього україномовного, адже уявлення художньо-естетичної «свободи», насаджене радянською політичною владою у цей хронологічний відтинок, було хибним. Ряд дослідників, зокрема Б. Кравченко [141], вказують на зниження кількості

видань українською. Ідеологічний контроль здійснювався у бібліотечній, музейній сферах, відстежувалося надходження закордонної літератури, у пресі панувала цензура і домінувало правило дотримання державної таємниці. Свідома частка вітчизняної мистецької молоді активно підхоплювала національну спрямованість. Пошук власної ідентичності та пізнання української ментальності найвиразніше окреслилося у зверненні до фольклорних джерел та створенні на їх основі унікальних композицій. Так виникла «нова фольклорна хвиля», яка стала продовженням лінії фольклоризму із Західної Європи 1920 – 30-х років (Б. Барток, З. Кодай)¹⁸. Це й не дивно, адже, як зазначає Г. Меднікова [170], у ці десятиліття до сфери творчих пошуків митців активно входили європейські віяння. Серед причин такого запізненого професійного освоєння був об'єктивний чинник – довготривала ізоляція радянського суспільства від країн Заходу (так звана «залізна завіса»).

У творчому доробку Я. Верещагіна також простежуються ознаки захоплення фольклорними темами. Зокрема, вони втілилися у обробки українських народних пісень та використання специфічного тематизму і образності у інструментальній музиці. О. Лавриненко у статті «Сонце кличе мене...» зазначає, що серед своїх духовних вчителів Я. Верещагін називає Б. Лятошинського, Б. Бартока, І. Стравінського [150, с. 17]. А про помітний вплив неофольклоризму І. Стравінського на творчість Я. Верещагіна пише І. Пясковський, підкреслюючи використання композитором поліструктур (передусім поліладовості), які зберігають генетичний зв'язок з фольклором¹⁹ [204, с. 57].

Любов до української пісні зародилася у митця ще змалечку, коли він вперше почув звучання народних мелодій з материнських вуст. Його мати, Варвара Павлівна, виявляла особливу любов до музики, співу та театру, що також неодмінно вплинуло на художні смаки сина. У свої юнацькі роки вона активно брала участь у місцевих виставах народного колективу, була

¹⁸ Яскравими представниками цього напрямку в Україні є Л. Грабовський, М. Скорик, Л. Колодуб, Л. Дичко, Ю. Іщенко, Є. Станкович, І. Карабиць, В. Зубицький, О. Кива та ін.

¹⁹ Мова йде, зокрема, про «Три посвяти» Я. Верещагіна.

обізнаною в українських обрядах та традиціях, знала багато казок та віршів. Саме тому, коли у Я. Верещагіна з'явилася можливість поспівати в хоровому колективі, він завзято погодився, тим паче що той хор був осередком українського культурно-просвітницького руху, характерного для інтелігенції 60-х років ХХ ст.

До участі у хорі «Жайворонок» Я. Верещагіна та його брата Бориса запросив О. Грама, який викладав предмет «Українська народна музична творчість» у Музичному училищі ім. Р. Глієра. Його дружина, Г. Пархоменко, на той час була художнім керівником і диригентом колективу.

Варто відзначити, що історія створення самого музично-хорового колективу тісно пов'язана з шістдесятницьким рухом. Менталітет та постійна готовність української інтелігенції вирішувати проблеми, такі як захист української мови і культури, популяризація цих цінностей, відновлення національної історії та етнографії, опис русифікаторської політики партійного управління, зростання агресивності з боку русифікованого міщанства, сприяли швидкому розвитку шістдесятницького руху в Україні [104].

Культурництво, незважаючи на свої недоліки та обмеженість, відіграло важливу роль у формуванні ідей серед шістдесятників. По-перше, це був початковий етап їхнього ідейного розвитку, а по-друге, воно вимагало належної організації. Початкові об'єднання шістдесятників відбуваються спонтанно на різних заходах, таких як вечірки, поетичні вечори, концерти, а також через їх фахову діяльність. Це призвело до формування неформальних об'єднань як альтернативи існуючим творчим спілкам.

Одним із таких об'єднань і став Міжвузівський студентський мандрівний хор «Жайворонок»²⁰. На початку 70-тих років хор складався з студентів наступних вузів: педагогічного, будівельного, політехнічного, технологічного інституту легкої промисловості, автодорожного, художнього

²⁰ Назва хору «Жайворонок» виникла у 1962 р. і була пов'язана з оповіданням І. Рябокляча, яке з різними віршами та іншими прозовими творами цитувалося активістами хору в рамках заохочення нових співаків у студентських і робітничих гуртожитках. Оповідання було присвячене співочому птаху жайворонку — символу весни і відродження природи [226].

інститутів, держуніверситету, інституту іноземних мов, консерваторії, музичного училища ім. Р. Глієра. Так виник один із самобутніх аматорських колективів, який сформувався не просто як хор, а як клуб любителів співу і української культури.

Зустрічі з хором «Жайворонок» ставали не лише важливими мистецькими подіями для киян, а й також своєрідними громадськими акціями. Вони сприяли пробудженню національної свідомості, впливали на духовний і творчий розвиток особистості, відкриваючи чудову можливість слухачам ознайомитися з маловідомими й раніше забороненими зразками народної та професійної української музики та поезії.

Я. Верещагін став учасником хору з 1969 року, коли колектив досягнув свого «найвищого мистецького злету» [226, с. 25] після оновлення складу²¹ (див. Дод. А, світлина А.5). За спогадами Б. Верещагіна, вельми показовим і пам'ятним, зокрема, став перший офіційний виступ «Жайворонка» у Києві 30 грудня 1969 року, що відбувся у тодішньому Будинку вчителя.

Програма концерту складалася з щедрівок, колядок, жартівливих пісень в обробці О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Людкевича, М. Колесси, А. Авдієвського, творів С. Козака, О. Грами та інших авторів, що викликало чималий інтерес серед інтелігенції міста.

У виконанні гурту звучали також козацькі й стрілецькі пісні, зокрема в обробці М. Гайворонського. Разом з хором у концерті брали участь бандуристи, брати Литвини, які сповідували дух українства. Все це надавало виступу колективу ще й відповідного політичного забарвлення, відтак потрапити на концерт було практично неможливо. Часто авторів творів не називали, оголошуючи просто як народну пісню або композицію з анонімним авторством, щоб уникнути зайвої уваги спецслужб.

²¹ Керівники колективу та склад постійно змінювалися через внутрішньохорові перипетії. Хором у свій час керували: Г. Пархоменко, С. Рочин, В. Смогитель, В. Конощенко М. Молдавін, І. Бучинська, І. Полюх, О. Ліфоренко, І. Костенко, Ю. Максименко, Т. Стінковий, О. Грама [226, с. 16].

Б. Верещагін розповідає, що на тому концерті були дійсно незабутні хвилини емоційного та патріотичного піднесення і для багатьох слухачів виступ хору став справжнім потрясінням: «Присутніх вразила щира й піднесена атмосфера зали, яка була переповнена. Кожна пісня супроводжувалася тривалими оплесками. А тільки-но хор натхненно заспівав “на біс” стрілецьку пісню “Ой там, при долині”, як всі неначе миттєво “увімкнулись” і на словах “тебе при долині покриє мурава, та слава не згине, козацькая слава!” стрімко піднялися, а на балконі залунали палкі вигуки: “Слава Україні!”».

Музично-громадська діяльність хору включала в себе репетиції, презентації нових програм, концертні та вуличні виступи, що завоювали велику популярність серед шанувальників української культури. Ця діяльність стала своєрідним каталізатором духовного єднання прогресивних сил.

На жаль, активність цього унікального хорового колективу, яка мала на меті формування національної самосвідомості громадян України та відновлення української історії, етнографії та фольклору, привернула увагу влади та її «компетентних органів». Останні здійснили ряд заходів, щоб існування хору «Жайворонок» у 1972 р. припинилося [226, с. 40].

У період свого приєднання до хору Я. Верещагін створив кілька авторських аранжувань українських народних пісень, зокрема стрілецьку – «Ой там, при долині»²². Також на замовлення Олександра Мінківського, керівника Державної капели бандуристів України того часу, композитор написав низку аранжувань.

Я. Верещагін наголошував на тому, що для нього фольклорні джерела стають важливим творчим імпульсом: «Проникнення у фольклор пробуджує часом авторів звертатися до новаторських засобів музичної виразності: алеаторики, мікрохроматики, модальності, гетерофонії. Однак я не прихильник змішування «французького з нижегородським» – включення цитат, фольклорних інтонацій в «чужу» систему мислення. Не подобаються мені,

²² Обробка стрілецької пісні «Ой там при долині» входить до циклу Я. Верещагіна «Дві українські пісні».

наприклад, твори для органа, які використовують фольклорну за походженням мову. Народне мистецтво дає енергію для особистої творчості, для мене це один із найбільш плодovitих шляхів оновлення технології» [21, с. 113].

Згадати можна і про внесок Я. Верещагіна у створення непересічного фольклорного ансамблю «Кобза», чиє творче становлення в певній мірі було підтримано композитором. Гурт отримав визнання не тільки в Україні, а й за її межами, значно сприяючи популяризації української народної пісні. З першим складом учасників гурту, до якого входили К. Новицький, В. Кушпет, Г. Гарбар, О. Рогоза та А. Лютюк, Я. Верещагіна об'єднувала не просто дружба, а й спільні ідеї і погляди, спрямовані на пошук нових шляхів розвитку української музики та народної творчості. Перший оригінальний твір для цього колективу був написаний Я. Верещагіним – «Елегія» для флейти у супроводі ансамблю²³.

Зі спогадів Б. Верещагіна стає відомо, що на репетиціях ансамблю «Кобза» активно відбувалися дискусії та обговорення їх діяльності, спрямовані на вивчення художніх принципів та визначення перспектив колективу. Обговорення охоплювало аспекти збереження національної ідентичності ансамблю, підтримку музичного фольклору, зокрема народної пісні, у контексті становлення вітчизняної музичної естради, а також принципи формування репертуару. Також ці обговорення стосувалися необхідності розширення використання української мови у сфері музичного мистецтва, зокрема в музикознавстві, музичній освіті та вихованні.

Отже, підсумовуючи вищевисловлене, необхідно звернути увагу на аспектах патріотизму у рамках особистості Я. Верещагіна. Його любов до рідної країни виражалася через почуття гордості за історію України та свій народ, а також у повазі та пошані до його традицій, звичаїв та обрядів. Митець завжди прагнув до того, щоб Україна стала символом вільності та незалежності. Як підтвердження, знаходимо у його рукописах такі авторські рядки:

²³Часто звучало перекладення цього твору для бандури соло К. Новицького.

*«Мені не треба мертвої латини,
Мене не вабить розкіш грецьких слів, -
Ні італійської ласкавий спів, -
Мені потрібна мова України».*

Аналізуючи роки студентства Я. Верещагіна у стінах консерваторії, варто згадати діяльність Клубу молодих композиторів, яке було досить прогресивним утворенням та дуже вплинуло на молодих композиторів того часу. Це об'єднання створене за ініціативи викладачів консерваторії, студентів та Спілки композиторів України. Біля витоків КМК стояли такі особистості як М. Скорик, Л. Грабовський, В. Задерацький, Н. Герасимова-Персидська, Є. Станкович, І. Карабиць, М. Копиця, О. Зінькевич, Г. Конькова, Г. Ляшенко та ін.

Основна мета створення Клубу полягала в сприянні творчому розвитку молоді, виявленні та розкритті її творчого потенціалу, забезпеченні фахового спілкування та знайомства з художніми тенденціями різних композиторських шкіл, а також заохочених новаторських пошуків.

Під час засідань крім виконання музики молодих українських авторів звучали твори авангардних композиторів, як вітчизняних, так і зарубіжних, як от: А. Шенберг, В. Сильвестров, А. Веберн, Л. Грабовський, А. Берг, М. Скорик, Б. Лятошинський, О. Балакаускас, К. Пендерецький, Є. Станкович, Г. Канчелі, П. Плякідіс та інші.

Засідання клубу систематично перетворювалося в запальні дискусії, де кожен учасник мав можливість вільно висловити свою думку з різних питань. Композитори та музикознавці активно обговорювали своє бачення розвитку українського музичного мистецтва в контексті сучасних світових тенденцій, ділилися творчими амбіціями та висловлювали погляди на майбутнє. Іноді учасники навіть презентували ескізи майбутніх творів.

Клуб привертав до своїх заходів не лише студентів композиторських факультетів консерваторій, а й визнаних композиторів, що надавало можливість молодим талантам, слухаючи виконання своїх творів, отримувати

конструктивні поради від досвідчених музикантів. Це надавало унікальну можливість для саморозвитку та формування особистості.

Важливо відзначити активну участь Я. Верещагіна в діяльності клубу, де він презентував власні композиції, вважаючи це ефективним засобом фахового навчання. Додатковим свідченням цьому є власні висловлювання митця у одному зі звітів засідання Клубу молодих композиторів та музикознавців: «[...] Формування творчого обличчя митця, формування його світогляду, його творчого «кредо» є складним, подекуди суперечливим процесом. Тому особливо приємно відзначити той факт, що концерт з творів нових членів Клубу привернув до себе увагу з боку студентів та викладачів, викликав цікаві дискусії. Саме в контексті з слухачем, в розмовах з ним «гартується» композитор. Водночас такого ж «гарту» зазнає й молодий музикознавець, що в своїх виступах вчиться професійно аналізувати щойно прослухані твори, давати їм самостійну певну оцінку. Хай ще не завжди виступи музикознавців відзначаються високим професійним рівнем, хай не завжди твори композиторів викінчені й бездоганні. Вчать на помилках, і з досвідом приходить якість [...]»²⁴.

Музикознавиця Г. Конькова теж згадувала про КМК, а особливо про прем'єрне виконання одного з творів Я. Верещагіна: «1972 рік... На репетиції одного з моїх циклів музичних творів “Перше виконання” слухаю твір студента ІV курсу консерваторії Ярослава Верещагіна – Квартет для мідних духових інструментів “Conglomerato piccolo”. Вже перші звуки занурюють мене в новий, незнаний світ витончено-поетичної краси, світ надзвичайної творчої особистості. І цю особистість його музика відбивала на диво чітко: без емоційних вибухів і несподіванок, настільки лаконічно, що кожен звук, кожна мить звукової вертикалі і горизонталі відкривала для слухача нові емоційно-змістові паралелі, які художньо відзеркалювалися в довершеній формі» [128, с. 162].

²⁴ Повний текст дивись у Додатку В

Підсумуємо, що Клуб молодих композиторів був своєрідною творчою лабораторією для молодих композиторів та музикознавців, де кожен міг знайти для себе щось нове та ствердитися у власних висловлюваннях.

У 1973 р. Я. Верещагін закінчив консерваторію. Роки навчання в ній стали знаковим часом для молодого композитора, адже саме за цей час він написав свої перші твори: Перша соната для фортепіано (1970 р.), Фортепіанний квартет (1971 р.), Дивертисмент (1972 р.), Маленька класична сюїта для клавесина (1973 р.) та дипломна робота – Концерт для оркестру і альту (1972 р.).

Варто відмітити, що Концерт для оркестру і альту Я. Верещагіна – це перший масштабний твір, написаний для цього інструменту в історії української музики. Відомо, що напередодні державного іспиту з композиції, до якого разом зі своїми співкурсниками готувався Ярослав, у Київ приїхав уславлений композитор А. Хачатурян. Він виявив бажання познайомитися з випускниками, послухати їхню музику. Б. Верещагін, згадуючи про це, зазначає, що А. Хачатурян прослухав твір з великим зацікавленням, після чого привітав Ярослава з успіхом: митцеві однозначно сподобалася композиція.

Першими виконавцями Концерту для альту з оркестром були талановиті музиканти: спершу педагог Київської консерваторії А. Венжега, згодом І. Яроцький, В. Пуржаш, С. Кулаков, Д. Гаврилець та інші.

Партитура Концерту увійшла до репертуару українських виконавців і була надрукована у видавництві «Музична Україна» [27]. У 2008 році професор кафедри скрипки Національної музичної академії Д. Гаврилець підготував та випустив навчальний посібник, який охопив альтові концерти Є. Станковича, Г. Гаврилець та Я. Верещагіна.

Посібник включає музикознавчий аналіз композицій у контексті епохи, а також у передмові розглянуті технічні навички та творчі якості, необхідні для успішного виконання альтових концертів. У контексті розгляду альтового концерту Я. Верещагіна, який позиціонується у світлі своєрідної унікальності, автор відзначає наступне: «Стилістично “Концерт для альту з оркестром”

Я. Верещагіна перегукується з творами Б. Бартока, П. Хіндеміта, особливо у царині ладово-гармонічного мислення, а також поліфонізації музичної фактури. В музиці переважають експресивні образи, що інтонаційно беруть свій початок у творчості Д. Шостаковича, А. Онеггера, Б. Лятошинського. Проте цій музиці притаманні глибоко національні ознаки: природа інтонаційно-музичного матеріалу засвідчує нерозривний зв'язок з українськими народнопісними джерелами. Часто чути переспів інтонацій, близьких до голосінь, хоча цей зв'язок існує не на поверхні, а швидше на рівні генетичної спорідненості, і розпізнати його не завжди легко і просто. Тим паче що композитор подає інтонації народнопісенного матеріалу не у первісному їхньому вигляді, не цитує їх – він трансформує їх, пропускає крізь своє творче “Я”» [43, с. 8].

2.1.2 Зрілий період

За дослідженням Н. Савицької, зрілий період творчості характеризується розвитком критичного мислення, зростанням конструктивності, раціональної організації творчого акту. Саме у цей віковий «сезон» відбувається цілеспрямоване самовдосконалення, максимально виявляється вроджений та набутий потенціал митця [213, с. 97–99].

Так як рамки періодизації життєвого і творчого шляху досить умовні, з огляду на активізацію творчого процесу Я. Верещагіна маємо підстави вважати, що ознаки зрілого етапу життєтворчості митця почали виявлятися вже на старших курсах консерваторії, а фазою «акме»²⁵ для нього стали 80-ті рр. ХХ ст..

У 1972 р. композитор одружився з Надією Федорівною Бардамит (12.04.1948 р.), що на той час була студенткою Київського політехнічного інституту²⁶. У 1976 р. в сім'ї композитора народилася донечка Богдана, якій він

²⁵ у перекладі з грецької означає розквіт, вершина професійного та особистісного становлення.

²⁶ Нині Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

присвятив багато своїх творів (див. Дод. А, світлини А.8 та А.9). У той період Я. Верещагін активно працював над створенням музики, яка знаходила натхнення в нових аспектах життя та родинних радощах: «Що я найбільше ціную в дітях, у дитинстві взагалі? Свій, оригінальний, незатьмарений погляд на світ, дуже яскраве і живе його сприйняття. Звичайно, прагну проводити з донькою якомога більше часу і поважаю її самостійність в оцінках, смаках. Коли вона, наприклад, малює, ніколи її не виправляю у виборі кольорів, намагаюся зважати на її власне бачення» [150, с. 3].

Батьківство вплинуло на його музичне вираження, стало важливою темою в композиціях присвячених доньці, де він висловлював радість та глибокий погляд на світ очима батька: вокальні цикли «Сміється джерело» на вірші В. Морданя та «Три пісні на українські народні тексти». Протягом життя Я. Верещагін писав і дитячі п'єси для фортепіано: «Колисанка», «Повітряні кульки», «Вечірня казочка», «Блазень», «Гей ви, хлопчики», «Дві дитячі п'єси» («Маленькі сурмачі» та «Журлива мелодія»).

З 1973 року Я. Верещагін працює у видавництві «Музична Україна»: спочатку редактором у відділі інструментальної музики, потім старшим редактором (з 1975 р.), а вже з 1978 – по 1980 рр. стає заступником головного редактора.

У той час видавництво виступало як унікальна структура, де взаємодіяли не лише композитори та музикознавці, але й музиканти різних спеціальностей, літературні редактори, поети, художники, технічні редактори, коректори інших галузей. Цей колектив представляв собою унікальну групу яскравих та видатних особистостей.

Відомо також, що на цей момент не існувало жодної академічної програми для підготовки професійних музичних редакторів. До роботи у видавництві залучали талановитих та висококваліфікованих композиторів, освічених музикантів, які виявляли бажання та здатність працювати над складними симфонічними та іншими музичними творами, готуючи їх до публікації. Співпраця з видавництвом становила важливий етап навчання для

молодих композиторів, що дозволяло їм вдосконалювати свою майстерність. Навички музичного редагування та спеціальні знання нотографії набувалися в процесі вивчення цієї цікавої, хоча й вимагаючої професії. Молоді редактори були під наставництвом більш досвідчених колег, які передавали свої знання та ділилися власним досвідом. У 70-тих роках такими наставниками старшого покоління були зокрема О. Андрєєва, М. Їжакевич, Ю. Щуровський, Г. Гембера, Л. Левітова, І. Хуторянський, В. Таловиря, К. Скороход.

Цей обмін ідеями та поглядами дозволяв молодим композиторам розширювати свій художній горизонт та вдосконалювати своє мистецтво. Спільна праця над музичними творами створювала особливу атмосферу творчого співробітництва, що сприяло взаємному зростанню та обміну унікальними досвідом. Таким чином формувалася, розвивалася та поповнювалася новими знаннями музично-редакторська школа в Києві.

Також важливо відзначити, що ця видавнича ініціатива не лише створювала умови для формування та розвитку музично-редакторської школи, але сприяла розбудові музичної культури в цілому. Видання нових нотних зразків внесло вагомий внесок у збереження та популяризацію української музичної спадщини.

За роки роботи у видавництві було опубліковано велику кількість нот, масштаби редакторської роботи вражають. Період 1970–1980-х років був плідним для «Музичної України», аналізуючи тематичні плани організації стає відомо, що кількість видань на рік становила 240–250 назв. Вже з 1990–го року продуктивність видавництва різко падає. Важливо зазначити, що на той час робота у видавництві для молодих українських композиторів була, перш за все, можливістю заробітку. Тим не менш, для багатьох із них – Є. Станковича, В. Загорцева, О. Киви, Г. Саська, Є. Льонка, В. Шумейка, О. Костіна, О. Яворика, І. Щербакова, В. Тилика, Я. Верещагіна та інших – стала своєрідною школою знайомства зі світовими музичними тенденціями минулого і сучасності (див. Дод. А, світлину А.11).

Я. Верещагін відзначався глибокою ерудицією та відмінним знанням тогочасних тенденцій у світовій композиторській творчості. Його високий професійний рівень та активна ініціатива виявлялися у надзвичайно якісній редакторській роботі. Підтвердженням цієї тези є серії видань «Симфонічна музика ХХ сторіччя» та «Перлини світової музики», відомі у багатьох країнах зарубіжжя, виданню яким активно сприяв композитор, окрім них ще ціла низка творів сучасної музики. Також в той час було надруковано весь творчий доробок авангардиста А. Веберна, таким чином здійснилося перше знайомство з творчістю цього композитора [160].

Музикознавиця Г. Конькова у книзі «Олена Куц. Будинок творчості композиторів – гармонія музики і природи» [128], повертаючись до цього періоду життя і творчості Ярослава, писала: «Зустрічалася я з Ярославом і у видавництві “Музична Україна”, де ми працювали в ті далекі, майже юні роки. Завжди привітний, інтелігентно-стриманий, небагатослівний, на диво ерудований в музиці, поезії, літературі, історії, він був справжнім професіоналом високого рангу і у редакторській справі. З того часу я просто “захворіла” його музикою» [128, с. 163].

Вибір композиторського амплуа часто залежить від того, з якими творчими колективами та виконавцями доводиться працювати авторіві. Безумовно, важливу роль у цьому плані відіграло знайомство Я. Верещагіна з художнім керівником «Київської камерати» Валерієм Матюхіним.

Ансамбль камерної музики «Київська камерата» був організований В. Матюхіним при Спілці композиторів 1977 року. Колектив був спрямований на виконання нової сучасної української музики. Саме завдяки цьому ансамблю звучали твори молодих талановитих композиторів. Унікальною якістю «Київської камерати» був універсалізм, адже оркестранти склали особливий ансамбль солістів. При потребі вони могли виконувати як сольні партії, так і грати в неординарних ансамблевих утвореннях [220, с. 375 – 376].

Дружба Я. Верещагіна та засновника «камерати» В. Матюхіна зав'язалася завдяки спільній роботі над оперою «Алкід» Д. Бортнянського у 1979 р.

В. Матюхін тоді ще працював у Київському камерному оркестрі і на замовлення І. Блажкова мав відновити за уривками авторського рукопису партитуру опери, а Я. Верещагін паралельно працював над клавіром. Звідси і почалася тісна співпраця.

У період 80–90-х років ХХ ст. Я. Верещагін був найвиконуванишим «Київською камератою» композитором: завдяки творчому тандему було написано багато творів для цього колективу. У тому числі композитор зробив низку оркестрових транскрипцій творів Д. Мійо, Ф. Шопена, Л. Ревуцького, М. Коляди та інших.

В. Матюхін відзначає унікальність композиторського письма Я. Верещагіна: « <...> Верещагін був дуже індивідуальним митцем, що розкривалося як у стилі його мислення, так і в образній музично-мовній сфері. Шукати йому аналогій – марна справа, і це не тому, що в його творчості не можна знайти ліній наслідування, а тому, що як композитор він був цільний, гармонійний і самодостатній. Його музика зі своєю, тільки йому властивою красою і багатством, якнайповніше увібрала в себе розмаїтий світ його переживань, відчужань, думок і повороти його долі» [158, с. 12].

Безумовно, співпраця Я. Верещагіна з «Київською камератою» сприяла творчості митця у камерному жанрі, але потрібно зазначити, що з самого початку цей вид композиторської діяльності був йому близький: « <...> Тут [у камерному жанрі] кожен музикант – соліст, і рівень інтерпретаторської майстерності дозволяє широко і вільно застосовувати різноманітні технічні засоби, не сковує композиторської думки» [100, с. 6 – 7].

Також Я. Верещагін у статті «Автори розповідають» зазначає, що особливим стимулом до роботи у цій жанровій сфері стали дружні відносини з талановитими виконавцями. Він пояснив це на прикладі власного твору «Три посвяти», написаного для В. Трубовського (флейта), М. Деснова (гобой) та Ю. Дондакова (фагот). Кожна п'єса з цього циклу дає можливість демонстрації виконавцям специфіки кожного з інструментів. А творча дружба з квінтетом

тромбоністів із Харкова під керівництвом О. Федоркова спонукала до створення Концерту для чотирьох тромбонів і літавр [21].

Б. Сюта у підручнику «Історія української музичної культури» [133] зазначає, що саме в камерних творах шліфувалася творча майстерність молодих композиторів та опрацьовувалися нові художні підходи композиторів старшого покоління, саме ці жанри стали найчастіше виконуваними численними (як постійними, так і тимчасовими) камерними виконавськими колективами. Важливо відмітити, що ці композиції були мобільнішими для відтворення, через що вірогідність їх появи на публіці була більшою. Їх можна виконувати навіть у невеликих периферійних містах із обмеженими можливостями щодо концертних залів. І, звичайно, це важлива риса останньої третини ХХ століття, що є відображенням провідних тенденцій розвитку сучасної музики.

Період початку роботи у «Музичній Україні» та знайомство з В. Матюхіним виявилися плідними для композиторської діяльності Я. Верещагіна (див. Дод. А, світлини А.10 – А.13). За цей час він створює Перший вокальний цикл для баритона і фортепіано; «Військову музику» для чотирьох ударних, мідних та дерев'яних інструментів (1975 р.); «Пасторальний» струнний квартет (1976 р.); Квінтет для духових інструментів (1977 р.); «Святкову» увертюру (1978 р.); Три пісні на дитячі народні тексти (1979 р.) та Струнний квартет (1980 р.).

У 1980 р. Я. Верещагін став Лауреатом Республіканської комсомольської премії імені М. Островського. Цього ж року митець займає посаду відповідального секретаря Спілки композиторів України і працює там до 1985 р.. Протягом цих п'яти років він написав ще один струнний квартет та дитячу кантату «Сміється джерело» на слова В. Морданя. У 1985 р. композитор займає посаду головного редактора видавництва «Музична Україна» та пише цього ж року Диптих для баса з оркестром на слова М. Бахтинського.

Усі ці події в житті композитора свідчать про вершинний період осягнення професійної досконалості та його особистісного становлення. Варто зазначити, що друга половина 80-тих рр. загалом стала плідним етапом для

творчості тогочасних митців і славиться великою кількістю яскравих творів, написаних композиторами різних регіонів України.

Пояснити загальну активно-розвиткову тенденцію у кризовий період для суспільства можна тим, що через своєрідну структурну трансформацію соціуму утворюється немов зворотній бік медалі – народжуються нові яскраві ідеї, і через нестійке становище і відмирання старого стаються різкі зміни на краще [11, с. 5–11]. Також характерним для цього періоду є відродження інтересу до свого, українського: через реабілітацію творчості репресованих поетів поширеним явищем стало звернення композиторів до їх літературної творчості.

Варто зазначити, що більшість творів вокальних жанрів Я. Верещагін створив саме на слова українських поетів. Захоплення поезією композитор скоріш за все перейняв від батька, адже будучи дитиною він спостерігав за тим, як часто у них вдома гостювали багато татових друзів – українських поетів.

Особливо Я. Верещагін любив творчість молодого П. Тичини. Можливо, це пов'язано з тим, що у 80–90-ті роки ХХ ст. збірка «Замість сонетів і октав» була опублікована у складі повного зібрання творів П. Тичини і знову стала актуальною і популярною серед поціновувачів. Працюючи з домашнім архівом композитора, було знайдено його зошит з власноруч переписаними ранніми віршами П. Тичини. Рання творчість поета належить до символізму: літературознавці вказують на возвеличення в ній людини, превалювання гармонії людини та всесвіту. Гра світла, звуків, кольорів, музикальність поезії митця беззаперечно зацікавила Я. Верещагіна. Вивчаючи творчий доробок композитора, відмічено у ньому саме ці риси.

Я. Верещагін у своїй творчості також звертався до віршів О. Вовка, В. Морданя, В. Поліщука, В. Сосюри, В. Симоненка, Д. Павличка, В. Семенка, Б. Чіпа, Н. Гнатюка, Ф. Млинченка тощо. Більшість із них були товаришами композитора та членами «Спілки письменників України», що у 1980-х і 1990-х роках стала центром національно-визвольної боротьби.

Композитор цікавився і творчістю зарубіжних поетів, таких як: М. Емінеску, Б. Брехт, П. Ельоар. Досить масштабною є кантата композитора «Краєвиди» на слова Томаса Еліота. А вокальний цикл «Три романси на вірші стародавніх корейських поетів» дозволяє зробити висновок про зацікавленість східною культурою.

Після 1987 р. митець займається творчою роботою. Відвідує безліч концертів, пише нові твори. Останні роки Я. Верещагін проживав у смт. Ворзель у Будинку творчості композиторів «Ворзель». Цей заклад належить Спілці композиторів України. У свій час в ньому працювали над власними творами К. Данькевич, Г. Майборода, А. Штогаренко, О. Білаш, Ю. Іщенко, В. Сільвестров, М. Дремлюга, І. Щербаков та ін. У статті присвяченій концерту-спогаду Я. Верещагіна, дослідниця Д. Костура зазначає, що директор Ірпінського краєзнавчого музею А. Зборовський часто бачив Я. Верещагіна в Ірпіні, у будинку Миколи Будника²⁷, відомого кобзаря, майстра з виготовлення старосвітських музичних інструментів. Як зазначає Д. Костура, у останні роки вони разом працювали над посібником з гри на старосвітських інструментах [138].

Зазначимо, що період початку 90-х рр. ХХ ст. став для Я. Верещагіна кризовим. Дослідниця хроносу композиторської життєтворчості Н. Савицька називає такий етап у творчості митців природнім та неминучим, він настає після плідної стадії творчості та характеризується енергетичною виснаженістю і є найбільш небезпечною зоною середини життя [213, с. 100].

З розповідей товаришів-сучасників, колег Я. Верещагіна, стає відомо, що він був людиною тонкої душевної організації: чутливою, сором'язливою, все пропускав глибоко через себе, тому був здатний до переживань через незначні

²⁷ М. Будник (1953–2001 рр.) є засновником і керівником Київсько-Ірпінського кобзарського цеху.

події. Як результат, часто не міг справлятися з внутрішньою емоційною напругою, створеною через зовнішні умови, родинні обставини.²⁸

Твори останніх років життя Я. Верещагіна дуже потужні, насичені емоціями та переживаннями ретроспективного характеру. Ці композиції наповнені щасливими спогадами та тугою за ними, більша частина з них мають присвяти рідним і колегам, як останні згадки...

Детально проаналізувавши різні аспекти життя і творчості Я. Верещагіна, потрібно відзначити, що на формування творчої індивідуальності композитора вплинуло його виховання і оточення, зустрічі та знайомства. Все це знаходило відображення у його музиці та віршах, тому що композитор більшу частину свого життя шукав самого себе через усвідомлення різнорівневих художніх явищ та призму контактів з талановитими людьми.

Варто зазначити, що в останню третину ХХ століття поряд із позитивним фокусом людини як основи всіх трансформацій в сучасному суспільстві присутні ознаки кричущих протиріч. Суспільство цієї доби характеризується зміною системи орієнтацій на інші цінності – національну спрямованість, інтелектуалізацію, створення нових стилів. У творчості Я. Верещагіна, як і у багатьох інших композиторів того періоду, відбилося зіткнення класичної і радикальної систем, що породило явища змішаної техніки – поєднання серійності із фольклорними мотивами, пісенного тематизму та елементів джазу, поліфонічності та сонористики. Музична тканина невеликих за формою камерних творів Я. Верещагіна містить завуальований сенс, глибоку інтелектуальну ідею.

Підсумовуючи викладені спостереження, зроблено висновок, що творчість Я. Верещагіна різноманітно віддзеркалила суперечності і парадокси епохи, в яку він жив.

²⁸Принагідно можемо нагадати, що саме на цей проміжок часу припадає написання листа-заповіту, який максимально точно відтворює увесь трагізм тодішнього емоційно-психологічного стану композитора.

2.2 Ціннісно-сміслові домінанти образно-поетичної семантики творчості Я. Верещагіна

*«[...] Всі порухи душі,
Вся музика чуттєва
Перейдуть у вірші
У ніч оцю жовтневу»²⁹.*

*Я. Верещагін
Ворзель, 1990 р.*

Різнобічний талант Я. Верещагіна широко проявляється у багатьох сферах його творчості. Від музичного мистецтва до поетичної майстерності, від редакторської діяльності до розробки та реалізації музичних проектів – у всьому виявляється його необмежений потенціал. Ця багатогранність та здатність відкривати нові горизонти свідчить про глибокий зв'язок та взаємодію зі світом навколо, підкреслюючи унікальність його творчого шляху.

Я. Верещагін завжди виявляв любов до літератури, особливо до поезії. Він постійно стежив за новинками, що з'являлися в книгарнях чи друкувалися в тогочасних часописах. Все, що на його думку заслуговувало на увагу, він рекомендував своїм друзям та колегам. Коло його літературних інтересів було вкрай різноманітним. Є. Станкович у інтерв'ю з О. Зінькевич зазначає, що Я. Верещагін знав творчість багатьох поетів, в тому числі маловідомих: «Це був просто кладязь знань! І вірші він писав, як професіонал, а не аматор (його брат сказав, що хоче видати вірші). Я думаю, що в поезії він міг досягти значних результатів, тому що насправді був обдарованою особистістю» [87, с. 88].

Близький товариш Я. Верещагіна – поет Володимир Семенко також пригадував: «Про витончену і раниму душу Ярослава, про те, як він любив літературу і мистецтво, надто святая святих – музику, як опікувався молодого творчою генерацією, можна говорити й говорити. Пригадую короткий, стислий

²⁹ Фрагмент із вірша присвяченого В. Семенкові. Див. повну версію в Дод. Г

і водночас живий та образний виступ Ярослава Верещагіна на могилі нашої славетної Лесі Українки, присвячений 125-ій річниці від дня народження великої поетеси. З-поміж поетів він був один, композитор, котрий виступав із завершальним словом. На жаль, ніхто не здогадався записати той виступ, проте на слуху “вписалися” слова одного з музикознавців: “Жоден з поетів не сказав про Лесю так, як Ярослав”» [217].

Я. Верещагін протягом життя створив багато віршів і навіть скомпонував власну збірку поезії під назвою «Хлорофілові зерна»: на жаль, вона так і не побачила світ, але окремі вірші все ж були надруковані в періодичних виданнях. На даний момент в рукописному архіві митця знайдено 74 вірші та з наявного віршованого доробку можна зробити висновок про особливий поетичний талант митця.

У журналі «Українська культура» поет Б. Чіп у своїй статті під назвою «Попереду йшла музика і вела за собою слово» розповідає про пристрась Я. Верещагіна до поетичного вислову: «[...] Органічно, без протистоянь, а навпаки – доповненням одне одного. Музика – слово, слово – музика, і все це на нероздільному тлі природи і людини... Та не тільки сім знаків з п’ятилінійного нотного неба спадали на нього лавиною звуків. Була ще й любов до Слова [...]. І в цій любові він був таким же вимогливим, як і в музиці. Лаконізм, точність, відшліфованість бачаться і в кращих поезіях, що збереглися» [278, с. 32].

Відомо, що улюбленим письменником Я. Верещагіна був П. Тичина: саме його ранній творчості автор приділяв велику увагу. В архіві композитора знайдено списаний вручну зошит з віршами молодого П. Тичини. Не дивно, що за стилістикою поезія Я. Верещагіна подібна до творів основоположника українського символізму.

У своїй поезії, аналогічно музиці, Я. Верещагін використовує різноманітні афористичні форми. Його поетичні твори є живим відбитком особистості та внутрішнього духовного світу художника. У вишуканих віршах поета можна відчувати, як вони розгортають окремі таємничі сторінки його душі.

Б. Верещагін, згадуючи брата, говорить: «Ярослав як композитор і поет не терпів фальші - він легко розпізнавав її і в мистецтві, і в житті. Мабуть, тому вірші його є такими відвертими: в них можна віднайти багато особистого».

Поетичну спадщину Я. Верещагіна в цілому можна класифікувати як пейзажну, медитативно-філософську лірику, лірику спогадів. Вірші є відображенням суперечливих душевних переживань митця: нездійсненого прагнення до вічного кохання, неможливості світлого і щасливого буття через переслідування буденністю, неосяжності віри через приречення на вічну зневіру. Автор вправно володіє синтезом технік символістського, імпресіоністського та експресіоністського письма.

*Лємо воду ми в глечик без дна,
Із сипучих пісків ми будуємо замки,
Прагнем море спалити до тла,
Синє небо вмістить у свідомості рамки.*

22 червня 1972 р.

Поетична техніка, визначена як художня майстерність, при детальному вивченні виражає свою вишуканість та високу майстерність. Те ж саме можна сказати і про зміст: на перший погляд він здається простим і зрозумілим, але при докладному аналізі та поглибленому вивченні виявляється, що художня інформація в поезії Я. Верещагіна є надзвичайно образно ємкою. Мова йде про високу щільність змісту поетичного тексту, адже не дивлячись на те, що вірші митця є невеликими за обсягом, у них міститься неосяжна глибина. Щоб повноцінно сприйняти його, читачеві слід усвідомлено і повільно перечитати вірш – тоді весь зміст розкривається у всій повноті та красі.

*Ходить сум
шерхотливими луками.
Ходить сум
над осінніми ріками.
Носить сум
швидкоплинні веселощі.
Сіє сум
на майбутнє нам радощі.*

1971 р.

Важливе місце у поезії Я. Верещагіна займає тематика переживання часу. Спостерігається двоїсте ставлення до цієї філософської категорії: з одного боку як до того, що швидко та непомітно пройде повз, а з іншого – того, що завжди буде вічним. У часовому вимірі автор усвідомлює себе смертним, окреслюючи певний відрізок власного існування в системі нескінченних кругообігів.

*Ці сосни, - щогли бурштинові,
Вітрильник літа в осінь понесли,
Зелені крони вгору підвели
В безодню, там де хвилі хмар шовкові.*

*Мій друже! Налаштуйсь в дорогу.
Сакви візьми, та й трунок не забудь.
У перемінах – змінах наша суть, -
Полишмо вдома радість і тривогу.*

*Воістину, не будьмо чернецями,
Тими сліпцями, що ідуть до ями,
Рушаймо, брате, у бентежну путь! –
Куди кохання й смуток лиш ведуть,
У світлу гавань, де мосянж і мед
Де вічність припиняє лет.*

Вересень, 1991, Ворзель

Поетична мова митця має меланхолійне забарвлення, часто сповнена тугою. Автор любить зображувати осінню пору та вечірній, сутінковий час доби, які символізують наближення до завершального періоду життєвого циклу.

Для зображення миттєвостей власного життя поет добирає не лише образи природи, а і користується фонемно-сонорними фарбами, таким чином підсилюючи емоційну складову мистецького явища. Про спільність виразових засобів музичних та поетичних говорить дослідник А. Сохор [227]. Він зазначає, що вираження «художніх задумів» тісно пов'язані з емоціями та

обов'язково ретельно відбираються автором. Саме так працює зі словом Я. Верещагін. Як композитор він використовує особливий музичний підхід до фонем. Відтворюючи звуки листя, трави, поля, тощо, автор вибудовує гармонійні звукосполучення, одночасно з цим, граючись повтореними фонемами, утворює нові сонорні співзвуччя:

КРАЄВИД

Падає листя

листопадним падолистом.

Жовтий, червоний, брунатний

сніг

ліг

до ніг.

Парасольки. Димарі.

Сірих хмар гриби.

Червоний череп'яний дах.

Осінь

в моїх,

твоїх,

наших

очах.

1971 р.

Митець досягає всеоб'ємності поетичного вислову, синтезуючи у ньому всі види мистецтва – звук та картину, а утворені внаслідок повторів звукосполучень сонорні співзвуччя доповнюють емоційну складову. Таким чином створюється своєрідна ілюзія вокального звучання:

Зорі зореспівом заспівали

Зоряні співанки.

Зоряним промінням зазоріли

Кучері коханки.

В зоряних піснях втопився.

(Зоряне співання...)

Зоряний годинник зупинився.

(Зоряне кохання...)

1970 р.

Шумливим жовтим житом

Шелести, шерхоти

Шурхотять

Шують шовком

Вишивають журливі шати

Життя

Ширяє широко

(Шум...)

Мушу жити.

(Житом – жнива).

1974 р.

Ще одним музичним виміром, перенесеним на поетичне тло, є форма. На рівні окремих фрагментів (строф) простежується наближення структури віршів до музичних форм: тричастинної репризної, три-п'ятичастинної, форми рондо.

<i>Будень...</i>	<i>Весело. Сумно.</i>
<i>День...</i>	<i>Знову весело.</i>
<i>Щодень...</i>	<i>Звідки в людину</i>
<i>Тінь...</i>	<i>все це принесено?</i>
<i>Сутінь...</i>	<i>Щоб було „Весело”,</i>
<i>Лінь...</i>	<i>треба „Сумно”...</i>
<i>Спів слів</i>	<i>Сумно. Весело.</i>
<i>Вінок заплів.</i>	<i>Знову сумно.</i>
<i>Ночі ліс.</i>	<i>12 червня 1972 р.</i>
<i>Ти – без сліз.</i>	
<i>Знову день...</i>	
<i>Будень...</i>	
<i>Щодень...</i>	<i>1970 р.</i>

Дослідивши різні аспекти поетичної творчості Я. Верещагіна, варто зазначити, що вона є особливо насиченою та вишуканою. Однією з основних рис поезії митця є глибоке відтворення його душевних переживань. Насиченість та щільність змісту в поезії Я. Верещагіна є ознакою неабиякої філігранності та високої майстерності. Кожен вірш віддзеркалює весь спектр почуттів і думок автора, але при цьому залишається загадковим і відкритим для різноманітних тлумачень.

Тематика переживання часу в поезії Я. Верещагіна об'єднує його творчість в єдиний емоційний контекст, в якому розглядаються різні аспекти життя. Це, безумовно, створює враження часової безмежності та актуальності його творінь.

Музичний підхід до фонем та синтез звукозображальності в поезії Я. Верещагіна надає його поетичній мові особливої неповторності та оригінальності. Звукові образи та музична структура тісно переплетені з

літературним змістом: таким чином автор створює гармонійний образ, який глибоко вражає слухача-читача.

Отже, аналіз ціннісно-сміслових доміант музично-поетичної образності творчості Я. Верещагіна свідчить про масштабну творчу індивідуальність, глибоке внутрішнє усвідомлення суті людської душі та майстерність у використанні мовних засобів для вираження внутрішнього світу поета.

Загалом, поетичну творчість Я. Верещагіна за всіма параметрами можна віднести до неосимволістського напрямку. Творчі ідеї автора перегукуються з Ш. Бодлером, П. Верленом та П. Тичиною. Загальною «тональністю» віршів Я. Верещагіна є відображення трагедії особистості через образи-символи природи, а музичність поетичного слова митця є одним із особливих засобів вираження світобачення поета.

2.3 Систематизація творчої спадщини Я. Верещагіна

*«Писати музику ніщо не повинно заважати,
хоч буває часто й так, що чим більше перешкод,
тим сильнішим є бажання їх подолати».*

Я. Верещагін [100, с. 7]

Багатий документальний літопис, який розкриває унікальні таємниці життєвого та творчого шляху будь-якого визначного представника мистецтва становлять архівні матеріали. Вони не лише фіксують важливі етапи і досягнення діяча, а і стають своєрідним вікном у світ особистих переживань, невисловлених думок і внутрішніх протиріч, які лежать в основі його творчості. Кожна сторінка цих документів віддзеркалює не лише талант та вміння митця, але і його душевний ландшафт, що робить архів неоціненним джерелом для розуміння сутності спадщини.

Архів творчої особистості розкриває передусім життєвий та творчий шлях художника, але в ньому також «зафіксовані» аспекти його діяльності, які

фактично залишаються недоступними для загалу. Це особливості творчого процесу, що впливають головним чином з індивідуальних рис творчої природи, характеру особистості, її способу мислення та специфіки роботи. Проте, по суті, практично ніколи немає прямих документальних підтверджень, але ці аспекти чітко виділяються із рукописів, щоденників, листів та біографічних матеріалів.

Архів композитора здебільшого представлений наявними джерелами текстів його творів – рукописів, які є ключовими для вивчення творчого процесу. Нам люб'язно надала доступ до особистих документів Я. Верещагіна його донька – Богдана.

Весь архів Я. Верещагіна за типологічним принципом систематизації наявних у ньому документів можна умовно поділити на такі групи:

1) Особисті документи:

- Свідоцтво про народження;
- Документи, пов'язані з навчанням у Київській музичній десятирічці ім. М. Лисенка:
 - Екзаменаційна картка при вступі до Київської Музичної Десятирічки ім. М. В. Лисенка;
 - Заява від батька про допуск до вступних іспитів (28.05.1956 р.);
 - Анкета вступника;
 - Білет учня (виданий 19.10.1957 р.).
- Книга успішності учня середнього спеціального учбового закладу Київського державного музичного училища ім. Р. Глієра (від 18.10.1965 р. по 1968 р.);
- Атестат про середню освіту загальноосвітньої заочної школи №8 м. Київ (від 24.06.1968 р.);
- Диплом про закінчення Київської державної ордену Леніна консерваторії імені П. І. Чайковського з присвоєнням кваліфікації:

композитор, викладач музично-теоретичних дисциплін (від 8.06.1973 р.) та Виписка до диплому (від 11.06.1973 р.);

- Виїзна справа (з повною заповненою анкетною та автобіографією) (від 18.07.1986 р.);
- Характеристика Я. Верещагіна як Заступника головного редактора видавництва «Музична Україна» (від 18.10.1979 р.);
- Документи пов'язані з комуністичним режимом:
 - Особиста книжка піонера (1959 р.);
 - Комсомольський квиток (виданий 25.04.1975 р.);
 - Облікова картка члена ВЛКСМ (25.04.1975 р.)
 - Посвідчення про нагороду значком «Переможець соціалістичного змагання 1978 р. (20.02.1979 р.);
 - Посвідчення про обрання народним депутатом Ленінської районної ради м. Києва (24.02.1980);
 - Посвідчення про нагороду пам'ятним значком ЦК ВЛКСМ (12.07.1984 р.);

2) Нагороди (16 почесних грамот за активну участь у розвитку радянського музичного мистецтва та організаторську роботу у різні роки та у різних статусах);

3) Листи та замітки:

- листи та записки від родичів;
- чернеткові рецензії та твори Є. Льонка, Симфонічну поему «Донецькі простори» Є. Лаптева, статті музикознавців Ю. Антанавічюса і Я. Торчана;
- рекомендація Я. Верещагіна кандидатом в члени КПРС від В. Гомоляки;
- вітальні листівки та записки від колег;
- секретарські нотатки Я. Верещагіна від засідань молодіжного Клубу композиторів та музикознавців, партійних зборів Спілки композиторів України;

- програмки капусників;

4) Афіші та програмки:

- Камерний концерт «Музика радянських композиторів». Виконуються «Три посвяти» для флейти, гобоя та фагота (Будинок композиторів України, м. Київ, 03.10.1980 р.);
- Концерт камерної музики (Будинок композиторів України, м. Київ, 22.11.1980 р.);
- Грають Камерний ансамбль «Гармонія» Київської державної філармонії та Ансамбль камерної музики Спілки композиторів України (Будинок композиторів України, м. Київ, 02.02.1981 р.);
- Симфонічний концерт в рамках III Пленуму Спілки композиторів України, присвячений творчості молодих композиторів. Виконується Камерна кантата на вірші Б. Чіпа, М. Бахтинського та В. Морданя для оркестру, сопрано та басу (Колонний зал ім. М. В. Лисенка Київської державної філармонії, м. Київ, 15.05.1981 р.);
- Камерні твори українських радянських композиторів. Виконуються Дві п'єси для фортепіано Я. Верещагіна (Будинок композиторів України, м. Київ, 28.06.1982 р.);
- Вечір скрипкової музики у виконанні Олександра Клочкова. Виконується «Мозаїка» для скрипки та фортепіано Я. Верещагіна (Малий зал Київської державної ордену Леніна консерваторії імені П. І. Чайковського, м. Київ, 26.11.1982 р.);
- Vecer ukrajinskih skladateljev. Festival ljubljana koncertni atelje. Društvo slovenskih skladateljev. (Вечір українських композиторів у рамках фестивалю у Любляні). Виконуються «Три посвяти» Я. Верещагіна (Viteškadvorana, м. Любляна, Словенія, 7.06.1984 р.);
- Творчість сучасних українських композиторів у контексті проблем музики ХХ століття. Виконується «Серпнева касація»

Я. Верещагіна для духових інструментів (Будинок композиторів України, м. Київ, 23.03.1987 р.).

- Концерт духових і ударних інструментів в рамках фестивалю радянської музики. Виконується Концертіно для квартету тромбонів та літавр Я. Верещагіна (Будинок культури «Пищевик», м. Харків, 17.05.1987 р.);
- Концерт ансамблю «Київська камерата» в рамках Першого фестивалю Київської спілки композиторів України «Музичні прем'єри сезону». Виконується Квінтет №2 для дерев'яних духових інструментів (Малий зал Київської державної орденна Леніна консерваторії імені П. І. Чайковського, м. Київ, 20.12.1989 р.);
- Камерний концерт у рамках Фестивалю київської спілки композиторів «V Музичні прем'єри сезону». Виконується кантата для сопрано та камерного оркестру на вірші Т. Еліота «Краєвиди» (Будинок вчених АН України, м. Київ, 9.04.1993 р.);
- Перший міжнародний фестиваль «Музичні діалоги». Виконується Квінтет для духових Я. Верещагіна (Будинок органної та камерної музики, м. Київ, 24.05.1993 р.)
- Вечір фортепіанної музики. Валерій Матюхін (Колонний зал ім. М. В. Лисенка Київської державної філармонії).
- Вечір пам'яті композитора Ярослава Верещагіна: до 55-річчя від дня народження. Виконується: Дві обробки старовинних українських пісень для голосу і камерного ансамблю, «Три посвяти» для флейти, гобою та фаготу, Три пісні на українські народні тексти для голосу і камерного ансамблю, «Буколічна сцена» для струнних, «Передчуття весни» вокальний цикл на вірші українських поетів 20 – 30 - х років ХХ століття для голосу і камерного оркестру, Соната для скрипки соло, Сімфонієтта для оркестру, Кантата «Краєвиди» на вірші Т. С. Еліота для сопрано

і камерного оркестру, «Дивертисмент» для оркестру (Колонний зал ім. М. В. Лисенка Київської державної філармонії, м. Київ, 8.12.2003 р.).

5) Поезія

- Рукописи власних віршів Я. Верещагіна;
- Переписана поезія О. Вовка, В. Морданя, М. Емінеску в перекладі А. М'ястківського, Ф. Млинченка, В. Герасим'юка, П. Тичини (в тому числі повністю третє видання «Сонячні кларнети»).

6) Нотні рукописи:

- Оркестрові твори та композиції для камерних складів (див. Дод. Е, таблицю Е.4);
- Вокальні твори (див. таблицю Е.1 та Е.2 у Дод. Е);
- Фортепіанні твори (див. табл. Е.4 у Дод. Е);
- Хорові твори (див. табл. Е.3 у Дод. Е);
- Нариси незакінчених опер:
 - Лібретто О. Вовка «Летючий корабель» за мотивами народної казки та чернеткові нотні записи до створення опери;
 - Чернетки незакінченої опери «Святополк Окаянний» на драму Б. Чіпа;
- Музика до фільмів (чернеткові записи);

7) Редакторські роботи:

- М. Скорик «Бурлеска» для фортепіано;
- Д. Бортнянський опера «Алкід» – клавірний переклад Я. Верещагіна;

8) Колекція екслібрисів. 91 позиція, більша частина з яких у виконанні О. Мікловди³⁰. В тому числі наявний екслібрис створений О. Мікловдою для братів Верещагіних – Ярослава та Бориса (див. Дод. Ж, екслібриси Ж.1, Ж.2, Ж.3);

³⁰ О. Мікловда працював головним художником видавництва «Музична Україна»

9) Замальовки та карикатури Я. Верещагіна (близько 90 позицій). Варто відзначити і художній талант Ярослава Романовича та тонке почуття гумору, про що свідчать знайдені у домашньому архіві композитора замальовки та карикатури. На палітурках зошитів та нотних видань, просто на окремих шматках паперу, у конспектах з «улюблених» предметів – «основ марксистсько-ленінської естетики» та «наукового комунізму» (див. Дод. І).

10) Світлини (деякі з них див. у Дод. А).

Одна з важливих обставин, які полегшують роботу з архівом композитора – це дбайливе ставлення самого Я. Верещагіна до своїх рукописів, як до листів, інших матеріалів, що надходили на його адресу. Я. Верещагін зберігав майже всі документи, що потрапляли до нього: художні твори молодших колег по перу, які доводилося редагувати чи рецензувати, листи, афіші, вирізки з періодичних видань.

Варто зазначити, що на цьому пошук джерел не припиняється, адже деякі нотні матеріали, листи та поезія знаходяться у домашньому архіві Б. Верещагіна, доступ до якого на даний момент ускладнено з огляду на особисті обставини.

Висновки до розділу 2

Детальне вивчення життєвого та творчого шляху Я. Верещагіна сприяло виявленню особливостей його творчої особистості, а також визначенню впливу соціокультурного контексту на формування його художнього вираження.

Об'єктом композиторської уваги митця завжди була сім'я, люди, які оточували його, власний духовний світ, а також особисті переживання – все це, безперечно, впливало на світогляд композитора. Багато його творів мають присвяту донечці – Богдані, дружині – «моїй Надії», товаришам по творчому цеху – композиторам, поетам, виконавцям.

Варто відзначити, що на виборі жанрів Я. Верещагіним відбулося знайомство з керівником «Київської камерати» В. Матюхіним. Дослідники творчості Я. Верещагіна – його сучасники та сам композитор – зазначають про вплив Б. Бартока, З. Кодая, І. Стравінського, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького на формування музичного стилю митця. Також у творчому «почерку» композитора присутні риси його вчителя з консерваторії – М. Скорика. Безумовно, далася взнаки і дружба Я. Верещагіна з українськими поетами, на вірші яких він написав близько п'ятидесяти вокальних творів. При цьому музична мова талановитого митця є унікальною за стилістикою та особливою за змістом.

За результатами наукової розвідки засвідчується також актуальність та значущість творчості Я. Верещагіна для розуміння періоду 70–90-х рр. ХХ ст.

Дослідження життєтворчості Я. Верещагіна в контексті його часу відкриває можливості для подальших робіт, які можуть розширити вивчення окремих аспектів творчості композитора, а також проаналізувати глибше вплив його творчості на розвиток сучасної культури та мистецтва. Така постановка питання стає наступним етапом у глибшому розумінні не лише творчої історії митця, але й динаміки мистецького процесу у ХХ столітті.

Отже, результати цього дослідження знаходяться не лише в площині вивчення творчості конкретного митця, але і віддзеркалюють загальні тенденції розвитку музично-поетичного мистецтва. Підсумовуючи, дослідження життєтворчості Я. Верещагіна є внеском у наше цілісне розуміння художньої спадщини та культурного контексту його творчого періоду.

РОЗДІЛ 3

ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Я. ВЕРЕЩАГІНА: ПОЛІАСПЕКТНИЙ АНАЛІЗ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

3.1 Обробки фольклорних джерел

3.1.1 «Дві українські гаївки» (1969 р.)

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

Детальний аналіз українських народних пісень, їх жанрово-тематична класифікація та набір характерних рис здійснюється у працях А. Іваницького [92, 93, 94], М. Дмитренка [260]. Важливими для нас стали, зокрема, дослідження О. Кузьменко [146, 147] і О. Правдюк [202], присвячені жанрам стрілецьких пісень, та О. Дея [97], Л. Козар [119], В. Костика [137], І. Клименко [112] щодо пісень весняно-обрядового циклу.

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 та гаївках органічно поєднується рух, слово та мелодія³¹. У давні часи з пробудженням землі від

³¹ Відповідно до загальноновизнаної класифікації гагілки, гаївки чи веснянки відносяться до календарно-обрядових пісень. Дослідники зазначають, що веснянки від гагілок відрізняються лише календарним часом виконання. Веснянки в Україні співають всю весну, а гагілки (гаївки) в Галичині

зимового сну люди зверталися до вищих сил, щоб заручитися допомогою в посіві плідного врожаю. Часто первісний зміст поєднувався 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 твори відносяться до такого жанру як пісня-гра, його ознаки простежуються у фортепіанній фактурі обробок: переключки між голосами, пасажі дрібними тривалостями, часті повторні мелодичні структури, що відображають хороводні елементи та ознаки кривого танцю.

Досить поширеним явищем у фольклорі є існування однієї і тієї ж пісні у різних варіантах, що, безумовно, пов'язано з такими рисами українського фольклору як колективність та усність, саме звідси і виходять наступні ознаки обробок Я. Верещагіна – імпровізаційність, варіантність та 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, що 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» [119, с.49].

У зв'язку з цим показово, що у 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, яку можна представити наступною формою:

$$A - B (a+b) - A - C (c+d) - A - D (e+b)$$

– тільки на Великдень. Але в деяких місцевостях насправді веснянки та гаїлки вживають паралельно, не розмежовуючи [259].

Як впливає з вказаної формули, в структурі твору опосередковано простежуються риси рондальності, в якій роль рефрену відіграє матеріал вступу, в подальшому – перегри між строфами. В цьому контексті показово, що композитор залишає музичний розвиток без фінальної крапки, апріорі прогножуючи віртуальне продовження хороводної континуальності.

У цій обробці можна провести ще одну цікаву паралель – 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 родинного життя. У нотному викладі цим містком є сама мелодія пісні, яка за принципом своєрідного «cantus firmus» втілює незмінну головну ідею обряду ініціації, уособлюючи ментально-образний інваріант, що наповнюється в концепції композитора щораз іншим забарвленням.

Різноманітність та багатство мелодичних підголосків у партії фортепіано створюють імпровізаційний характер обробок Я. Верещагіна. За рахунок нашарування окремих ліній голосів утворюються щоразу нові гармонії, у більшості це септакорди і нонакорди з альтерованими звуками на всіх ступенях ладу. Ідея підголоскового розвитку музичного матеріалу розгортається з самого початку твору у чотиритактовому фортепіанному вступі, в якому неабияку роль відіграє низхідний хроматично-поступеневий рух, який ніби відтіняє народно-пісенну поспівку (див. Нотний приклад 3. 1).

Нотний приклад 3. 1

Фортепіанний вступ до обробки Я. Верещагіна «Вербовая дощечка»



Аналіз партитури засвідчує, що розвиток у обробці Я. Верещагіна «Вербовая дощечка» відбувається насамперед за рахунок зміни фортепіанної

фактури. Незважаючи на імпровізаційний характер розвитку, в гармонічному плані тотальної перегармонізації не спостерігається - є лише ускладнення попередньо наміченого композитором гармонічного каркасу.

Не менш цікавою є друга гаївка – «Бігали дикі кози». Як вже зазначалося раніше, це пісня-гра. У праці «Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року» О. Дей наводить варіанти гри, яку супроводжує текст цієї гаївки, одна з них має назву «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» [97, с. 95].

Проаналізувавши детально нотний текст другої гаївки з циклу Я. Верещагіна, потрібно відмітити спільну концепцію ланцюгового руху гри у музичній формі пісні. Форма твору 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 на перед, щоб зробити нові «ворота». Межі частин між вокальною партією та акомпонементом не співпадають: перша частина за вокальною лінією складає 14 тактів, а за фортепіанною менше – 13, друга частина навпаки – 14 тактів за фортепіанною і 13 за вокальною. Таким чином композитор розмиває чітку структуру форми та матеріал фортепіанної партії ніби забігає наперед (див. Схему 3.1).

Гаївка «Бігали дикі кози» в обробці Я. Верещагіна вирізняється яскравою звукообразальністю – фортепіанна партія повністю відповідає вербальному тексту³²: стрибкоподібна швидка мелодія з хвилеподібними пасажами та

³²Текст 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 поломити».*

стакатними й акцентними штрихами. А от третя віршована строфа, що відноситься до другої частини музичної форми, має інше прочитання: відбувається зміна темпу на *piu lento* та з'являється музичне обрамлення вербальної строфи у вигляді чотиритактового фортепіанного вступу та завершення (на Схемі 3.1 позначене літерою «с»).

Схема 3. 1
Структура обробки Я. Верещагіна «Бігали дикі кози»

Вок.	A														B																		
партія	a							a ₁							a 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	a							b							c							d						c					
Ф-но	A														B																		

За інтонаційною та ритмічною формулою матеріал вступу викладений у вигляді секундових «гойдань», що апелює до жанру колискової. Таким чином композитор підкреслює особливе семантичне забарвлення фольклорного першоджерела, яке на перший погляд має не зовсім етичний підтекст: «Якби їх половити, ніжки їм поломити», але насправді означає заспокоїти, заколисати невгамовних тварин, щоб вони не наробили шкоди. У образній системі українських народних пісень виразно розвинена символіка та асоціативний ряд, зустрічаються неодноразові порівняння та прийоми «розгорненого психологічного паралелізму» [97, с. 21]. Таким чином у цій гаївці простежується також 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 амбітус³³, притаманний цьому жанру, та музичну форму (див. Таблицю 3.1).

³³«Амбітус — діапазон, об'єм, контур голосу чи мелодії. Термін використовувався переважно щодо західноєвропейської церковної музики, багатоголосся IX–XVI ст. Вживався, зокрема,

Таблиця 3. 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	<i>a – moll</i>	<i>a – moll</i>
Амбітус	Ч5 ³⁴	Ч5

3.1.2 «Дві українські пісні» (1974–1988 рр.)

Ще один вокальний цикл обробок українських народних пісень Я. Верещагіна має назву «Дві українські пісні» і складається з стрілецької пісні «Ой там, при долині» та козацької пісні «Ой крикнула лебедонька». Ці два твори об'єднані композитором у цикл за тематикою, у них оспівуються лицарська козацька та стрілецька смерть, а їх загальною домінантою постає героїко-епічний настрій. Композитор обирає бемольні тональності, щоб підкреслити трагічний характер пісень, на відміну від грайливих веснянок (див.Таблицю 3.2).

Перша пісня циклу – стрілецька, за пісенним жанром ці твори відносяться до зразків усно-писемної культури [79, с. 312]. Вони отримали таку назву через виникнення у середовищі січових стрільців, метою діяльності яких була національно-визвольна боротьба³⁵. Поступово ці твори органічно входили до пісенного репертуару сільського й міського населення та за традиціями усної

українськими фольклористами: Ф. Колессою, К. Квіткою, В. Гошовським, С. Грицею, А. Іваницьким та ін.». Цит. за вид.: Кушка Н. Амбітус (у мистецтві) [148].

³⁴Не враховуючи приставного тону – субкварти.

³⁵Відповідно 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.

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» [232, с. 11].

Таблиця 3. 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>f – moll</i>	<i>es – moll</i>
Амбітус	Ч.8	В.9

За класифікацією, запропонованою О. Кузьменко, твір «Ой там при долині» відноситься до стрілецьких пісень літературного походження. У збірці «Стрілецькі пісні» дослідниця зазначає, що автором цього музичного зразка є Р. Купчинський, який написав його в честь загиблого у бою в Карпатах товариша, десятника УСС Ромуальда Луцика [232, с. 549]. Загалом, як вказує у своїй науковій роботі А. Іваницький, для стрілецьких пісень є типовою рисою присвячення трагічній події – смерті одного безіменного стрільця [93, с. 160]. Згодом пісня швидко фольклоризувалася і 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 варіант Р. Купчинського, але метро-ритмічна організація в інтерпретації Я. Верещагіна все ж ближча до одного з фольклоризованих

зразків, записаного О. Кузьменко під час фольклорно-етнографічної розвідки (див. Таблицю 3.3).

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

<p>Роман Купчинський. «Ой там при долині»³⁶</p>	<p style="text-align: center;"><i>Роман Купчинський</i> Ой там при долині</p> <p style="text-align: center;"><i>Lento</i></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. Лукашенко³⁷.</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 долині» обр. Я. Верещагіна</p>	<p style="text-align: center;">"Ой там, при долині" обр. Ярослава Верещагіна</p> <p style="text-align: center;"><i>Lento mesto</i> <i>p espr. molto</i></p> 

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 побутування [93, с. 244]. Однак, у даному випадку, змінний розмір з 3/4 на 4/4 є регулярним, тому така зміна сприймається слухачем як «норма».

³⁶Наведено за збіркою «Стрілецькі пісні» [232, с. 218].

³⁷Там само на с. 219.

«Ой крикнула лебедонька» – козацька пісня, яка відноситься до групи пісень козацького побуту: «Побут змальовується за трьома основними етапами життя степового лицаря: від'їзд з дому, козацькі будні, загибель козака на полі бою» [93, с. 160]. У цьому фольклорному зразку зачіпаються всі три життєві етапи: мова йде про від'їзд козака з дому із роздумами про те, де краще перезимувати, та про постійну супутницю козацького життя – смерть.

Мелодика козацьких пісень має складну будову, адже з огляду на історичний період побутування у ній вже відбувся синтез мажоро-мінорної системи з діатонікою. Проаналізувавши мелодію пісні «Ой крикнула лебедонька», відмічено чергування натурального і гармонічного мінору навіть в межах одного такту (VII натуральна та VII підвищена щаблі), також наявні ознаки ладової перемінності шляхом чергування III натурального і III підвищеного щабля (див. Нотний приклад 3.2). В мелодії яскраво виражена плагальність, яка також є типовою для цього жанру, про що пише А. Іваницький [93, с. 162–163].

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

Знаковим інтонаційним мотивом у фортепіанній партії є звукоімітація «крику лебідки», яким композитор розпочинає пісню: акцентований синкопований низхідний «вигук» на основі інтервалу малої секунди (на Нотному прикладі 3.3 позначений прямокутником). У семантичному плані образ лебідки є символом-предвісником розлуки, лиха, таким чином Я. Верещагін вже на початку твору віщує трагічне завершення козацької пісні [171].

Нотний приклад 3. 2
Вокальна партія обробки Я. Верещагіна «Ой крикнула лебедонька»

"Ой крикнула лебедонька"

обр. Ярослава Верещагіна

Lento $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ *mp* $\frac{3}{4}$

Ой крикнула лебедонька,
із-за хвилі виринаючі, заспівали козаченьки
з-за ліману виступаючі.

Нотний приклад 3. 3
Фортепіанний вступ до обробки Я. Верещагіна «Ой крикнула лебедонька»

1. $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ 2. $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$

sf *mf* *mp*

Не менш важливим інтонаційним елементом фортепіанного вступу є виокремлений мелодичний фрагмент з вокальної лінії (на Нотних прикладах 3.2 і 3.3 відмічено овалом). Можна припустити, що композитор не випадково сполучає ці два інтонаційні комплекси, адже у всіх чотирьох куплетах за вербальним текстом на другий мелодичний фрагмент припадають образи дійових осіб – козаченьки, батьки та дівчинонька.

Зважаючи на те, що елементи фортепіанного вступу фрагментарно з'являються між куплетами в якості перегри, автор обробки ніби кожного разу за допомогою музичного кодування повторює страшне віщування відважним козакам, рідним батькам та коханій дівчині. У перегрі після третього і

четвертого куплетів звучить лише перший мотив «крику лебідки», на повторенні якого і завершується пісня.

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

- детальна робота митця на рівні вивчення традиції побутування фольклорних зразків, глибоке розуміння їх 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, де творчий підхід до розвитку тематичного матеріалу обумовлений вербальним текстом;
- трансформація мотивів з вокальної партії у фортепіанну, її збагачення та доповнення за допомогою фактурних та гармонічних рішень.

Я. Верещагін застосовує яскраві методи гармонічного поліваріантного переосмислення фольклорної мелодії через застосування акордики ускладненого типу (часто нетерцієвого складу) з посиленням ролі дисонантності, політональних поєднань, внутрішньоладової альтерації, формування (за принципом лінарно-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 мажоро-мінорного ладу, зміну ладового опорного пункту (в основному на паралельний). Також ладову мінливість посилюють прийоми гармонічного вар'ювання, проведення підголосків за допомогою цілого ряду хроматичних звуків. Цілком очевидно, що вказані прийоми застосовано композитором з метою яскравого образного висвітлення вербальної основи пісень.

3.2 «Сміється джерело» на вірші В. Морданя (1980 р.)

3.2.1 Образна специфіка «акварельних» поезій В. Морданя

Автором віршів твору є В. Мордань (1937–2017 рр.), з 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 тематика поезії – пейзажна лірика. Обидва у віршах 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». 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 лиш 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. Олеся [175].

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 зразки 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.

Акварель – найбільш живий і динамічний вид живописної техніки, здатної передати вільний рух руки художника. Ця техніка надихає сучасних майстрів чистотою, прозорістю, яскравістю та максимальним використанням 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. 3.4). 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.

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 3.4.

Вірш, який став вербальною основою першої частини циклу – «Колисанка». Настрій, яким пройнята поезія, спокійний. Жанри лірики – вірш,

пейзажна лірика, колискова. Нічний пейзаж змальовано за допомогою поетичних зорових образів трави, ставка, зірок і вільшанки. Тропа, яка з'являється у вірші – метафора прозопея³⁸: «спочиває став», «опустились зорі спать»; «вільшанка колисанку буде їм співать».

Таблиця 3. 4
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 тополний: 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

Наведено схему розбору особливості віршування (метрики) (Схема 3.2), за допомогою якої визначаємо, що основною віршованою стопою є хорей.

Схема 3. 2
Розбір особливостей віршування в «Колисанці»

Тиша, тиша... Не колише вітер трав. _U _U _U _U _U _ Попід гаєм спочиває став. _U _U _U _U _ А на хвилі опустились зорі спать. _U _U _U _U _U _ А вільшанка колисанку буде їм співать. _U _U _U _U _U _U _

³⁸ перенесення властивостей живих істот на предмети, явища природи, абстрактні поняття, оживлення їх.

Строфічною будовою вірша за римою є катрен, але у варіанті, який записав Я. Верещагін, вірш має п'ять строф (за рахунок синтаксичного поділу першої строки) (див. Дод. Л, Схему Л.1).

Важливе місце у розкритті авторського задуму займають фонічні засоби. Важливим для вокальної музики є наявність асонансу³⁹ (див. Табл. 3.5).

Якщо розглядати фонічний аспект, то потрібно відмітити звуконаслідування, наявне у вірші: *«Тиша, тиша... Не колише вітер трав»*. Приголосний *«Ш»* відображає звук, яким заспокоюють дитину, а звук *«А»* передає голосіння притаманне українським колисковим. Повторення голосного *«О»* створює враження широкого простору.

Другим поетичним джерелом вокального циклу є *«Річенька»*. У цьому вірші відчутний мотив пробудження землі. Весняний час уявлявся українцями як відродження і самих душ, оскільки це є час відновлення плодотворних сил землі [118, с.12]. Настрій поезії світлий, вірш сповнений надій, що відображається у останній строфі *«Маленькі мої пароплави у дальні моря попливуть»*.

Цей етюд також належить до пейзажної лірики. У вірші змальована картина весняного пейзажу. Поетичними образами є річенька, клени, небо, коники, дзвіночки. Також тут є метафора прозопея відносно *«річеньки, яка сміється»*, *«небо, яке лягає на хвильки»*, *«коники, що дзвонять у травах»*.

Строфічним поділом за римою є подвійний катрен: 4 + 4 рядки. Але Я. Верещагін структурує вірш інакше. З його записів: перший та останній рядки вірша вдвічі довші за чотири середніх, які знаходяться між ними, і виконують, таким чином, функцію своєрідного обрамлення (див. Дод. К). Віршовий розмір змінний: амфібрахій + дактиль + амфібрахій (див. Дод. Л, Схема Л.1).

Проаналізувавши фонічні засоби, можна говорити про текстову *«наспівність»*, адже у вірші зустрічається багато голосних (див. Табл. 3.5).

³⁹ повторення голосних звуків.

Третій вірш «Колос наливається» можна віднести до текстів літнього циклу. Як і в інших циклах календарної обрядовості, у літньому циклі збереглися відголоски архаїчної міфології, вірувань та обрядів. Відповідно до літніх обрядів виділяються такі жанри усної народної творчості, що їх супроводжували: маївки, русальні пісні, петрівчані пісні, купальські пісні, собіткові пісні, царинні пісні. У цьому вірші В. Морданя наявне прославлення рідної, доброї землі, що притаманне саме текстам 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 є приготуванням та підґрунтям осінньої обрядовості [152, с. 137–154].

У поетичному тексті попередніх двох віршів передавалося милування природою, певною мірою споглядання, а у цій частині присутня прославленість, що створює відчуття активності. Також тут уперше з'являється безособове звернення «Глянь», яке спонукає до дії.

Поетичні образи, які є у цьому вірші – це небо, земля, колос, злива. Метафора прозопея, якою пронизаний весь цикл, тут відходить на другий план.

За розбором особливостей метрики визначаємо, що основною віршованою стопою є хорей (див. Дод. Л, Схему Л.1). Строфічним поділом за римою є катрен. Якщо звернути увагу на наявний фонізм, то можна відмітити ідеальне формування закінчень, що буде добре відчутно при проспівуванні тексту (див. Табл, 3.5).

Вірш «Б'ється срібною хвилею жито» завершує вокальний цикл. Тематику вірша можна віднести до осіннього циклу свят, що замикає річне календарно-обрядове коло. Він не становить цілісної системи, а ввібрав окремі звичаї та обряди, характер яких визначався станом засинання природи та приготуваннями до зими і зимових свят. Головними моментами осіннього циклу були звичаї, приурочені до завершення збору врожаю чи повернення худоби з літніх пасовищ. У них, як і в попередніх циклах, відображена головна селянська турбота – забезпечення родючості полів, плодючості худоби,

продовження людського роду. В осінньому циклі знову повторюються всі мотиви, властиві для інших циклів – так формувалося безперервне циклічне обрядове коло святкових дат із різними атрибутами і символами, але одними і тими ж мотивами [261].

Слід зауважити, що у цьому вірші знову повертається пейзажна лірика, присутня споглядальність, яка прослідковувалася у перших двох віршах. Але, новим є те, що тут вперше з'являється образ людини (через «руки робочі»). Тобто у поезії останнього вірша відбувається поєднання двох елементів, які вже з'являлися. Зазначимо, що можна знайти смислову арку між першим та останні віршем циклу: від колискової (через дієслова «спочиває», «спать») до колискової («спочинок», «лягає»), що об'єднує ідею вокального циклу.

Поетичні образи, які зустрічаються у цьому вірші, перекликаються з образами трьох попередніх: *колос* (зустрічається у третьому вірші), *небокрай* (у другому вірші – *небо*), а образ *жита* і *перепілки* вказує на належність до осіннього циклу. Знову повертається використання тропи метафори прозопея: «*мріє колос*», «*вмитий веселкою небокрай*», «*б'ється жито*» та «*день лягає*».

Основою поетичної метрики є трискладова стопа – анапест (див. Дод. Л, Схема Л.1). Строфічним поділом за римою є три дворядкові строфи. Але присутній ще один рівень розподілу: за чоловічою та жіночою римою вірш можна розділити на дві частини (по три строки). Аналіз фонізмів знову вказує на наспівність (див. Табл. 3.5).

Детальні спостереження, які стосуються прозопопеї, особливостей віршування (метрики), фонічних засобів (асонансів) і строфічної будови вірша, викладені у Таблиці 3.5.

Аналіз поетичного першоджерела дозволяє говорити про достатньо ретельну роботу Я. Верещагіна з формування цілісності циклу ще на початковому, доінтонаційному рівні. Можна прослідкувати, що Я. Верещагін обирає вірші В. Морданя зі спільною акварельною основою та пейзажною тематикою. Вибрані вірші схожі за структурою та мають невеликий обсяг. Композитор вибудовує з них відповідну сюжетну лінію: календарний цикл,

життєвий цикл. Крім того, він обирає вірші, у яких є певне спільне фонічне звучання – багато голосних і дуже часто при вимовлянні акцент робиться саме на голосних звуках.

Таблиця 3. 5
Структура віршів В. Морданя у вокальному циклі «Сміється джерело»

	I. Колисанка	II. Річенька	III. Колос наливається	IV. Б'ється срібною хвилею жито
Троп	Прозопопея: «спочиває став», «опустились зорі спать», «вільшанка колисанку буде їм співать»	Прозопопея відносно «річеньки, яка сміється», «небо, яке лягає на хвильки», «коніки, 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: амфібрахій + дактиль + амфібрахій	а) рима жіноча б) римування парне АААА; в) віршовий розмір: хорей	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 – ИІ – 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 ИО – ІОІ – ІУ АЕІ – ОІ – АОАИ УАІ – ОА – ОИУ	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)

3.2.2 Музична інтерпретація поетичного джерела на жанровому та образно-асоціативному рівнях

Музика циклу «Сміється джерело» тісно пов'язана з його вербальною основою, перш за все на жанровому рівні. Назва першої вокальної мініатюри відповідає жанровому народнопісенному витоку – «Колисанка». Звідси невеликий діапазон вокальної партії (у межах сексти), опора на квартово-секундові інтонації, відчуття ладової перемінності з опорою на двох звуках (*fis* – *e*), мінорна домінанта. Але окрім звернення до жанрової фольклорної основи композитор розширює смислові рамки мініатюри завдяки точному прочитанні поетичного тексту В. Морданя, в основі якого знаходиться пейзаж.

Мініатюра написана у тональності *h-moll*, розмір 4/8, на початку другої частини з'являється 3/4. Форму «Колисанки» можна означити як двочастинну репризну (а – а – b – а).

У процесі роботи Я. Верещагін перетворює структурний рівень вірша. Композитор музично об'єднує перші дві строфи в одне речення і таким чином зникає виокремлений перший рядок «*Тиша, тиша*» (див. Табл. 3.6).

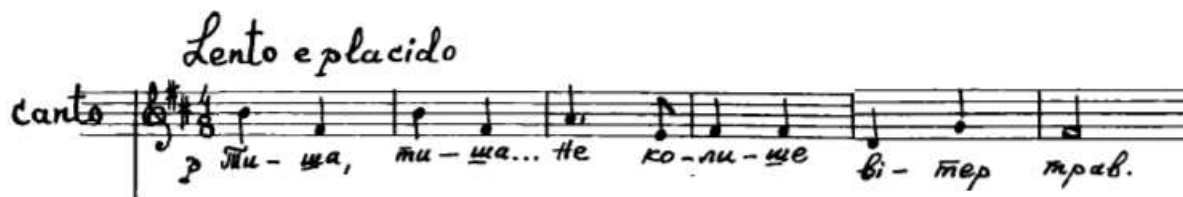
Таблиця 3. 6
Перетворення структурного рівня вірша у «Колисанці»

1 частина (16 тактів)	Вступ (2 такти) А: 1 речення (8 тактів) <i>h-moll</i> А: 2 речення (6 тактів) <i>h-moll</i>
2 частина (13 тактів)	Б: середина (2 такти) <i>fis-moll</i> А: реприза (11 тактів) <i>h-moll</i>

Вокальна партія «Колискової» спирається, як зазначалося раніше, на кварто-секундові інтонації. Мелодичний комплекс першої фрази побудований з явною опорою на I та V щаблі ладу. Його інтервальний склад це поєднання квартового (низхідного) та секундового руху. На словах «*Тиша, тиша...*» відбувається рух мелодичної лінії двома низхідними квартами *h – fis*, що виконує звукообразальну функцію «колисання дитини».

Наступний поетичний рядок «*Не колише вітер трав*» також починається квартою $a - e$, а на слово «*вітер*» відбувається рух на кварту вгору – $d - g$. Секундові інтонації з'являються двічі: на слові «*колише*» ($e - fis$) та зупинка в кінці речення на звуці f ($g - fis$) (див. Нотний прикл. 3.4).

Нотний приклад 3. 4
Вокальна партія «*Колисанки*»



Метрика мелодії визначається способом роботи композитора з поетичним першоджерелом, в якому превалює силабічний спосіб співвідношення музичної та вербальної складової.

Друге речення має повторну будову, але відрізняється в зоні кадансу. Замість зупинки на V щаблі на слові «*спочиває*» (аналогічно в першому реченні «*колише*») з'являється ще одна низхідна кварта $fis - cis$. Композитор розмикає тональну структуру першої частини через закінчення другого речення на домінанті.

Інтонаційним зерном середнього розділу також є кварта та секунда. Ладотональне вирішення вокальної партії вказує на відхилення до тональності $D - dur$ (гармонічного), що обумовлює появу зб.4.

Третє речення, яке є початком другої частини, має такий текст: «*А на хвилі опустились зорі спать*». Композитор у мелодичній лінії відтворює «*колихання хвилі*» за допомогою чергування низхідного гамоподібного руху ($a - g - fis - e$) та висхідних квартових інтонацій ($b - e - a$). Рухлива вокальна партія обумовлена поетичною основою. Я. Верещагін ніби зображує переливання водяної поверхні ставка, що навіть можна помітити графічно в нотному тексті (див. Нотний приклад 3.5).

Нотний приклад 3. 5
Графічне зображення «колихання хвилі» у «Колисанці»

mf rit. fin. ?

А на хвилі о-нос-ти-лись зо-рі сла-ть.
на волні о-нос-ти-лись з-вє-д-и сла-ть.

Не останню роль у формуванні «графічно-зображальної» мелодичної лінії відіграє метроритмічне рішення. При загальному збереженні силабічного співвідношення вербальної та музичної складової композитор змінює ритмічний малюнок. Вокальна партія першої частини була викладена переважно четвертними тривалостями, а у середньому розділі з'являються восьмі та шістнадцяті з використанням фермат на початку та в кінці третього речення і *ritenuto*.

За поетичним текстом третє речення (поділ на речення за музичною формою), яке співпадає з четвертим рядком, має 11 складів і є ідентичним першому реченню, у якому теж 11 складів. Однак за структурою в музичному втіленні середина ритмічно стиснута (за рахунок дрібних тривалостей) і на відміну від першої частини, де перше речення складається з шести тактів, середній розділ займає всього два такти. Але певна стабілізація відбувається завдяки зміні метру з 4/8 на 3/4.

З п'ятого рядка поетичного тексту починається реприза. Музичний матеріал повторюється відповідно до початку першої частини. Безумовно, зміна відбувається в кінці речення, тому що це заключний каданс. Порівнюючи зону завершення першого речення із закінченням четвертого речення, потрібно відмітити, що у метроритмічному плані рух відбувається вже не четвертними тривалостями, як на початку твору, а восьмими (див. Схему 3.3).

**Схема 3.3 Порівняння ритмічного викладення вокальної мелодії
в початковому і репризному варіанті («Колисанка»)**

Перше речення:	
Четверте речення:	

Таким чином композитор ритмічно вирівнює несиметричну кількість складів у вірші В. Морданя. На початку твору перше речення (яке співпадає з першими двома рядками вірша) «*Тиша, тиша... не колише вітер трав*» має 11 складів, які Я. Верещагін вміщує в шість тактів, а останнє речення «*А вільшанка колисанку буде їм співать*» (співпадає з п'ятим рядком вірша) містить 13 складів, які так само входять у шість тактів завдяки ритмічному стисненню з четвертих тривалостей на восьмі.

Вокальний цикл «Сміється джерело» Я. Верещагіна має дві нотні версії: для голосу з фортепіано та голосу з камерним ансамблем, вони обидві створені митцем в один і той же період. З аналізу чернеткових записів (порівняння дат, та врахування коментарів записаних автором на полях партитур) можна зробити припущення, що композитор одразу задумував цей твір для виконання камерним інструментальним складом, тому для розгляду у дисертації обрано саме цей варіант⁴⁰.

Вокальна мініатюра «Колисанка» з циклу «Сміється джерело» є зразком чіткого функційного розподілу між вокальною партією та партією оркестру (композитор використовує камерний склад оркестру: струнна група та фортепіано. Матеріал, який проходить у оркестрі, виконує, перш за все,

⁴⁰ Варто зазначити, що композитор оркестрував ще деякі вокальні цикли для камерного інструментального складу, зокрема і ті, що проаналізовано у цій дисертації – «Дві українські пісні» та «Передчуття весни». Але інструментальні версії з'явилися значно пізніше ніж початковий варіант для голосу з фортепіано. Очевидно, що ідея Я. Верещагіна оркеструвати ці твори була пов'язана з можливістю їх включення в репертуар «Київської камерати». Для музикознавчого аналізу у цьому дослідженні вибрано матеріали, які відображають початковий задум композитора.

функцію створення відповідного контексту (підкреслення жанрової «природи» основи твору). Яскраво ця функція проявляє себе уже у двотактовому вступі. Загальний рух музичного матеріалу вступу можна визначити як «колисання». У партії віолончелі педаль на тонічному органному пункті, а в альта статичне та рівномірне чергування двох звуків *fis* – *g*. У першій скрипці звучить трихордова поспівка від першого до четвертого щабля (*h* – *cis* – *e*), у партії другої скрипки витриманий звук *fis*. Партії першої та другої скрипок викладені у вертикально рухомому контрапункті, зі зміною такту вони міняються місцями: у другої скрипки звучить трихордова поспівка, а у першої – витримана нота (див. Нотний прикл. 3.6).

Нотний приклад 3. 6
Інструментальний вступ до «Колісанки»

The image shows a musical score for the instrumental introduction of 'Kolysanka'. It consists of five staves. The top four staves are for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The bottom staff is for Riduzione (Piano). The tempo is marked 'Lento e placido' and the dynamics are 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The strings are marked 'con sord.' (con sordina). The piano part is marked 'legato sempre'.

Вступ виконує ще одну дуже важливу роль: у ньому композитор закладає основну інтонаційну «ідею» твору – рух інтервалами квартою та секундою.

Матеріал вступу повторюється без змін до восьмого такту, а потім, залишаючи тонічний органний пункт, автор змінює матеріал у партіях першої та другої скрипки – відбувається постійне метроритмічне та фактурне вар'ювання.

Останні два такти в першій частині Я. Верещагін завершує на новій гармонічній функції, яка з'являється вперше після тривалого тонічного

органного пункту – це $D9$. Незважаючи на зміну в гармонії, основний інтонаційний комплекс у вигляді секунди та кварта зберігається. За віолончеллю залишається функція педалі на квінті $fis - cis$, у партії альти відбувається чергування секунди $g - fis - g$. У другій скрипці низхідний трихорд з нони $D9g - fis - e$, а перша скрипка має мелодичний зворот, який починається з септими $D9 - e$, з якого відбувається стрибок на чисту кварту вниз (h) і висхідний рух на секунду (cis).

Перша частина це – матеріал, який з одного боку має ознаки статичності – тонічний органний пункт, метроритмічна сталість, кварто-секундовий інтонаційний комплекс в основі, але завдяки варіантності у скрипок відчувається певний рух до контрастного матеріалу середини. Особливо яскравою є зміна гармонії в кінці другого речення, з якої і почнеться друга частина.

Друга частина маркується композитором як на метроритмічному так і на динамічному рівнях. Перш за все, виділена зміною розміру з $4/8$ на $3/4$. Середина є дуже виразною не лише в яскравому образному мелодичному втіленні вокальної партії, а й за гармонічним наповненням. Ладотональне рішення вокальної партії та партії високих струнних вказує на зміну тонального центру (D гармонічний). Одночасно з цим у партії альти і віолончелі відбувається самостійний гармонічний рух з тяжінням до тонального центру $C - dur$ (через тризвук VI щабля $h - moll$, який є домінантою для нової тональності). Таким чином, у середньому розділі можна говорити про наявність ефекту політональності. Але стає очевидно, що композитор використовує цей прийом, перш за все, для створення певного сонорного забарвлення, яке органічно закінчується біфункціональним співзвуччям – квартсекстакорд II низького щабля ($C - dur$) та секстакорд III щабля ($D - dur$) з подвоєною терцією (див. Нотний прикл. 3.7.).

Нотний приклад 3. 7
Інструментальне завершення середнього розділу «Колісанки»



Складові цього акорду знаходяться у великосекундовому співвідношенні. Таке композиторське рішення дозволяє провести паралель з ладовою перемінністю в мелодії вокальної партії першої частини твору з опорою на два звуки розташовані на відстані інтервалу великої секунди (*e – fis*). Таким чином, ми можемо говорити про вертикальну проекцію інтонаційної секундової ідеї, яка на початку твору була втілена в горизонтальному розгортанні мелодичного матеріалу. Тобто тенденції фольклорної першооснови, яка поширюється на мелодичний матеріал солюючої партії, знайшли відбиток і в акордовому викладенні.

Середня частина є кульмінаційною і це підкреслюється не лише завдяки гармонічному, метро-ритмічному, структурному та інтонаційному факторам, а і місцеположенням за формою – у точці золотого перетину.

Після короткої, але досить насиченої, середини композитор повертає нас до початкового музичного матеріалу. Відбувається точний повтор перших двох тактів (4 зі вступом), а потім музичний матеріал розгортається відповідно до наближення зони кадансу. Матеріал двотактового вступу у цьому випадку виконує функцію зв'язки. Музичний матеріал повторюється до 25-го такту, змінюється лише зона кадансу, де оркестр іде за солістом, дублюючи змінну вокальну партію, про яку ми писали вище.

З 26-го такту починається невеличка кода. 26 та 27 такти повністю повторюють мелодичний матеріал вступу. Завершується твір двома квінтами *h*

– *fis*, одна у віолончелі і альта, а інша у першої і другої скрипки. Але у передостанньому такті на другу долю у партіях альта та другої скрипки є допоміжні звуки за допомогою яких утворюється акорд з двох збільшених кварт *h–eis* у віолончелі і альта та *c–fis* у двох скрипок. При цьому квінта *h – fis* продовжує звучати у віолончелі та першої скрипки. Таким чином, в останніх двох тактах ще раз проходить ідея «кварты» як основної інтонації, при чому в двох її «іпостасях»: як *ч.4* в крайніх розділах, так і *зб.4*, яка з’являється в середньому розділі.

Спираючись на першооснову колискової – жанр з потенційно відкритою структурою, Я. Верещагін в кінці штучно закриває композицію. Фактично, прибравши два останніх такти, цей твір можна співати по колу, адже цю пісню співають до того моменту, поки дитина не засне, і точно визначити закінчення неможливо.

Цікаво прослідкувати співвідношення частин у «Колисанці» у кількості тактів у поєднанні з текстом. Як було зазначено раніше⁴¹, Я. Верещагін трохи переструктурує текст В. Морданя, і таким чином спрацьовує принцип «художнього порушення»⁴² – ми отримуємо умовно двострофічну форму: перша складається з трьох рядків (20 складів), а друга – з двох рядків (24 склади) (див. Табл. 3.7).

Таблиця 3. 7
Співвідношення частин у «Колисанці»

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

⁴¹ Див. на ст. 120.

⁴² За Н. Щербаковою. Під час взаємодії вірша з музикою відбувається порушення його структурної цілісності, що стає результатом змін загального художнього цілого

Перша частина – це період з 14-ти тактів, друга частина, в яку входить контрастна середина та реприза, побудована з 13-ти тактів. Це врівноваження досягається завдяки прийому метричного стиснення тексту в середньому розділі, про який зазначалося вище, та в 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 такт) і останньому (18 такт) звуках і наявністю *ritenuto* та *tenuto*.

Також цікаво відмітити, що зміни, які відбуваються в процесі роботи композитора з поетичним джерелом, впливають на трактовку «сюжетного рівня» у прочитанні вірша. У текстовому варіанті поезії кульмінації, яку вибудовує Я. Верещагін у другій частині, не відбувається – лише спокійне, витримане змалювання нічного пейзажу. Але якщо заглибитися в аналіз вербального тексту, то можна відмітити, що у цьому описі є певна драматургія, яка є дуальною за рахунок абсолютно чіткого розподілу на рівні дієслів. У першій частині превалює відчуття повної «статики» (дієслова «*колише*», «*спочиває*»). І навпаки, динаміка у другій частині (дієслова – «*опустились*», «*співать*»). Умовно смислове розгортання відбувається наступним чином: вступ (перший рядок), статичний контекст (другий і третій рядки) та відчуття дієвості (четвертий, п'ятий рядки). На музичному рівні композитор вловлює тонку межу між визначеними елементами та вдало їх інтерпретує, посилюючи музичними засобами смислове навантаження вірша.

У другій частині циклу «Річенька» яскраво проявляється жанрова основа веснянки. За А. Іваницьким у визначенні жанру веснянки присутні такі показники: моторний тип мелодики, наявність мелодизованого речитативу, комбіновані ладові системи: трихорди з приставними тонами, пентагексахорди, наявність наскрізного розвитку [93, с. 66].

Незважаючи на те, що у тексті «Річеньки» немає одного з основних жанрових показників для веснянки – заклички, все ж за багатьма ознаками та узагальненим змістом можна визначити цей жанр. По-перше, це проявляється у поетичному тексті: звернення до мотивів природи, описання весняного

пейзажу, персоніфікація природних сил та явищ. По-друге, на це вказують такі засоби виразності як темп, моторика, трихорди та гексахорди, постійна опора на основні тони. З усіх видів календарно-обрядових пісень веснянки виділяються за рахунок різноманітних музично-поетичних засобів. Так можна пояснити наявність звукозображальних елементів у творі «Річенька» Я. Верещагіна.

Досить складний за структурою поетичний текст композитор за музичним матеріалом вкладає в тричастинну форму, особливість якої полягає в масштабному неспіввідношенні крайніх розділів і середини. Так, перший розділ співпадає з першою віршованою строфою, другий, третій, четвертий та п'ятий рядки складають середину, а реприза – шостий рядок (див. Дод. К). Перший і останній рядки за масштабами довші. Середину можна поділити з точки зору структури вірша (2 строфи + 2 строфи), інтонаційного та тонального плану на дві частини. Розмір 6/8 та 4/8, тональність *b – moll* і *f – moll* (див. Табл. 3.8).

Таблиця 3. 8
Структурування вірша за музичною формою в «Річеньці»

1 розділ (9 тактів)	Вступ (4 такти) А: перше речення (5 тактів) <i>b–moll</i>
2 розділ (11 тактів)	Б: перша частина (6 тактів) з центром <i>f</i> В: друга частина (5 тактів) з центром <i>C</i>
3 розділ (9 тактів)	Зв'язка (3 такти) А1: перше речення (6 тактів) <i>b – moll</i>

Загальний діапазон вокальної партії в межах малої нони від *h – c2*, інтонаційною опорою є кварта та секунда. Для солюючої мелодії вокаліста притаманне поєднання розспіву та декламаційності, що підкреслюється з одного боку «гнучкою» мелодичною фразою, з опорою на квінто-кварткові стрибки, а з іншого – повторенням звуків, вузьким діапазоном. Таким чином поєднуються два типи викладу при силабічному співвідношенні тексту і музики.

Вибудовуючи мелодичну лінію, композитор іде за синтаксисом поетичного вірша. Варто зазначити, що все одно первинним для нього є «мелодія вірша», яка в музиці проявляється співставленням синтаксичної одиниці поетичного тексту з мелодичною фразою.

Вокальна партія першого розділу (перша строфа вірша) характеризується опорою на два звуки: *f* і *b*. Показовим є те, що початковим інтервалом музичної фрази є висхідна кварта на противагу першому твору циклу – «Колисанці», де хід на кварту у соліста був вниз. У «Колисанці» ця інтонація спрацьовувала на образ «заколихування», «заспокоєння», а у «Річеньці» навпаки – висхідна кварта, яка зустрічається на початку мініатюри, є імпульсом до образу «пробудження», «активної дії» (див. Нотний прикл. 3.8).

Нотний приклад 3. 8
Вокальна партія «Річеньки» (перша строфа)



Другий розділ, як зазначалось вище, співпадає з другим, третім, четвертим та п'ятим рядками вірша, де в тексті є смисловий розрив: небо та земля. Саме це і визначає внутрішню структуру розділу. На наш погляд, саме тому вона є складнішою за структурою.

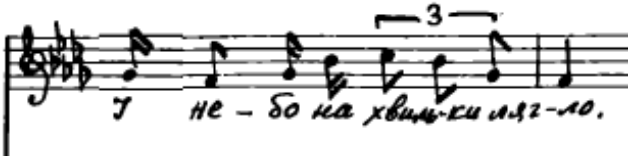

Перша частина середнього розділу співпадає з описанням «хвильок», «неба», «кленів». Ідучи від смислового навантаження тексту, композитор використовує «округлі» інтонаційні побудови з поступовим рухом умовно хвилеподібного принципу розгортання. При цьому вузький діапазон, численні повторення звуків, силабічний принцип співвідношення тексту і музики вказують на домінування декламаційної жанрової опори.

Друга частина середнього розділу є «рухливою» за викладом, у ній переважають рух звуками тризвуку з опорою на квінту і кварту. Якщо контурні частини вокальної мініатюри з точки зору інтонації апелюють до жанрової основи веснянки, то в середині більше суто звукообразальних моментів. Так,

наприклад, у другому розділі, відштовхуючись від закладеного в поетичному тексті образу, композитор використовує відповідні засоби вираження і вперше це стосується графіки мелодичної лінії: «хвильки» та «стрибки» (див. Нотний прикл. 3.9).

Нотний приклад 3. 9

Звукообразальні елементи в мелодії середнього розділу «Річеньки»

«і небо на хвильки лягло»	
«коники дзвонять у травах»	

Цікавим явищем також є певна інтонаційна зміна, яка відбувається в середньому розділі. Якщо у крайніх частинах вокальної мініатюри переважають квартові та секундові інтонації, то середина відрізняється мелодичними рухами звуками тризвуку та опорою на квінту. Остання мелодична фраза середнього розділу є перехідною, в ній повертаються квартові інтонації (див. такти 17–18).

Третя частина, незважаючи на деякі зміни, безумовно, виконує функцію репризи. Відповідно до першого розділу музичний матеріал повторюється, змінюється лише остання мелодична фраза (24–25 такти), у якій з'являється терцева інтонація, яка виходить з мелодичного руху середнього розділу.

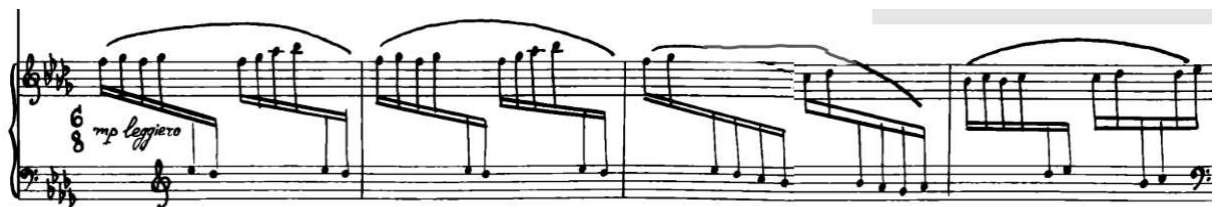
Говорячи про розподіл функцій між партією вокаліста і партією оркестру, можна сказати, що вони є рівноправними, на відміну від «Колискової», де функція оркестру була підтримуюча. У вокальній мініатюрі відбувається певний діалог між вокальною партією і оркестром. Треба зазначити, що саме в партії оркестру, у вступі, з'являється той інтонаційний набір, який стане основою для вокальної партії. І в подальшому оркестр буде дуже органічно проводити основні інтонації вокаліста. Основою мелодичного розгортання в оркестрі стають інтонації секунди.

В оркестровому викладі до струнної групи та фортепіано додаються дерев'яні духові – флейта, гобой, кларнет (*in B*), фагот, з мідних духових – валторна (*in F*), а з ударних – трикутник та дзвіночки. Всі інструменти використовуються композитором для створення образу, заданого віршованим текстом В. Морданя.

Відкривається твір оркестровим вступом – чотири такти, який має дуже важливу роль з точки зору формування основних інтонаційних ідей мініатюри. Він починається з двотактового проведення основного інтонаційного комплексу у флейти, який потім стане основою майже всієї партії оркестру. Для нього притаманне секундове «розкручування» шістнадцятими, з поступовим розширенням діапазону з секунди до сексти. Тобто композитор відтворює веснянкові награші. А. Іваницький у своєму дослідженні пише: «... У веснянках панує моторний тип мелодики, більшість їх – ігрові і танкові. Моторика, можна сказати, у веснянках генералізована, до неї зведено майже усі прикмети жанру. Разом з тим моторика веснянок не тільки не справляє враження одноманітності, – навпаки, вона містить таку розмаїтість відтінків, яка не зустрічається в інших моторних жанрах [...]» [93, с. 66].

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 *f – moll* (див. Нотний прикл. 3.10).

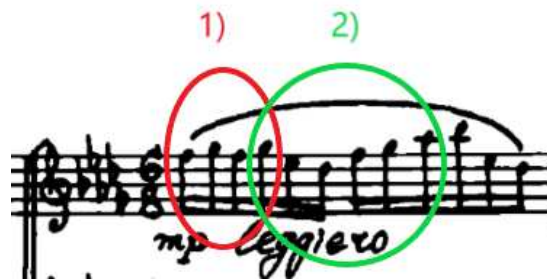
Нотний приклад 3. 10
Інструментальний вступ у «Річеньці»



З точки зору смислового навантаження цю тему можна умовно назвати «лейттемою річеньки». З невеликими змінами вона проходить у творі в різних

інструментів сім разів. Перший елемент «секундового розкручування» стає основою супроводу для першої частини середнього розділу. А другий – який починається з низхідного трихордового наспіву – є базовим інтонаційним зерном для другої частини середини (див. Нотний прикл. 3.11).

Нотний приклад 3. 11
Інтонаційні елементи у «лейттемі річеньки»



За рахунок такого інтонаційного вирішення оркестрового вступу є відчуття загального наскрізного розвитку, що також притаманне веснянкам [93, с. 66].

Середній розділ відрізняється активним тональним рухом розширеною діатонічною системою. Опорними стають тональності домінанти та подвійної домінанти. Але внутрішні процеси є цікавішими, тому що там зустрічаються: *f – moll / d – moll / a – moll / D – dur / C – dur / h – moll*. Також цікавою у другому розділі є оркестровка, де на перший план тембрально виходять валторна і дерев'яні духові.

З початком другої частини партія валторни вступає в діалог з низькими струнними: між цими інструментами відбуваються «перегукування», що теж апелює до первинного жанру веснянки. Перший «поштовх» дає квінта у фагота через акцентований звук *F* та валторни – *c²* на *sf*, їх підхоплює віолончель низхідною квінтою *c – F*. У другій половині десятого такту відправною точкою є квінта *D – A* у віолончелі, яку підхоплює валторна – *d¹ – a¹*. Цей такт повторюється двічі (десятий і одинадцятий). Таким чином виникає чергування двох гармонічних співзвуч.

Друга частина другого розділу відрізняється щільнішою фактурою (приймає участь весь склад оркестру) – це підкреслює кульмінаційну зону.

Також тут активніше включаються дзвоники, які виконують звукозображальну функцію, що пов'язана з вербальним текстом: «Коники дзвонять у травах, тихо дзвіночки цвітуть».

У репризі музичний матеріал повторюється, але у виконанні лише струнною групою та фортепіано з поступовим затиханням.

Як вже було зазначено, при побудові структури мініатюри композитор, на перший погляд, не дуже логічно розподіляє рядки вірша (диспропорція двох крайніх та середньої частини). Через таке вирішення цю мініатюру можна було б віднести до складної тричастинної форми. Але, зважаючи на її загальний масштаб і те, що оркестрова партія по суті є наскрізною, крім того, враховуючи оркестровий вступ та закінчення, які врівноважують диспропорцію вокальної партії, можна вважати цю форму простою тричастинною.

Жанровим витоком третьої вокальної мініатюри «Колос наливається» можна вважати царинні пісні. Інше значення слова царина – засіяне і огорожене поле [93, с. 73]. За змістом і характером ці пісні урочисті, величальні, співаючи їх, люди прославляли землю та працю. Зразків таких пісень було віднайдено дуже мало, тому мелодичні та ладові особливості дослідниками не виявлені.

Форма мініатюри двочастинна репризна, тональність вокальної мініатюри *D-dur*, розмір перемінний – 2/4 та 3/4. Композитор працює з гармонічною мовою у мажоро–мінорній розширеній діатонічній системі (звідси наявність мінорних домінант, по *D - dur* і *Des - dur* чергування VI, II) (див. Табл. 3.9).

Таблиця 3. 9
Структура музичної форми у мініатюрі «Колос наливається»

Перша частина (15 тактів)	Вступ 6 тактів A: 1 речення (<i>D - dur</i>) A1: 2 речення (<i>Des-dur</i>)
Друга частина (13 тактів)	B: 4 середина (субдомінантова сфера <i>D - Des</i>) A1: реприза (<i>D - dur</i>)

Інтонаційним зерном всієї вокальної партії є квартово–секундові інтонації. Початок кожної мелодичної фрази характеризується низхідним напрямком, що починається з вершини витоку.

Перше речення вокальної партії побудоване з двох мелодичних фраз, які співпадають із синтаксисом поетичного вірша. Перша фраза має цікаве ладове вирішення, тому що у мелодичній лінії відсутні півтони, така ангіметонна структура підкреслюється і акордами у супроводі. Мелодична лінія першої і другої фраз має загальний низхідний рух з явною опорою на інтервал низхідної кварта: в першій фразі – $h - fis$, в другій – $g - d$.

Друге речення є перевикладенням мелодичної лінії початку, але на півтона нижче. Відмінність від першого речення лише у зоні кадансу – змінюється інтонаційна опора і пріоритет дається ладово визначеній терції $a - cis$, що дає нам відчуття доміантовості.

Композитор, як і в попередніх мініатюрах, використовує силабічний спосіб викладення вербального тексту. Крім того, він йде за ритмікою поетичного тексту, зберігаючи співвідношення ударних та безударних складів. Але вибір метричної організації матеріалу і досить вільне використання зміни метру ($2/4$ на $3/4$ і навпаки) дає можливість Я. Верещагіну вільно трактувати поетичний метр, адже таке метроритмічне рішення дозволяє легко «розтягувати» і «ущільнювати» постійну поетичну одиницю (рядок) (див. Нотний прикл. 3.12).

Важливо відмітити ще таку різницю: у останньому такті другого речення відбувається зупинка на першу долю за рахунок використаної четвертної тривалості на звуці cis , натомість закінчення першого речення звучить рівними тривалостями – восьмими. Композитор таким чином підкреслює зупинку на доміанті у другому реченні та завершення першої частини. Таке ж ритмічне рішення зустрінеться і у репризі в кінці твору, але там вже звучатиме тоніка.

Нотний приклад 3. 12

Метроритмічне «розтягування» та «ущільнення» поетичного тексту
у мініатюрі «Колос наливається»

Перше речення:	
Друге речення:	

Цікаво, що композитор робить вокальну цезуру між першим і другим реченням, але знімає цезуру між другим реченням і серединою. Це спрацьовує на драматургічному рівні як підведення до кульмінації, яка з'являється в середньому розділі.

У середині вперше виникає особове звернення: «Глянь». Таке синтаксичне рішення з уособленням першого слова підкреслюється композитором завдяки початку з найвищої акцентної ноти. В подальшому мелодія розгортається в діапазоні октави.

Гармонічний рух продовжує основну тенденцію, яка була закладена у попередніх мініатюрах – це розширена діатонічна система. І знову в середині вона буде яскравішою та рухливішою ніж в контурних розділах. Заявлені в першій частині дві тональності *D – dur* і *Des – dur* будуть спрацьовувати в середині як субдомінанта цього *D – Des*.

Мелодичні лінія середини також будується з вершини витоку. Але, не зважаючи на свою індивідуальність, в ній все ж присутні елементи, які для цього циклу є дуже важливими, а саме: в кінці середнього розділу у партії вокаліста з'являється інтонація, яка є знаковою: дві трихордові поспівки, де поєднуються і квартові, і секундові інтонації (16–17 такти).

Інструментальний склад вокальної мініатюри представлений групою дерев'яних духових, валторною, віброфоном, дзвіночками та квартетом струнних. Партія фортепіано, як і в попередніх двох мініатюрах циклу, виконує «скріплюючу» функцію, у ній зібрана вся оркестрова фактура.

Твір «Колос наливається» починається з шеститактового вступу. Вже у перших двох тактах з'являється сонорний елемент⁴³, створений шляхом поступового набирання звуків, які ніби «зависають» і в результаті утворюється акорд з п'яти звуків (*d, e, fis, a, h*). У подальшому цей принцип повторюється, вступ кожного звуку з'являється у партії струнних почергово та у різному порядку. Важливу тембральну роль відіграє партія віброфону, яка дублюючи кожен вступ складає ілюзію «зміненого» тембру струнних. Ладова будова вступу буде в подальшому реалізована і у вокальній партії, як уже було зазначено.

Можна також говорити про наявність принципу звукозображальності: шляхом поступового створення ангіметонної п'ятизвучної вертикалі композитор музично відтворює «процес дозрівання колосу» через наповнення звуками.

Подальше розгортання партії супроводу виконує одночасно функцію підтримки та продовжує ідею звукозображальності. У дев'ятому такті на словах «*Небо розривається*» з'являється акорд на *sf*, як ефект «блискавки», який є зібраною вертикальною проекцією мелодії першого речення соліста. Я. Верещегін відтворює «блискавку» через контраст динамічний та тембровий (відсутність струнної групи та включення духової) (такти 9–10).

Наступний перехід із семизвучного сонорного акорду на секстакорд третього щаблю виділено динамічно – з *sf* на *mp*. З цього акорду відбувається зміна якісного складу акордів з секундовою структурою (якщо зібрати акорд, то його основою є інтервал секунди) на терцову.

Всі акорди, які з'являються у другій мелодичній фразі, є вертикальною проекцією вокальної мелодії: у 12 такті мажорна пентатоніка Des, у 14 – мінорна домінанта до D – dur, а у 15 – мажорна домінанта з низькою секстою.

⁴³ «Сонор» - термін Ю. Холопова – (від лат. *Sonus* – дзвінкий, звучний, шумний) – багатозвучне неподільне ціле, в якому разом з ускладненням звукового та інтервального складу зводиться до нуля роль акустично обумовленого основного тону і різко виростає роль барвисто-тембрового начала і утримання якого, в принципі, не допускає диференційованого сприйняття своїх складових [269].

У другій половині другого речення включаються дзвоники і звучання оркестру в черговий раз тембрально доповнюється. Потрібно відмітити, що шляхом поступового вступу оркестрових груп (струнних та дерев'яних духових) та окремих інструментів (дзвоники, валторна і віброфон) готується тутійне звучання в середньому розділі, як кульмінація.

У середньому розділі композитор використовує дублювання вокальної партії в оркестрі. Це приводить до того, що інтонація кварта з трихордом у кінці середнього розділу буде працювати на об'єднання всього циклу. Адже у цій вокальній мініатюрі явний трихорд не зустрічається більше, на відміну від двох попередніх частин циклу. У репризі додається звучання дерев'яних духових, її початок виходить динамічно яскравіший за першу частину. З 22 такту починається «затухання», музика ніби поступово розчиняється.

У репризі трохи по-іншому вибудовується гармонічне рішення. Витримані акорди, які викладаються за таким же принципом, як в першій частині – сонорні співзвуччя (поступове нашарування звуків), тут вже не є сонорними, а навпаки – вони чітко підкреслюють основну тональність *D – dur* завдяки своїй структурній визначеності (терцевий склад). У результаті відбувається стабілізація форми на рівні тональності.

Оркестр у цій вокальній мініатюрі не лише виконує функцію звукозображальності та звукової підтримки – тут існує самостійна лінія розгортання. Адже третя мініатюра є кульмінаційною, і тут проходять особливі складні процеси формоутворення.

Форму вокальної мініатюри можна визначити як двочастинну репризну. Але композитор застосовує цікавий прийом: неспівпадіння структури викладення матеріалу в оркестрі і в партії соліста на рівні інтонаційної основи. Вся партія супроводу має самостійну ідею структурування матеріалу. Якщо аналізувати оркестрову партію на рівні інтонаційного комплексу, то там прослідковується дуже чітка тричастинна форма, де перша частина займає дев'ять тактів, друга – десять і третя – дев'ять. У крайніх розділах інтонаційною опорою є пентахорд, а у середній – тетрахорд.

У вокальної партії будова інша – двочастинна репризна: перша частина – дев'ять тактів і друга – вісім (див. Схема 3.4)⁴⁴. Таке структурне рішення впливає на відчуття наскрізної лінії розгортання музичного матеріалу.

Схема 3. 4
Структура викладення музичного матеріалу у мініатюрі «Колос наливається»

Вокальна Партія	Перший розділ									Другий розділ																		
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	28
Оркестр	Перший розділ Інтонаційна основа – пентахорд.						Другий розділ Інтонаційна основа – трихорд.									Третій розділ Інтонаційна основа – пентахорд.												

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

Я. Верещагін не просто використовує всі засоби, які були в попередніх мініатюрах, а знаходить такий художній прийом, в якому вони органічно поєднуються, а саме, дзвонівість.

Дзвонівість є символічною рисою для завершення циклу, тому що звук дзвонів супроводжував життя кожної людини. Дослідниця О. Давиденкова-Хмара у своєму дослідженні «Акустика колокольного дзвону: методичні аспекти тлумачення» пише: «<...> цей світ колокольних звуків був такий же природній для кожного, як, наприклад, сонячне світло чи подих вітру [...]» [62].

⁴⁴Аналогічний спосіб «розмиття» структурних меж музичної форми композитор використовує у обробці української народної пісні «Бігали дикі кози» з циклу «Дві українські пісні», яку проаналізовано у попередньому підрозділі на с. 110.

Форма вокальної мініатюри тричастинна. Тональність *g – moll*, але через те, що у вигляді опорного тону часто використовується домінанта, в більшості випадків на слух сприймається *d – фрігійський* (див. Табл. 3. 10).

Таблиця 3. 10
Структура музичної форми у мініатюрі «Б'ється срібною хвилею жито»

1 розділ	Вступ (4 такти) А: (6 тактів) <i>g – moll</i>
2 розділ	В: (8 тактів) <i>B – dur</i>
3 розділ	А1: (8 тактів) <i>g – moll</i>

У вербальному тексті можливість багаторівневого рішення структури вірша (див. Додаток В). Перший варіант – поділ вірша за синтаксисом на два речення: 4 + 2 поетичні рядки. За другим варіантом вірш ділиться на дві частини за чоловічою і жіночою римою (по три рядки кожен)⁴⁵. Третім варіантом є парна рима, завдяки ній вірш поділяється на три частини. Саме за парною римою Я. Верещагін вибудовує композицію мініатюри. У цьому варіанті також є смисловий розрив – описання природи та звернення до людини, яке підкреслює композитор.

У роботі з поетичним першоджерелом митець використовує ті ж самі ознаки структурного співвідношення вербального та музичного елементів твору, тобто, превалює силабічний принцип і співпадіння на рівні синтаксису.

Якщо говорити про мелодичну лінію вокальної мініатюри, то можна визначити що її розгортання структурується звуками: *c – d i g*. Перш за все, ці тони виконують функцію контурних, обмежуючи діапазон окремих фраз, а також функцію опорних тонів. З точки зору конкретної інтонаційної реалізації можна визначити переважання наступних інтервальних рухів – на терцію та секунду.

Мелодична лінія першої частини складається з двох фраз, які, як зазначалося вище, співпадають з двома строками віршованого тексту. Рух

⁴⁵ Див. у табл. 3.5 на с. 123.

мелодії у першій фразі апелює до першої частини всього циклу (двічі повторений низхідний рух в діапазоні квінти $g - c$, звуками тризвуку, з «фінальною» опорою на звуці « d »). У другій мелодичній фразі ця сама інтонаційна структура перекомбінована, завдяки чому відбувається розширення діапазону в межах септими $d - c$.

Середній розділ складається також із двох мелодичних фраз, які умовно за типом викладення є контрастними. Перша з них визначається поступовим рухом, а у друга – контрастна, через наявність черги стрибків утворюється ламана стрибкоподібна вокальна лінія. Таке співставлення пов'язане з ідеєю звукообразності з образом вербального тексту, де друга мелодична фраза представлена поетичним рядком – «б'ється срібною хвилею жито». Прослідковується ідея «хвилі», яка є важливою для Я. Верещагіна і проходить не тільки у цій мініатюрі, а й у всьому циклі (див. Табл. 3.11).

Таблиця 3. 11
Спільні прийоми реалізації вербального тексту у
вокальному циклі «Сміється джерело»: відтворення «хвильки»

Вокальна мініатюра	Звукообразальне відтворення «хвилі»
I. «Колисанка»	 <p>на хви-ні до-нос-ти-мсь</p>
II. «Річенька»	 <p>не-бо на хвиль-ки ляг-ло.</p>
IV. «Б'ється срібною хвилею жито»	 <p>б'ється сріб-но-ю хви-ле-ю жи-то.</p>

Реприза при збереженні співвідношення структури мелодичної фрази трохи скорочена завдяки відсутності цезури між ними. Початок останнього

поетичного рядка виділений за рахунок використання дуолі, що змушує звернути увагу на поетичний текст «день лягає». Я. Верещагін виставляє динаміку *p* та характер *dolcissimo*. Таким чином вибудовується образна арка всього вокального циклу – від «ночі», яка представлена в «Колисковій», до «ночі» у фіналі четвертої частини.

Наявна також і інтонаційна арка: до опорних тонів у репризі додається звук *a*, таким чином інтонаційною основою репризи є дві кварта *g – c* і *a – d*. Нагадаємо, що у першій частині циклу інтонаційним зерном також була кварта (*h – fis*). Використовуючи ці прийоми, композитор на образному та інтонаційному рівні об'єднує весь цикл.

У останній вокальній мініатюрі композитор підкреслює найважливіші звороти вербального тексту. Так, наприклад, у першій частині (яку складають два віршовані рядки) Я. Верещагін виділяє перше слово «Там» (у поета відокремлене комою) четвертною тривалістю (5 такт).

Цю мініатюру відрізняє цікавіша робота композитора на рівні співвідношення акцентів у музиці та наголосів у поетичному тексті. Особливо яскраво це проявляється у четвертому рядку: «б'ється срібною хвилею жито». Щоб визначити особливості співпадіння співставимо другий і четвертий рядки, які однакові на метроритмічному рівні.

У другому рядку композитор йде за метрикою і віршований наголос через відсутність сильної долі з'являється на другу долю. А у четвертому рядку, спираючись на попереднє рішення, першим акцентним словом з точки зору музичного втілення повинно було стати слово «срібною», яке є прикметником. Але для композитора було дуже важливим зберегти дієслово, яке визначає рух, дію. І тому він зміщує музичний акцент, посилюючи слабку долю, завдяки ферматі. Таким чином, провівши тонку роботу з текстом на метроритмічному рівні, композитор підкреслює ідею, яка є загальною для всього циклу – це відчуття постійного руху. Воно проявляється іноді суто музичними рішеннями, а іноді через підкреслення дієслів (див. Схему 3.5).

По-друге, для дзвонистості притаманна ритмічна остинатність і за цим принципом вибудований оркестровий матеріал першої частини. По-третє, у результаті почергового вступу і затримки звуків утворюються сонорні співзвуччя. Сонорність, яка виникає при такому фактурному викладі, працює на звукозображальну якість дзвонистості. Схожий прийом композитор використовує у третій частині циклу.

У другій частині вокальної мініатюри змінюється фактура викладення і на перший план виходить «лейттема річки» з другої мініатюри. Вона викладається імітаційно і почергово проходить у різних інструментів. Таким чином, у оркестровому викладі відбувається поєднання двох елементів: «теми річки» з другої частини циклу та сонорних співзвучь з третьої частини циклу.

Реприза є дуже важливою, адже вона є репризою не лише для цієї мініатюри, а й виконує функцію репризи до всього циклу, тобто, умовно, є завершенням всього циклу. Таке її функціональне рішення можна прослідкувати на структурному рівні: на початку репризи повертається музичний матеріал з першої частини останньої мініатюри (представлений сонорним матеріалом, який вперше репрезентований у третій мініатюрі циклу «Колос наливається»), а у другій мелодичній фразі з'являється «лейттема річки» з другої частини останньої мініатюри (з другої мініатюри циклу «Річенька»).

Аналізуючи функцію оркестру в репризі, потрібно ще раз відзначити викладення репризи як узагальнення всього циклу, тому що в одному розділі композитор поєднує все те, що він спочатку давав у попередніх мініатюрах, а потім – у різних частинах останньої («Б'ється срібною хвилею жито»). Таким чином, всі засоби музичної виразності вказують на важливе значення цієї акварельної замальовки як, з одного боку, узагальнюючої, а з іншого – кульмінаційної точки циклу.

Отже, в процесі аналізу вокального циклу Ярослава Верещегана «Сміється джерело» було відмічено такі риси:

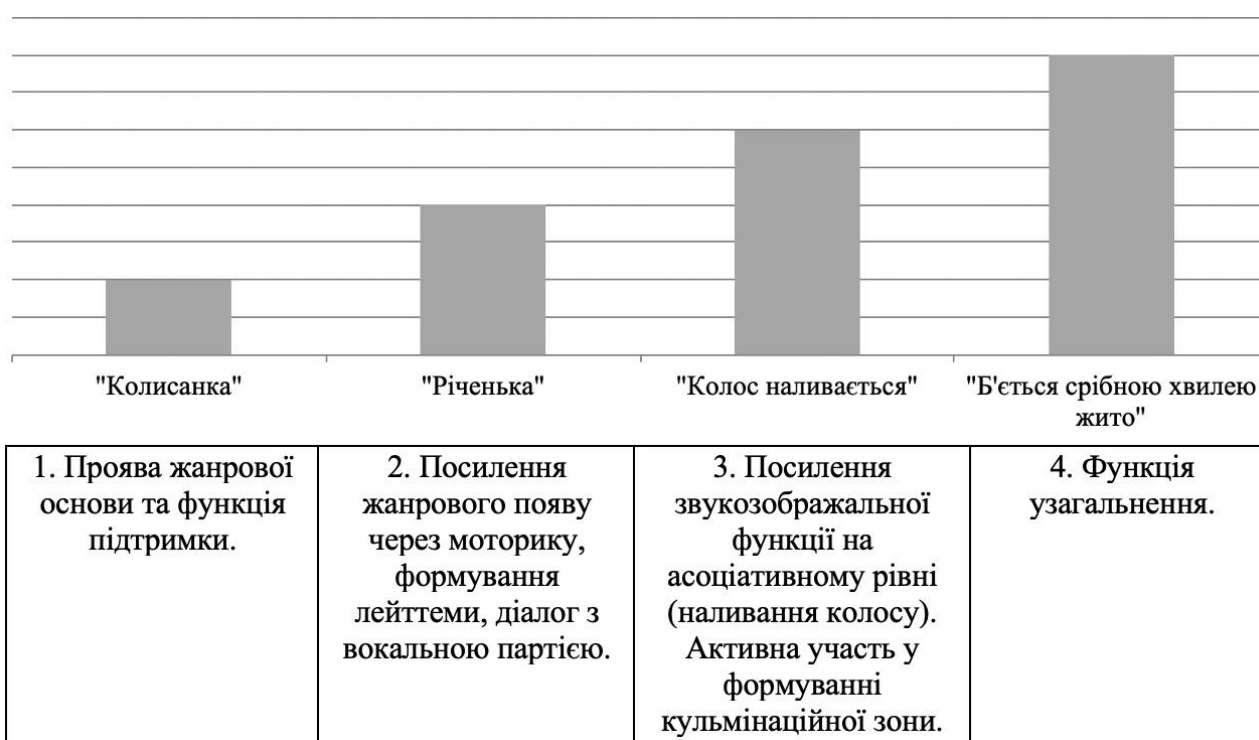
- цикл написаний на вірші одного поета, які він визначив як акварельні;

- принцип відбору текстів дозволяє розглядати об'єднання циклу за двома напрямками: за жанровим та за асоціативним принципом. На рівні жанрового у циклі можна прослідкувати паралелі з фольклорними джерелами: «Колисанка» – колискова, «Річенька» – веснянка, «Колос наливається» – царинна, «Б'ється срібною хвилею жито» є узагальнюючою і збирає в собі ознаки попередніх мініатюр. На рівні асоціативного принципу цикл можна умовно поділити на певні етапи життєвого циклу людини: дитинство, підлітковий період, юність та зрілість. Також саме такий вибір текстів формує доінтонаційний початковий сюжет. Тобто, *вже у виборі поетичного джерела композитор формує доінтонаційну цілісність*. Вибудовуючи її, митець підкреслює не лише векторне направлення як календарного та життєвого циклів, а і добового: починається і завершується нічним часом;
- спільний принцип роботи композитора з текстом. Я. Верещагін досить уважно йде за поетичним текстом, основним завданням для автора є донесення кожного слова, на що вказує переважання силабічного принципу співвідношення вербальної та музичної складових;
- цикл поєднує також використання простих форм: двочастинна репризна та тричастинна. Спокійні темпи: *lento e placido, allegretto comodo, moderato cantabile, andante semplice* (див. Табл. 3.12).
- спільною в циклі є і інтонаційна основа – це кварто-секундові інтонації;
- пасторальна тематика вірша призвела до того, що композитор дуже часто використовує звукозображальні принципи. Є дуже багато різних хвиль у річці, колосках жита і Я. Верещагін використовує спільні схожі прийоми реалізації цього тексту, що дозволяє іноді говорити про наявність «лейттеми» (тема річеньки);
- За тематичним матеріалом вступ у кожній частині є ядром інтонаційного розгортання;
- Загальна композиція циклу будується завдяки зміні функції оркестру (див. Схему 3.6);

Таблиця 3. 12
Структура вокального циклу «Сміється джерело»

	I. Колисанка	II. Річенька	III. Колос наливається	IV. Б'ється срібною хвилею жито
Темп	Lento e placido	Allegretto comodo	Moderato cantabile	Andante semplice
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 т.	29 т.	28 т.	26 т.
Тональність	<i>h – moll</i>	<i>b – moll</i>	<i>D – dur</i>	<i>g – moll</i>
Інтонаційне зерно	<i>h – fis</i>	<i>f – b</i>	<i>H – fis / g – d</i>	<i>g – d / g – c (a – d)</i>

Схема 3. 6
Функція оркестру у циклі «Сміється джерело»



У першій частині циклу є поділ окремо на вокальну лінію та супровід. Тобто, фаза експонування вокального циклу віддається голосу. У наступних частинах оркестрова та вокальна партії знаходяться в діалозі з рівноправним викладенням кожної. Завдяки такій зміні дві середніх частини можна

сприймати як активну фазу розвитку. При чому ми можемо говорити, що третя частина знаходиться в точці золотого перетину і є кульмінацією всього циклу. Остання вокальна мініатюра виконує функцію фіналу, де збирається основний матеріал. Таким чином окреслюється спільна драматургічна лінія циклу (див. Схема 3.6).

Таким чином, можна відзначити, що цикл, який написано не на «поетичний цикл», а на окремі вірші одного автора – В. Морданя, завдяки ретельній роботі композитора майже на всіх рівнях трактування поетичного першоджерела (від доінтонаційного до кінцевого результату) стає своєрідним гарантом сприйняття цього циклу як цілісного художнього твору.

3.3 «Передчуття весни» на вірші українських поетів (1986 р.)

3.3.1 Поетична мозаїка «українського ренесансу» 20-х рр. ХХ ст.: у циклі «Передчуття весни»

Вокальний цикл «Передчуття весни» для баритона та фортепіано створений Я. Верещагіним на вірші українських поетів М. Доленга, П. Тичини, Д. Загула та М. Драй-Хмари. Цих майстрів слова об'єднує, передусім, історична епоха кінця ХІХ – початку ХХ століття, а особливо значимим для композиторського вибору поезій для циклу стала їх приналежність до літературно-мистецького покоління періоду національно-культурного піднесення в Україні у 1920 – початку 1930-х рр. – так званого «розстріляного відродження»⁴⁶.

Сама термінологічна конструкція «розстріляне відродження», відома також як «червоний ренесанс»⁴⁷, ілюструє трагічний семантичний контекст політичного та духовного існування українського народу протягом двох десятиліть. У цей період національне самоусвідомлення досягло свого апогею,

⁴⁶Термін Є. Гедройця використаний вперше у 1954 р., у антології української літератури 1917–1933 років «Розстріляне відродження» підготованого Ю. Лавріненком. (розстріляне відродження).

⁴⁷ Визначення критиків О. Лейтаса, В. Гадзінського (1925 р.).

проявивши накопичену протягом віків визвольну тенденцію народу, яку влада віками пригноблювала.

Український ренесанс у 20-х роках ХХ століття був результатом політичних змін та визвольних настроїв після Першої світової війни, коли, прагнучи відновлення своєї ідентичності, українці активно розвивали культурні та освітні ініціативи. Духовна самосвідомість інтелектуалів, підтримка влади та вплив міжнародного середовища сприяли розквіту української культури, забезпечивши відродження національного самовизначення [122, 181].

Потужним поштовхом до ревіталізації національної ідентичності стала Українська революція 1917 – 1920 рр., а особливо проголошення самостійності Української держави (22 січня 1918 р.), яка проіснувала чотири роки. Літературний критик І. Дзюба навіть визначає особливе світовідчуття того періоду – революційний романтизм – як певний духовний та ідеологічний настрій.⁴⁸ Дослідник зазначає, що при художній реалізації до цього напрямку входили: «[...] барви і прийоми передреволюційного символізму і символізму 1918 – 1919 рр. (Д. Загул, Я. Савченко, О. Слісаренко), імпресіонізму (В. Чумак, ранній М. Ірчан), “червоного” символізму (Г. Михайличенко, ранній А. Головка), імажинізму (В. Сосюра), експресіонізму (Л. Курбас, згодом О. Довженко) та ін.» [71, 251 с.]. Серед найвидатніших постатей українського ренесансу ХХ століття постають такі поети, як: П. Тичина, М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, Є. Плужник, М. Бажан, В. Свідзінський, М. Драй-Хмара та інші.

Літературна дискусія, що тривала у 1925–1928 рр., стала важливим етапом у висвітленні результатів десятиріччя українського відродження. Започаткована М. Хвильовим та підтримана М. Зеровим, вона визначила напрями розвитку української культури в умовах бажаної незалежності: «“Геть від Москви!” — гасло М. Хвильового було оперте передусім на досягнення українського відродження. “До джерел!” — девіз М. Зерова — скеровував

⁴⁸ Бурхливий розвиток літератури у 20-ті рр. приніс як еволюцію самого неоромантизму, так і його розгортання у віяло споріднених модерністичних течій [60].

українську духовість на західну й південну Європу, багатючі скарбниці непроминально-вічних вартостей» [222, с. 10].

Проте, вже наприкінці 20-х рр. ХХ ст. історично ситуація докорінно змінилася жорстоким і систематичним утискуванням з боку радянської влади. Українська культура зазнала масового переслідування та репресій, відбулося придушення будь-якого вияву національної самостійності та культурного розвитку. Літературні, художні та наукові твори, які не відповідали московській ідеології, були цензуровані або заборонені.

Уніфікація культурної політики ідентифікувалася з ідеєю «єдиної радянської культури», пригнічуючи розвиток української мови, літератури, мистецтва та науки. Культурні діячі, які прагнули просувати українську ідентичність, часто потрапляли під репресії, були арештовані, заслані або навіть розстріляні. Усе це створювало важкі умови для розквіту української творчості і традицій, руйнуючи здобуті раніше досягнення в різних галузях. Спустошення української культури в результаті дій радянської влади стало темною сторінкою даного історичного періоду, а процес відновлення активізувався тільки в післявоєнний період, зокрема після смерті Сталіна [174, 258].

Створення у 1986 р. Я. Верещагіним вокального циклу за такою особливою тематикою пояснюється історичним контекстом періоду 80-х, коли виникла певна розслабленість в політичному режимі, сприяючи більшому простору для мистецького вираження. Якраз у цей час було запущено процес реабілітації та відновлення пам'яті про репресованих та розстріляних представників культурного життя 20-х рр.

Звернення композитора до творчості поетів «червоного ренесансу» свідчить про його особисте бажання повернути та вшанувати пам'ять про тих митців, чії ідеї та досягнення були придушені режимом. Усвідомлюючи цінність їх творчості, композитор звертає увагу не лише на художні аспекти, а й на роль цих опусів у становленні патріотичних настроїв того часу. Такий підхід свідчить про те, що Я. Верещагін розуміє мистецтво як потужний засіб

укріплення ідентичності українського народу та підтримки національних цінностей і таким чином сам прагне до самовизначення та відновлення національного самосприйняття в умовах соціокультурної трансформації 1980-х рр..

Назва вокального циклу «Передчуття весни» є метафоричною та з огляду на історичні події наділена глибоким сенсом, символізуючи період відродження, нового початку та надії. Головним образом-символом у ній постає весна, що асоціюється зі зміною настрою та загальної атмосфери: природа оживає та розквітає, вносячи в буденне життя свіжі віяння та нові можливості. Також ця пора року викликає асоціації з молодістю, а активними творцями періоду 20-х рр. були саме молоді митці, які марили всезагальною справедливістю, рівністю та свободою.

Отже, Я. Верещагін, даючи таку назву циклу, вдається до символізму, що дозволяє нам простежити ще один семантичний зв'язок між поетичною складовою музичного твору.

Вивчаючи детальніше українську поезію кінця XIX – початку XX століття, дослідники (такі, як Ю. Лавріненко [151] М. Наєнко [181], І. Дзюба [71], С. Єфремов [78], С. Гальченко [44] та інші) відмічають у ній надзвичайну оригінальність, виявлену у її відступі від європейських формальних стандартів. Після воєнного часу, коли відбулася вимушена затримка у розвитку культури, в роки революційних подій наступив період виразного піднесення. Це призвело до незвичайного і унікального явища – співіснування різноманітних поетичних течій та естетичних концепцій.

Окремі поети у своїй творчості об'єднували риси різних мистецьких напрямків або здійснювали переходи з одного в інший. Цей процес можна охарактеризувати як органічну еволюцію, коли поет у своєму «філогенезі повторював онтогенез», подібно до проходження митцем короткого курсу навчання з історії поезії [71, с. 262].

Чотири вірші, які композитор обирає для вокального циклу, можна віднести до стильової течії символізму, хоча їх автори славляться певним еклектизмом у поетичному вираженні.

Основним естетичним завданням символістів було подолання натуралізму й побутивізму через заглиблення до «таємних першооснов буття» [71, с. 267]. Звідси і виникла специфічна містифікація змісту з прагненням до асоціативних значень слів-символів-образів. І. Дзюба зазначає, що «Символізм чимало дав українській літературі, збагативши насамперед зображальний арсенал і стилістику поезії» [71, с. 268]. Літературознавці також відмічають відмінність українського символізму від європейського через більшу наявність відгуків на побутове життя та домінування ідеї національного визволення, яка навіть трансформувалася в особливу форму «містики національної ідеї» [134, с. 88].

Першим у «Передчутті весни» Я. Верещагіна представлений вірш талановитого поета, літературознавця Михайла Доленга. Це творчий псевдонім Михайла Клокова (1896–1981 рр.) родом із міста Лебедина Харківської області (нині Сумщина). Варто зазначити, що він був також і визначним ботаніком, засновником науки фітоейдології⁴⁹.

Навчався у Куп'янській гімназії, потім у Харківському університеті, де закінчив аспірантуру по ботаніці (1922–26 рр.) та літературознавству (1926–30 рр.), довгий час працював в Інституті ботаніки Академії наук СРСР [144].

Літературну діяльність М. Клоков розпочав у 1915 році та приєднався до літературних організацій «Арена»⁵⁰ та ВУСПП⁵¹ (1927–1934 р.). Він є автором

⁴⁹ Доктор біологічних наук, професор М. Клоков є засновником фітоейдології – науки про біологічні окремоті (географічні розрізи). Він досліджував закономірності біологічної диференціації у природі, теоретичні аспекти фітотаксономії, історичний розвиток флори Східної Європи, а також питання ендемізму флори України. М. Клоков описав 547 нових для науки видів рослин та був співавтором і науковим редактором окремих томів видань «Флора Української РСР» та інших ботанічних праць. Також він був членом Спілки письменників України з 1934 року та заслуженим діячем науки Української РСР [155].

⁵⁰ Друкований орган Всеукраїнської федерації пролетарських письменників і митців (ВУФППМ) [224, с. 265]

⁵¹ Всеукраїнська спілка пролетарських письменників, до якої входив і Д. Загул.

поетичних збірок «Блакитна жалоба» (1923 р.), «Об'єктивна лірика. Схема і діагноз» (1922 р.), «Litterae» (1923 р.) тощо.⁵² З 1922 року митець виступав ще й як літературний критик, автор багатьох праць присвячених поетам-сучасникам, відомі його роботи: «Критичні етюди» (1924 р.) та «Творчість Володимира Сосюри» (1931 р.) (обидві видані у Харкові) [144].

Поетична творчість М. Доленга виявилася не такою популярною, як критична. І хоч за життя митця було видано багато його збірок віршів – вони не отримали значного визнання.

Вірш «Повінь», написаний у 1925 р.,⁵³ можна означити як інтелектуальну лірику з огляду на наявність певної філософської концепції та складних алегоричних образів. Загальний настрій поезії схоплюється одразу, проте образні контури неначе розмивають сам зміст, створюючи емоційно-чуттєвий нарис. Таким чином автор ніби залишає простір для особистого сприйняття та власної інтерпретації вірша читачем. Поет використовує складну символіку та абстракції для вираження емоційної та інтелектуальної концепції, що характерно для літературних творів того періоду.

Основний вектор цієї поезії закладений у самій назві «Повінь», що у загальному розумінні вказує на розлиття річки від тривалих дощів або при весняному розтаванні снігу. У даному випадку це не просто природне явище – це стан внутрішнього світу поета як наслідок глибоких змін у тогочасному суспільстві. Це своєрідна реакція на події революції, яка нахлинула подібно неконтрольованому природному явищу.

У вірші митець описує цей стан через символи природи після повені:

*Порожнеча і сонце, а далі
Тільки тиша, прозора, як день.
І немає ні слів, ні пісень
Серед тихого, стиглого ладу.[...]*⁵⁴

⁵² «Вибрані поезії» (1927), «Узмінь» (1928), «Зросло на камені» (1929), «Під гарячим небом» (1937), «Цілюще зілля» (1945), «Роздуми» (1961), «Зелене й червоне» (1971), «Сім кольорів надії» (1980).

⁵³ Нам не вдалося знайти авторську збірку М. Доленга, у якій би був надрукований цей вірш, але знайдено його у збірці поезій із 20-х рр. виданої у 1959 р. [72].

⁵⁴ Вірш наведено за збіркою Із поезії 20-х років (1926 р.) [72, с. 149].

У цих віршованих рядках віддзеркалено відчуття втрати, ніби ось він – простір для творчості – «порожнеча», ось воно – «сонце» – символ нового початку чи надії, але навіть серед тиші та ясної блакиті внутрішній світ поета залишається пустим. Фразу «*І немає ні слів, ні пісень*» можна трактувати в буквальному значенні: обмеження свободи слова та національного вираження внаслідок революційних подій.

У наступних рядках все ж проглядається іскра надії:

*[...]Невимовно ясніє блакить,
зеленіє трава нерозгадно,
І метелик біліє, мов згадка
Про нездійснену радісну мить.*

Блакить, що ясніє, і трава, що зеленіє, символізують відродження та свіжість після повені, даючи надію на новий початок, а метелик, що біліє – згадка про минуле, що приносить радість, навіть якщо сама мить була недосяжною.

«Повінь» М. Доленга це – витончена мініатюра, наповнена внутрішніми відчуттями поета через образи природи, що разом утворюють емоційно-чуттєвий акварельний нарис. Фарбами у ньому є різні кольори, які є одним із основних способів художнього вираження поетом власних настроїв. Завдяки кольоровості митець наділяє особливими рисам характеру образи природи: блакить, траву, метелика. Такий підхід, безумовно, збагачує читацьке сприйняття, насичуючи його новими обр'ями чуттєво-естетичного світу. Автор таким чином розширює рамки трактувань поезії в різних площинах, образах та настроях.

Наступний вірш циклу – «Подивилась ясно» князя української поезії– Павла Тичини (1891–1967 рр.). Цей талановитий письменник, родом з Чернігівщини, вже змалку виявляв талант до музики, живопису і поезії. Освіту він отримав у Чернігівському духовному училищі та духовній семінарії, де

почав захоплюватися музикою і співом у хорі, а потім – у Київському комерційному інституті.

У 1912 році молодий митець мав свій дебют у київському журналі «Українська хата», де об'єднав навколо себе представників літературно-модерністичного руху. Уже в студентські роки працював у газеті «Рада»⁵⁵, де яскраво відчував вплив новітнього українського мистецтва на культурних діячів того часу.

П. Тичина близько до серця сприймав події Української революції та різкий вихід з вікового підпілля української культури. Він був активним учасником мистецького життя України, співпрацював із театрами, займався видавничою справою: у різний час поет входив до організацій «Гарт»⁵⁶ і ВАПЛІТЕ⁵⁷, співредагував «Червоний шлях»⁵⁸(з 1923 до 1934 р.) [191].

Його перша збірка віршів «Сонячні кларнети» (1918) визначила митця як видатного представника новочасного українського відродження. Безумовно, на її створення вплинули історичні події: поезія, яка ввійшла до збірки, була написаною протягом двох революційних років. Згідно з вдалою класифікацією літературознавиці О. Косінової, творчість П. Тичини у «Сонячних кларнетах» можна умовно розподілити на три основні категорії:

- перша група охоплює поезію, у якій втілено гармонію природи та високих душевних почуттів ліричного героя.
- друга – описує твори, навіяні «кричущою дисгармонією тогочасного життя».

⁵⁵ Щоденна політична, економічна і літературна газета.

⁵⁶ Спілка українських пролетарських письменників, організована 1923 р. Головним її ідеологом був В. Еллан-Блакитний, а ключовою статутною вимогою — творчість українською мовою [224, с. 268].

⁵⁷ Вільна академія пролетарської літератури – це об'єднання 1926–28 рр. вважається центром Українського відродження 20-х років [224].

⁵⁸ Громадсько-політичний і літературно-науковий місячник, заснований 1923 року в Харкові, виходив до лютого 1936 року. Протягом 1920-х років у журналі друкувалися визначні представники всіх течій і напрямів у площині мистецтва, літератури, історії тощо [277].

- третя – визначає поезію, що відображає момент порушення колишньої гармонії [135].

Перша збірка П. Тичини отримала надзвичайну популярність, за декілька місяців після її виходу почали з'являтися позитивні рецензії таких літературних діячів як А. Ніковського [189], Ю. Меженка [167], М. Зерова [86] та ін. Вона справді принесла автору велику славу та визнання, підтвердженням цьому є дані про перевидання книги чотири рази за шість років [203].

Пізніше вийшли яскраві та не менш успішні збірки поета «Замість сонет і октав» (1920 р.), «Плуг» (1920 р.), «В космічному оркестрі» (1924 р.). У 30-ті рр. з настанням тотального антиукраїнського режиму, коли одних письменників стріляли, а інші вчиняли самогубства, П. Тичина, піддаючись тиску з боку тогочасної влади, випускає ряд «партійно виправданих» збірок поезій [151, с. 19–20].

Трагічний конфлікт із самим собою, спричинений тиском тоталітарної системи, призвів до падіння реноме П. Тичини і серед співвітчизників. Ю. Лавриненко у антології «Розстріляне відродження» зазначає: «Великий поет цілковито зник із сцени — з'явився безоглядний одописець тирана і російської зверхности, безпоетичний сталінський лавреат і безвладний президент Верховної Ради УРСР» [151, с. 20]. Саме тому ранні твори П. Тичини більше цінувалися літературознавцями і критиками, та все ж, незважаючи на це, він залишився високоосвіченим та витонченим митцем, який зміг синтезувати різні види мистецтва та висловити глибоке розуміння свого народу через власне поетичне слово.

Вірші П. Тичини вирізнялися серед інших творів його сучасників через уміле вплетення музичних засобів виразності у поетичне тло. Митець володів надзвичайним музичним талантом і завжди проявляв вражаюче музичне чуття, що і не дивно, адже він мав глибокі знання у галузі музики: володів грою на кількох музичних інструментах, улюбленим із яких був кларнет, керував хоровими колективами та часто музикував на бандурі та роялі для друзів і рідних.

Я. Верещагін не лише з пошани звертається до ранньої творчості П. Тичини – він її справді обожнював. Підтвердженням цьому є знахідки у домашньому архіві композитора: багато віршів переписані ним в окремий зошит з позначкою «з третього видання», яке було опубліковане ще у 1922 р.. Очевидно, Я. Верещагін переписав його ще в студентські роки, тоді ще діяла заборона⁵⁹, а вже у 1970–80-х рр., коли на державному рівні відбулося певне послаблення і поступово поверталася табуйована раніше творчість письменників 20-х рр. до життя, композитор створює вокальний цикл «Передчуття весни».⁶⁰

Вірш «Подивилася ясно» став основою другої вокальної мініатюри циклу. У творчості П. Тичини він входить до збірки «Сонячні кларнети», про яку вже згадувалося вище. Цей поетичний текст написаний у 1918 р. та за розподілом О. Косінової щодо хронологічного створення віршів у збірці відноситься до третьої групи – «порушення колись існуючої гармонії».

У поезії помітні вкрай напружені роздуми автора, які можна простежити в рухливих змінах дієслів: подивилась – заспівали – обняла – мовчав – знав (див. Табл. 3.14 на с. 172). Повтори в тексті створюють враження глибоких переживань поета, якоїсь зацикленості. Дослідниця ранньої творчості П. Тичини С. Івлева відмічає зображену тут «[...]яскраву картину хвилювань на межі зриву [...]», а також зазначає, що«[...] перервані акорди скрипки надають додаткових ефектів надреальних подій [...]» [96, с. 109].

Загальний емоційний настрій віршованих рядків можна означити як самотність, безвихідь (див. Табл. 3.14). За змістом – описане прощання з тою, що «дивиться ясно», «обіймає востаннє» і від цього на душі поета «співають скрипки», він залишається сам у «чорному акорді». Але, безумовно, це все образи-символи, їх можна розшифрувати як своєрідне прощання з надією на

⁵⁹ Робимо таке припущення з огляду на те, що частково переписані вірші були на сторінках з конспектів лекцій (1969–73 рр.).

⁶⁰ У 1974 р. вже було опубліковано збірку з ранніми творами П. Тичини «Юності непереможний дух» [250] та вийшли друком інші видання, де були окремі вірші з того періоду поета [246].

відродження. Як результат – у вірші панує відчуття втрати та розчарування – це і є внутрішнє переживання поета, пов'язане з рефлексіями над загальною долею тогочасного суспільства.

Особливо у цій поезії виділяється музичність образів, про яку так часто пишуть дослідники творчості П. Тичини, так званий «кларнетизм»⁶¹ [264, 96, 167, 8, 44, 177]. Музичні аспекти у творчості поета сприймаються як важливий елемент, який втілює не лише світоглядні, але й смислові та структурні аспекти. У мистецькій експресії вірша «Подивилася ясно» поет використовує образи пов'язані з музичною сферою, які безпосередньо звучать: «заспівали скрипки», «ліс мовчав у смутку, в чорному акорді», а також відображає власні філософські ідеї не просто через своєрідні тональні мажоро-мінорні засоби (як співставлення двох протилежних образів), а завдяки опорі на дисонансні співзвуччя:

*«[...] Буду вічно сам я, в чорному акорді.
Промені як вії сонячних очей!»⁶²*

У вірші «Подивилася ясно» П. Тичини з циклу «Сонячні кларнети» створено вражаючий образний світ, насичений емоціями переживань та інтимних моментів прощання та втрати.

Образний ряд наступного, третього вірша з композиції Я. Верещагіна перекликається з Тичинівським. «Згасає день» – це поезія видатного майстра слова родом з Буковини⁶³ – Дмитра Загула. Його поетичний талант засяяв вже у ранньому віці, де хлопчина, оточений бідним сільським життям, вбирав народні оповіді та пісні від своєї родини.

Навчався Д. Загул у Чернівецькій гімназії (1913 р.) та у Чернівецькому університеті за спеціальністю «лінгвістика слов'янська і германська». Вже тоді він яскраво проявив свій талант перекладача, переклавши на українську мову

⁶¹Кларнетизм – термін, запропонований Ю. Лавріненком та В.Баркою для позначення стильової якості синтетичної лірики раннього П.Тичини і походить від назви його збірки «Сонячні кларнети» [110].

⁶² Вірш наведено за збіркою «Сонячні кларнети» (1920 р.) [248, с. 18].

⁶³ На той час Буковина була у складі Австро-Угорської імперії, а з 1918-го до 1940 р. – Румунії.

ряд визначних творів.⁶⁴ Під час навчання заробляв гроші репетиторством, а з 1912 р. почав працювати в чернівецьких газетах «Нова Буковина» та «Народний голос», де і були надруковані його перші вірші [151, с. 8].

Але події першої світової війни не дали можливості юнаку довчитися, адже її тереном стали західноукраїнські землі: у 1915 р. Д. Загул, як заручник, потрапив у полон російських військ разом з багатьма представниками української інтелігенції. Згодом поет опинився в Росії, а потім вже в Києві, де був свідком подій української революції.

В умовах національного, політичного та культурного відродження України він активно займається літературною діяльністю, співпрацюючи з літературно-мистецьким угрупованням «Музагет»⁶⁵ і з журналом «Мистецтво»⁶⁶. У 1918 р. видав власну збірку віршів «З зелених гір», яка складалася з віршів написаних на Буковині. А у 1919 р. вийшли друком «Мара» (під псевдонімом Г. Юрисіч) та «На грані», яку автор хотів спочатку назвати «Розп'яття», а потім змінив назву [63].

Оглядаючи життєвий та творчий шлях Д. Загула, літературний критик О. Білецький відзначав його високий поетичний таланти, майстерність вірша і унікальність поетичного світосприйняття, що проявилось у збірці «На грані». Однак він також визначав її як одну з найстрашніших та безнадійних книг, що належать до українського модернізму. За словами О. Білецького «ціла книжка – дійсно безупинна панахида, що її проспівав поет собі самому і своїм однодумцям»⁶⁷ [63, с. 15].

Під час встановлення радянської влади Д. Загул став одним із керівників літературної організації Західна Україна⁶⁸, працював у виданнях «Червоний

⁶⁴ Його переклад балад Й. Гете і першої частини «Фавста» вважалися на той час найкращими, а найвідомішою стала поема Дж. Байрона «Мазепа».

⁶⁵ Створене у 1919 р. в Києві. Принцип національного начала, узгоджений з індивідуальним, у мистецтві був для них пріоритетним [115].

⁶⁶ Літературно-мистецький тижневик Української секції Всеукраїнського [172].

⁶⁷ Цитата у дослідженні С. Далавурака наведена за книгою Д. Загула «Мотиви» [63, С. 15–16].

⁶⁸ Літературна організація, яка діяла у 1925–1933 рр. у Харкові. До неї належало понад 50 письменників і художників вихідців із західноукраїнських земель, українських літераторів США, Канади, Німеччини, Чехо-Словаччини [168].

шлях», «Життя й революція», виступав як активний літературний критик під псевдонімами І. Майдан, В. Тиверець, Г. Юрась, М. Сучасний.

У 1925 році була випущена збірка поезій «Наш день» Д. Загула, яка складалася з віршів, написаних у період з 1919–23 рр.. Ця збірка відображала прийняття автором пролетарської ідеології та повний розрив з символізмом, виражений в утвердженні реалістичних позицій. Завдяки цій роботі Д. Загул став на почесне місце у лавах талановитих поетів того часу.

Однак його доля склалася трагічно: за свою активну патріотичну діяльність поет був несправедливо покараний московською владою засудженням до 10 років концтаборів за звинуваченням у націоналізмі. Д. Загул загинув в одному з колимських таборів⁶⁹ улітку 1944 року [288].

Як і решту поетів «червоного ренесансу», Д. Загула було реабілітовано, але вже помертвено, його творчість залишається важливою складовою української літературної спадщини.

Вірш «Згасає день» Д. Загула відноситься до ранньої творчості поета, він входить до вже згаданої нами вище збірки «На грані». Сама назва видання вказує на той стан, що автор намагається передати, спираючись на власні відчуття. А відчуває він саме ту межу великого переходу, яка впливає на світогляд свідків подій Української революції і стан культури загалом. Дослідниця творчості Д. Загули С. Рибчинська пояснює це за допомогою поняття «обряду переходу», запропонованого Арнольдом ван Геннепом: «Суб'єкт переходу опиняється в ситуації цілковитого відмежування від попереднього стану (в культурі це проявляється у запереченні попередніх традицій, пошукові і конструюванні нових) і в абсолютному невіданні щодо наступного (культ нового[...])» [206, с. 220]. Тобто, поет таким чином відмежовує себе від реальності, перебуваючи ніби поза простором і часом.

⁶⁹ Колишня Колима славилася як регіон із видобутком золота та місце розташування жорстоких концентраційних «таборів смерті» на північному сході Сибіру. Засланців систематично переміщували з одного місця на інше, не даючи можливості хоча б трохи освоїтися. Ці постійні переїзди та невизначеність повністю виснажували фізично і морально.

Назва ж самого вірша, «Згасає день», символізує завершення певного етапу, втрату світла чи енергії, і вказує на неминучі важливі зміни в житті автора. У віршованих рядках відчувається відстороненість, своєрідна фрустрація, яка передається через просте перелічування картин природи, ніби «що бачу, те і говорю», у віршованому тексті це розкрито буквально через інтенцію – *«мої думки – мої слова»*:

*Згасає день за синіми лісами,
За синіми лісами лягла імла;
Пливуть рожеві хмари небесами,
І тихо з небесами злилась земля.*

*Стоять квітки, окроплені росою,
Окроплені росою, тремтить трава.
Мої думки захоплені красою,
Захоплені красою мої слова.⁷⁰*

Систематичне використання епанафори⁷¹, яка є основою композиційної побудови вірша, додає рис машинальності тексту. Можна зробити висновок, що поет через невизначеність щодо майбутнього і тривогу за нього знаходиться на грані божевілля.

Справжня майстерність поетичного виразу проявляється і в віршованій динаміці на рівні дієслів, де у кожній наступній строфі відбувається співставлення теперішнього недоконаного і минулого доконаного часів: «згасає – лягла», «пливуть – злилась». Все це вказує на перехід від активного стану до пасивного, підкреслює невпинність та невідворотність змін, обумовлених часом та природою. А в останньому катрені фігурують два дієслова теперішнього недоконаного виду: «*стоять – тремтить*», що можуть означати стан самого поета в даний момент. І нарешті – пасивний дієприкметник «*захоплені*» в останніх двох строках як відчуття безсилля та неможливості щось змінити.

⁷⁰Вірш наведено за збіркою поезій Д. Загула (1990 р.) [82, с. 74].

⁷¹Епанафора – композиційний стик, що є конструкцією, в якій наступний уривок синтаксичної одиниці починається тим, чим закінчується попередній [200, с. 38].

Один із критиків 20-х рр., товариш Д. Загула – Я. Савченко, у одній із своїх статей характеризував особливий характер його символізму у ранніх творах: «Символізм Дмитра Загула поміркованіший, прим'якшений і до певної міри філософічний. І через те в творчості Загулової завжди переважали мотиви лірично-споглядального сприймання, а не драматичного. Символістичне прийняли дійсності, заперечували її. У цьому запереченні – коли глибше проаналізувати даний момент – був своєрідний протест, може й неусвідомлений, проти викривлених, повторних форм соціального ладу[...]»⁷² [214]. Тобто поезія Д. Загули не має ознак принципової рішучості, але сама по собі вже стає дисонансною до тих кривавих подій, які відбувалися в буденній реальності того часу.

Таке поетичне ставлення митця до життя свідчить про його унікальне світовідчуття, де поєднуються філософська задумливість, емоційна насиченість та увага до природних деталей. Таким способом він розкриває особистий внутрішній світ та відображає його в завуальованій образній формі, що викликає у читача відповідні емоції та роздуми.

Останнім, четвертим у вокальному циклі «Передчуття весни» Я. Верещагіна представлений вірш із ранньої творчості М. Драй-Хмари, у якому розкривається абсолютно полярний світогляд до «відстороненості» Д. Загули – сповнений надій та сподівань. Справа в тому, що історичні обставини 20-х років були для кожного митця насамперед ситуацією вибору. І як зазначає Р. Мовчан: «[...] не лише естетичного, психологічного, світоглядного, громадянського чи політичного, а й екзистенціального» [174, с. 19].

Внутрішньою рисою світосприйняття М. Драй-Хмари був оптимізм, що проявлявся у ліричній художній модальності, а трагічність та драматизм, виявлені у поезії, виникли вже як результат соціального та морального занепаду в країні, протистояння якому виражалось у формі іронічного дискурсу [252].

⁷² Цитату наведено за Б. Якубським у книзі «Дмитро Загул» [288].

Михайло Драй-Хмара (1889 – 1939 рр.) – видатний український поет та літературознавець, поліглот⁷³, що народився на Чорнобаївщині в Малих Канівцях (тоді Золотоніський повіт Полтавщини). Обдарований селянин освіти здобуває завдяки своїй завзятості та працьовитості. Після трьох класів Черкаської гімназії, здавши блискуче вступний іспит, юнак у 1906 році вступає до престижної Колегії Павла Галагана⁷⁴ у Києві, де отримав можливість вивчати світову літературу та поглиблювати знання німецької та французької мов [199].

Продовжив успішне навчання М. Драй-Хмара на історико-філологічному факультеті Київського університету св. Володимира. Після закінчення університету в 1915 році із золотою медаллю, ставши професорським стипендіатом, він залишився працювати на кафедрі слов'янознавства.

У 1917 р. повернувся до Києва, а потім читав лекції в Кам'янець-Подільському університеті, протягом 1923–1929 років активно займався науковою, педагогічною та літературною діяльністю.

Важливо зазначити, що у 1922 році поет відправився до Харкова, оскільки саме в цьому місті тоді зосереджувалося серце літературного життя, з метою налагодження контактів зі столичними письменниками і видавництвами. Починаючи з цього періоду, він регулярно представляв свої вірші та поетичні переклади в літературних журналах, таких як :«Нова громада», «Червоний шлях», «Шляхи мистецтва», «Життя й революція», «Всесвіт», «Зоря» тощо. Більшість із цих творів увійшли до його першої та єдиної опублікованої збірки віршів під назвою «Проростень» (1926 р.) [151, с. 263–268].

Втім, після виходу друком сонету «Лебеді» у 1928 році, поет опинився під критичною атакою та політичним тиском з боку московської влади. Оцінка цього твору вийшла за межі літературної полеміки та набрала відтінок

⁷³М. Драй-Хмара володів українською, російською, білоруською, польською, кашубською, чеською, сербською, хорватською, болгарською, старослов'янською, старогрецькою, латиною, санскритом, румунською, французькою, італійською, фінською, вивчав англійську [199, с. 122].

⁷⁴Система освіти у Колегії Павла Галагана побудована на зразок найкращих англійських коледжів.

політичних обвинувачень. Противники вбачали у ньому прихований контекст: «поширення контрреволюційних ідей» та «ворожу діяльність, спрямовану проти диктатури пролетаріату» [108].

Як результат цих подій, близько 1933 року М. Драй-Хмарі відмовили в можливості працювати філологом-дослідником, і весною 1935 року він опинився в Лук'янівській в'язниці, а ще через рік – в таборах на Колимі, де його чекали невтерпні труднощі та систематичне приниження. Останні чотири листи художника вражали своєрідним зображенням гаснення колись міцної особистості, яку вирішили витомити не кулею, а нудьгою – через голод, холод, працю та відчай [40, с. 98]. Помер талановитий митець 19 січня 1939 р., а його творчість була відновлена лише у 1989 р..

Літературознавці відносять творчий доробок М. Драй-Хмари до неокласики, але і зазначають, що починав він із захоплення символізмом. В. Пахаренко вказує, що: «Згодом же, утвердившись як неокласицист, він усе одно зберігав цю молодечу любов. І то закономірно. Давні класицисти теж не цуралися символіки (у формі емблематики), зрештою, весь час обіграні ними вічні образи теж підіймалися до рангу символів» [194, с. 11].

Вірш «Мене хвилює синій обрій» (1925 р.), який є вербальною основою четвертої вокальної мініатюри Я. Верещагіна, входить до збірки М. Драй-Хмари «Проростень». О. Вертиполох та О. Зінченко у статті, присвяченій психосоматичним особливостям поетичної творчості митця, вказують, що у ній автор «[...] творить складний естетичний світ з тяжінням до невротичної авторефлексії, емоційної сугестії, а разом з тим, – до картинної пластичності [...]» [40, с. 95]. І справді, перші враження, які виникають від прочитання цього одного з найбільш ранніх віршів М. Драй-Хмари – це пошуки гармонії з усім живим, теплі почуття до всього, що його оточує.

Звичайно, щоб поглибити розуміння цього вірша, потрібно розшифрувати закладені автором закодовані знаки. Перш за все, привертають увагу образи-символи, які виникають у поетичних рядках:

*Мене хвилює синій обрій
 І вітер весняний, рвачкий,
 Що всі думки мої недобрі
 Розмає, як пухкі хмарки.*

*І синявою молодою
 Сповняється ущерть душа...
 Он журавлі понад грядою
 Назустріч з вирію спішать.*

*Не треба дум, вагань не треба:
 Трудний до сонця переліт, -
 Та в голіх, у безлистих вербах
 Вже грає вітер на весь світ!⁷⁵*

«Синій обрій» – це чистота та свіжість, яка характерна для весняного періоду «відродження», цей образ викликає асоціацію з безмежністю, небесною висотою і відкриттям нових можливостей. «Весняний вітер» символізує енергійний, рішучий настрій автора, його активну громадську позицію в ті буремні часи. Митець справді брав активну участь у національному відродженні свого народу, він повністю віддавався справі розвитку української науки та освіти за що, в результаті, і постраждав.

Зазначимо, що ідея вітру є наскрізною у творчості поетів ХХ ст.. Це можна пояснити тонким відчуттям художників особливого віяння від неспокійних суспільних подій, коли весь лад навколо не є стійким, все ніби ламається. Способи інтерпретації сенсу цього образу залежали від емоційного стану поета, від його світоглядної позиції, про що детальніше у своєму дослідженні пише Л. Кравець, окреслюючи метафоричну концепцію «вітру»: «Поети характеризували вітер як непереможний (В. Сосюра), п'яний (Б.-І. Антонич, Г. Чупринка, М. Драй-Хмара, М. Зеров, М. Рильський, В. Сосюра), злий (В. Сосюра, О. Олесь, Г. Чупринка) тощо» [140, с. 99].

Згадка у вірші «Мене хвилює синій обрій» М. Драй-Хмари про «недобрі думки» вказує на те, що в душі поета відбувається якась внутрішня боротьба або навіть конфлікт. Однак важливо враховувати, що при наявності цієї

⁷⁵Вірш наведено за збіркою М. Драй-Хмари «Проростень» (1926 р.) [75, с. 12].

духовної колізії позитивний напрямок мислення все ж превалує: «синій обрій» та «вітер весняний» розсіюють тимчасові «хмарки-суперечності».

«Журавлі, що спішать до вирію» теж є ознакою руху в позитивному векторі. Не зважаючи на труднощі, які спіткають суспільство, прояснюється надія: «у безлистих вербах вже грає вітер!». Подібна тенденція простежується і на рівні дієслів у поетичних рядках – вони всі теперішнього часу та недоконаного виду: «хвилює», «розмає», «сповняється», «грає» (див. Табл. 3.14 на с. 164).

Цікаво розглянути аналіз цього вірша у контексті кольорового світу М. Драй-Хмари, який здійснили Я. Козачок та С. Чепірко [120]. У цьому дослідженні йдеться про виразне розуміння характеру кольорів, звуків і емоцій як ключових засобів вираження почуттів ліричного героя у поезіях М. Драй-Хмари. Зокрема виокремлення основних тонів голубого та синього кольорів, що ототожнюються з уявленням широкого простору [120, с. 50].

Отже, у вірші «Мене хвилює синій обрій» вбачається постійне прагнення автора до краси, гармонії, складається враження необхідності в ній як умови глибокої сутності людського існування. Проте таке бажання автора абстрагуватися може паралельно трактуватися своєрідним відстороненням, як спосіб уникнення жахливої реальності.

Підсумовуючи наше дослідження поетичної складової у вокальному циклі Я. Верещагіна «Передчуття весни», відмітимо основні семантичні та вербальні зв'язки, завдяки яким утворюється цілісність.

По перше, поети, до творчості яких звертається Я. Верещагін при написанні вокального циклу «Передчуття весни», відносяться до історичного періоду «українського відродження» і у своїх творах вони тим чи іншим чином рефлексують на драматичні події тієї доби.

По друге, не дивлячись на те, що чотири поети – М. Доленго, П. Тичина, Д. Загул та М. Драй-Хмара – з різних куточків України (див. Табл. 3.13), але вони приблизно одного віку та їх діяльність перекликається між собою на теренах української літератури та культури.

По третє, вірші, які обирає композитор для вокального циклу, належать до ранньої творчості кожного з поетів і їх можна віднести до стилістичного напрямку символізму (див. Табл. 3.13).

Таблиця 3. 13
Взаємозв'язки віршів циклу «Передчуття весни»: контекст створення

Вірш	Дата написання	Поет	Роки життя	Батьківщина
«Повінь»	1924 р.	М. Доленго	1896 – 1981	Лебедин, Сумщина
«Подивилася ясно» зі збірки «Сонячні кларнети»	1918 р.	П. Тичина	1891 – 1967	Піски, Чернігівщина
«Згасає день» зі збірки «На грані»	1919 р.	Д. Загул	1890 – 1944	Мілієве, Буковина
«Мене хвилює синій обрій» зі збірки «Проростень»	1925 р.	М. Драй-Хмара	1889 – 1939	Малі Канівці, Черкащина

Важливим елементом є інтертекстуальні зв'язки між чотирма обраними поезіями, які допомагають створити цілісний наратив (див.Табл. 3.14 на с. 172):

а) основним засобом виразності у циклі є природа. Спільні образи-символи всіх віршів – «сонце», «день» – втілюють загальну ідею вільної творчості, яка є недосяжною у перших трьох віршах і стає метою в останньому;

б) на рівні дієслів відмічаємо загальну тенденцію до посилення дієвості: від спостереження (дієприкметники у першому вірші), констатації (минулий час у другому вірші) через бентежність (співставлення минулого і теперішнього у третьому) до активності (недоконані дієслова теперішнього часу у четвертому вірші);

в) як підтвердження напрямку динамічного розвитку поезій через дієслова можемо означити особисте світовідчуття авторів у ключовій фразі кожного з віршів: М. Доленго: «Немає ні слів, ні пісень», П. Тичина: «Заспівали скрипки у моїй душі», Д. Загул: «Мої думки – мої слова», М. Драй-Хмара: «Мої думки не добрі розмає вітер».

г) рухлива гама звукових відтінків як спосіб світосприймання і його відображення: «*тиша*» – «*заспівали / мовчав / заспівали*» – «*тихо*» – «*грає*». Така перемінність в циклі символічно передає стан розгубленості поетів у складній історико-політичній ситуації, особливо у вірші П. Тичини, де ця зміна відбувається декілька разів;

г) кольоровість віршів, яка виконує не лише зображальну функцію, а й виражальну. Важливого значення набуває синій колір, який зустрічається у двох останніх поезіях, а у першій як відтінок синього використовується іменник «*блакить*». Ці барви викликають асоціації з нескінченністю, височиною, а також символізують недосяжний спокій, гармонію та прагнення до ідеалів.

Означені нами зв'язки на всіх рівнях впливають на загальне емоційно-чуттєве сприйняття поезії, що безпосередньо вказує на стильовий напрям символізму. Адже сполучення мовних, звукових та візуальних елементів допомагає створити комплексний механізм для передачі глибоких емоцій, настроїв та асоціацій.

Проаналізувавши поезії на структурному рівні, також відмічаємо багато спільного (див. Табл. 3.15 на с. 173):

- строфічна будова вірша за римою – катрен, тільки у перших трьох зразках подвійний, а в останньому – потрійний;
- поширене використання троп епітетів та символів, також наявні метафори прозопея та стилістичні фігури анепіфори у другому та епанафори у третьому віршах;
- спільна метрика другого, третього і четвертого вірша: мішана рима, перехресне римування, двоскладовий віршований розмір. А от перший вірш відрізняється від решти: рима теж мішана, але побудована відповідно кільцевій структурі та застосовано трискладовий віршований розмір – анапест;

- поширене використання фонічних засобів, які надають тексту музичності та ритмічності: найбільш насиченими за асонансами є третій і четвертий вірші, а за алітерацією – третій.

Таблиця 3. 14
Інтертекстуальні зв'язки між поезіями циклу «Передчуття весни»

	«Повінь» М. Доленго	«Подивилася ясно» П. Тичини	«Згасає день» Д. Загула	«Мене хвилює синій обрій» М. Драй-Хмари
Образи- символи	Порожнеча, <i>сонце, день</i>	Ліс, скрипки, промені <i>сонячних</i> очей	<i>День</i> , імла, <i>хмари</i> – земля, квітки – трава, думки – слова.	Синій обрій, вітер, <i>хмарки</i> , журавлі, <i>сонце</i> .
Дієслова	Дієприкметники: активні – ясніє, зеленіє; пасивний – нездійснена.	Доконаний вид, минулий час: подивилась заспівали, обняла, мовчав, знав.	Співставлення часів теперішнього недоконаного і минулого доконаного: згасає – лягла, пливуть – злилась; теперішній: стоять – тремтять. Дієприкметник пасивний: захоплені.	Недоконаний вид, теперішній час: хвилює, розмає, сповняється, грає.
Звуки	Тиша	Заспівали – мовчав - заспівали	Тихо	Грає
Кольори	Ясніє <i>блакить</i> , зеленіє трава, метелик біліє.	У чорному акорді.	<i>Синіми</i> лісами, рожеві хмарки.	<i>Синій</i> обрій, <i>синявою</i> молодою.
Світловід- чуття поета	«Немає ні слів, ні пісень»	«Заспівали скрипки у моїй душі»	«Мої думки – мої слова»	«Мої думки не добрі розмає вітер»
Загальний емоційно- чуттєвий рівень	Туга, порожнеча	Одинокість, безвихідь	Відстороненість	Надія

Таблиця 3. 15
Аналіз структурного рівня віршів з циклу «Передчуття весни»

	«Повінь» М. Доленго	«Подивилася ясно» П. Тичини	«Згасає день» Д. Загула	«Мене хвилює синій обрій» М. Драй-Хмари
Троп	- епітети; - образи-символи;			
	- порівняння.	- метафора прозопея: «заспівали скрипки»; - анепіфора ⁷⁶ .	- епанафора ⁷⁷ .	- метафора прозопея: «грає вітер».
Особливості віршування (метрики)	а) рима мішана (у першому катрені: перша і четверта строфа – жіноча, друга і третя – чоловіча, а у другому катрені – навпаки); б) римування кільцеве: АББА; в) віршований розмір: анапест	а) рима мішана (рівномірне чергування жіночої та чоловічої); б) римування перехресне АББАБ;		
		в) віршовий розмір: хорей.	в) віршовий розмір: ямб	
Фонічні засоби	Асонанси	ОИИА-АО-АІАИ- ИИ ОАА-ОАЕ-УОІ-УІ ІОА-УУУ-ООУ- АОІ АІАИ-ИИ-УОІУІ АА-А-АІІ-ОЕІ-АІІ ІЕЕОАУ-ОАИ-ОЕ УУ-ІО-АА-ООУ- АОІ ОЕІ-АІІ-ОАИ-ОЕ	ААЕЕ-АИИ-ІАИ АИИ-ИІА-АА-ІА ИУ-ОЕІ-АИ-ЕЕАИ ИІО-ЕЕАИ-АА-ІА ОА-ИІ-ООЕІ-АОУ ООЕІ-АОУ-ЕИ-АА ОІ-УИ-АОЕІ-АОУ АОЕІ-АОУ-ОІ-ОА	ЕЕ-ИУЕ-ИІ-ОІ ПЕ-ЕАИ-АИ ОІ-УИ-ОІ-ЕОІ ОАЕ-АУІ-АИ ИІАОУ-ОООУ ОАЕА-УЕ-УА ОУАІ-ОА-АОУ АУІ-ИИУ-ІА ЕЕА-У-АА-ЕЕА УИ-ООА-ЕЕІ АОИ-УЕИИ-ЕА ЕАЕ-ІЕ-А-ЕІ
	Аліге́рація	Тільки тиша [...]/ І немає ні снів, ні пісень/ Серед тихого, стиглого ладу.[...]/ І метелик біліє, мов згадка [...]	Подивилась ясно,— заспівали скрипки! [...]/ Знав я, знав: навіки,— промені як вії![...]/ [...]сонячних очей!	Згасає день за синіми лісами, За синіми лісами лягла імла:[...]/ [...] злилась земля. [...] окроплені росою, тремтить трава.[...]/ Захоплені красою мої слова.
Строфічна будова вірша за римою	Подвійний катрен			Потрійний катрен

⁷⁶Анепіфора, або кільце строфи – стилістична фігура, в якій певна синтаксична одиниця (речення, абзац, строфа) має однаковий початок і кінець [200, с. 237].

⁷⁷ Див. на с. 164.

Можна припустити, що зазначені однакові структурні елементи у чотирьох віршах різних поетів є результатом взаємодії авторів у певному літературному середовищі, які зазнали впливів подій однієї епохи і стали вираженням специфічних літературних тенденцій. Але, разом з тим, варто зауважити, що саме Я. Верещагін вибрав ці вірші з багатих творчих доробків митців з метою створення вокального циклу. Тож вірші зі схожою структурою могли бути вибрані спеціально для того, щоб ефективно вплести їх у єдине ціле, де вони могли б створювати певну гармонію або задуманий композитором контраст.

3.3.2 Композиторська техніка втілення ідейно-образного змісту поезії

Вокальний цикл «Передчуття весни» датується у творчості Я. Верещагіна 1986 роком, але з чернеткових записів ми бачимо, що насправді він створювався композитором протягом трьох років: «Повінь» з присвятою дружині Надії – 28 вересня 1984 р., «Подивилась ясно» – 8 липня 1985 р., «Згасає день» – початок роботи зазначений 15 грудня 1984, а завершення датоване 3 вересня 1985 р. та «Мене хвилює синій обрій» – 24 червня 1986 р.

Не зважаючи на розкиданість написання творів у часі, можливо точно зазначити, що як цикл композиція задумувалася одразу, адже у робочих зошитах митця вже перший вокальний зразок «Повінь» значиться з приміткою «із вокального циклу “Передчуття весни”». От тільки з чернеток не можна точно свідчити про початковий авторський задум з приводу черговості частин.

Судячи з дат написання, робота починалася з вірша М. Доленги «Повінь», а потім митець перейшов до поезії Д. Загула «Згасає день», яка в результаті стала третьою частиною. Скоріш за все, композитор вже у процесі створення вирішив між цими двома творами додати контрастну мініатюру – «Подивилась ясно» П. Тичини, а «Мене хвилює синій обрій» М. Драй-Хмари, як поезію сповнену надій і сподівань, залишив для життєствердного завершення.

Кожна із частин циклічної композиції є своєрідним емоційно-чуттєвим портретом поета-автора в контексті історичних подій 20-х рр. ХХ ст., що і є головною ознакою цілісності всього твору. За допомогою музикознавчого аналізу визначено, які саме прийоми композиторської техніки Я. Верещагін застосовує для того, щоб відтворити музично образний світ кожного з майстрів слова.

Спираючись на аналіз поетичної складової, здійснений у попередньому підрозділі, структурна побудова музичної форми повністю збігається з віршованою: у перших трьох мініатюрах будова поезії за римою – подвійний катрен, тому і форма – двочастинна, а у четвертій – потрійний катрен, і, відповідно, музично – теж тричастинна.

Позначення темпів також схожі між собою: вони всі відносяться до категорії помірних, окрім другої частини – *Largo*, яка більше стосується повільних. А от характери, які вказує композитор, на перший погляд ніби теж з одного розряду, але все ж дуже персоналізовані і мають різні нюанси: *tranquillo* – безтурботно (як темп – спокійно), *cantabile* – співуче, *calmato* – тихо (як темп теж – спокійно), *esemplice* – природньо, щиро. Такий композиторський підхід підтверджує нашу думку щодо втілення емоційно-художнього світу кожного поета у своїй музичній композиції.

Розглянемо детальніше перший твір вокального циклу «Передчуття весни» – «Повінь». Як вже зазначалося в дисертаційному дослідженні, з огляду на літературний аналіз, у вірші М. Доленга ключовою емоцією постає «порожнеча» як певна авторська творча відстороненість від реальності. Протилежним до неї є образ «надії», що у перших поетичних рядках втілений через символ «сонця»: «Порожнеча і сонце, а далі [...]». Така бінарність, закладена у вербальній площині, на музичному рівні втілюється композитором через використання подвійного тонального центру – *B* та *C*, а також бітональної акордики. Це можна прослідкувати вже у фортепіанному вступі, який мозаїчно виринає протягом всього твору декілька разів (див. Нотний прикл. 3.14).

Нотний приклад 3. 14
Фортепіанний вступ до мініатюри «Повінь»



У перших двох тактах відбувається поєднання двох акордів, розподілених композитором технічно між партіями правої та лівої руки: $B/C - c/h$, $G/A - a/gis$. Зазначимо, що між собою вони знаходяться у секундовому співвідношенні, що додає більшої напруженості утвореним звучанням. При чому перші, мажорні співзвуччя (у першому та другому такті) – на відстані великої секунди, а другі, мінорні – малої секунди (див. Схему 3.7).

Схема 3. 7
Бігональні акорди у фортепіанному вступі до «Повені»

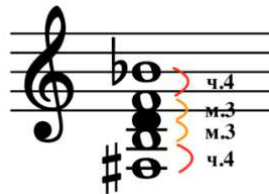
C	h	A	gis	B
B	c	G	a	h
1 такт		2 такт		3 такт
B.2	M.2	B.2	M.2	M.2
Dur.	moll.	Dur.	moll.	Dur/moll

Одночасно з цим, як продовження ідеї бінарності, перший акорд у результаті поєднання утворює милозвучну терцієву структуру ундецимакорду, а другий має довільну інтервальну структуру: два квартсекстакорди в малосекундовому зрушенні.

У третьому такті також виникає комбіноване співзвуччя B/h , яке є симетричним за своєю будовою (вісь симетрії – середній тон d) (див. Схему 3.8), що можна в образній площині трактувати як образ штучно створеного середовища, апелюючи до політичної ситуації 20-х рр., де творити стало можливим лише за встановленими владою правилами. Варто зазначити наперед, що звук d є основним тональним центром наступних трьох частин

вокального циклу, але у «Повені» він з'являється як конструктивний елемент на початку твору і в кінці: у фортепіано у вигляді центру симетричного акорду (5 та 26 такти), а у вокальній партії – як остання, витримана нота всього твору (28 – 29 такти).

Схема 3. 8
Симетричне співзвуччя (3 такт мініатюри «Повінь»)



Чотиритактовий вступ є показовим з точки зору викладення основної структурної ідеї всього музичного твору: у ньому проходять всі звуки дванадцятиступеневої гами, що є однією з ознак використання композитором у цьому творі техніки розширеної тональності (див. Нотний приклад 3.14 на с. 168).

Окрім бітональних секундових поєднань показовими є подібні тритонові, які підсвічують вагомі вербальні кореляції: «*І немає ні слів, ні пісень*» – *G/Cis*, «*Зеленіє трава нерозгадно*» – *As/D*, «*про нездійснену радісну мить*» – *D/As*. Але варто відмітити, що навіть ці тритонові співвідношення між собою знаходяться на відстані малої секунди.

Цікаво простежити за викладенням мелодичної лінії вокальної партії, яка пофразно має загальний висхідний або низхідний вектор. Цей композиторський задум проаналізовано за семантикою зображальних риторичних фігур анабазису та катабазису (див. Схему 3.9).

Зі спостережень на Схемі 3.9, напрямок мелодії вниз на віршованих рядках «*і не має ні слів, ні пісень*» та «*зеленіє трава нерозгадно*» співпадає з використанням бітональних акордів у тритоновому поєднанні, що на слуховому рівні, безумовно, посилює відчуття спустошеності, закладене у вербальному тексті. А от у віршованій строфі «*Про нездійснену радісну мить*», всупереч тритоновості в гармонії, вокальна партія спрямована догори. Я. Верещагін навмисно розводить тут два пласти: вокальний, як голос поета і надію на

повернення минулого, та інструментальний, як неминучість страшної реальності, що крізь роки вже відома композитору.

Схема 3. 9
Вектор вокальних фраз у «Повені» Я. Верещагіна

Порожнеча і сонце, а далі	↑
Тільки тиша, прозора, як день.	↑
І немає ні снів, ні пісень	↓
Серед тихого, стиглого ладу.	↑
Невимовно ясніє блакить,	↑
зеленіє трава нерозгадно,	↓
І метелик біліє, мов згадка	↓
Про нездійснену радісну мить.	↑

У композиційному рішенні цікаво відслідкувати образні акценти на ладовому рівні. У деяких епізодах поява окремих ладів з огляду на загальну бітональну концепцію твору вказує на важливі смислові деталі:

- використання Я. Верещагіним пентатоніки мажорного нахилу від *C* без будь-яких додаткових гармонічних поєднань у першій віршованій строфі на словах «а далі» (7 такт) вказує на світлі сподівання поета;
- еолійський звукоряд з опорою на *a* в гармонії та на *d* у мелодії з переважанням кварт (відповідно у вертикальному та горизонтальному викладенні) у другій віршованій строфі – «Тільки тиша, прозора» (8 – 9 такти) – додає ефекту «прозорості» та чистоти намірів;
- ладова модуляція в умовний *Ces-dur* на текст «Серед тихого, стиглого ладу» порушує ідею «стиглого ладу», закладеного у вербальному тексті (13 – 14 такти);
- локрійський лад від *e* у низхідному вигляді в кульмінаційній точці – «*І метелик біліє, мов згадка*», що створює ефект напруженості та містичності водночас (адже в основі цього ладу знаходиться тритон).

Ще однією композиторською знахідкою, яка впливає на образне відтворення поезії, є зміна фактури на початку другої частини (16 такт). На текст «Невимовно ясніє блакить, зеленіє трава нерозгадно» Я. Верещагін

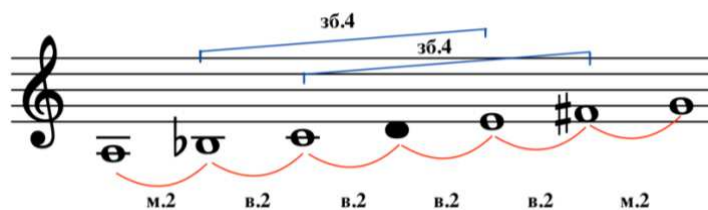
використовує тріольну ритмічну пульсацію акорду (зі структурою: м2+в3) на динаміці у правій руці, додаючи таким чином вербальному, на перший погляд звичайному описовому тексту, ознак тривожності та схвильованості. В лівій руці з'являється підголосок як мелодичне ехо вокальної партії, а у другій половині 18 такту, на слові «*блакить*», він переходить у «гойдання» з паралельних секст. Таким чином митець виділяє образ «*блакиті*», додаючи йому ліричної емоції.

Отже, ця вокальна мініатюра відзначається виразною взаємодією музики та поезії на рівні образів. Повертаючись до композиторської позначки *tranquillo* на початку, варто зазначити, що і справді, не дивлячись на складні приховані сенси, цей твір не має відтінку трагічності. Дисонансні співзвуччя, які зустрічаються в мініатюрі, сприймаються на рівні консонансів через специфічну звукову та регістрову організацію акордів.

Друга частина вокального циклу – «Подивилась ясно» на вірші музикального поета П. Тичини – вирізняється серед решти особливою наспівністю. З аналізу поезії зроблено висновок про її основну емоційно-чуттєву фарбу – самотність, яка у музичній площині яскраво втілена Я. Верещагіним перш за все через фактуру і епізодичне використання модальної техніки.

На початку цього твору, у вступі, композитор розкриває звукоряд, який є голосною конструктивною основою вокальної мініатюри (див. Схему 3.10).

Схема 3. 10
Симетричний звукоряд в основі мініатюри «Подивилась ясно»



Це симетричний лад, центром якого є звук *d*, а від нього у двох протилежних напрямках вибудовується однакова структура: в2+в2+м2.

Протягом вокальної мініатюри автор змінює ладову опору, підсвічуючи таким чином різні відтінки звукоряду⁷⁸:

- ладова опора *a* – фрігійсько-дорійський;
- ладова опора *b* – лідійсько-еолійський;
- ладова опора *c* – лідійсько-міксолідійський (акустичний);
- ладова опора *d* – іонійсько-еолійський (мелодичний мажор);
- ладова опора *e* – еолійсько-фрігійський;
- ладова опора *g* – еолійсько-лідійський (мелодичний мінор).

Акорди у другій вокальній мініатюрі є вертикальною проекцією сконструйованого симетричного ладу, в основному вони мають секундову структуру і виклад прийомом арпеджіато. Як результат, вокальна партія звучить на педальованому фоні з кластерних співзвуч: саме завдяки такому фактурному рішенню голос соліста дійсно за образним спрямуванням видається самотнім. А відсутність чіткої метричної організації та композиторська вказівка *largoerubato* підсилює відчуття розгубленості, закладене у вербальному тексті.

Вокальна партія, вибудована на низхідному тетрахорді дорійського ладу від *a*, інтонаційно нагадує західноукраїнські скрипкові награти (можна навіть трактувати як опору на верхній тетрахорд гуцульського ладу). Солісту відповідає фортепіано в імітаційному проведенні (3 такт). Звичайно, що згадка музичного інструменту скрипки з'являється не випадково вона – диктується поетичним текстом П. Тичини.

Втілення музично «співу скрипок» стає своєрідною лейттемою вокальної мініатюри «Подивилась ясно». Такий підхід обумовлений структурою поезії, а саме композиційною технікою анепіфори. Цікаво розглянути детальніше цей фрагмент.

⁷⁸ Для їх означення використовуємо комбіновані назви тетрахордів шляхом їх з'єднання через спільний звук, з огляду на те, що у вокальній партії цього твору мелодичне розгортання відбувається в межах певних тетрахордів.

На Схемі 3.11 жирним шрифтом виділено стилістичні фігури з однаковим початком і закінченням у вірші, а підкресленням відмічено епізоди, в яких проходить лейттема скрипки:

Схема 3. 11

Аналіз музичної складової з огляду на анепіфору у вірші «Подивилась ясно»

<p><u>Подивилась ясно,— заснівали скрипки!</u> — Обняла востаннє,— <i>у моїй душі.</i>— Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді. <u>Заснівали скрипки у моїй душі!</u></p>	<p>Знав я, знав: навіки,— <i>промені як вії!</i> — Більше не побачу,— <i>сонячних очей.</i> — Буду вічно сам я, в чорному акорді. <u>Промені як вії сонячних очей!</u></p>
--	--

Потрібно зауважити, що вислів «у моїй душі» також має спільне музичне втілення: низхідна трихордова поспівка та висхідна секундова інтонація (див. Табл. 3.16).

Таблиця 3. 16

Порівняння мелодичного втілення вербально тексту: «у моїй душі»

За першим разом (у 5 такті):



За другим разом (у 9 такті):



Отже, Я. Верещагін використовує буквально літературний прийом як спосіб організації музичної тканини у першому розділі форми (що структурно відповідає першому катрену): лейттема скрипки співпадає з вербальним текстом та подібний мелодичний хід на текст «у моїй душі». А у другому розділі вже не приділяє особливої уваги анафорі, головною для всієї мініатюри всеодно залишається образ скрипки.

Зазначимо ще декілька епізодів, які орієнтують нас на особливе композиторське прочитання сенсів у поезії П. Тичини. Один із них – це відхилення від основного симетричного ладу для презентації іншого образу. Сфокусований на собі герой поезії ніби тимчасово переключається на те, що відбувається навколо: «Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді». Вокальна

мелодія у цьому фрагменті теж зазнає змін, стаючи менш рухливою через повтори звуків.

У 13–14 тактах реалізується репризне проведення цієї ж ідеї, але зі зміною тонального центру з *b* на *f*: «*Буду вічно сам я, в чорному акорді*». Через таку значну теситурну зміну у партії соліста вербальний текст сприймається відчайдушніше, з підтекстом відчуття безвиході.

Також на слух вирізняється поява цілотонного тетраходу у вокальній мелодії на текст «*Обняла востаннє*» (в межах тритону *b – e* таз ладовим центром *d*). У фортепіанному супроводі він дублюється у великотерцевому викладі, саме таким чином відбувається відхилення від симетричного ладу: з'являються звуки, які не входять до нього і як результат – тризвук *d-moll* з додатковими тонами.

Подібний фрагмент з використанням цілотонного тетраходу з терцієвою второю з'являється у другому розділі форми на закінчення строфи «*Більше не побачу сонячних очей*» (12 такт), що дозволяє нам трактувати цей звукоряд у творі як символ прощання.

Особливої уваги заслуговує загальна побудова мелодики у вокальній партії, так як саме через неї композитор відтворює унікальний голос кожного поета. У попередній мініатюрі «*Повінь*» ми зазначали низхідний загальний вектор мелодичних побудов, а тут відмічено більшу тенденцію до циркуляційної⁷⁹ побудови в контексті музичних риторичних фігур. Ця особливість відображається в повторенні певних музичних мотивів та фраз, створюючи постійне враження повернення, що викликає ефект замкнутого характеру музичного викладу.

Отже, з музичного аналізу можемо засвідчити вдале поєднання Я. Верещагіним літературних і музичних засобів для створення наспівних емоційних образів. Варіації в композиційній техніці та ладових опорах, зокрема використання цілотонного тетраходу, допомагають підкреслити ключові

⁷⁹Circulatio (лат. коло)

моменти поезії та створити музичний образ, відтворюючи відчуття розгубленості та самотності.

Третя вокальна мініатюра «Згасає день» на вірші Д. Загула є втіленням специфічного протесту поета у вигляді відмежування від реальності. Варто зазначити, що якщо не знати контексту створення цієї поезії, то вона сприймається просто як пейзажна лірика. А композиційний стик у структурі вербальних рядків, епанакси, за звучанням спрощує текст і, на перший погляд, знімає будь-яке додаткове смислове навантаження. Я. Верещагін музично ускладнює матеріал спеціально, щоб привернути увагу і змусити замислитися над прихованими сенсами, хоча при цьому на початку твору вказує характер – спокійно, не спішити (*calmato, nonmoto*).

Перше, що привертає увагу – складне метроритмічне упорядкування твору: безсистемне використання розмірів $3/8$, $4/8$, $5/8$, $6/8$, $7/8$, $8/8$ і $12/8$ та неповторювані ритмічні малюнки. Ритміка вірша збивається навмисно, єдине, що залишається стабільним – це строфічний поділ.

Друге – ламана стрибкоподібна вокальна мелодія з частими тритоновими інтервальними ходами. Разом ці два фактори надають музиці відчуття якоїсь нестійкості, знервованості.

Композитор ігнорує літературну епанаксу в тексті, схожість не відмічається на жодному з рівнів – ні на мелодичному, ні на гармонічному, ні на ритмічному. Єдиний повтор, який є у вокальній мініатюрі – це реприза останніх двох рядків, через яку Я. Верещагін витримує єдність музичної форми. Весь розвиток композиції вибудований за поетичними строфами.

Щодо гармонії, вона наповнена тритоновими співзвуччями, бітональними акордами та виразними підголосками, митець використовує техніку розширеної-тональності на повну. Періодами важко визначити домінуючу гармонічну вертикаль, але разом з тим тональний центр – *d* – постійно є непохитним. Він чітко відчутний у вступі, на початку другої частини (14 такт) та в репризі.

Чітке ладове визначення має вокальна мелодія, не зважаючи на її ламану структуру. Якщо партію соліста відокремити від фортепіанної, її можна спокійно гармонізувати способами функціональної гармонії в рамках ре-мінорного ладу. Це явище прекрасно ілюструє головну композиторську ідею: голос поета спокійний і відсторонений від реальності.

Однак варто виокремити декілька яскравих образів, які виринають із загальної гротескної ідеї. На строфі «*пливуть рожеві хмари небесами*» відбувається раптова зміна звуковедення у вокальній партії: поступова хвиля вгору і вниз організована гамоподібним рухом по мелодичному *g – moll*. На семантичному рівні це можна пояснити образом іншого світу – небесного, де все спокійно, на відміну від земного.

Кульмінаційною зоною є віршований рядок «*і тихо з небесами злилась земля*», який композитор виписує з підйомом до динаміки *sf* подібно явищу грози. І далі низхідні фортепіанні пасажі ілюструють потоки води, які ніби сходять із неба.

Другий розділ вокальної мініатюри є контрастним і починається висхідними гамоподібними пасажами мелодичного *d – moll*, які за ладовим та фактурним викладенням надають ознак перепочинку, але, разом із тим, сприймаються тривожно. У даному поетичному фрагменті можна виділити відмінності на рівні дієслів: вживається теперішній недоконаний час – «*стоять*», «*тремтять*», що може вказувати на стан самого поета.

Останнє речення за теситурним викладом співпадає з кульмінаційною точкою, але без такої яскравої динаміки. Таким чином, композитором на один рівень виводяться два мовних звороти: «*злилась земля*» і «*мої слова*». Отже, там, на межі, де небо зливається із землею, де відбувається точка вибуху, там і знаходяться слова поета – це його зброя. В цьому контексті нагадаємо, що вірш «Згасає день» відноситься до поетичної збірки Д. Загула «На межі».

Четвертий вокальний цикл «Мене хвилює синій обрій» на вірші М. Драй-Хмари сповнений надій та сподівань. Використання одного виду дієслів (недоконаних, теперішнього часу) вказує на прагнення до дій: «*хвилює*»,

«сповняє», «розмається», «грає». Така позитивна та активна налаштованість поета втілюється композитором в музичній площині. Одним із підтверджень цьому є темпова вказівка перед вокальною мініатюрою – *moderato non troppo e semplice* (помірно, не поспішаючи, природньо/ широко/ просто).

Загальний дієвий характер останнього твору передається через активну пульсуючу фактуру, стакатні штрихи, прискорення в репризі (шляхом використання дрібних тривалостей). Основним тональним центром знову є звук *d*, але епізодично виринає *b* та *c*. У фортепіанному вступі композитор як і в першій мініатюрі циклу розкриває весь дванадцятиступеневий звукоряд.

Акордика композиції спирається на інтервальну структуру септим та кварт із нашаруванням додаткових тонів, що створює ефект пустих, кришталевих гармоній (див. Нотний прикл. 3.15).

Нотний приклад 3. 15
Структура акордів вокальної мініатюри «Згасає день»

Головним образом, який відбивається в музиці, є «вітер», згадка про нього у віршованому тексті виникає двічі: на початку і в кінці. В обох випадках, у крайніх розділах музичної форми, він звукозображально відтворюється у партії фортепіано. Перший раз підкреслюється тріольним ритмічним малюнком ще й зміною метру на тридольний (у межах одного такту), а за другим разом – стрімким пасажем шістнадцятих.

У цій вокальній мініатюрі, як і в попередніх, постає епізод співставлення героя з іншим, реальним світом. Відбувається це на поетичному рядку «*Та в голих, у безлистих вербах*» (28–29 такти) через прийом, який Я. Верещагін вже використовував – одночасне співставлення тризвуків двох тональностей в акордовому викладі, але вже не на відстані тритону, а малої терції (*Fis/a*).

Ось ще декілька прикладів втілення віршованих образів у музику вокальної мініатюри:

- образ «недобрих думок» відображений через сходження фортепіанної партії у низький регістр – великої октави та контроктави;
- підйом до «пухких хмарок» (10 – 11 такти) через використання локрійського ладу від *d* у висхідному напрямку і підхід до *g-moll*. Варто зазначити, що композитор з опорою на той самий тональний центр втілює «рожеві хмарки» у попередній частині циклу «Згасає день»;
- «он журавлі понад грядою на зустріч з вирію спішать» – дуже виразний та емоційно глибокий епізод, який знаходиться за формою у точці золотого перетину. Тут вперше звучить сама тональність *c – moll* (без додаткових тонів), а вже у наступному такті милозвучно співставляється з *As-dur*. У вокальній партії мелодичний рух починається з романсової секстової інтонації, а далі за розвитком з'являється найвища нота в діапазоні соліста за весь цикл – *g* першої октави. Такий нюанс вказує на важливість даного фрагменту, можемо припустити, що таким способом Я. Верещагін апелює до повернення творчості поетів «розстріляного відродження».

Отже, можна зробити висновок, що Я. Верещагін при написанні останнього твору з циклу проектує його на себе. І остання ствердна фраза «Вже грає вітер на весь світ!» стосується особистості самого композитора.

Підсумовуючи результати музичного аналізу вокального циклу «Передчуття весни» з огляду на формування його цілісності, потрібно виокремити декілька головних аспектів:

- 1) принцип композиторського відбору текстів дозволяє розглядати об'єднання циклу за ідейно-образним змістом. Так як поетичною основою для вокального циклу стала поезія напрямку символізму, то і в музичному аналізі відмічаємо спільні образи-символи, на яких акцентує увагу Я. Верещагін;

- 2) здійснивши детальний аналіз музичного і вербального компонентів, зазначимо, що образи, які розкриваються у поетичному тексті, в більшості випадків співпадають з відповідними акцентами в музиці;
- 3) підкреслимо, що на основі «стереофонічного» розкриття ідейно-образного змісту здійснюється психологізація циклу через демонстрацію певного емоційно-психологічного стану кожного з поетів в музичному прочитанні Я. Верещагіна;
- 4) темпові вказівки на початку кожної з частин циклу відповідають першим емоційним враженням від поезії – описової пейзажної лірики. Вся глибина сенсів прихована глибше (у мелодиці та гармонії), аналогічно до того, як це робили поети 20-х рр. за допомогою слова (див. Табл. 3.17 на с. 181).
- 5) Єдність частин на структурному рівні означена такими аспектами:
 - всі твори написані з використанням композиторської техніки розширеної тональності, але з чітко визначеним тональним центром;
 - музична форма кожного з творів побудована аналогічно віршованій структурі (перші три мініатюри у складній двочастинній формі і третя – у репризній);
 - співпадіння меж діапазону вокальної партії.
- 6) За композиційно-драматургічним рівнем побудови вокального циклу можемо розглядати перші дві мініатюри як представлення двох специфічних контрастних образів: порожнеча і самотність; третя – конфліктна, «на межі», представлена через емоцію відстороненості і четверта, як позитивна розв'язка – надія і сподівання.

Проаналізувавши весь цикл, відмітимо принципово важливий момент, який впливає на сприйняття його цілісності – перехід між його частинами. У розглянутих раніше у цій дисертації вокальних циклах Я. Верещагін не приділяє особливої уваги стикам: окремі вокальні мініатюри об'єднуються переважно через контекст, утворюючи певну двовимірність – співвідношення

частин і всього цілого. А у вокальному циклі «Передчуття весни» межі між різними композиціями є взаємопроникними, специфічність такого рішення полягає в тому, що вони між собою утворюють комунікативне тяжіння. Композитор таким чином підкреслює єдність на іншому, емоційно-чуттєвому рівні, адже у цьому вокальному циклі чотири різних автори мають один ситуативний характер. Я. Верещагін майстерно вибудовує гармонічну і мелодичну єдність між ними через інструментальні завершення і вступи:

- з'єднання вокальних мініатюр «Повені» до «Подивилася ясно» відбувається через м'який перехід між тональними центрами: у першому творі – C і B , а у другому – D . Композитор завершує першу частину не на головному тональному центрі, а ланцюжком з проміжних опор: $B - C - G$ у фортепіанній і D – у вокальній партії. Усі ці ноти входять до симетричного ладу, який лежить в основі другої композиції. До того ж у вступі до «Подивилася ясно» також чергуються ладові опори на тих же звуках: $D - C - B - G$. За мелодичним рухом також прослідковується спільність: у фортепіанному завершенні першої мініатюри звукова тканина завмирає у верхній теситурі, і звідти ж починається наступна;
- з'єднання між другою і третьою мініатюрами («Подивилася ясно» і «Згасає день») проходить за допомогою спільного тонального центру d , а також шляхом взаємопроникнення секундової інтонації $d - e$: у завершенні вона у гармонічному викладі верхнього голосу, а у вступі вже мелодично проходить в середньому голосі, при цьому басова нота залишається однаковою. В мелодичному плані з'єднання схоже на попереднє через теситурну відповідність;
- з'єднання між третьою і четвертою мініатюрами («Згасає день» та «Мене хвилює синій обрій») знову ж здійснюється завдяки спільному тональному центру – D , секундовій інтонації $e - f$ у площині переходу з гармонічного у мелодичне відтворення. Більш цікаво прослідкувати мелодичний перехід, який відбувається через структурний елемент

«запитання – відповідь». Запитанням можемо означити останню вокальну фразу, на якій закінчується твір, оскільки самостійного фортепіанного завершення тут немає: висхідна секста і завмирання на звуці *f* першої октави з словами «захоплені красою мої слова». Початок наступної композиції відбувається як відповідь з інструментального вступу та мелодичного ходу з повторенням ноти *f* на першу долю та заповнення стрибка на квінту вгору низхідним пасажем. Таким чином нівелюється і теситурна різнобіжність на стиках.

Таблиця 3. 17
Структура вокального циклу «Передчуття весни»

	«Повінь» М. Доленго	«Подивилася ясно» П. Тичини	«Згасає день» Д. Загула	«Мене хвилює синій обрій» М. Драй-Хмари
Темп	<i>Andantino tranquillo</i>	<i>Largo cantabile e rubato</i>	<i>Calmato non moto</i>	<i>Moderato non troppo e semplice</i>
Розмір	6/8		12/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, 7/8, 8/8	4/4, 3/4,
Форма	Складна двочастинна з ознаками наскрізного розвитку			Тричастинна репризна
Кількість тактів	32 т.	17 т.	29 т.	34 т.
Тональний центр	<i>B/C (g/d)</i>	<i>D (g)</i>	<i>D (g)</i>	<i>D (b/c/g)</i>
Діапазон вокальної партії	<i>B – fl</i>	<i>B – el</i>	<i>B – fl</i>	<i>c – gl</i>

3.4 Два романи на вірші Василя Герасим'юка (1991 р.)

3.4.1 Поезія В. Герасим'юка в контексті «краю батьків і дідів»

Василь Герасим'юк (18. 08. 1956 р.) – талановитий сучасний поет, відзначається як автор творів, що висвітлюють драматичні моменти української історії. Внутрішнє сплетіння ідей серед покоління вісімдесятників, до якого відноситься і поет В. Герасим'юк, базується на вираженій візійності, інтелектуалізмі та філософічності. Фундаментом його творчості є

переосмислення та переживання історії як єдності з родом і нацією, що мають велике значення для поета.

Народився митець в Караганді (Казахстан), куди в той період часу було вислано його гуцульську родину на «вічне поселення», але наприкінці 50-х рр. сім'ї Герасим'юків таки вдалося повернутися в рідне село Прокурава, що на Івано-Франківщині. Такі драматичні події в історії його родини беззаперечно відбилися у майбутньому творчому доробку письменника. Дослідник життєтворчості поета І. Борисюк зазначає: «Як поет він свідомий того, що минуле нікуди не зникає — воно з моторошною нав'язливістю самодійснюється в ураженому амнезією теперішньому, своєю нескінченною повторюваністю нагадуючи повторюваність пекельних кіл» [18, с. 87].

Дитинство та юність талановитого поета пройшло на рідній, батьківській землі: середню школу він закінчив у селі Прокурава, а старшу (із золотою медаллю) — в Коломиї. Вже змалечку В. Герасим'юк писав вірші і з 16-ти років навіть друкувався у районній газеті. Згодом юнак став студентом філологічного факультету Київського державного університету ім. Т. Шевченка, після закінчення якого працював редактором у видавництві «Молодь» (1978–88 рр.), згодом — редактором у видавництві «Дніпро» (1988–92 рр.), з 1994 р. — редактором і ведучим літературних передач в державній телерадіокомпанії⁸⁰ [70].

Дебютував В. Герасим'юк збіркою «Смереки» (1982 р.), «яка засвідчила потужність поетичного мислення, своєрідність авторського стилю і в якій уже було знати ті ключові концепти та образи, що вповні розкриються у його зрілій ліриці» [18, с. 88]. Потім вийшли друком «Потоки» (1986 р.), «Космацький узір» (1989 р.), «Діти трепети» (1991 р.), «Осінні пси Карпат: із лірики

⁸⁰Також В. Герасим'юк член Національної спілки поетів України, лауреат Шевченківської премії, член Національної спілки письменників України та Асоціації українських письменників (АУП), кіносценарист, голова журі Міжнародного літературного конкурсу «Гранослов». Також поет є лауреатом Міжнародної літературної премії «Благовіст» (1993), премії журналу «Сучасність» (1995), літературної премії ім. П. Тичини (1999) [70].

вісімдесятих»⁸¹ (1999 р.), «Серпень за старим стилем» (2000 р.), «Поет у повітрі» (2002 р.), «Була така земля» (2003 р.), «Папороть» (2006 р.), «Смертні в музиці» (2007 р.).

Дослідивши біографію поета, висвітлену у працях М. Лаюка [154], В. Афанасьєва [5], Н. Крет [143], Я. Голобородька [52, 53], І. Андрусяка [4], В. Копиці [131] та ін., ми можемо сформувати уявлення стосовно критеріїв вибору Я. Верещагіним віршів для вокального циклу із творчого доробку В. Герасим'юка, адже, не зважаючи на десятирічну різницю у віці між митцями, прослідковується спільність їх світоглядів:

- погляд крізь призму переконань «вісімдесятників», які висловлювали опозиційну ідеологію та поетику того часу⁸²;
- тісні інтертекстуальні зв'язки із загальнонаціональним культурним «контекстом»;
- глибока любов і розуміння усної народної творчості;
- надзвичайна й оригінальна інтелектуальність, в тому числі у творчості: акцентування уваги на діалогізмах, змішуючи і перетворюючи звичайні сенси та переносючи сакральні значення у сферу живої культурної реальності суспільства (і, відповідно, поета як його невід'ємної складової);
- скептичне ставлення до «сучасності», трагічне бачення світу (що особливо прослідковується в поетичній творчості Я. Верещагіна).

Загалом, поезія В. Герасим'юка характеризується виразною драматичністю, крізь яку висвітлюється мотив ущербності та неповноти існування людини у світі, її неухильного призначення на забуття через людську ваду – забування. Як слушно зазначив І. Борисюк, досліджуючи життєтворчість митця: «Намагання почути й віднайти у “дальньому зимовому лісі” голос-спів,

⁸¹Ця збірка була оцінена літературознавцями як одна з найкращих поетичних книжок десятиліття.

⁸² Творчість Я. Верещагіна ми відносимо загалом до останньої третини ХХ ст., тож вплив течії вісімдесятників на композитора, безумовно, простежується. Особливо у вокальному циклі «Два романси» на вірші В. Герасим'юка, який був створений у 1991 р.

голос-знак — це намагання вийти за межі пам'яті індивідуальної й заглибитись у пам'ять роду» [18, с. 92].

Домінантною в творчості поета є тематика рідного краю: він напругу називає «Гуцульщину» своїм «виражальним засобом» [101, с. 43]. Автор розглядає кровний зв'язок особистості з рідною землею крізь ширший контекст краю батьків і дідів. У віршованих рядках разом із історичним виміром простежується звернення до сучасності для підкреслення важливості тих духовних досягнень, які витримали випробування часом і збереглися для сучасного покоління. Аналізуючи ці аспекти, автор ставить у центр уваги той нерозривний зв'язок, який поєднує історію, культуру та особистісний шлях людини, її інтелектуальний та емоційно-екзистенційний досвід [154, с. 63].

У багатьох поезіях В. Герасим'юка ми зустрічаємо образ гуцульського дідуся, який передає світову мудрість, накопичену у віках. Автор також розповідає про власне відчуття митця у нескінченному світі та у своїх творах відтворює найтонші переживання людської душі, особливості кохання, що яскраво представлено у збірці «Книга Ольги». Саме з цієї збірки Я. Верещагін вибирає два вірші для вокального циклу «Два романси»: «Тремтіли коні на стерні...» та «За нашу днину я тобі віддам...». Вони знаходяться у різних частинах збірки: «За нашу днину я тобі віддам...» – четвертий вірш, а «Тремтіли коні на стерні...» – шістнадцятий. Вони поєднані між собою спільною тематикою глибокого почуття кохання поета до жінки. Одночасно з цим у вказаних поезіях постають образи, пов'язані зі світом природи – тварин і рослин. Специфічно деталізована, мало не до натуралізму, достовірність, побутові реалії, особистісне переживання – все це формує підґрунтя складної багаторівневої символіки, актуалізованої через системи полісемантичних зашифрованих кодів.

Досліджуючи лексичний склад творів, виділяються образи коней, вужів, глици, неба, черешень, гір, грому, води тощо, на яких автор робить певний емоційний наголос, композиційно й візуально їх увиразнює. Тварини, елементи природи, неживі предмети у віршах В. Герасим'юка наділяються

антропоморфічними ознаками, що притаманно для міфологічного способу мислення. Наприклад: «лягла на мох іскриста сіль з небесних тріщин», «Сліпе іржання доліта і серце коле», «ці гори, ці черешні між лісами. Вони тремтять, вони цвітуть між нами», «Неізречений черешневий іній над небесами темними тремтить!», «Сліпу свободу видихнемо!», «бо царством задихається господнім, бо страхом захлинається людським».

Такі символи об'єднують міфологічні універсальності з давніми уявленнями, які особливо поширені в Карпатському регіоні, а Карпати для поета – «[...] аксіологічна вісь і “центр світу” (схоже до Йокнапатофи⁸³ важливого для Герасим'юка автора Вільяма Фолкнера); на цій основі побудована художня модель для відтворення відчуттів і прагнень людини, змушеної стверджувати й відвойовувати своє право на ідентичність» [154, с. 183].

Проаналізувавши структурну будову двох віршів В. Герасим'юка, відмітимо єдність на рівні використання поетом одного з найпоширеніших розмірів у силабо-тонічній системі віршування – ямбу. Також спільність прослідковується у рівномірності чергування чоловічої та жіночої рими відповідно до перехресного («Тремтіли коні на стерні...») і кільцевого («За нашу днину я тобі віддам...») римування, особливості музичності віршованої мови, яка засвідчується великою кількістю асонансів та алітерацій (див. Табл. 3.18).

Важливо відмітити специфічне структурування вірша «За нашу днину я тобі віддам...» В. Герасим'юком: він порушує строфічну будову останнього катрену через виокремлення слова «Грім» у новий рядок, таким чином привертаючи увагу читача до його семантичного значення.

Величний образ грому підкреслює те, що вода визнає тільки справжню силу, гідну «царства божого», громом може бути і сам поет, здатний пройти особистісну трансформацію та отримати владу над власними страхами.

⁸³ Йокнапатофа (англ. Yoknapatawpha) — вигадана округа на півдні США, де відбувається дія більшості творів Вільяма Фолкнера.

Таблиця 3. 18

Аналіз структурного рівня віршів В. Герасим'юка, які входять до циклу Я. Верещагіна «Два романси»

		I. Тремтіли коні на стерні...	II. За нашу днину я тобі віддам...
Троп		Прозопопея: «лягла на мох іскриста сіль з небесних тріщин», «Сліпе іржання доліта і серце коле». Порівняння: «У плесі, ніби у душі, ховала небо»	Прозопопея «ці гори, ці черешні – тремтять», «Неізречений черешневий іній над небесами темними тремтить!», «Сліпу свободу видихнемо!», «бо царством задихається господнім, бо страхом захлинається людським».
Особливості віршування (метрики)		а) рима мішана (рівномірне чергування чоловічої та жіночої); б) римування перехресне АБАБ; в) віршовий розмір: двоскладова стопа – ямб	а) рима мішана (у першій строфі чоловіча, у другій і третій – жіноча, у четвертій – чоловіча); б) римування кільцеве АББА; в) віршовий розмір: ямб
Фонічні засоби		Асонанси	<p>ААУ – ІУ – А – ОІ – ІА І – ОІ – І – ЕЕІ – І – ІАІ ОІ – ЕА – ОІ – ІУ – І – АІ Е – ОЕ – АІАІА – ІА</p> <p>У – АІ – ОІ – А – ЕІА – І ОІ – І – ОІ – О – ІЕ – Е – ІІ ЕІЕЕІ – ЕЕЕІ – ІІ А – ЕЕАІ – ЕІІ – ЕІ</p> <p>ІУ – ООУ – ІІЕО – І АЕ – ООІ – ІІ – ІІ – ОА О – АО – АІАЕА – ООІ О – АО – АІАЕА – УІ</p>
		Алітерація	<p>За нашу днину я тобі віддам ці гори, ці черешні між лісами. Вони тремтять, вони цвітуть між нами, й це може називатися життям</p> <p>у царстві божім. Хай – єдина мить. Один лиш подих. Крок лишеєдиний. Неізречений черешневий іній, над небесами темними тремтить!</p> <p>Сліпу свободу видихнемо! Грім паде в потоки, вірить тільки водам, бо царством задихається господнім, бо страхом захлинається людським.</p>
Строфічна будова вірша за римою		16 рядковий вірш	Потрійний катрен: 4 + 4 + 4 рядка. Але в останньому катрені В. Герасим'юк структурує вірш інакше: виділяючи слово «грим» в окремий рядок.

Я. Верещагін у роботі з віршем «За нашу днину я тобі віддам...» не слідує структурним змінам В. Герасим'юка – він залишає логічну строфічну побудову останнього катрену відповідно рими, у такий спосіб надаючи віршованим рядкам нового сенсу (див. Табл. 3.19).

Аналізуючи принцип такого «художнього порушення» [термін Н. Щ.] зазначимо, що «Грім» у трактуванні Я. Верещагіна є звукозображальним наслідком видиху «сліпої свободи», на що вказують розділові знаки (відмічено сірим маркером на Табл. 3.19). Тобто, звук грому служить вигуком чи реакцією на самий акт «видиху свободи». Це викликає асоціації із вибухом, символізуючи важливість та значущість визволення. Тобто зміни розділових знаків надають додаткової емоційної виразності віршу, сприяючи усвідомленню авторського індивідуального відчуття ритму, інтонації та експресивності поезії.

Таблиця 3. 19
Порівняння записів поезії «За нашу днину я тобі віддам...»
В. Герасим'юком та Я. Верещагіним

<i>Запис В. Герасим'юка</i>	<i>Запис Я. Верещагіна</i>
<p><i>За нашу днину я тобі віддам ці гори, ці черешні між лісами. Вони тремтять, вони цвітуть між нами, й це може називатися життям</i></p> <p><i>у царстві божім. Хай – єдина мить. Один лиш подих. Крок лише єдиний. Неізречений черешневий іній над небесами темними тремтить!</i></p> <p><i>Сліпу свободу видихнемо!</i></p> <p><i>Грім</i></p> <p><i>паде в потоки – вірить тільки водам, бо царством задихається господнім, бо страхом заглинається людським.</i></p>	<p><i>За нашу днину я тобі віддам ці гори, ці черешні між лісами. Вони тремтять, вони цвітуть між нами, й це може називатися життям</i></p> <p><i>у царстві Божім. Хай – єдина мить. Один лиш подих. Крок лише єдиний. Неізречений черешневий іній, над небесами темними тремтить!</i></p> <p><i>Сліпу свободу видихнемо, – грім! – паде в потоки, вірить тільки водам, бо царством задихається господнім, бо страхом заглинається людським.</i></p>

Отже, в обох випадках, як у В. Герасим'юка, так і у Я. Верещагіна, «грім» виступає як потужний знаковий елемент, але його роль та семантика трохи різняться залежно від авторського наміру та внутрішньої логіки поезії. У вірші

В. Герасим'юка грім постає символом індивідуальної емансипації від емоцій та обмежень, репрезентуючи силу, яка розбиває страхи та відкриває нові можливості, символізуючи особисте визволення. У прочитанні Я. Верещагіна, така можливість власного звільнення супроводжується ще й яскравим враженням, реакцією на сам акт визволення. Це й не дивно, адже композитор був дуже замкненою і стриманою особистістю: його емоції, глибокі переживання частіше розкривалися через власні вірші та музику.

У зв'язку з цим показово, що семантична ідея слова «грім» як провідника між двома протилежними станами реалізується на рівні загальної побудови вокального циклу «Два романси» на вірші В. Герасим'юка Я. Верещагіна. Два різних вірші В. Герасим'юка із «Книги Ольги» композитор об'єднує в один цикл через інтенцію спогадів, співставлення минулого і теперішнього. Вірш «Тремтіли коні на стерні...» написаний в минулому часі, це щемлива ремінісценція поета про кохану жінку, натомість «За нашу днину я тобі віддам...» – реакція на попередній спогад, актуалізована в сьогоденні. Таке поєднання двох поезій створює враження пов'язаності та плинності часу, в якому минуле впливає на теперішнє, а теперішнє змінює сприйняття минулого.

Порівнюючи записи віршованого тексту двох митців, звернемо також увагу на відмінність у написанні слова «божім»: В. Герасим'юк пише його з малої літери, а Я. Верещагін – з великої (Див. Табл. 3.19). Можна було б вважати це випадковістю, але згадка про царство Боже у вірші присутня двічі, і якщо В. Герасим'юк в обох випадках вживає малу літеру, то Я. Верещагін за першим разом, коли мова йде про теплі спогади кохання, використовує велику літеру, а в кінці вірша, де ці спогади є справжньою мукою – з малої. Ця деталь додає певної глибини і контрасту в образі кохання, переконуючи в тому, що теперішні страждання можуть бути пов'язані з одурманюючими спогадами. Використання великої і малої літер слугує певним ключем до розуміння перетворення почуттів та динаміки вірша.

3.4.2 Взаємодія мистецьких світів Я. Верещагіна та Б. Бартока у музично-поетичній драматургії проаналізованих романсів

Два романси на слова В. Герасим'юка для баритона і фортепіано створені Я. Верещагіним у 1991 році (перший 18 серпня, а другий – 2 вересня) у Ворзелі, де митець на той час мешкав, займаючись лише творчою роботою. Аналізуючи цей вокальний цикл, потрібно засвідчити особливу глибину творчого задуму композитора, адже його власні роздуми на той час знаходили відображення у поезії В. Герасим'юка. Я. Верещагін у Ворзелі був самотній, він жив теплими спогадами, на що вказує присвята останніх творів композитора його дружині та доньці. У цій музиці віддзеркалене його філософське ставлення до людської долі як до чогось неминучого, фатального.

Аналізуючи «Два романси» на слова В. Герасим'юка, відмічаємо в музиці яскраві ознаки стилістики Б. Бартока під кутом зору трактування фольклорних елементів, глибини інтересів до музичного досвіду різних народів та аспектів розширення виразових можливостей музичного мистецтва в цілому. У деяких творах Я. Верещагіна, особливо студентських років, відчуваються неофольклорні віяння від цього самобутнього угорського композитора, але найвиразніше це простежується у вокальному циклі на вірші В. Герасим'юка, який повністю ґрунтується на бартоківських мистецьких ідеях і принципах. Виходячи з цього, маємо підстави зробити висновок, що йдеться про свідомо вибудовану Я. Верещагіним концепцію, яка оптимально розкриває глибокий творчий задум митця як на музичному, так і семантичному рівнях. Музикознавчими джерелами з «бартокознавства», які стали теоретичною основою для дослідження, є роботи З. Кодая [117], Е. Лендваї [297], І. Мартинова [163], І. Нєстьєва [188], Ц. Когоутека [116], О. Деревянченко [66, 68, 69] та самого Б. Бартока [7].

В процесі аналізу життєтворчості В. Герасим'юка, здійсненого у попередньому підрозділі дисертації, було відмічено, що головним виражальним засобом у його творчості є «Гуцульщина». Поезія митця просякнута

архаїчними елементами, глибоким зв'язком із традиціями та українською національною спадщиною. Вона стає мостом між минулим та сучасністю, зберігаючи унікальний дух гуцульського світу в рамках модерного літературного втілення. Аналогічно, але на музичному рівні, угорський композитор та етномузиколог Б. Барток славився своїм підходом до використання елементів народної музики та культури у своїй творчості, виявляв інтерес до традицій та етнічної спадщини. Автор монографії, присвяченої Б. Бартоку, І. Нєстьєв зазначає: «Художня “натурфілософія” Бартока, його прагнення оновити мистецтво за допомогою “первозданних” сил, що ховаються в незайманих пластах селянського життя, стала стимулом для багатьох творчих пошуків композитора— аж до деяких сюжетів його програмних п'єс. Звідси наполегливий інтерес до архаїчно-примітивних “праелементів” народної музики — тих елементів, які або зовсім не помічалися, абостаранно згладжувалися композиторами романтичної школи[...]» [188, с. 677].

Я. Верещагін відзначає ще одну спільну рису для двох світів цих особистостей – Б. Бартока та В. Герасим'юка – це місцевість. Тривале сусідство угорців і українців призвело до мовно-культурного взаємообміну: сильного угорського впливу зазнали мовна, фольклорна та музична сфери Галичини, особливо у період мадяризації ХІХ – початку ХХ століть.

Б. Барток у своїй фольклористичній розвідці «Народна музика Угорщини та сусідніх народів» зазначає про можливий вплив народної пісні західних українців, а особливо жанру коломийки, на угорську народну музику і навпаки, а також наводить музичні приклади [7, с. 26–29]. Я. Верещагін у першому романсі, де автор поетичних рядків згадує своє минуле в образах природи рідної Галичини, використовує характерний для угорського фольклору лад – пентатоніку, а також гуцульський лад, властивий одноіменному регіону в

Західній Україні. Модальність, як один із характерних принципів звуковисотної організації Б. Бартока, стає основним для вокального циклу Я. Верещагіна.⁸⁴

У першому романсі на вірші В. Герасим'юка полімодальність утворюється шляхом поєднання різних ладів у вокальній і фортепіанній партіях. Наприклад, у фортепіано без півтоновий пентатонічний лад мажорного нахилу, характерний для стародавнього мадярського фольклору, у вертикалізованому викладі⁸⁵ поєднується з дорійським у вокальній мелодії.⁸⁶ Ці два модуси об'єднані за рахунок спільного тонального центру – С (див. Нотн. прикл. 3.16).

Нотний приклад 3. 16

Поєднання різних ладів у вокальній і фортепіанній партіях у першому романсі циклу

5

Трем-ті - ли ко - ні на стер - ні, в ту - ма - ні си - вім.

m.s. m.d. *m.s. m.d.*

sfp *lascia vibrare*

8

♯

Паралельно з полімодальністю велику роль відіграє сонористичний аспект в музиці циклу. У даному фрагменті витриманий пентатонічний акорд виконує звукозображальну функцію, пов'язану з вербальним текстом – крізь туман, проявляються образи коней. Аналогічні риси також притаманні й творчості Б. Бартока, що характеризується підвищеною цікавістю до темброво-звукової природи музики. Часто ударно-шумові та декоративно-зображальні

⁸⁴ Проста модальна техніка спирається на використання і чергування ладів – модусів. Голоси можуть проходити одночасно в різних ладах або модусах – таким чином виникає полімодальність [116, с. 81].

⁸⁵ Вертикальна проекція пентатоніки утворює секундо-квартові поєднання. Інтонація з послідовності інтервалів секунди та кварта досить часто зустрічається у творах Я. Верещагіна (наприклад, у вокальному циклі «Сміється джерело»).

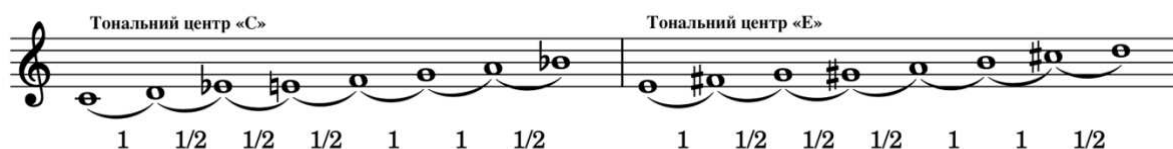
⁸⁶ Зазначимо, що, враховуючи послаблення традиційних тонально-функціональних відносин, складна нотація не є необхідною, тому нотний запис Я. Верещагіним відбувається з огляду на зручність прочитання [116, с. 47].

звучання навіть стають основою для його композицій і виступають на передній план [188, с. 719].

Остання строфа першого романсу (25 – 27 такти) є репризою – повторенням першої строфи, але з іншим тональним центром – *E*. Поєднавши між собою два модули, які звучать одночасно – мажорну пентатоніку і дорійський – можна вивести один спільний синтетичний лад зі структурою:

$1-1/2 - 1/2 - 1/2 - 1-1- 1/2$ (див. Нотний прикл 3.17).

Нотний приклад 3. 17
Синтетичний лад, який виникає у результаті поєднання мажорної пентатоніки і дорійського



Відповідно, якщо об'єднати ці два утворені звукоряди, то вийде повна дванадцятиступенева гама (див. Нотний прикл. 3.18).

Нотний приклад 3. 18
Дванадцятиступенева гама, яка є результатом сполучення синтетичних ладів



У «сконцентрованому» вигляді вона подається Я. Верещагіним на початку романсу у чотиритактовому фортепіанному вступі (1–4 такти) та в кінці (28–32 такти) (див. Нотний прикл. 3.19).

Нотний приклад 3. 19
Фортепіанний вступ до першого романсу з циклу «Два романси»



Отже, як засвідчує даний приклад, композитор апіорі закладає концепцію дванадцятитоновості як структурну основу для музичного розвитку, що зрештою і надає внутрішньої єдності і цілісності побудові усього твору.

У хроматичній мелодії вступу можна простежити зв'язки з певними фольклорними джерелами. Велика кількість півтонових «сповзань» народжується із специфічної хроматики народних ладів з їх примхливою ступеневою перемінністю.

Ще однією бартоківською рисою, яка проявляється у вступі, є активізація метроритмічного начала. Через танцювальний ритмічний малюнок Я. Верещагін ніби передає архаїку фольклорних награвів на місцевих гуцульських інструментах, флюярі чи сопілці, при цьому забарвлює її позаладовими зворотами.

Цікавим з композиційної точки зору є фрагмент з використанням гуцульського ладу (22 – 24 такти). Перший романс написаний у складній тричастинній формі (див. Табл. 3.20), кульмінація в ньому припадає на завершення другої частини (12-та віршована строфа): *«Лягла на мох іскриста сіль / з небесних тріщин»*. Відповідно, за вербальним текстом увага повертається до природного явища – грому, що звукозображально втілений через акцентовані тріолі на *sf*. На рівні музичних засобів підхід до кульмінації відбувається через теситурний підйом у вокальній мелодії до найвищого звуку діапазону – *fis* з відповідним динамічним наростанням.

Наступна строфа *«Летіла глиця золота / на лоно голе...»* – це повна музична протилежність попередній: динаміка *p, dolce*, переважає низхідний рух в мелодії. Ніби ілюструючи поетичний текст, композитор зображує поволі падіння глици⁸⁷, спираючись у вокальній мелодії на гуцульський лад від звуку а. Зазначимо, що мова у віршованому тексті йде про дерево, яке росте на схилах Карпат, адже золота глиця, яка опадає – це ознака єдиного в Україні листопадного хвойного дерева – модрини [279].

⁸⁷ Листя деяких дерев у вигляді голок, шпильок; хвоя [51].

Через динамічний контраст та розташування у точці золотого перетину епізод з гуцульським ладом яскраво виокремлюється слухом, що підтверджує спеціальний композиторський задум.

Ладова структура другого романсу ще багатша: у першому романсі зустрічаються еолійський, дорійський та пентатоніка, а у другому – еолійський, іонійський, лідійський, міксолідійський, фрігійський, дорійський, гармонічний мінор та пентатоніка (див. Табл. 3.20). Пентатоніка у другому романсі з'являється лише один раз – під кінець партитури і тільки у вертикалізованому фортепіанному викладі (у 29 і 30 тактах), як своєрідна арочна зв'язка між першим і другим романсом.⁸⁸

Таблиця 3. 20
Структура циклу «Два романси» на вірші В. Герасим'юка

	Два романси на вірші В. Герасим'юка	
	I. «Тремтіли коні на стерні...»	II. «За нашу днину я тобі віддам...»
Темп	<i>Andantino cantabile</i>	<i>Rubato; Tranquillo. Espressivo molto</i>
Розмір	4/4; 3/4;	4/4; 6/4;
Музична форма	Складна тричастинна форма A (a+b+a1) + B (c+d+e) + A1 (b1+a2)	Складна тричастинна форма
Тональний центр	<i>C</i>	<i>C</i>
Лади	Пентатоніка, гуцульський	Лідійський, міксолідійський, дорійський, фрігійський, пентатоніка.
Віршований текст	16 строф	12 строф
Кількість тактів	32	32
Діапазон вок.	<i>c – fis 1</i>	<i>d – fis 1</i>

Композитор у другому романсі не просто еkleктично змішує звучання всіх ладів між собою, паралельно даючи різні лади у фортепіанній та вокальній партіях, – він вибудовує музичну тканину так, що кожен з них ніби витікає з попереднього. Наприклад, чотиритактовий фортепіанний вступ написаний у фрігійському ладі від *g*, звукоряд наступної вокальної мелодії незмінний (5 – 6 такти), але має іншу опору – *d*, таким чином формується вже локрійський

⁸⁸ Саме в такому вигляді пентатоніка була в першому романсі.

лад. Якщо ж проаналізувати ще й фортепіанний супровід, де звучить октавна опора на звук *C*, то все це разом вписується у еолійський лад (див. Нотний приклад 3.20).

Нотний приклад 3. 20
Звукоряд на основі якого відбувається перехід ладів:
еолійського, локрійського та фрігійського



Як засвідчує дана схема, простежується функціональний зв'язок між вступом та вокальною мелодією як відношення домінантової сфери (*G*) до тоніки (*C*). Звичайно, що традиційна гармонічна функційність втрачає сенс у складних бартоківських ладових побудовах, втім все ж знаходить втілення у музиці Я. Верещагіна.

Композитор використовує також прості різновиди паралельної та одноіменної перемінності. Наприклад, у кульмінаційній зоні (18 – 22 такти) вокальна мелодія переходить від *D* лідійського у *e* дорійський, а от разом з фортепіанним супроводом підсвічуються ще інші лади – *h* дорійський, *E* міксолідійський, *C* лідійський та *fis* фрігійський. При чому у вокальній мелодії при переході між ладами відбувається зупинка на одному спільному звуці. Це можна зобразити наступним чином на Схемі 3.12.

Форма другого романсу вокального циклу, як і попереднього – складна тричастинна (див. Табл. 3.20 на с. 202). Якщо розглядати загальну ладову тенденцію твору, то можна розділити його за структурою на бемольні і дієзні сфери: у крайніх частинах переважає «бемольний» звукоряд з тональними центрами *As* (лідійський), *C* (еолійський), *d* (локрійський) і *Es* (іонійський), а у середній, кульмінаційній зоні – «дієзний» від *H* (дорійський), *D* (лідійський) та

E (міксолідійський) (див. Нотний прикл. 3.21). Якщо об'єднати ці два звукоряди, то знову отримаємо повну дванадцятиступеневу гаму.

Схема 3. 12
Поліладовий фрагмент музичної тканини другого романсу (18 – 22 такти)

Вок. партія		<i>D</i> лідійський / <i>h</i> дорійський	Звук <i>E</i>	<i>e</i> дорійський	Звук <i>fis</i>		
Ф-нна партія		<i>h</i> дор.	<i>E</i> міксолід.	<i>C</i> лідійський	<i>fis</i> фрігійський		
Такти		17	18	19	20	21	22

Нотний приклад 3. 21
Загальна ладова тенденція другого романсу циклу:
поділ на дієзну і бемольну сферу

Зазначимо, що вокальний цикл «Два романси» на вірші В. Герасим'юка завдяки такому використанню різноманітних ладів, що створюють багатогранність та різноманітність музичної тканини, можна означити «поліладовими фресками» [термін С. Т.]. Постійна взаємодія між народними ладами-модусами подібно до використання натуральних пігментів у живописі утворює ніби своєрідну багатосарову музичну картину, асоціюючись із

фресками – мистецькими творами, які відзначаються багатством кольорів та глибиною виразності. Такий композиторський підхід відзначається високим ступенем комплексності та естетичною виразністю у створенні музичних образів.

Музична форма двох романсів Я. Верещагіна має ознаки симетричної форми, «арки». Це також можна трактувати певною мірою як ознаку наслідування бартоківського стилю. Дослідники творчості Б. Бартока зазначають, що композитор «наполегливо звертався» до арочної форми з використанням складно-варійованих репризних повторень [188, с. 719]. Але все ж варто зауважити, що Я. Верещагін часто звертається до такої форми, і в попередніх проаналізованих нами вокальних циклах композитора також присутні риси арковості.

Як вже підкреслювалося раніше, два романси на вірші В. Герасим'юка написані у складній тричастинній формі і їх репризні розділи подібно бартоківським творам справді мають нестандартні рішення.

Структурно форму першого романсу можна зобразити так: див. Схему 3.13.

Схема 3. 13

Структура музичної форми першого романсу із циклу «Два романси»

$A (a+b+a1) + B (c+d+e) + A1 (b1+a2)$

Перший розділ – проста тричастинна форма, другий – строфічна форма з наскрізним розвитком і третій – скорочена та змінена реприза. Композитор вибудовує структуру всього твору відповідно строфічному поділу вірша, але не рівномірно. Вірш «Тремтіли коні на стерні...» складається з 16-ти строф:

I розділ – 4 строфи;

II розділ – 10 строф;

III розділ – 2 строфи.

Я. Верещагін розширює середній розділ за рахунок перших двох строф з останнього катрену, через певну смислову завершеність закладену в поезії.

Середина має розвитковий характер пов'язаний з вербальним текстом – це бурхливий опис почуттів, схвильованого душевного стану. Композитор завершує її не на драматичному образі (11–12 строфи): «*Лягла на мох іскриста сіль / з небесних тріщин*», а в задумливому настрої (13–14 строфи): «*Летіла глиця золота / на доно голе...*» нагадуючи таким чином, що це, на жаль, лише спогади.

Своєрідну арковість вибудовано вже у віршованій формі В. Герасим'юком: вірш починається рядками «*Тремтіли коні на стерні, / в тумані сивім*» (на Схемі 3.13 позначено літерою *b*) і завершується текстом «*Сліпе іржання доліта / і серце коле...*» (*b1*). На відміну від початкових видимих образів, останні дві строфи, як відзвук, містять лиш згадку. Я. Верещагін в музичному плані вибудовує цей повтор через зміну тонального центру з *c* еолійського на *e* еолійський.

Чотиритактовий вступ, яким починався романс (на Схемі 3.13 літера *a*), також повторюється в кінці, але з іншим завершенням. За першим разом шляхом хроматичного «сповзання» розвиток музичної тканини приходиться до тонального центру всього твору – *C*, а у фіналі – з позначкою *allargando* завмирає на звуці *G*, який функціонально можна означити домінантою.

Схема 3. 14

Структура музичної форма другого романсу з циклу «Два романси»

$A (a+b+c) + B + A1 (b1+c1)$

Детальну структуру другого романсу зображено на Схемі 3.14. Кожна з частин має строфічну форму з ознаками наскрізного розвитку. Якщо перший романс Я. Верещагін структурував за строфами, то тут він розмежовує частини за «завершеною думкою». Справа в тому, що поет розірвав вербально єдине речення між першими двома катренами, в яких головним організуючим компонентом є рима (див. Табл. 3.19 на с.187). Таким чином, за строфами поділ на частини такий:

I частина: 4,5 строфи;

II частина: 3,5 строфи;

III частина: 4 строфи.

Музично у тактовому співвідношенні за рахунок метроритму композитор урівноважує строфічну невідповідність. Для кращого розуміння запропоновано розглянути поділ віршованого тексту за складами: кожен катрен поезії «За нашу днину я тобі віддам...» складається з чотирьох рядків і має побудову за кількістю складів – 10 / 11/ 11/ 10. У третій частині вербальний текст розподілений Я. Верещагіним рівномірно: першу і четверту строфи, які складають по 10 складів, він вписує у два такти кожна, а другу і третю, де по 11 складів – у два з половиною такти кожна.

А от у першій частині на кожен строфу припадає постійно по два такти, не зважаючи на різну кількість складів, а на останні півстрофи (відповідно 5 складів) – 1 такт. Для того, щоб вмістити ритмічно весь текст, митець на другу половину третьої строфи змінює метр з 4/4 на 6/4, таким чином розширюючи такт, що дозволяє не порушити цілісність та рівномірність музичної форми не зважаючи на віршовану несиметричність.

Отже завдяки такому композиторському підходу виходить, що перша і третя репризна частини складають однаково по 9 тактів (див. Табл. 3.21).


Знову варто відмітити арковість, закладену в поетичному тексті: згадку про «царство Божє». У попередньому підрозділі було вказано про деталь написання Я. Верещагіним «Божого» за першим разом з великої літери, а за другим – з малої⁸⁹. У першій частині композитор виділяє фразу «життям / у царстві Божім» мелодично через інтонацію тритону, ніби наголошуючи на власному ставленні до того іншого, невідомого світу. Протиставлення світлих почуттів кохання гіркоті нинішнього стану, неможливості повернення в часі почуттів молодості.

А в останній частині скоріше є емоційна згадка, бо насправді не «царством господнім задихаємся», а тими спогадами і «людським страхом захинаємся» від того, що вже не повернути. Я. Верещагін тут мелодично

⁸⁹ Дивись на с. 195.

відтворює ці «захлинання», адже емоції перш за все змінюють ритм дихання, звідси пунктир та розширення темпу, а також ламана стрибкоподібна мелодія.

Таблиця 3. 21
Урівноваження строфічної невідповідності вірша
через зміну метру (у другому романсі)

<p>I частина:</p> <p>4,5 строфи (10/11/11/10 + 5 складів) = 9 тактів</p>	
<p>III частина:</p> <p>4 строфи (10/11/11/10 складів) = 9 тактів</p>	

Репризне повторення відрізняється від початкового ще декількома важливими деталями. По перше, композитор, йдучи за поетичним текстом, розділяє ритмічно перелічувані об'єкти (7 такт), використовуючи восьми та шістнадцяті тривалості («ці гори, ці черешні»), надаючи виразності слову. По друге, дзеркально змінюються ладові опори відповідно розвитку у строфічній формі: було $d/c - c - Es$, а стало навпаки – $Es - d/c$.

Важливо зазначити, що гармонія у цих двох романсах тримається на двох основних принципах: по-перше, на непорушності тонального центру, в обох творах це C , по друге, на розвитку тих же народно-ладових елементів, які складають і мелодико-інтонаційну сферу музичної тканини. Б. Барток, на стилістику якого беззаперечно спирається Я. Верещагін у цьому опусі, наголошував на тому, що його тональна система цим і відрізняється від традиційної: «Мої гармонії скрізь приурочені до специфічного характеру мелодій, які використовуються – народних чи складених мною. Я можу

підтвердити, що мої гармонії носять національний відбиток, але тільки в широкому значенні слова і не так помітно, як ритм та мелодика[...]»⁹⁰.

Проаналізувавши чергування опорних тонів у романсі за «осьовою системою»⁹¹, випрацюваною угорським музикознавцем Ерньо Лендваї стосовно музики Б. Бартока, як наслідок історико-логічного доведення гармонічно-функціонального принципу до дванадцятиступеневості – в протилежність дванадцятитоновості А. Шонберга, виходить досить логічна побудова [270, с. 326 – 357]. Принципи осьової системи забезпечили значно ширший і вільний тонально-функціональний розвиток музичного руху, який закладений в окремих поєднаннях співзвуч та в організації тональностей в рамках єдиного музичного цілого [116, с. 80–81]. Отже, у першому романсі Я. Верещагіна при загальному тональному центрі *C* відмічено суміщення ладових опор між окремими частинами, які співвідносяться між собою за «осьовою системою» як *T*, *S* і *D* (див. у Табл. 3.22).

Таблиця 3. 22
Трактування ладових опор у першому романсі
за «осьовою системою» Е. Лендваї

	Ладіві опори	Функціональний зв'язок за системою Е. Лендваї
I частина	<i>C – e</i>	<i>T – D</i>
II частина	<i>e – C – fis – h</i>	<i>D – T – T – S</i>
III частина	<i>e – C</i>	<i>D – T</i>

Останній акорд романсу за системою Е. Лендваї можна трактувати як поєднання двох опорних функцій у творі – тонічної та домінантової: *g – D*, *es* та *b – T*. Це своєрідний місток між першим і другим романсом на вірші В. Герасим'юка, адже другий твір починається з тієї самої домінантової ладової опори – *G*.

⁹⁰ Наведено з бесіди Б. Бартока з музикознавцем Д. Дилле в бельгійському журналі «Sirene», березень 1937 р. [188, с. 725].

⁹¹ Осьова система за Е. Лендваї – це побудова в рамках квінтового кола осі (осьові перетини): *c – fis*, *a – es* (вісь тонічну) *g – cis*, *e – b* (вісь домінантову), *f – h*, *d – as* (вісь субдомінантову) [297, с. 1–16].

У другому романсі основним тональним центром також є *C*, але між двома пластами (вокальним і фортепіанним) відчувається деяка перемінність в опорі між двома звуками. Якщо спиратися більше на інструментальний супровід, то *C* (еолійський/іонійський звукоряд), а в орієнтуванні на солюючу партію – *D* (локрійський звукоряд). Зміщуючи акценти на різних ладових опорах, композитор експериментує з виразовими можливостями різних музичних рішень, що робить твір більш цікавим (див. Табл. 3.23).

Таблиця 3. 23 Тракткування ладових опор у другому романсі за «осьовою системою» Е. Лендваї

	Ладові опори	Функціональний зв'язок за системою Е. Лендваї
I частина	<i>c/d – c – Es</i>	D/T – T
II частина	<i>fis</i>	T
III частина	<i>Es – c/d</i>	T – D/T

За ритмічною складовою вокальна партія другого романсу вокального циклу перегукується з фортепіанним вступом першого, нагадуючи коломийкові награти. Саме цьому жанру притаманна риса ладово-інтонаційної перемінності, але у вигляді протиставлення «двох звукових горизонтів» (за І. Іваницьким): «“Горизонти” у наспівах можуть перебувати між собою в інтервалах від великої секунди до септими, але найчастіше вживано секундове і кварто-квінтове зміщення» [93, с. 218].

Така гра між двома ладовими опорами присутня і в розвиткових елементах в середині форми. Наприклад, у тактах 7 – 8 відбувається перехресне чергування між сферами *C* і *Es* у фортепіанній партії, що нагадує переливання відтінків у живописі (див. Нотний прикл. 3.22).

Важко не помітити часті кварто-квінтові та великосекундові інтонації у вокальній мелодії романсів Я. Верещагіна. Безумовно тут прослідковується зв'язок між улюбленою квартовістю в мелодиці Б. Бартока і типовими квартовими інтонаціями староугорських народних пісень.

Я. Верещагін часто використовує співзвуччя на основі квартових, квінтових, кварто-квінтових комбінацій або тритонових. Саме такий принцип

обумовлює появу специфічних колористичних співзвуч, які складаються з декількох суміжних звуків і виникають з опори на певний лад.

Нотний приклад 3. 22
Перехресне чергування між сферами тональних центрів C та Es у другому романсі

Важливе місце у гармонії цього циклу займає різко дисонуючий інтервал великої септими та малої нони. До прикладу наводимо виокремлені опорні співзвуччя з прорахованим інтервальним відношенням у «Двох романсах» Я. Верещагіна (див. Нотний прикл. 3.23).

Нотний приклад 3. 23
Опорні співзвуччя у циклі «два романси» на вірші В. Герасим'юка⁹²

Перший романс		Другий романс				24 такт	27 такт
14 такт	19 такт	5 такт	9 такт	23 такт		3:5:6	5:6:5:6
11:4:5:6	4:5:6	3:5:6	5:5:6	6:4:5:5	11:4:6		

Особливої уваги заслуговує часте тритонове співвідношення, найбільш віддалене та різке, що дає привід для загострення ладової сфери і створення багатозвучних, напружених за звучанням комплексів. Серед різноманітної інтерваліки Б. Барток особливо виокремлював домінуюче значення тритону. Вже згаданий вище у дисертації дослідник творчості угорського композитора Е. Лендваї пояснює це трактуванням тритону як еквіваленту тоніки,

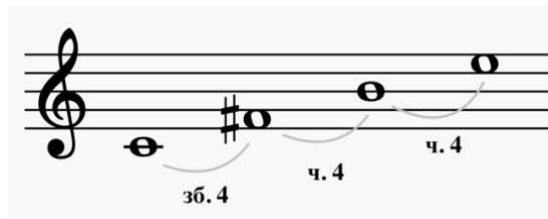
⁹² На схемі зображено числові інтервальні співвідношення, де півтон рахується як 1.

взаємозаміною звуків тритону без зміни тонічної функції в рамках його теорії «осей» [297, с. 1–16].

Кварто-квінто-тритонові співставлення у Двох романсах Я. Верещагіна присутні не лише на мелодичному та гармонічному рівнях. Також варто відмітити квартову послідовність між тональними центрами. Наприклад, у середньому розділі першого романсу: $c - fis - h - e$ (див. Нотний прикл. 3.24):

Нотний приклад 3. 24

Послідовність тональних центрів у середньому розділі першого романсу



Особливого значення набуває тритон між звуками $c - fis$, саме опора на ці звуки є конструктивним елементом всього вокального циклу. Побудова у двох романсах Я. Верещагіна подібна до «Музики для струнних» Б. Бартока, де у кожній з чотирьох частин кульмінаційні розділи знаходяться у тритоновому співвідношенні з основною тональністю⁹³. До того ж fis є найвищою нотою в діапазоні вокаліста у цих творах, що надає додаткового драматизму звучанню.

Підводячи підсумки, зазначимо, що Я. Верещагіну вірші В. Герасим'юка виявилися близькими по духу. Автор вокального циклу дуже уважно та професійно підходить до роботи з поетичним текстом: кожне слово тонко передається у музиці, що і обумовлює специфічну образну цілісність.

Детальний музикознавчий аналіз засвідчує неабияку обізнаність композитора у життєтворчих аспектах поета В. Герасим'юка. Через тонко продумані проєкції та аналогії, в тому числі звернення до музичної мови Б. Бартока, Я. Верещагін розкриває глибокі почуття та внутрішній світ літературного майстра, які збігаються із його власними відчуттями. Як

⁹³До речі, дві середні частини «Музики для струнних» Б. Бартока знаходяться саме у такому ж співвідношенні двох опор: $c - fis$. Також такі самі тритонові поєднання у його Сонаті для двох фортепіано і ударних та опері «Замок герцога Синя Борода».

результат, вимальовуюються унікальні музичні ладіві фрески, просякнуті барвами буковинського краю та емоційно сповнені почуттям любові.

Висновки до 3 розділу

На основі проведеного аналізу композиційної драматургії вокальних циклів Я. Верещагіна підкреслимо головні аспекти композиторського підходу до створення циклічних композицій:

- *важливість вибору поетичного матеріалу*, адже митець таким чином вже працює на створення загального композиційно-драматургічного рівня;
- *слідкування за поетичним текстом* при написанні музики: через синтаксис вербальний вибудовується загальна музична форма. В деяких випадках вона навмисно порушується композитором, обумовлюючись прагненням підкреслити образний зміст вірша і ставлення до нього самого Я. Верещагіна;
- *оригінальність втілення віршованих образів* полягає в особливій заглибленості не лише в систему вибраного поетичного тексту, а і в контекст його створення: історичні умови, опору на жанр, життєтворчість поета в цілому та його світоглядні міркування. Таким чином утворюються складні *інтертекстуальні зв'язки*;
- *конструювання загальної інтонаційної єдності* стає особливим завданням для композитора. Шляхом вплетення в музичну тканину циклу вибраних автором конкретних інтонацій-образів поглиблюється відчуття єдності між окремими частинами цілого.
- *картинно-сюжетна пластичність* досягається шляхом майстерного використання гармонічної мови та засобів музичної виразності, зокрема звукообразжальних елементів;
- *загальна динаміка розвитку циклу* у творах Я. Верещагіна ґрунтується на його філософському наповненні. Автор уникає прямого зображення

героя: образи, до яких він звертається, завжди мають алегоричний зміст. Таким чином на перший погляд простий сюжетний спосіб komponування частин завжди виявляється наскрізним. Це підтверджує наявність в архітектоніці цілісної музичної форми одного найбільш яскравого кульмінаційного виходу, що в переважній кількості випадків за формою знаходиться в точці золотого перетину;

- *єдність на рівні використання музичних домінант*: метроритму, тональності (або тональних центрів), фактури, інтонацій та загалом вибір композиторської техніки.

ВИСНОВКИ

Я. Верещагін виступає яскравою творчою постаттю в історії українського музичного мистецтва, відзначаючись не лише як талановитий композитор з унікальною витончено-інтелектуальною музичною мовою, але і як виразний митець періоду останньої третини ХХ ст.. Ретельний огляд літератури, присвяченої Я. Верещагіну, показав, що питання, пов'язані з його творчістю, раніше не були предметом глибокого музикознавчого дослідження. У цій дисертації поставлене завдання врівноваженого огляду історіографії, що стосується даного об'єкту.

Вивчаючи життєвий і творчий шлях митця, було зібрано біографічні дані про нього, опубліковані переважно у періодичних виданнях, та здійснено аналіз особистих матеріалів композитора з домашнього архіву його доньки. Все це стало основою для формування комплексної концепції його творчої еволюції та дозволило глибше дослідити індивідуальність творця у контексті епохи, в яку він жив.

Творчість Я. Верещагіна припала на період 1960–90-х рр., сповнений кричущих протиріч, що, безумовно, віддзеркалилися у мистецькій площині. З одного боку, представники ідеології соцреалізму намагалися контролювати мистецький вимір, змушуючи його служити політичним та ідеологічним цілям. Заборона ідентичності та творчого самовираження призводила до сповільнення національної культурної динаміки, натомість заохочувалося створення мистецьких композицій, які слугували інтересам радянського режиму.

З іншого боку, не зважаючи на ідеологічний тиск, в Україні розвивається рух опозиції, визначений зусиллями інтелектуалів, дисидентів та шістдесятників, які протистояли авторитаризму і висловлювали прагнення до національної свободи та самовизначення. 1980-ті рр. для митців України взагалі стали значущим періодом інтенсивного творчого розквіту: вони активно самовиражалися у створенні численних вражаючих творів, що переповнювали музичний простір різних регіонів країни.

Характерною рисою для цього етапу стало також відродження інтересу до власного українського спадку. Популярності набувала реабілітація творчості репресованих поетів і композитори активно звертались до літературної спадщини цих видатних особистостей. Варто зазначити, що період останньої третини ХХ століття став важливим етапом у визначенні музичної та культурної ідентичності України, який відзначився яскравим виявом творчого потенціалу в умовах важливих суспільних змін.

Я. Верещагіна можна вважати яскравим представником інтелігенції тієї доби. Розгляд впливу різних життєвих подій на його музичний стиль та манеру творчості виявив цікаві зв'язки:

- глибока обізнаність Я. Верещагіна у прихованій тодішньою владою справжній історії України, гордість за український народ та пошана до його традицій, про що свідчить особиста поезія митця та розповіді товаришів по композиторському «цеху»;
- компетентність у сфері української літератури: митець знав творчість багатьох маловідомих на той час українських поетів, приховано переписував вірші репресованих авторів, писав вокальні композиції на ці твори;
- народне мистецтво стало основою для його композиторської творчості, пізнання української ментальності найяскравіше виразилося у зверненні до фольклорних джерел та написання на їх основі музичних творів;
- участь в унікальному тогочасному колективі, хорі «Жайворонки», головною метою якого було формування національної свідомості громадян України та відновлення української історії, етнографії та фольклористики;
- активна участь у діяльності Клубу молодих композиторів при Київській консерваторії, основною ціллю якого було сприяння творчому розвитку молоді, виявлення та розкриття їх художнього потенціалу через

забезпечення фахового спілкування з видатними митцями та знайомства з новими композиторськими техніками;

- участь у підтримці творчого становлення вокально-інструментального ансамблю «Кобза», який популяризував українську пісню не лише в Україні, а й за її межами, сприяючи розвитку української музики та народної творчості;
- плідна тривала робота у видавництві «Музична Україна», яке було унікальною структурою, де взаємодіяли не лише композитори, музикознавці та музиканти, а й літературні редактори, поети, художники та інші спеціалісти різних сфер; видання нотних зразків мало важливе значення у збереженні та популяризації української музичної спадщини;
- тісна співпраця з видатним українським диригентом, піаністом В. Матюхіним, який був художнім керівником «Київської камерати». Діяльність цього камерного колективу була спрямована на виконання нової сучасної української музики і композиції Я. Верещагіна часто звучали у їх репертуарі. Композитор написав більшість своїх творів саме для «Камерати» а також зробив низку оркестрових транскрипцій нотних зразків українських та зарубіжних авторів;
- робота відповідальним секретарем у Спілці композиторів України, що об'єднувала діяльність професійних композиторів і музикознавців. Проводилася велика творча робота з організації лекцій-концертів і різних музично-просвітницьких заходів.

З огляду на соціокультурні та жанрово-стильові аспекти, можна визначити значущий вплив цих процесів на мистецтво Я. Верещагіна, що стає провідним фактором у формуванні його музичної ідентичності та визначає характер творчого середовища. Зважаючи на багатоаспектність та багаторівневість такого впливу соціокультурних і стильових процесів, розширюється розуміння музичної практики композитора.

У процесі дослідження джерельної бази вдалося систематизувати творчий доробок Я. Верещагіна за хронологічними та жанрово-стильовими параметрами, надаючи чітке уявлення про етапи та розвиток його творчості. Виявлено та опрацьовано 153 позиції рукописів музичних творів та багато чернеткових записів (серед яких 8 нотних зошитів). Встановлено, що серед творчого доробку композитора, який вдалося ідентифікувати, переважають наступні твори: вокальний жанр – 51 позиція (разом з вокальними циклами), фортепіанні композиції – 47, для камерного складу – 45, для хору – 8 і для симфонічного оркестру – 2. На жаль, не всі твори на цей момент вдалося віднайти повністю, але все ж окреслено загальний пошуковий вектор.

Відмітимо схильність у композиторській творчості Я. Верещагіна до циклізації, що вказує на прагнення митця до формування цілісності з творів малих форм. Окрім віднайдених повністю 11 вокальних циклів, які вдалося відредагувати та опублікувати у збірці «Намалював художник смуток», знайдено цикли серед фортепіанних творів⁹⁴, хорових⁹⁵ та композицій для камерного складу⁹⁶.

Я. Верещагін після написання деяких вокальних циклів згодом здійснив їх оркестровку для камерного інструментального складу, тому для цих партитур існує відповідно дві дати створення. Для аналізу в дисертації обрано початковий композиторський варіант – для голосу і фортепіано, але є виключення – вокальний цикл «Сміється джерело», бо він має єдину дату написання для фортепіанної та оркестрової версії, тому можна припустити, що цей цикл одразу задумувався композитором у камерно-інструментальному звучанні.

⁹⁴ Дві прелюдії (1969 р.), Дві інвенції (1970 р.), Дві формальні мініатюри («Об'єкт та відображення») (1972 р.), Дві п'єси (1972 р.), Шість інвенцій (1973 р.), Шість багателей (1976 р.), Чотири новелети (1997 р.), п'ять п'єс для фортепіано «Ірпінські гравюри» (1998 р.).

⁹⁵ «Дві веснянки» (обробки народних пісень для хору) (1970 р.).

⁹⁶ У циклічних музичних формах: сюїтах, варіаціях, сонатах, кантатах та ін.. В тому числі в оркестрових версіях вокальних циклів.

Над вокальними циклами композитор працював протягом всього життя, для детального музикознавчого аналізу було вибрано п'ять творів цього жанру, що відображають творчі пошуки митця у різні роки.

Два перших проаналізованих вокальних цикли побудовані на зверненні до фольклорних джерел: «Дві українські гаївки» (1969 р.) та «Дві українські пісні» (1974 – 88 рр.). Такий вибір матеріалів Я. Верещагіна вказує на ступінь зацікавленості фольклором у ранні роки його творчості. Ці народні пісні композитор міг взяти з репертуару хору «Жайворонок», де він співав на той час⁹⁷.

«Сміється джерело» на вірші В. Морданя – 1980 р. Я. Верещагін присвятив його тоді маленькій донечці, яка була відрадою для митця. Хоча поетичним фундаментом для твору стала поезія В. Морданя, але вона сповнена образними ознаками календарного циклу і у музичну тканину композиції автор майстерно вплітає жанрову фольклорну основу – колискової та веснянки.

«Передчуття весни» – це вокальний цикл на вірші поетів доби «українського відродження» 1920-х рр., написаний у 1986 р. – період активного розквіту та повернення творчості репресованих авторів. У музичній площині відбувається своєрідне осучаснення інтонаційно-жанрових елементів народної творчості через використання засобів сучасної композиційної техніки музики ХХ ст. (зокрема розширеної тональності та модальності).

Вокальний цикл «Два романси» на вірші В. Герасим'юка написаний у 1991 р.. Тут композитор звертається до поетичної творчості митця, який став представником трансформації художньої свідомості у літературній площині 1990-х рр.: розвал тоталітарної системи призвів до своєрідної дистанційованості від суспільно-політичного фактору. Відхиляючись від різноманітних «колективних» ідеологій, особистість фокусується на індивідуальному та унікальному, причому тематика і проблематика мистецьких творів не лише переступає межі заборонених сфер дійсності, але й виявляється

⁹⁷ Про одну з них знайдено точне підтвердження – козацьку пісню «Ой там при долині», яка входить до вокального циклу «Дві українські пісні».

поза часовими, онтологічними, етичними і виключно естетичними вимірами. Композиторський пошук індивідуального у вокальному циклі на вірші В. Герасим'юка втілюється через звернення до особистої емоційно-чуттєвої сфери переживань та спогадів. У даному випадку органічне поєднання з фольклорним світом відбувається через пошук власного вираження спираючись на бартоківський стиль. Таким чином художником створюються унікальні музичні «поліладові фрески», сповнені багатством натуральних фарб та глибиною образів.

Отже, з огляду на представлену панораму вокальних циклів різних періодів творчості Я. Верещагіна можемо відзначити сильний вплив на композиторську роботу суспільно-політичних віянь і зазначимо, що провідним фактором оновлення стилю митця став неофольклоризм⁹⁸.

Формування музично-поетичної цілісності будь-якого вокального 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. Вивчення методології аналізу вокальних жанрів, а особливо параметру синтезу вербальної та музичної складової, який є фундаментальним для специфіки циклоутворення, у контексті творчості Я.Верещагіна дозволило виявити особливості підходу композитора до цього музичного жанру.

1. Відбір текстів для вокальних циклів.

Висвітлено принципи відбору текстів композитором для створення вокальних циклів, що розкрило важливі аспекти взаємодії слова та музики в його творчому процесі, адже вже у виборі поетичного джерела композитор формує доінтонаційну цілісність.

- a. Вербальні ряд перших двох циклів «Дві українські гаївки» та «Дві українські пісні» складають тексти українських народних пісень.

⁹⁸ При визначенні художньо-естетичних принципів, які є основою творчого методу неофольклоризму, використано основні положення викладені у наукових розвідках О. Дерев'янченко [67].

Гаївки Я. Верещагін об'єднує за жанровим принципом, а стрілецьку і козацьку пісні – за тематикою оспіваної лицарської смерті.

- б. Вірші для вокального циклу від одного автора, але складені з їх різних окремих поезій (не з поетичного циклу): В. Морданя («Сміється джерело») та В. Герасим'юка («Два романси»). Вербальний ряд до твору «Сміється джерело» об'єднує чотири різних вірші В. Морданя за жанровим та асоціативним принципом, а «Два романси» на дві окремі лірико-філософські поезії В. Герасим'юка – за асоціативним (на основі єдності думки-спогаду) з ознаками щоденникового (наявність опису ряду послідовних подій).
- в. Вірші для вокального циклу «Передчуття весни» від різних авторів (М. Доленг, П. Тичина, Д. Загул, М. Драй-Хмара), які об'єднані за асоціативним принципом через віднесення до одного історичного періоду «українського відродження» 1920 – х рр. та стилістичного напрямку символізму.

2. Специфіка побудови поетичної першооснови.

Визначено особливості структури поетичної першооснови, що вказує на вибір композитором невеликих віршів з притаманною їм музичністю: частим використанням алітерацій та асонансів. Зазначимо також, що авторська поезія, яку Я. Верещагін обирає для вокальних циклів, є пейзажною лірикою: для неї притаманні такі тропи як епітети, метафори (зокрема метафора прозопея) та порівняння. У межах одного циклу використовується різне римування (кільцеве, парне або перехресне) та різні віршовані розміри (але переважно один вид метрики в одній поезії).

Композитор досить уважно йде за поетичним текстом: основним завданням для автора є донесення кожного слова, на що вказує переважання силабічного принципу співвідношення вербальної та музичної складових.

У деяких частинах вокальних циклів відмічається порушення структури поетичної основи (строфічної побудови вірша за римою). Такі зміни

відбуваються в процесі роботи композитора з віршем і пов'язані з трактовкою сюжету вербального тексту: таким чином Я. Верещагін підсилює певні образно-семантичні значення, що є однією з ознак авторської композиторської інтерпретації поетичного джерела. Крім того, зустрічається неспівпадіння структури викладення матеріалу супроводу і вокальної партії в межах однієї частини, що впливає на відчуття наскрізної лінії розгортання музичного матеріалу.

3. Музично-композиційні параметри вокальних циклів.

Здійснений музикознавчий аналіз вокальних циклів Я. Верещагіна дозволив розкрити певні алгоритми роботи митця з поетичним першоджерелом та виявити характерні авторські риси притаманні цьому жанру.

Формування музично-поетичної цілісності вокального циклу – складний процес, під час якого композитор виступає у ролі режисера: він відбирає і komponує вірші відповідно до головної ідеї всієї циклічної композиції та за допомогою засобів музичної виразності вибудовує єдину концепцію. Такий підхід дозволяє композиторові створити виразний музичний наратив, який пронизує весь вокальний цикл, надаючи йому характерної єдності та гармонії.

Якщо у циклах обробок українських пісень фольклорні джерела диктують і вербальну, і музичну основу, що проявляється у незмінності вокальної партії та у куплетно-варіаційній формі викладу матеріалу, то у циклах на вірші українських поетів стає більш помітною індивідуальність композиторського підходу Я. Верещагіна. Це проявляється у вмілому зведенні кожної частини композиції до символічної образності, що гармонійно взаємодіє зі здатністю символу втілювати універсальні поняття буття.

По-перше, кожен символ не лише виступає як окремий образ, а й сприймається як ключовий елемент, що сприяє переплетенню всієї композиції. Наприклад, у вокальному циклі «Сміється джерело» кожна частина є символом певного життєвого етапу людини (дитинства, підліткового часу, юності та зрілості) з об'єднанням календарних ознак (пори року) та пісенних жанрів українського фольклору (колискова, веснянка, царинна та їх об'єднання у

останній частині). А у творі «Передчуття весни» композитор акцентує увагу на особливому світовідчутті кожного з чотирьох поетів через музичне втілення емоційно-чуттєвого рівня із загальним драматургічним вектором «від туги – до надії». «Два романси» на вірші В. Герасим'юка – це інтенція спогадів: ліричний символ кохання через зіставлення минулого і теперішнього. У музичній площині поєднані архаїка буковинського краю, що є відсилкою до автора віршів, та пошук власного «Я» композитора через використання композиційної техніки Б. Бартока. Таке трактування символів відкриває можливість багатозначного і тонкого відтворення ідеї поетичного тексту через мову музики.

По-друге, важливо відзначити вміле зведення Я. Верещагіним всіх різноманітних символів до спільної образної метафори на рівні складних музично-композиційних параметрів. Високий ступінь музичної цілісності формується завдяки наявності у кожному циклі наскрізних образів, характеристика яких досягається закріпленням за ними тої чи іншої сукупності засобів виразності. Також надзвичайно важливою є єдність на інтонаційному рівні, яка виникає через логіку наскрізного розвитку та яскраво виявляється у зв'язках між частинами, мотивно-тематичних внутрішніх арках та лейттемах. Поряд із образною та інтонаційною єдністю об'єднання окремих частин циклу відбувається за допомогою традиційних тонально-гармонічних елементів і метроритмічних та фактурних рішень.

Цікаві особливості простежуються на рівні композиційної стилістики аналізованих творів. У процесі компаративного аналізу вказаних обробок виразно простежуються ознаки пізньоромантичного та постромантичного стильового забарвлення, яке засвідчує спорідненість з композиційною лексикою західноєвропейських та вітчизняних композиторів кінця XIX – середини XX ст.. 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, навіяні творчим досвідом вчителя Я. Верещагіна – М. Скорика.

Отже, жанр вокального циклу у творчості Я. Верещагіна виступає виразним показником індивідуального авторського підходу втілення власних ідей. Дослідження специфіки формування музично-поетичної цілісності вокальних циклів митця дозволяє глибше зрозуміти його творчу особистість і наблизитися до розуміння реалізації композиторського задуму від доінтонаційного етапу до кінцевого результату.

Запропонований у дисертації аспект вивчення творчості Я. Верещагіна може стати поштовхом до нових наукових відкриттів, сприяє поглибленню загального розуміння музичної спадщини композитора та розкриває нові напрямки подальших досліджень на прикладі аналізу інших художніх задумів митця.

ПЕРЕЛІК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. А музика звучить // Культура і життя. 1999. 11 грудня. С. 9.
2. Акулинин В. Философия всеединства: от В. Соловьева к П. Флоренскому. Новосибирск : Наука, 1990. 158 с.
3. Александрова Л.В. О значении квартовой гармонии в сочинениях Б.Бартока. *Научно-методические записки*. Новосибирск : Гос. консерватория им. М.И.Глинки, 1970. Вып. 5. С. 195-216
4. Андрусyak I. Різьбяр: Василеві Герасим'юку – 50. *Літературна Україна*. 2006. 24 серпня. С. 6.
5. Афанасьєва В. Дольник Василя Герасим'юка в контексті тенденцій вісімдесятиництва. *Слово і час*. 2014. № 10. С. 108–114. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/handle/123456789/150063> (дата звернення: 19.10.2022).
6. Балабас Н. Музыка – это общение. Украинский композитор В. Шумейко. *Комсомольское знамя*. 1981. 13 декабря. С. 7–8.
7. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. Москва : Музыка, 1966. 80 с.
8. Басс Т. І. Вплив музичних форм на жанр поеми. («Сковорода» П. Г. Тичини). *Радянське літературознавство*. 1989. № 3. С. 47-52.
9. Белинский В. Литературные мечтания. Полное собрание сочинений : в 13 т. Москва : Издательство Академии Наук СССР, 1953. Т. 1. С. 20–104.
10. Бергсон А. Творча еволюція. Київ : Видавництво Жупанського, 2010. 302 с.
11. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2005. 176 с.
12. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. № 2. С. 107–111.
13. Білаш А., Станкович Є. Так рождается музыка: на соискание Республиканской комсомольской премии им. Н. Островского // *Комсомольское знамя*. 1980. 8 июня. С. 11–13.
14. Блюменфельд Л. Проблемы биологической физики. Москва : Наука, 1977. 336 с
15. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. *Очерки*. Москва : Музыка, 1989. 266 с.
16. Богданова О., Грица С., Гусак Р., Єфремов Є. Історія української музики: У 7 т. Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII ст. Народна музика. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 440 с.
17. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений. Структуры тональной музыки : в 2 ч. Москва : Владос, 2003. Ч. 2 : 207 с.

18. Борисюк І. В. Василь Герасим'юк. *Історія української літератури ХХ – поч. ХХІ ст.* : у 3 т. / за ред. В. Кузьменка. Київ : Академія, 2017. Т. 3. С. 87–105.
19. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Москва: Музыка, 1972. Ч. 1 : Ритмика. 149 с.
20. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. Москва: Музыка, 1978. Ч. 2 : Интонация. Ч. 3 : Композиция. 365 с.
21. Верещагін Я. Авторы рассказывают. *Современная музыка*. 1968. №10. С. 112–113.
22. Верещагін Я. Діалоги. *Репертуар флейтиста* : Вип. 2. Київ : Музична Україна, 1976. С. 5–12.
23. Верещагін Я. Досвітнє. *Вокальні твори українських радянських композиторів*. Київ : Музична Україна, 1989. С. 94–98.
24. Верещагін Я. Імпровізація. *Концертні твори для скрипки та фортепіано*. Київ : Музична Україна, 1988. С. 42–48.
25. Верещагін Я. Інвенція №2 (з циклу «Шість двоголосних інтенцій»). *Поліфонічні твори українських радянських композиторів для фортепіано*. Зошит 3. Київ : Музична Україна, 1985. С. 38–40.
26. Верещагін Я. Інвенція №3. *Поліфонічні п'єси для фортепіано*. Київ : Музична Україна, 1986. С. 28–30.
27. Верещагін Я. Концерт для альту з оркестром. *Педагогічний репертуар альтиста: Три концерти для альту з оркестром*. Київ : Нац. музична академія України імені П. І. Чайковського, 2008. С. 14–48.
28. Верещагін Я. Мозаїка. *Твори українських композиторів для скрипки з фортепіано*. Київ : Музична Україна, 1978. С. 30 – 40.
29. Верещагін Я. На білу гречку впали роси. *Вокальні твори на слова М. Рильського*. Київ : Музична Україна, 1970. С. 78–81.
30. Верещагін Я. Намалював художник смуток... *Вокальні цикли*. Київ: Музична Україна, 2023. 80 с.
31. Верещагін Я. Прелюдія та фуга. *Твори радянських композиторів фортепіано*. Вип. 3. Київ : Музична Україна, 1983. С. 43–47.
32. Верещагін Я. Прощаюсь. *Нові вокальні твори українських радянських композиторів*. Київ : Музична Україна, 1984. С. 37–39.
33. Верещагін Я. Ранкове. *Ми – вітчизни солдати: вокальні твори радянських композиторів на вірші поета М. Бахтинського*. Київ : Музична Україна, 1984. С. 5–6.
34. Верещагін Я. Серпнева касація. *Музика для камерних ансамблів / упоряд.: В. Матюхін*. Вип. 1. Київ: Музична Україна, 1988. С. 38–58.
35. Верещагін Я. Синій цвіт. *Романси українських радянських композиторів / упоряд.: Г. Конькова*. Вип. 9. Київ : Музична Україна, 1978. С. 30–33.
36. Верещагін Я. Сонатина. *Твори українських композиторів: для скрипки з фортепіано / упоряд.: Л. Шутко*. Вип. 8. Київ : Музична Україна, 1985. С. 34–43.

37. Верещагін Я. Твори для голосу і камерного ансамблю. Київ : Музична Україна, 1988. 65 с.
38. Верещагін Я. Фуга. *Поліфонічні твори українських радянських композиторів: для фортепіано / упоряд.: Б. Верещагін. Зошит 1.* Київ : Музична Україна, 1978. С. 15–17.
39. Верещагіна А., Верещагін Б. Рідна мати моя...(спомин із минулого). *Слово Просвіти*. URL: <http://slovoprosvity.org/2021/05/17/ridna-maty-moia-spomyn-iz-mynuloho/> (дата звернення: 9.08.2023)
40. Вертипорох О., Зінченко О. До проблеми психосоматичних особливостей поетичної творчості М. Драй-Хмари. *Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки*. Черкаси, 2009. Випуск 167. С. 93–98.
41. Вірченко Н. Документи про заборону української мови (XVII–XX ст.) *Без мови — немає нації / упоряд.: Л. Голота, Є. Букет.* Київ : Укр. пріоритет, 2011. С. 4–28.
42. Вознюк О. Концепція цілісності як основа філософського синтезу знань. Житомир : Рута-Волинь, 2005. 654 с.
43. Гаврилець Д. Концерт для альту з оркестром Я. Верещагіна. *Педагогічний репертуар альтиста: Три концерти для альту з оркестром.* Київ : Нац. музична академія України імені П. І. Чайковського, 2008. С. 5–13.
44. Гальченко С. Текстологія поетичних творів П. Г. Тичини. Київ : Наукова думка, 1990. 128 с.
45. Гегель Г. Сочинення. Москва : Изд. АН ССРСР, 1932–1958, Т. 3. 371 с., Т. 5. 106 с., Т. 7. 380 с., Т. 8. 470 с.
46. Гегель Г. Філософія релігії : в 2-х т. Москва : Мысль, 1976–1977. Т. 1. 532 с., Т. 2. 573 с.
47. Гегель Г. Енциклопедія філософських наук в 3-х т. Москва : Мысль, 1971–1974. Т. 1. 452 с., Т. 2. 695 с., Т. 3. 471 с.
48. Гегель Г. Феноменологія духу. Київ : Основи, 2004. 548 с.
49. Геді А. Особливості угорського національного стилю у творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока. Дис. ... канд. мистецтвознавства (доктора філософії):17.00.03. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ 2021. 224 с.
50. Герасим'юк В. Космацький узір. Київ : Молодь, 1988. 135 с.
51. Глиця. Словник української мови. URL: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%86%D1%8F> (дата звернення: 10.09.2023)
52. Голобородько Я. «Поет у повітрі»: парадигматика концептів і концепцій. Образна сенсорика Василя Герасим'юка. *Сучасність*. 2005. № 11. С. 122–133.
53. Голобородько Я. Поезія як інтелектуальний універсум. Літературний триптих: Образні концепти Василя Герасим'юка. *Українська мова та література*. 2007. № 2–4. С. 45–48.
54. Горідько Ю. В силовому полі символізму: матеріали до антології «Український символізм». *Київська старовина*. 2004. № 5. С. 142–175.

55. Городецька О. Музичний авангард шістдесятих в Україні: генеза, становлення, перспектива : дипл. робота магістра спец. музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. 109 с.
56. Горпінч В. Василь Герасим'юк. *Українська мова та література*. 2008. № 13–16. С. 46–58.
57. Горюхіна Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.
58. Грижак Л., Приймаченко А. Повтор як засіб створення емоційної виразності в поезії Вільяма Блейка. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Філологія*. 2017. № 27. том 2. С. 31–34.
59. Грінченко Б. Словник української мови. URL: <http://hrinchenko.com/> (дата звернення 09.03.19).
60. Гром'як Р. Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсація. *Збірник праць ТО НТШ. Літературознавство, мовознавство*. Тернопіль : Рада, 2004. Том 1. С. 9–40.
61. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... кандидат мистецтвознавства : 17.00.03. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2016. 324 с.
62. Давиденкова-Хмара О. Акустика колокольного звона: методические аспекты толкования. URL: <https://altaistarover.ru/articles/culture/358-akustika-kolokolnogo-zvona-metodicheskie-aspekty-tolkovaniya> (дата звернення 03.03.19).
63. Далавурак С., Лесин В. Ужиток бентежного поета. Дмитро Загум. Київ : Радянський письменник, 1990. С. 5–26.
64. Дарвин М. Художественная циклизация лирических произведений. Кемерово : Кузбассвузиздат, 1997. 40 с.
65. Дарієнко Л. Цитати відомих математиків. URL: <https://westudymath.com/?p=1116> (дата звернення: 10.09.2023)
66. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Національна музична академія України імені П.І.Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
67. Дерев'янченко О. Неофольклоризм как фактор обновления стиля в музыке XX века. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2004. Вип. 37. С. 84–90.
68. Дерев'янченко О. Неофольклоризм: к проблеме диалога художественных систем. *Музичне мистецтво* : зб. наук. ст. Донецьк : Юго-Восток, 2004. Вип. 4. С. 60–68.
69. Дерев'янченко О. Фольклорно-поэтические структуры в контексте формообразования. *Слово, інтонація, музичний твір: Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2003. Вип. 27. С. 109–120.

70. Дзюба І. Герасим'юк Василь Дмитрович. Енциклопедія Сучасної України / за ред. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-29262> (дата звернення: 09.03.2022).
71. Дзюба І. З криниці літ : у 3 т. Т. 1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Дещо про добрих сусідів і духовну рідню. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 975 с.
72. Доленго М. Повінь. *Із поезії 20-х років* : збірник / Упор. А. Костенко. Київ : Радянський письменник, 1959. С. 149
73. Доленго М. Соціальні мотиви в українській поезії останніх двох років. *Культура і побут*. 1926. № 36. С. 2-11.
74. Драй-Хмара М. Поезії / упоряд. В. Поліщука. Черкаси : Брама, 2004. 168 с.
75. Драй-Хмара М. Проростень. Слово. Київ, 1926. 51 с.
76. Емерджентність. Словник іншомовних слів. URL: <https://www.jnsn.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Article=7381&action=show> (дата звернення: 20.09.2023).
77. Єфремов Є., Телюх І. Жанрово-обрядове попури – унікальний пісенний зразок з верхів'їв Горині. *Проблеми етномузикології*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2018. Вип. 13. С. 206–220.
78. Єфремов С. За п'ять літ (1919-1923). *Історія українського письменства*. Київ : Феміна, 1995. С. 608–681.
79. Єфремова Л. Пісні соціально-побутові (суспільно-побутові). *Українська фольклористична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ, 2019. С. 312.
80. Завадський В. Верещагін Борис Романович. *Енциклопедія сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33558 (дата звернення 19.12.2018).
81. Загул Д. На грані. Поезії. Київ : Сяйво, 1919. 45 с.
82. Загул Д. Поезії. Київ: «Радянський письменник», 1990 р. 327 с.
83. Задерацький В., Скорик М. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці. *Сучасна музика*. 1973. Вип. 1. С. 3–24.
84. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII–первой половины XVIII века: принципы, приемы. Москва: «Музыка», 1983. 76 с.
85. Зборовська Н. Психологія і літературознавство. Посібник. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.
86. Зеров М. Твори в двох томах. Т. 2. Історико-літературні та літературознавчі праці. Київ : Дніпро, 1990. С. 501.
87. Зинькевич О. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича : Сумы, 1999. 252 с.
88. Зінків І. Коли все під силу. *Культура і життя*. 1982. 27 червня. С. 6.
89. Зинькевич О. З прем'єр минулого сезону. *Музика*. 1978. №5. С. 9–10.

90. Зосим О. Музика Ярослава Верещагіна: далі буде. *День*. 1999. №228. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/muzika-yaroslava-vereshchagina-dali-bude> (дата звернення 19.12.2020).
91. Зыкова Л. Структурные особенности жанра камерного-вокального-цыкла в его исторической эволюции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Институт литературы и искусства имени М. О. Ауэзова Национальной академии наук Республики Казахстан. Алматы, 1994. 24 с.
92. Іваницький А. Українська музична фольклористика: Методологія і методика. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
93. Іваницький А. Український музичний фольклор : підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця : Нова книга, 2004. 317 с.
94. Іваницький А. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики. Вінниця : Нова Книга, 2009. 404 с.
95. Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. Київ : Академія, 2010. 253 с.
96. Івлєва С. Ранній П. Тичина: ілюзії надреальності. *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2017. Вип. 9. С. 106–111.
97. Ігри та пісні. Весняно-літня поезія трудового року / упоряд. О. Дей. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1963. 671 с.
98. Ілечко М. Втілення принципів циклічності в українській інструментальній музиці кінця ХХ століття. *Молодий вчений*. Одеса, 2017. №4 (44) квітень. С. 63–66.
99. Ільєнко І. У жорнах репресій : оповіді про українських письменників (за архівами ДПУ-НКВС). Київ : Веселка, 1995. 447 с.
100. Інтерв'ю на відвертість. *Музика*. 1989. №3. С. 6–7.
101. Інший формат: Василь Герасим'юк / упоряд. Т. Прохасько. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2004. 60 с.
102. Календарно - обрядові пісні. Бібліотека української літератури. URL: <https://ukrclassic.com.ua/katalog/teoriya-literaturi/3482-kalendarno-obryadovi-pisni-ukrajinska-literatura> (дата звернення 09.03.20).
103. Калениченко А. Барток Бела. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / ред. Г. Скрипник та ін. 2006. Київ : Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. С. 150–151.
104. Касьянов І. Незгодні. Українська інтелігенція в русі опору 1960–1980 років. Київ : Либідь, 1995. 224 с.
105. Качур Х. Антропологічний вимір епохи шістдесятих в українській музиці (Мирослав Скорик, Леонід Грабовський, Іван Карабиць): дипл. робота ... магістра спец. Музичне мистецтво : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2019. 148 с.
106. Качуровський І. Генетика і архітектоніка : у 2-х кн. Кн. 2. Засади наукового літературознавства. Жанри нового письменства. Київ : КМ Академія, 2008. С. 224–295.
107. Кизима В. Totallogical illusions. *Totallogy. Постнекласичні дослідження*. Київ : ЦГО НАН України, 1996. С. 20–131.

108. *Київський національний університет імені Тараса Шевченка* : Незабутні постаті / упор. О. Матвійчук, Н. Струк та ін. Київ : Світ Успіху, 2005. С. 346–347. <https://knu.ua/ua/geninf/osobystosti/draj-xmara/> (дата звернення: 10.08.2023).

109. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. URL: <https://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm> (дата звернення: 20.02.2023).

110. Кларнетизм. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1 : А–Л. С. 483.

111. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву : типологія і географія : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 36 с.

112. Клименко І. Шестидольні ритми як поліетнічна мелогографічна система (алгоритм дроблення у веснянках та приспівках українців та білорусів). *Проблеми етномузикології*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2022. Том 17. С. 111–129.

113. Ключек Г. Внутрішня гармонізація художнього твору як чинник його цілісності та художньої довершеності. *Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство)*. Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка. Кіровоград : Видавничий дім Гельветика. 2012. Вип. 111. С. 3–11.

114. Ковалів Ю. Кларнетизм Павла Тичини – нереалізована естетична концепція. *Слово і час*. 2003. № 1. С. 3–8.

115. Ковалів Ю. Музагет. Енциклопедія Сучасної України. НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-69841> (дата звернення: 10.10.2023).

116. Когоутек Ц. Техника композиції в музиці ХХ століття. Москва: «Музыка», 1976. 367 с.

117. Кодай З. Бела Барток. Избранные статьи. Москва : Сов. композитор, 1982. С. 104–144.

118. Кожолянко О. Календарні свята та обряди українців Буковини: семантика і символіка : автореф. дис. ... докт. іст. Наук : 07.00.05. Львів, 2015. 36 с.

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

120. Козачок Я., Чепірко С. «Бо я національний інтелігент...» Михайло Драї-Хмара : навч. посіб. Київ : НАУ, 2012. 68 с.

121. Коловський О. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.

122. Комаренко Т. Влада і літературно-мистецька інтелігенція радянської України: 20-ті роки ХХ ст. Київ : Інститут історії України Національної академії наук України, 1999. 61 с.

123. Коменда О., Охманюк В. Бела Барток в світлі теорії універсальної творчої особистості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 5. С. 244–251.
124. Коновальчук В. Сутність поняття «цілісність особистості» у системі філософського знання. *Науковий вісник. Серія: Філософія*. Харків, ХНПУ, 2015. Вип. 45 (ч. I)
125. Контекст. Словник іншомовних слів. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Article=10175&action=show> (дата звернення: 20.09.2022).
126. Конькова Г. Лишь капелька росы. *Комсомольское знамя*. 1979. 14 октября. С. 7.
127. Конькова Г. На порозі зрілості. *Вечірній Київ*. 1980. 27 серпня. С. 9–10.
128. Конькова Г. Олена Куц. Будинок творчості композиторів – гармонія музики і природи. Київ, 2008. 380 с.
129. Конькова Г. Открытость чувств, опора на фольклор. *Музыкальная жизнь*. 1998. №20. С. 2–3.
130. Конькова Г. Размышление о молодых. *Советская музыка*. 1981. №12. С. 16–21.
131. Копиця В. «Узвишся радості» поетичного світу В. Герасим'юка / *Слово і час*. 2004. № 11. С. 43–52.
132. Копиця М. Здобутки і сподівання. *Музика*. 1981. №4. С. 7–9.
133. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
134. Коряк В. Сьогоднішня українська література. *Молодняк*. 1927. №3. С. 88.
135. Косінова О. Музичність творів Павла Тичини та Богдана-Ігоря Антоновича. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. філологічні науки (літературознавство)*. Миколаїв, 2017. № 2 (20). С. 115.
136. Костарьов В. Вокальное произведение как синтез искусств : учебн. пособие по анализу вокальных произведений для музыкальных вузов. Екатеринбург : ООО «ИРА УТК», 2005. 309 с.
137. Костик В. Весняно-обрядовий фольклор Буковини: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07. Львівський національний університет ім. І. Франка. Львів, 2001. 19 с.
138. Костура Д. Присвята Ярославу Верещагіну. URL: <http://imounr.org.ua/prysvyata-yaroslavu-vereschahinu/> (дата звернення 20.03.2019).
139. Кошова І. «Мене хвилює синій обрій...»: кольоровий світ Михайла Далай-Хмари. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. Черкаси, 2009. Вип. 167. С. 34–49.
140. Кравець Л. Метафора вітру в українській поезії ХХ ст. *Культура слова*. Київ: Інститут української мови НАН України, 2010. №72. С. 94 – 100.
141. Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість України ХХ століття. Київ : Основи, 1997. 423 с.

142. Кремень В. Філософія: Мислителі. Ідеї. Концепції : підручник. Київ : Книга, 2005. 525 с.
143. Крет Н. Василь Герасим'юк. *Гуцульщина літературна*. Косів : Писаний Камінь, 2002. С. 373–379.
144. Крицька І. Клоков Михайло Васильович. Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / Редкол. : І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL: <https://esu.com.ua/article-854> (дата звернення: 10.10.2022).
145. Крылова А. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра. Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.
146. Кузьменко О. Стрілецькі пісні (аспекти фольклоризму, фольклоризації і фольклорності) : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07. Львів, 2000. 19 с.
147. Кузьменко О. Фольклоризація стрілецьких пісень. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССXLII: Праці Секції етнографії і фольклористики : Львів, 2001. С. 338–364.
148. Кушка Н. Амбітус (у мистецтві) *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Амбітус> (дата звернення: 09.06.2023).
149. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 80 с.
150. Лавриненко О. Кличе сонце мене. *Українські композитори – лауреати комсомольських премій*. Київ : Музична Україна, 1982. С. 16–25.
151. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Антологія 1917—1933. Київ : Смолоскип, 2004. 992 с.
152. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість : навч. посіб. Київ : Знання-Прес, 2006. 591 с.
153. Ланцута Л. Неокласична модель фортепіанної сонати у творах Я. Верещагіна. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 97. Київ, 2011. С. 29–37.
154. Лаюк М. «Карпатський текст» у творчості Василя Герасим'юка. дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01. / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2018. 209 с.
155. Лисенко І. Клоков Михайло Васильович. *Енциклопедія історії України* : Т. 4: Ка-Ком / Редкол.: В. А. Смолій та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Видавництво Наукова думка, 2007. 528 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Klokov_M (дата звернення: 03.01.2024)
156. Лісовський А. Цілісність художнього твору і його сприйняття. *Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. Житомир: 2002. № 9 (66). С. 220–223.
157. Луніна Г. І поет і майстер. *День*. 2003. 17 грудня. С. 6.
158. Луніна Г. Оригінальний митець сучасності. *Українська музична газета*. 2004. № 1. С. 12.

159. Луніна Г. Пам'яті несправедливо забутого. URL: <http://kievkamerata.org/fr/press-46> (дата звернення 20.11.2021);
160. Луніна Г. Рапсод камерного співу. *Музика*. 2009. № 2. С. 28–29.
161. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1967. 749 с.
162. Майдан І. Шукання. *Літературно-критичний альманах*. Кн.1. Київ, 1918. С. 22–27.
163. Мартынов И. И. Бела Барток. Очерк жизни и творчества. Москва: Советский композитор, 1956. 168 с.
164. Марчун О. Матеріали до вивчення дитячого фольклору : в 2 ч. Ч. 1. Київ : Київський університет, 2010. 201 с.
165. Мачуліна І. Конспект лекцій з дисципліни «Соціологія молоді». Дніпродержинськ : Дніпродзержинський держ. технічний університет, 2013. 92 с. URL: <http://www.dstu.dp.ua/Portal/Data/7/15/7-15-kl47.pdf> (дата звернення 08.03.2019).
166. Меженко-Іванів Ю. Дмитро Загул. На грані. *Книгарь*. 1919. Ч. 22. С. 1194–1197.
167. Меженко-Іванів Ю. П. Тичина «Соняшні кларнети». *Музагет Київ*, 1919. № 1-3. С. 131–132.
168. Мельничук, Б. Західна Україна. *Тернопільський енциклопедичний словник* : у 4 т. / за ред.: Г. Яворський та ін. Тернопіль, 2004. Т. 1 : А–Й. С. 628–629.
169. Мех Н. І ще в нас музики не досить... (Синтез музики та слова у творчості Павла Тичини). *Культура слова* № 84. 2016. С. 44–55.
170. Меднікова Г. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: навч. посібник. Київ : Товариство «Знання», КОО, 2002. 214 с.
171. Микитів Г. Художньо-образна парадигма символів в українських козацьких піснях. *Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки*. 2008, №2
172. Мистецтво. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2 : М–Я. С. 42–43.
173. Михайло Доленга. ХХ сторіччя української поезії. *Вітчизна*, № 3 – 4, 2004. URL: http://vitchyzna.ukrlife.org/3_4_04dolengo.htm (дата звернення: 9.10.2023).
174. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: монографія. Київ : ВД СтилоС, 2008. 544 с.
175. Мордань В. Добірка віршів. *Наше покоління*. 2002. №3. С. 55–56. URL: <http://www.uarp.org/upload/archive/file/1354009828.pdf> (дата звернення 20.01.19)
176. Мордань В. Рідний край. *Альманах Полтавського національного педагогічного університету*. 2012. №2 (27). С. 38–40.
177. Мошка О. Музичність як основа стильового синтезу ранньої поезії П. Тичини (на прикладі збірки «Замість сонетів і октав»). *Наукові записки НАУКМА : Спеціальний випуск*. 2002. Т. 20. С. 21–25.

178. Мужеловська Л. Повтор як стилістичний засіб творення експресії в поетичному мовленні Олександра Олеся. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 12. С. 224–229.
179. Муха А. Верещагін Ярослав Романович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. С. 326–327.
180. Надольний І., Андрущенко В., Бойченко І., Розумний В. Філософія : навч. посіб. / за ред. І. Надольного. Київ : Вікар, 1997. 584 с.
181. Наєнко М. Високий модернізм літератури "розстріляного відродження". *Інтервал*. Київ : Освіта України, 2021. С. 251–257.
182. Найдюк О. Семеро у відкритому аудіо просторі. *Хрещатик*. 2008. 1 квітня. URL: <http://kreschatic.kiev.ua/ua/3274/art/1206994098.html> (дата звернення: 03.04.2020).
183. Національна спілка композиторів України: до 80-річчя існування. Історикоаналітичний нарис. *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури*. Київ : Центрмузінформ, 2003. Вип. 3. С. 220–238.
184. Невінчана Т. Кожен твір – як сповідь. *Культура і життя*. 1984. 26 лютого. С. 6.
185. Невінчана Т. Обличчя вираз незагальний. *Українські композитори – лауреати комсомольських премій*. Київ : Музична Україна, 1982. С. 70–83.
186. Некрасова Н. «Повнометражні» симфонічні. *Культура і життя*. 1981. 31 травня. С. 8.
187. Нескорені духом. Історико-літературний збірник. / укладачі : Мельничук Ю., Соколенко О. Київ : Золоті ворота, 2012. 285 с.
188. Нестъев И. Бела Барток. Москва : Музыка, 1969. 800 с.
189. Ніковський А. *Vita nova*. Київ : Друкарь, 1919. С. 58.
190. Ніколенко О. Поезія французького символізму. Харків : Ранок, 2003. 139 с.
191. Новиченко Л. Павло Тичина (Провідні ідеї творчості). Київ : Радянський письменник. 1941 р. 58 с.
192. Овчаренко В. Філософія В. Г. Ф. Гегеля : конспект лекції. Харків : УкрДАЗТ, 2013. 26 с.
193. Павлишин С.С. Зарубежна музика ХХ века. Пути развития, тенденции. Київ : Муз. Украина, 1980. 212 с.
194. Пахаренко В. Вчувати пісню в струмені буття (Михайло Драй-Хмара як поет-неокласицист). *Вісник Черкаського університету*. Серія: Філологічні науки. Черкаси, 2009. Вип. 167. С. 7–12.
195. Пахаренко В. Червоний терор у культурі: як це починалося. *Українська мова та література*. 1998. Ч. 2 (66). С. 1–3.
196. Петров І. Коли панує музика. *Прапор комунізму*. 7 квітня 1979 року №81 (381) С. 3.
197. Петров-Омельчук П. Діалоги композитора і музикознавця про музику, про творчість і не тільки... URL: <https://petrov-omelchuk.com.ua/publikacii/> (дата звернення: 20.09.2023).

198. Пивоваров С., Спірін Є. 96 років тому в СРСР узаконили обов'язкову військову службу, а ще раніше придумали військкомати. Як змінювалися вік, терміни і пільги для призовників — в архівних фото. *Бабель*. 18 вересня 2021. URL: <https://babel.ua/texts/69941-96-rokiv-tomu-v-srsr-uzakonili-obov-yazkovu-viyskovu-sluzhbu-a-shche-ranishe-bridumali-viyskkomati-voni-pracyuyut-dosi-yak-zminyuvaisya-vik-termini-i-pilgi-dlya-prizovnikiv-v-arhivnih-foto> (дата звернення: 18.10.2021)

199. Поліщук В. Михайло Драй-Хмара: Людина, учений, поет. Черкаси : Брама, 2004. 168 с.

200. Пономарів О.Д. Стилїстика сучасної української мови. Київ : Либідь, 1993. 248 с.

201. Поплавська О. Верещагіна Алла Романівна. *Енциклопедія сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33567 (дата звернення: 19.12.2020);

202. Правдюк О. Стрілецькі пісні в системі жанрів українського пісенного фольклору. *Народна творчість та етнографія*. 1995. № 2-3. С. 25–26.

203. Прудивус С. Історичний шлях «Соняшних кларнетів» Павла Тичини. Вінниця : ТОВ Твори, 2019. 108 С.

204. Пясковский И. Принимаю эстафету поколений. *Современная музыка*. 1982. №12. С. 55–58.

205. Радин П. Со своей колокольни: сборник колокольных партитур. Санкт-Петербург : Политехника-сервис, 2012. 225 с.

206. Рибчинська З. Творчість Дмитра Загула: шукання на грані. *Українське літературознавство*. 2012. Вип. 75. С. 211–223

207. Ріжко Р. Л. Повтор як семантико-стилістична домінанта в українській поезії кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові записки* : зб. наук. праць / відп. ред. В. Ожоган. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. Володимира Винниченка, 2009. Вип. 86 : Філологічні науки (мовознавство). С. 219–230.

208. Розстріляне відродження. Мала енциклопедія етнодержавознавства. Інститут держави і права ім. В. Корецького НАН України / упор. Ю. Римаренко та ін.. Київ : Довіра, С. 372.

209. Рубльов О. Розстріляне відродження. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Rozstriliane_vidrozhennia (дата звернення: 10.10.2023).

210. Рудик М. Прояви циклічності в українській музиці останньої третини ХХ ст.: сюїти і партити. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 10. Луцьк, 2012. С. 34.

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

212. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма. *Работы разных лет : сб. ст. В 2 т. Т. 1. Статьи. Заметки. Воспоминания* / отв. ред. В. В. Горячих. Санкт-Петербург: Композитор, 2011. С. 456–486.

213. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: Монографія. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
214. Савченко Я. Поети і белетристи. Київ : Державне видавництво України, 1927. С. 109–110.
215. Савчук Н. Українська література Розстріляного Відродження в контексті політики, науки й мистецтва. *Українська мова та література*. 2008. № 33-34. С. 3–12.
216. Салига Т. Між традицією і модерном: Штрихи до портрету Василя Герасим'юка. *Дзвін*. 1996. № 9. С. 123–130.
217. Семенко В. Штрихи до портрета. Ярослав Верещагін – композитор, людина, подолянин. *Гостинний двір*. Лютий, 2003. №3 (65). С. 3
218. Сидорчук Т. До історії відзначення тисячоліття хрещення Русі-України: за матеріалами архіву Омеляна Пріцака. *Історія релігії в Україні : науковий щорічник*. Ін-т релігієзнавства. Львів : Логос, 2013. Кн. 1. С. 776–787.
219. Синиця І. Лексичний повтор як засіб реалізації семантичної зв'язності тексту. *Мовознавство*. 1994. №2 – 3. С. 56–60.
220. Сікорська І. Київська камерата. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2008. Том 2. С. 375–376.
221. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 160 с.
222. Славутич Я. Модерна українська поезія. Видання «Америки», 1950. 70 С.
223. Словник української мови / упоряд. Б. Грінченко URL: <http://hrinchenko.com/> (дата звернення: 09.03.2019).
224. Собачко О. Українські літературні організації та течії в другій половині 20-х років ХХ століття. *Наукові записки : зб. наук. праць*. Національна академія наук України. Інститут політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса / за ред. Ю. А. Левенець та ін. Вип. 32. Київ, 2006. С. 257–280.
225. Соловьев В. С. Сочинения в 2-х томах. Москва : Мысль, 1990. Т. 2. 822 с.
226. Сологуб В. Шістдесятники і хор Жайворонок. Київ : Видавництво Кліо, 2018. 62 с.
227. Сохор А. Музыка. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. Т. 3. Москва: Советская энциклопедия, 1976. С. 730–751.
228. Спілка композиторів України. Довідник. – Київ : Муз. Україна, 1973. 346 с.
229. Спілка композиторів України. Довідник. Київ : Муз. Україна, 1968. 276 с.
230. Степаненко Н. Одчиняйте двері – наречена йде! *Наука і культура*. Київ : Знання, 1986. Вип. 3. С. 417–419.
231. Степурко, В. І. Основи музичної композиції. Київ : НАКККіМ, 2011. 152 с.

232. Стрілецькі пісні / упоряд. О. Кузьменко. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с.

233. Сугестія. Словник української мови у 20 томах. URL: <https://slovnkyk.me/dict/newsum/%D1%81%D1%83%D0%B3%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F> (дата звернення: 20.09.2023).

234. Сюта Б. Глобалізація та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. *Дослідження. Серія «Музика вчора, сьогодні і завтра»*. Книга 2. Київ: УБСП «Комора», 2006. 60 с.

235. Сюта Б. Деякі аспекти організації художньої цілісності у композиторській творчості останньої третини ХХ ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 51: збірка статей. С. 24–31.

236. Сюта Б. Деякі питання індивідуально-стильової специфіки музичної драматургії українських композиторів 1970-80-х років (камерно-вокальні твори). *Записки Наукового товариства ім. Тараса Шевченка*. Том ССXXXII: Праці музикознавчої комісії. Львів, 1996. С. 179–193.

237. Сюта Б. Категорія дискурсу в аналізі організації художньої цілісності в сучасній музиці. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 3-4. Київ, 2003. С. 3–11.

238. Сюта Б. Музична творчість 1970-х - 1990-х років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 255 с.

239. Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності в творчості українських і польських композиторів 1970-1990-х років : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2006. 419 с.

240. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ: 2004. 120 с.

241. Сюта Б. Фрагментаризм як засіб організації цілого в сучасній музиці. *Матеріали до українського мистецтвознавства : Збірник наукових праць*. Вип.3. Київ, 2003. С. 103–105.

242. Татенко В. О. Психологія впливу: суб'єктна парадигма. *Наукові студії із соціальної та політичної психології: збірник статей*. Київ, 2000. Вип. 3. С. 3–18 .

243. Телеологія. Словник української мови: в 11 томах. Том 10, 1979. С. 62. URL: <http://sum.in.ua/s/teleologhija> (дата звернення: 06.09.2023).

244. Тельнюк С. В. Молодий я, молодий... Поетичний світ Павла Тичини (1906—1925). Київ : Дніпро, 1990. 417 с.

245. Титаренко В. «Камерна симфонія» Олега Киви на текст Т. Шевченка в світлі ідеї покаяння. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 49. С. 117–124.

246. Тичина П. Вірші. Антологія української поезії. В 6 т. Т. 4. Українська радянська поезія : твори поетів, які ввійшли в літературу в 1917-1932 рр. / за ред. П. М. Воронько та ін. Київ : Дніпро, 1985. С. 6–29.

247. Тичина П. Лірика. / упоряд.: Т. М. Панасенко. Харків : Фоліо, 2013. 253 с.

248. Тичина П. Соняшні кларнети: видання друге. Київ: «Друкарь», 1920. 70 с.
249. Тичина П. Твори. Київ : Молодь, 14. 240 с.
250. Тичина П. Юності непереможний дух. Київ : Молодь, 1974. 260 с.
251. Тишкевич М. Дмитро Загул – класик українського символізму / Український інтерес 28.08.2023. URL: <https://uain.press/blogs/1074803-1074803> (дата звернення: 9.10.2023).
252. Ткалич І. Специфіка художнього мислення М. Драй-Хмари в літературі non-fiction: трагічне, іронічне, ліричне. *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. Черкаси, 2009. Вип. 167. С. 19–27.
253. Трусенко С. Вокальний цикл Ярослава Верещагіна «Сміється джерело»: формування музично-поетичної цілісності. *Українське музикознавство*. Київ, 2021. Вип. 47. С. 130–148.
254. Трусенко С. Семантика цілісності: взаємозв'язок між філософією та мистецтвом. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2023. Вип. 67. С. 152–157.
255. Трусенко С. Специфіка обробок народних пісень у вокальних циклах Ярослава Верещагіна. *Українське музикознавство*. Київ, 2023. Вип. 49. С. 100–111.
256. Трусенко С. Творча постать Ярослава Верещагіна у контексті часу. *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 4. Грудень 2022. С. 93–100.
257. Уйомов А. Філософія і наука в системному підході. *Філософська думка*. 2001. № 5. С. 19–40
258. Україна, народжена революціями / уклад. В. Вовк. Київ : ДБУ для юнацтва, 2018. 110 с.
259. Український дитячий фольклор. Фольклор народів світу: Хрестоматія, ч. I. / укл. Федотова С. Кіровоград : КДПУ імені Володимира Винниченка, 2015. 170 с.
260. Український фольклор: методологія дослідження, динаміка функціонування : колективна монографія / за ред. М. Дмитренка. Київ : Паливода А. В., 2014. 252 с.
261. Українські традиції. URL: <http://traditions.in.ua/kalendarni-sviata> (дата звернення: 20.03.2019);
262. Урманцев Ю. А. О формах постижения бытия. *Вопросы философии*. Москва : Наука, 1993. № 4. С. 89–105.
263. Федун Ю. Поезія не повинна нагадувати тост за святковим столом. Інтерв'ю з Василем Герасим'юком. URL: <https://chytomo.com/authors/iuliia-fedun/> (дата звернення: 09.03.2022).
264. Фока М. Синестезія як генератор музично-живописних ефектів у поетичній творчості Павла Тичини. *Дивослово*. 2010. № 1. С. 55–57.
265. Фоменко И. Об анализе лирического цикла (на примере стихов Б.Пастернака «Петербург»). *Принципы анализа литературного произведения*. Москва : Изд-во МГУ, 1984. С. 171–179.
266. Фоменко И. Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.08. Москва, 1990. 32 с.

267. Холізм. Філософський енциклопедичний словник. URL: <http://slovopedia.org.ua/104/53413/1085702.html> (дата звернення: 20.09.2023).
268. Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии. *Теоретические проблемы музыки XX века*. Вып. 2. Москва : Музыка, 1978. С. 169–199.
269. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва : Музыка, 1974. 291 с.
270. Холопова В. О теории Эрнё Лендваи. *Проблемы музыкальной науки*. Москва : 1972. С. 326–357.
271. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учебное пособие для музыкальных вузов. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 490 с.
272. Хоменко В. Интервью в антракте. *Правда Украины*. 1978. 4 ноября. С. 9.
273. Церетели С. Б. Диалектическая логика. Тбилиси : Мецниереба, 1971. 468 с.
274. Церетели С. Б. К ленинскому пониманию диалектической природы истины. *Вопросы философии*. Москва: «Правда», 1960. № 4. С. 74 – 78.
275. Цехмистро И. З. Концепция целостности. Критика буржуазной методологии науки. Харьков : Вища школа, 1987. 224 с.
276. Цикл. Словник іншомовних слів. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Article=19977&action=show> (дата звернення: 20.09.2022).
277. Червоний шлях. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ Академія, 2007. Т. 2 : М–Я. С. 575.
278. Чіп Б. Попереду йшла музика і вела за собою слово. *Українська культура*. 2003. № 11–12. С. 32.
279. Чопик В., Дудченко Л., Краснова А. Дикорастущие полезные растения Украины. Справочник. Київ : Наукова думка, 1983. 400 с.
280. Швецова О. Верещагін Роман Іванович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. Київ : ІФМЕ НАН України, 2006. С. 326.
281. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
282. Штутнер У. На грані. Дмитро Загул. Київ : Музагет, 1919. С. 135–143.
283. Шурова Н. Слово про колегу: Пам'яті композитора Я. Р. Верещагіна. *Українська музична газета*. 1999. №3. С. 24–25.
284. Щербакова Н. Принципы композиционной целостности в вокальном творчестве Ю. Ищенко: дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Киев : Нац. музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, 2008. 265 с.
285. Щербакова Н. Співвідношення слова і музики у вокальному творі за умови перекладу поетичного тексту. *Часопис НМАУ*. Київ, 2018. № 2(39). С. 7–18.
286. Ювілей Верещагіна. URL: http://composersukraine.org/index.php?id=27&tx_ttnews%5Btt_news%5D=61&cHash=383ad511f1f0581495cb796da6e3b97c (дата звернення 19.12.2021).

287. Югай Г. Философские проблемы теоретической биологии. Москва : Мысль, 1976. 247 с.
288. Якубський Б. Дмитро Загул. Київ : Видавництво письменників «Маса», 1931. 55 с. <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=10245> (дата звернення: 9.10.2023).
289. Якубчак Н. Поетика ліричного циклу Б.-І. Антонича. *Наукові записки НаУКМА*. Серія: Філологічні науки. 2005. Т. 48. С. 24—31.
290. Якубчак Н. «Камена» Миколи Зерова (1924 року): аспекти цілісності. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. Випуск 18. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. С. 79–85
291. Ярмо М. Нове у камерному жанрі. *Музика*. 1985. №4. С.8
292. Ярмо М. Фольклорна символіка в творах українських композиторів. *Народна творчість та етнографія*. 1988. №2. С. 45 – 46.
293. Gingerich, Katrina.(2010) The Journey of the Song Cycle: From “The Iliad” to “American Idiot”. *Musical Offerings*. 2010. Vol. 1. No. 2. Article 3. URL: <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol1/iss2/3> (дата звернення: 6.08.2022).
294. Henry, Leon Austin Jr. The Song Cycles of Ned Rorem: a Technical Survey. *LSU Historical Dissertations and Theses*. No. 4240. 1986. 133 p. URL: https://repository.lsu.edu/gradschool_disstheses/4240 (дата звернення: 6.08.2022).
295. Hull, David L. Philosophy of biological science. Englewood Cliffs, N.J.,: Prentice-Hall, 1974. 168 p. URL: <https://archive.org/details/philosophyofbiol0000hull/page/n1/mode/2up> (дата звернення: 13.06.2023).
296. Kaminsky, Peter. The Popular Album as Song Cycle: Paul Simon's 'Still Crazy after All These Years. *College Music Symposium*. 1992. № 32. P. 38–54. URL: <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/40374201.pdf?acceptTC=true> (дата звернення: 28.10.2022).
297. Lendvai E. Bela Bartok. An Analysis of His Music. London : Kahn and Averill, 1971. 144 p.
298. Nelson, M. Folk Music and the “Free and Equal Treatment of the Twelve Tones”: Aspects of Béla Bartók’s Synthetic Methods. *College Music Symposium*. 1987. № 27. P. 59–116. URL: <http://www.jstor.org/stable/40373843> (дата звернення: 13.07.2023).
299. Peake, Luise. The Antecedents of Beethoven's ‘Liederkreis’. *Music & Letters* 63. 1982. No. 3/4 (July–October). P. 242–260. URL: <http://www.jstor.org/stable/736549> (дата звернення: 28.01.2023).
300. Smuts J. Holism And Evolution. London, 1927. 398 p. URL: <https://archive.org/details/holismandevoluti032439mbp/page/n125/mode/2up> (дата звернення: 10.09.2023).
301. Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. №33. Київ : ЦГО НАН України. 2016. 347 с.
302. Turchin, Barbara. Schumann's Song Cycles: The Cycle within the Song. *19th Century Music* 8. 1985. No. 3: p. 231–244. URL: <http://www.jstor.org/stable/746514> (дата звернення: 6.08.2022).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Фотографії з архіву Я. Верещагіна



Світлина А.1
Роман Верещагін з малим Ярославом
Ворзель, 1949 р.



Світлина А.2
Слава Верещагін
10.02.1957 р.



Світлина А.3
Батьки Я. Верещагіна – Роман Іванович та Варвара Павлівна



Світлина А.4
Я. Верещагін, 1961 р.



Світлина А.5
Хор «Жайворонок», 1969 р.



Світлина А.6
Я. Верещагін, 1971 р.



Світлина А.7
Я. Верещагін, жовтень, 1974 р.



Світлина А.8
Надія Федорівна Бардамит, 1972 р.



Світлина А.9
Донечка Я. Верещагіна - Богдана



Світлина А.10. Будинок композиторів України, 7.01.1985 р.

На фото зліва на право: стоять – Ю. Щериця, М. Деснов, П. Петров-Омельчук, Я. Верещагін,
В. Матюхін, В. Тімець, сидячи – Ш. Шилакадзе, Є. Станкович



Світлина А.11. Ювілей директора «Музичної України» Г. Кулінича
 На фото зліва на право: С. Лісецький, О. Костін, Я. Верещагін, (на далекому плані –
 В. Машинцев – директор в-ва «Мистецтво»), Ю. Щириця, (у профіль – І. Драго), Г. Сасько.

Світлина А.12
 Вересень, 1984 р.
 (фото М. Деснова)

На фото зліва на право:
 Я. Верещагін,
 Є. Станкович,
 О. Кива





Світлина А.13

На фото зліва на право: П. Петров-Омельчук, В. Буймістер (вокал, баритон),
В.Тімець (кларнет), (стоїть) М.Деснов (гобой), Шавлег Шилакадзе (композитор і диригент),
В.Матюхін (піаніст і диригент), Я.Верещагін, Є.Станкович, Ю.Щериця (музикознавець),
З. Зелінський (скрипка)

ДОДАТОК Б

Особисті документи Я. Верещагіна

Документ Б.1
Музична школа
Екзаменаційна картка
при вступі до Київської
Музичної Десятирічки
ім. М. Лисенка

Київська Музична Десятирічка ім. М. В. Лисенка

ЕКЗАМЕНАЦІЙНА КАРТКА №36

Прізвище Верещагін
Ім'я Ярослав
По батькові Романович
Рік народження 1948
який клас вступає 1
фах скрипка

№	сид	Оцінка	Рішення комісії
1	С л у х	5	
2	Музична пам'ять	4	
3	Відсуття ритму	5	
4	Виконання муз. творів на		

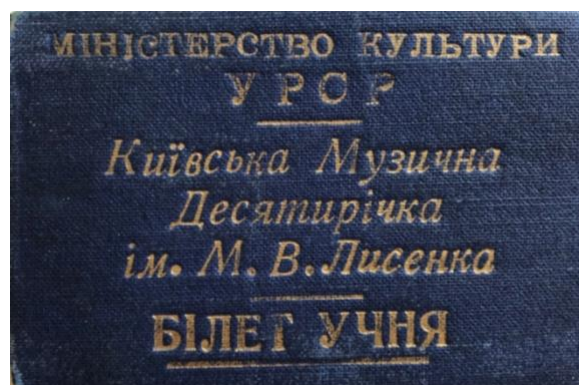
Відмітка шкільного лікаря

Секретар приймальної комісії

195 р.

Київ, Білова ф-ка «Жовтень» з. № 500-1 т. 3.5.56

Документ Б.2
Білет учня Київської Музичної
Десятирічки ім. М. В. Лисенка



Місце печатки

Дата видачі білета 12-8-1957

Підпис власника Верещагін

УРСР
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА ДЕСЯТИРІЧКА ім. М. В. ЛИСЕНКА
при Ордена Леніна Київській Консерваторії
(вул. Воровського 49, тел. 4-73-92)

БІЛЕТ УЧНЯ №.....

Прізвище Верещагін Ім'я Ярослав
Фах скрипка
Домашня адреса Єнгельса 65 кв. 8
Директор В. М. Мельник
Білет дійсний до 1 вересня 1957

Документ Б.3
Книга успішності учня
Київського державного
музичного училища ім. Р. М. Глієра



Документ Б.4
Атестат про середню освіту загальноосвітньої заочної школи №8 м. Києва



Документ Б.5

Диплом та виписка з Київської державної ордену Леніна консерваторії імені П. І. Чайковського

ДИПЛОМ

Я № 816580

Цей диплом видано Верещагіну
Ярославу Романовичу
в тому, що він в 1968 році вступив
до Київської державної
ордену Леніна
консерваторії ім. П. І. Чайковського
і в 1973 році закінчив повний курс
названої консерваторії
за спеціальністю
композиція

Рішенням Державної екзаменаційної комісії
від 8 червня 1973 р.
присвоєно звання йому
викладача музично-теоретичних дисциплін.

М. П. Київ
8 червня 1973 р.
Реєстраційний № 72

ДИПЛОМ

Я № 816580

Настоящий диплом выдан Верещагину
Ярославу Романовичу
в том, что он в 1968 году поступил
в Киевскую госуд. ордену Ленина
консерваторию им. П. И. Чайковского
и в 1973 году окончил полный курс
названной консерватории
по специальности
композиция

Решением Государственной экзаменационной
комиссии от 8 июня 1973 г.
ему
присвоена квалификация композитор, пре-
подаватель музыкально-теоретических дисциплин.

М. П. Київ
8 июня 1973 г.
Регистрационный № 72

Московская типография Гознака. 1972.

ВИПИСКА

з екзаменаційної відомості (без диплому не дійсна)

Тов. Верещагін Ярослав Романович час навчання в
Київській державній ордену Леніна консерваторії імені П. І. Чайков-
ського склав іспити та заліки з таких дисциплін навчального плану
КОМПОЗИТОРСЬКОГО факультету:

1. Історія КПРС	добре
2. Марксистсько-ленінська філософія	добре
3. Основи марксистсько-ленінської естетики	добре
4. Полтекономія	відмінно
5. Науковий комунізм	відмінно
6. Спеціальність (твір)	відмінно
7. Сольфеджіо	--
8. Гармонія	відмінно
9. Аналіз музичних творів	добре
10. Поліфонія	відмінно
11. Інструментовка	відмінно
12. Читання партитур	добре
13. Фортепіано	відмінно
14. Історія зарубіжної музики	відмінно
15. Історія української музики:	
а) класичної	відмінно
б) радянської	відмінно
16. Історія російської музики	відмінно
17. Історія радянської музики	відмінно

18. Народна музична творчість	добре
19. Основи оперної драматургії	відмінно
20. Музично-теоретичні системи	--
21. Методика викладання музично-теоретичних дисциплін	Відмінно
22. Педагогічна практика	відмінно
23. Історія образотворчого мистецтва та історія театру	вар./добре
24. Іноземна мова	добре
25. Фізичне виховання	зарховано
26. Цивільна оборона	зарховано
27. Педагогіка	--

ДЕРЖАВНІ ІСПИТИ

1. Марксистсько-ленінська філософія	добре
2. Творчість	добре
3. Теорія музики	добре
4. Іноземна мова	добре

М. П. Київ
11 червня 1973 р.
Реєстраційний № 72

ДОДАТОК В

Звіт засідання молодіжного Клубу композиторів та музикознавців

(від 16 лютого 1968 р.)

- 1 -

16 лютого відбулося чергове засідання молодіжного клубу композиторів та музикознавців. Цього вечора було репрезентовано переважно твори наймолодших представників нашої композиторської молоді.

Формування творчого обличчя молодого мистця, формування його світоглядного творчого "кредо" є складним, нелегким суспільним процесом. Тому особливо важливо відзначити той факт, що концерт з творів нових членів клубу привернув до себе увагу з боку студентів та викладачів, викликав цікаві дискусії. Саме в кінці з муромом, в розмові з ним "гарбується" композитор. Водночас такою ж "гарбу" займає й молодий музикознавець, що в своїх виступах вміє професійно аналізувати майже прослухані твори, давати їм самостійну оцінку. Хай ще не завжди виступи музикознавців відзначаються високим професійним рівнем, хай не завжди твори композиторів виконані й бездоганно, вглядься на помилки, і з досвідом приходить якісь.

Цього вечора було прослухано твори Н. Лисенко, О. Довбуша, А. Губанова, М. Шинціної та О. Дворника.

Габарина Лисенко (І курс) виконала "Думу" для голосу з ф-но. Сама по собі ~~спроба~~ спроба по-новому глянути на старовинний український жанр думи з її глибокою емоційністю та експресією є цікава й порівнянна. Шкода, що спроба мимлася спробою...

у фортепіанових творах О. Лавренюка ми
 відчували певний емоційний світ, ширість
 і безпосередність автора. ~~Важко було~~
 хотілося б щоби для висловлення своїх
 думок автор шукав своєї, оригінальній
 і сучасній мови. Це ж стосується
 і С. Суданова, який в своїх творах
 демонструє вневпечі і ~~якщо~~ володіє
 формою.

З цікавістю присутні прослухали цикл
 п'єс для філей ~~Миколи~~ Миколи ~~що~~ відзна-
 ченні розумінням ~~дуже~~ ~~певної~~ ~~краси~~
 позначені знанням рівня професіоналізму.

В останніх творах познайомили
 присутніх «нам давній знайомих» О. Лавренюк.

~~У п'єсі для віолончелі з ф-но (виконавці~~
~~Сімакін та Васильов) автор~~
 Розумна і використання можливостей інстру-
 менту, ретельний відбір інтонацій ми
 побачили в його творах «п'єсі» для віолончелі
 та ф-но (виконавці Васильов та Сімакін).

(Характерні образи створені у логічній музич-
 ній конструкції. Для певних фортепіан-
 них мініатюр Лавренюка призначені певні

На обговоренні панувала атмосфера творчої
 атмосфери. ~~Важко~~ Цікавими були виступи
 Л. М. Колодуба, В. Т. Москаленка, Т. Т. Лавренюка,
~~В. Т. Москаленка~~ та інших.

Арслав Верещетін

сі. II курсу композ. факультету.

ДОДАТОК Г

Вірші Я. Верещагіна присвячені В. Семенкові

В. Семенкові

Ці сосни, - щогли
 бурштинові,
 Вітрильник літа в осінь
 понесли,
 Зелені крони вгору
 підвели
 В безодню, там де хвилі
 хмар шовкові.

Мій друже! Налаштуйсь
 в дорогу.
 Сакви візьми, та й
 трунок не забудь.
 У перемінах – змінах
 наша суть, -
 Полишмо вдома радість
 і тривогу.

Воістину, не будьмо
 чернецями,
 Тими сліпцями, що
 ідуть до ями,
 Рушаймо, брате, у
 бентежну путь! –
 Куди кохання й смуток
 лиш ведуть,
 У світлу гавань, де
 мосянж і мед
 Де вічність припиняє
 лет.

*Вересень, 1991 р.
 Ворзель*

В. Семенкові

Ти не самотній,
 Щирий друже!
 А серце – руш не руш,
 Воно й без того
 тужить.
 Зростає твій синок –
 Козацька рідна кров.
 У тебе є Дніпро
 І шум старих дібров,
 І пісня, що бринить
 Надвечір в тихім лузі,
 І материнський дім,
 І незрадливі друзі.
 В тобі буяє ще
 Весняна мудра сила,
 Хоч скроні вже тобі
 Зима запорошила.
 Тебе дівчат звабливі
 Очі переймають.
 Нехай тебе біда
 І нелюбов минають...

В. Семенкові

Безмовна глупа ніч.
 Холодна пізня осінь.
 Журба не спить, мов сич.
 Туман завис між сосен.

Парує на столі
 Гірка і чорна кава.
 В далекому вікні
 Горить свіча жовтава.

Всі порухи душі,
 Вся музика чуттєва
 Перейдуть у вірші
 У ніч оцю жовтневу.

1990 р. Ворзель



Я. Верещагін та В. Семенко, 1986 р.

ДОДАТОК Д

Список творів Я. Верещагіна за хронологією створення

	НАЗВА	ДАТА	ПРИМІТКИ	СКЛАД
1.	Поєма	1966, Оп1 №1	партитура	Камерний оркестр
2.	Осіння акварель	1967	Ор.2	ф-но
3.	Старовинна мелодія	1967, 7 березня		ф-но
4.	Музика крапель	1967, 7 червня	Ор.1 №2	ф-но
5.	Ескіз	1967, 16 вересня	Ор.4, №2	ф-но
6.	Прелюдія	1967, 28 жовтня	Ор.4 №1,	ф-но
7.	Ноктюрн	1967, 27 грудня	Ор.5 №1	ф-но
8.	Фуга d-moll а 3 voci	1968	Ор.5 №2,	ф-но
9.	Прелюдія («Дівчинка з повітряною кулькою»)	1968, 7 січня	Ор.6	ф-но
10.	Прелюдія («Сонячні барви»)	1968, 22 січня	Ор.7	ф-но
11.	«Гуцульська мозаїка»	1968, 27 січня	партитура	Струнний квартет
12.	«Весняна пісня», вірші Б. І. Антонича	1968, 17 червня	Ор. 10	сопрано і ф-но
13.	«Осінній вечір», вірші В. Симоненка	1968, жовтень	Ор. 15	голос і ф-но
14.	Прелюдія	1968, 11 жовтня	Ор.14 №1, (Київ)	ф-но
15.	Зимова акварель	1968, 13 жовтня	Ор.14, №2, Київ	ф-но
16.	Сюїта	1968, грудень	Партитура +партії	Флейта, альт і ф-но
17.	«Колискова», вірші Д. Павличка	1968, 6 грудня	Ор. 15	сопрано і ф-но
18.	Сюїта	1969	Партитура +партії	Струнний оркестр
19.	Дві українські гаївки («Вербовая дощечка», «Бігали дикі кози»)	1969	Початок роботи 1968 р.	Обробки для голосу і фортепіано
20.	«Маленький мадригал», вірші Г. Лорки	1969		Хор (a cappella)
21.	Дві прелюдії	1969, 20 вересня	Початок роботи 1996.09.04	ф-но
22.	«А вы могли бы?», вірші Маяковського	1969, 20 жовтня		бас і ф-но
23.	Три пісні з Чехословаччини («Široka dzažka» словацька народна пісня, «Už je slunko z téjnoyven» моравська народна пісня, «Kdo má ročernú galánku» словацька народна пісня)	1969, грудень		Обробки для голосу і фортепіано
24.	Скерцо	1969, грудень	Партитура + партія	Фагот і ф-но

25.	Соната	1970	1 частина	ф-но
26.	«Дві веснянки» обр.нар. пісень	1970		Хор (a cappella)
27.	«Гей, у лузі» вірш В. Симоненка	1970	Початок роботи 1969 р.	Хор (a cappella)
28.	«Прийшов бурлак додомочку» (...чумак додомоньку) обр. укр. нар. пісні	1970		баритон і ф-но
29.	Варіації	1970	Партитура+ партії	Струнний оркестр
30.	В. Сердюку	1970, 2 квітня		ф-но
31.	2 інвенції	1970, 6 квітня	№1 –1969, 8 листопада №2 –1970 (5/8), 6 квітня	ф-но
32.	Фортепіанний квінтет	1971		ф-но
33.	Квінтет для 2х скрипок, альту, віолончелі та фортепіано	1971	партитура	Струнні і ф-но
34.	Conglomerato piccolo Для квартету мідних духових	1972	партитура	Труба, валторна, тромбон, туба
35.	«Діалоги»	1972	партитура	Флейта та ф-но
36.	«Дружба народів», вірші Рильського	1972		Хор (a cappella)
37.	Дивертисмент (1-ша ред.)	1972, червень	партитура	Симфонічний оркестр
38.	Дві формальні мініатюри («Об'єкт та відображення») Моєму братові Борису Верещагіну	1972, 13 жовтня	(Київ)	2 ф-но
39.	Дві п'єси	1972, 14 грудня	Початок роботи 1972.12.11	ф-но
40.	Концерт для альту та симфонічного оркестру	1972-73	Партитура + Партія альту	Симфонічний оркестр
41.	Сонатина, присвята Григорію Курковському	1973	Початок роботи 1972 р.	ф-но
42.	Маленька класична сюїта	1973	(Київ)	клавесин або ф-но
43.	Мозаїка (А. О. Марджаняну)	1973	Партитура + партія (надрукована)	Скрипка і ф-но
44.	6 інвенцій №1 –1969, 18 листопада №2 – 1970 №2-5 - 1972 №6 – 1973 квітень	1973, квітень	(на два голоси)	ф-но
45.	Фуга	1973, 28 листопада	(3 голоси) надрукована	ф-но
46.	Імпровізація	1974		скрипка
47.	«Фреска»	1974		контрабас і ф-но
48.	«Коли ж війна під гуркіт гармат...»	1974, 21 березня	Незак.	
49.	Фуга	1974, квітень	а 3 voci	ф-но
50.	Гумореска (3/8)	1974, 7 жовтня	(Київ, 14-й	ф-но

			ОШКВО)	
51.	«Гра»	1974, 14 листопада	Партитура	Кларнет та ф-но
52.	Маленька пастораль	1974, 23 грудня	(Київ)	ф-но
53.	Соната №2	1975	Неповна!	ф-но
54.	Новелета	1975		ф-но
55.	«Синій цвіт», вірші В. Сосюри	1975, 1 лютого	Київ	низький голос і ф-но
56.	«Військова музика» (Сергієві Ніколаєву)	1975, 5 квітня	Партитура Партії	Камерний оркестр
57.	Сонатина-collage для кларнета in B та фортепіано	1975, 30 серпня	Партитура	Кларнет і ф-но
58.	«Три пісні на українські народні тексти»	1974-76	Партитура Клавір	Сопрано і фортепіано/ сопрано і камерний оркестр
59.	Квартет №1 «Пасторальний»	1976	Партії	струнні
60.	Тарантелла	1976, 21 липня		ф-но
61.	6 багателей	1976, 12 вересня	6 – надр., №1 – 1972, 16 листопада №2 – 04.1973 квітень №3 – 1973, 11 серпня №4 – 1973 №5 – 1974, 29 квітня №6 – 1976, 12 вересня	ф-но
62.	Три романси на тексти старовинних корейських поетів («Ми розлучаємося» вірші невідомого автора, «Потім хай розтануть квіти» вірші Тен Чера (XVI ст.), «Серце весни» вірші Ан Чі Єна) переклад з корейської О. Жовтіса	1977	Партитура Клавір	бас і фортепіано/ бас і камерний оркестр
63.	Квінтет №1 «Інтермеццо» для духових інструментів (Василію Пилипчаку)	1977	Партитура	Флейта, гобой, кларнет, кларнет-бас, фагот
64.	Дві дитячі п'єси для ф-но (Маленькі сурмачі, Журлива мелодія)	1977, 5 квітня	(Сурмачі)	ф-но
65.	«Ранкове», вірші М. Бахтинського	1978		голос і ф-но
66.	Musica rustica	1978		ф-но
67.	«Серпнева касація»	1978, серпень	Партитура надрукована	Саксофон-сопрано, кларнет і фагот
68.	«А за тим полем/яром», вірші Б. Корнієнка	1979		баритон і ф-но
69.	Три пісні на українські народні дитячі тексти	1979		клавір

70.	Сонатина Олександрові Мікловді	1980	(надрук.) Початок роботи 1979 р.	ф-но
71.	«Сміється джерело» на вірші Володимира Морданя, клавір («Колисанка», «Річенька», «Колос наливається», «Б'ється срібною хвилею жито»)	1980	Партитура клавір	меццо-сопрано і камерний оркестр
72.	Квартет №2	1980	партитура	струнні
73.	«Краплі», вірші Г. Гдаля («Аквапель»)	1980, 9 листопада	Київ	бас і ф-но
74.	«Досвітне», вірші Н. Гнатюк	1981, 15 липня	Сухумі	сопрано і ф-но
75.	«Затихли кроки...»	1981, 15 липня	Сухумі, черн.	
76.	«Інтермеццо»	1982	партитура	Флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна
77.	«Коли всміхнеться сад» вірші Б. Чіпа (лірична поема)	1982, 25 серпня	Сухумі	бас і ф-но
78.	«Прощаюсь», вірші В. Семенка	1984, 4 січня		баритон/бас і ф-но
79.	«Два вірші Поля Елюара» («Надто зболені очі» переклад з французької М.Москаленка 1.2.1984, «Блакить покинула мене»)	1985	Клавір, Початок роботи 1984 р. Не повне!	баритон і ф-но
80.	«Ой ти, місяць, ой ти ясний» обр. укр. нар. пісні	1985		Хор (a cappella)
81.	Концертино для 4х тромбонів і літаври	1985-86	партитура	Тромбони і літаври
82.	«Передчуття весни» вокальний цикл на вірші українських поетів («Повінь» вірші Михайла Доленга 28.09.1984, «Подивилася ясно» вірші Павла Тичини, «Згасає день» вірші Дмитра Загула, «Мене хвилює синій обрій» вірші Михайла Драй-Хмари)	1986	Сухумі	баритон і ф-но
83.	«Дитяча пісня», вірші Джанні Родарі	1986		
84.	«Я жду тебе» вірш Володимира Семенка	1986, 8 березня		Хор (a cappella)
85.	«Блазень» (дитяча п'еса)	1986, 20 червня	Сухумі	ф-но
86.	Постлюдія пам'яті Василя Грінчака	1987, 27 січня		ф-но
87.	«Диптих», вірші М. Бахтинського	1987-1988	партитура	Для баса і камерного оркестру
88.	«Два вірші Михайла Семенка»	1988		баритон, ф-но, скрипка та віолончель
89.	«Дві українські пісні» («Ой там, при долині», «Ой крикнула лебедонька»)	1988	Партитура клавір Початок	Баритон і фортепіано/ камерний

			роботи 1974 р.	оркестр
90.	«Поезопісня», вірші М. Семенка	1988, 15 серпня	Рудня	голос і камерний оркестр
91.	Епітафія пам'яті Бориса Лятошинського	1989, 10 березня	Партитура клавір	Флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон, валторна
92.	«Гей, вівчарю, стережися», обр. угорськ. нар. пісні	1990	Ворзель	
93.	Дві українські народні пісні	1990		голос і камерний ансамбль
94.	«Осінній триптих», вірші Володимира Морданя I - Calmato (24.09.1990), II - Andantino comodo semplice (24.09.1990), III - Lentamente con tristezza (1.11.1990)	1990, 1 листопада		баритон і ф-но
95.	«Гей ви, хлопчики»	1990, 29 листопада	(Ворзель)	ф-но
96.	«Темна нічка невидна»	1990, 29 листопада	Ворзель	голос і ф-но
97.	Квінтет №2 для духових інструментів (Анатолієві Маринченку)	1990, 17 грудня	Партитура	Флейта, гобой, кларнет, кларнет-бас, фагот
98.	Кантата «Шлях у вирій», вірші О. Вовка	1991	партитура, 1 частина	Баритон і камерний оркестр
99.	Два романси на вірші Василя Герасим'юка	1991	Ворзель (I - 18.08.1991р., II - 2.09.1991р.)	баритон і фортепіано
100.	«Пісні великого Лугу» (козацькі пісні)	1991	Початок роботи 1990 р.	
101.	«Осінь довга», обр. укр. нар. пісні	1991		середній голос і ф-но
102.	«Стрілецька похідна», вірші О. Вовка	1991		Чоловічий хор (a cappella)
103.	Дві українські пісні	1991, 24 лютого	партитура	Баритон і камерний ансамбль
104.	Фуга	1991, 27 липня	(3 голоси) Ворзель	ф-но
105.	Прелюдія	1991, 28 липня	Ворзель	ф-но
106.	«Плач Єремії» вірші Лесі Українки	1991, 29 серпня	Ворзель	
107.	Кантата «Краєвиди» на вірші Т. Стернза Еліота	1991, 12 грудня	Партитура неповна, клавір	Сопрано і камерний оркестр
108.	«Гімн Києво-Могилянської академії» вірші Кириленка	1992		Хор (a cappella)
109.	Sonata (Аркадієві Винокурову)	1992		скрипка
110.	«Кудись летять хмарок вітрила», вірші В. Сосюри	1992, 8 липня	Ворзель	баритон і ф-но
111.	«Три вірші Міхая Емінеску»	1994	назва не	

			остаточна, не повне!	
112.	«Легенда/балада про мертвого солдата», вірші Б. Брехта	1994	Початок роботи 1974 р.	бас і ф-но
113.	Новелета No. 3	1994		ф-но
114.	Sonata improvisata	1995	Партитура	Віолончель і ф-но
115.	«Буколічна сцена» для 15 струнних (Андрієві Мельниченку)	1995, 12 листопада	партитура	Струнні
116.	Ідилічне капріціо	1997	партитура	Струнний квінтет, кларнет, валторна
117.	4 новелети	1997, 17 серпня	№1 –1975, 1 жовтня №2 –1992, 21 липня (Ворзель) №3 –1994, 14-21 грудня №4 –1997, 8-17 серпня (Київ, м.Незалежності)	ф-но
118.	«Стою на ганку», вірші М. Емінеску	1997, 6 листопада	Ворзель	голос і ф-но
119.	Симфонієтта (Матюхіну)	1998	партитура	
120.	Дивертисмент (2-га ред.)	1998		камерний оркестр
121.	«Ірпінські гравюри» п'ять п'єс для фортепіано Миколі Буднику	1998, 4 лютого	(Ірпінь) №1 – 1997, 28 грудня №2 – 1997, 31 грудня №3 – 1998, 1 січня №4 – 1998, 3 січня 1998, 4 січня, №5	ф-но
122.	«Музичний момент»	1999		Кларнет, фагот і струнні
123.	Маленький триптих на вірші Миколи Удовиченка («У мареві земнім», «День гасне», «І випав сніг»)	1999, 14 січня		баритон і ф-но
124.	«Зринають зорі», вірші Ф. Млинченка	1999, 17 березня		баритон і ф-но
125.	Вокальний цикл на вірші Федора Млинченка «Дощем до тебе» (1/4.11.1998) - Моїй Надії, «Зринають зорі» (17.03.1999) – Галині Коньковій, «Ми щось згубили» (21.03.1999) – Моїй Надії, «Горить багаття»	1999, 1 квітня		баритон і ф-но

	(1.04.1999) – Наталі Боєвій			
126.	Мелодія		партитура	Кларнет і ф-но
127.	Романс		Партитура	Скрипка і ф-но
128.	Сонатина для скрипки і ф-но (Олександрові Мікловді)		Партитура	Скрипка і ф-но
129.	Ноктюрн		Партитура+ партія надрукована	Тромбон і ф-но
130.	Фреска (В. С. Ржевському)		Партитура Незакінчена!	Кларнет і ф-но
131.	«Три посвяти»		-	Флейта, гобой, фагот
132.	«Не ходи, улане», обр. укр. нар. пісні			середній голос і ф-но
133.	«Я вийшов в сад», вірш М. Емінеску, переклад А. М'ястківського			баритон і ф-но
134.	«Там зелен явір розвився» обр. укр. нар. пісні			середній голос і ф-но
135.	«Зоряні шляхи», слова Андрія Мельниченка			середній голос і ф-но
136.	«Ой у полі та два явори», гармонізація укр. пісні			середній голос і ф-но
137.	«Тіні», вірші М. Семенка		Незакінчена!	баритон і кам. ансамбль
138.	«Несповідна ваша доля...»		1 частина	баритон і ф-но
139.	«Ніч», вірші М. Бахтинського		3 частина черн.	баритон і ф-но
140.	«А в неділю рано – пораненьку»			середній голос і ф-но
141.	«Коломийка» Орестові Ковалю		Незакінчена	ф-но
142.	Гумореска (4/4)			ф-но
143.	Легкі варіації Ігореві Марковському			ф-но
144.	«Лілеї» (баркарола)			ф-но
145.	Прелюдія C-dur (для дітей)			ф-но
146.	Прелюдія і fuga			ф-но
147.	Народний танок			ф-но
148.	«Повітряні кульки» №2		Надрук.	ф-но
149.	«Вечірня казочка»		Надрук.	ф-но

ДОДАТОК Е

Списки творів Я. Верещагіна за жанрами

Таблиця Е.1
Вокальні цикли

	НАЗВА	ДАТА	ПРИМІТКИ	СКЛАД
1.	Дві українські гаївки («Вербовая дощечка», «Бігали дикі кози»)	1969	Початок роботи 1968 р.	Обробки для голосу і фортепіано
	Три пісні з Чехословаччини («Širokadzažka» словацька народна пісня, «Užjeslunko z téjnoruven» моравська народна пісня, «Kdomáročernúgalánku» словацька народна пісня)	1969, грудень		Обробки для голосу і фортепіано
	«Три пісні на українські народні тексти»	1974-76	Партитура Клавір	Сопрано і фортепіано/ сопрано і камерний оркестр
	Три романси на тексти старовинних корейських поетів («Ми розлучаємося» вірші невідомого автора, «Потім хай розтануть квіти» вірші ТенЧера (XVI ст.), «Серце весни» вірші АнЧі Єна) переклад з корейської О. Жовтіса	1977-79	Партитура Клавір	бас і фортепіано/ бас і камерний оркестр
	«Сміється джерело» на вірші Володимира Морданя, клавір («Колисанка», «Річенька», «Колос наливається», «Б'ється срібною хвилею жито»)	1980	Партитура клавір	меццо-сопрано і камерний оркестр
	«Два вірші Поля Елюара» («Надто зболені очі» переклад з французької М.Москаленка 1.2.1984, « Блакить покинула мене »)	1985	Клавір, Початок роботи 1984 р. <i>Не знайдено повністю.</i>	баритон і ф-но
	«Передчуття весни» вокальний цикл на вірші українських поетів («Повінь» вірші Михайла Доленга 28.09.1984, «Подивилася ясно» вірші Павла Тичини, «Згасає день» вірші Дмитра Загула, «Мене хвилює синій обрій» вірші Михайла Драй-Хмари)	1986	Сухумі	баритон і ф-но
	«Два вірші Михайла Семенка»	1988	<i>Не знайдено повністю</i>	баритон, ф-но, скрипка та віолончель
	«Дві українські пісні» («Ой там, при	1988	Партитура	Баритон і

	долині», «Ой крикнула лебедонька»)		клавір Початок роботи 1974 р.	фортепіано/ камерний оркестр
0.	«Осінній триптих», вірші Володимира Морданя I - Calmato (24.09.1990), II - Andantino comodosemplice (24.09.1990), III - Lentamente con tristeza (1.11.1990)	1990, 1 листопада		баритон і ф-но
1.	Два романси на вірші Василя Герасим'юка	1991	Ворзель (I - 18.08.1991 р., II - 2.09.1991 р.)	баритон і фортепіано
2.	«Три вірші Міхая Емінеску»	1994	<i>назва не остаточна, не знайдено повністю</i>	
3.	Маленький триптих на вірші Миколи Удовиченка («У мареві земнім», «День гасне», «І випав сніг»)	1999, 14 січня		баритон і ф-но
4.	Вокальний цикл на вірші Федора Млинченка «Дощем до тебе» (1/4.11.1998) -Мойй Надії, «Зринають зорі» (17.03.1999) – Галині Коньковій, «Ми щось згубили» (21.03.1999) – Мойй Надії, «Горить багаття» (1.04.1999) – Наталі Боевій	1999, 1 квітня		баритон і ф-но

Таблиця Е.2
Вокальні твори

	НАЗВА	ДАТА	ПРИМІТКИ	СКЛАД
1.	«Весняна пісня», вірші Б. І. Антонича	1968, 17 червня	Op.10	сопрано і ф-но
2.	«Осінній вечір», вірші В. Симоненка	1968, жовтень	Op.15	голос і ф-но
3.	«Колискова», вірші Д. Павличка	1968, 6 грудня	Op.15	сопрано і ф-но
4.	«А вы могли бы?», вірші Маяковського	1969, 20 жовтня		бас і ф-но
5.	«Прийшов бурлак додомочку» (... чумак додомоньку) обр. укр. нар. пісні	1970		баритон і ф-но
6.	«Коли ж війна під гуркіт гармат...»	1974, 21 березня	<i>Незакінчена</i>	
7.	«Синій цвіт», вірші В. Сосюри	1975, 1 лютого	Київ	низький голос і ф-но
8.	«Ранкове», вірші М. Бахтинського	1978		голос і ф-но

9.	«А за тим полем/яром», вірші Б. Корнієнка	1979		баритон і ф-но
10.	«Краплі», вірші Г. Гдаля («Акварель»)	1980, 9 листопада	Київ	бас і ф-но
11.	«Досвітне», вірші Н. Гнатюк	1981, 15 липня	Сухумі	сопрано і ф-но
12.	«Затихли кроки...»	1981, 15 липня	Сухумі, чернентка	
13.	«Коли всміхнеться сад» вірші Б. Чіпа (лірична поема)	1982, 25 серпня	Сухумі	бас і ф-но
14.	«Прощаюсь», вірші В. Семенка	1984, 4 січня		баритон/бас і ф-но
15.	«Дитяча пісня», вірші Джанні Родарі	1986		
16.	«Диптих», вірші М. Бахтинського	1987-1988	партитура	Для баса і камерного оркестру
17.	«Поезопісня», вірші М. Семенка	1988, 15 серпня	Рудня	голос і камерний оркестр
18.	«Гей, вівчарю, стережися», обр. угорськ. нар. пісні	1990	Ворзель	
19.	«Темна нічка невидна»	1990, 29 листопада	Ворзель	голос і ф-но
20.	Кантата «Шлях у вирій», вірші О. Вовка	1991	партитура, 1 частина	Баритон і камерний оркестр
21.	«Пісні великого Лугу» (козацькі пісні)	1991	Початок роботи 1990 р.	
22.	«Осінь довга», обр. укр. нар. пісні	1991		середній голос і ф-но
23.	«Плач Єремії» вірші Лесі Українки	1991, 29 серпня	Ворзель	
24.	Кантата «Красвиди» на вірші Т. Стернза Еліота	1991, 12 грудня	Партитура неповна, клавір	Сопрано і камерний оркестр
25.	«Кудись летять хмарок вітрила», вірші В. Сосюри	1992, 8 липня	Ворзель	баритон і ф-но
26.	«Легенда/балада про мертвого солдата», вірші Б. Брехта	1994	Початок роботи 1974 р.	бас і ф-но
27.	«Стою на ганку», вірші М. Емінеску	1997, 6 листопада	Ворзель	голос і ф-но
28.	«Зринають зорі», вірші Ф. Млинченка	1999, 17 березня		баритон і ф-но
29.	«Не ходи, улане», обр. укр. нар. пісні			середній голос і ф-но
30.	«Я вийшов в сад», вірш М. Емінеску, переклад А. М'ястківського			баритон і ф-но
31.	«Там зелен явір розвився» обр. укр. нар. пісні			середній голос і ф-но

32.	«Зоряні шляхи», слова Андрія Мельниченка			баритон і ф-но
33.	«Ой у полі та два явори», гармонізація укр. пісні			середній голос і ф-но
34.	«Тіні», вірші М. Семенка		<i>Незакінчена</i>	баритон і камерний ансамбль
35.	«Несповідна ваша доля...»		1 частина	середній голос і ф-но
36.	«Ніч», вірші М. Бахтинського		3 частина черн.	баритон і ф-но
37.	«А в неділю рано – пораненьку»		1 сторінка	середній голос і ф-но

Таблиця Е.3
Хорові твори

	НАЗВА	ДАТА	ПРИМІТКИ	СКЛАД
1.	«Маленький мадригал», вірші Г. Лорки	1969		Хор (а cappella)
2.	«Дві веснянки» обр.нар. пісень	1970		Хор (а cappella)
3.	«Гей, у лузі» вірш В. Симоненка	1970	Початок роботи 1969 р.	Хор (а cappella)
4.	«Дружба народів», вірші Рильського	1972		Хор (а cappella)
5.	«Ой ти, місяць, ой ти ясний» обр. укр. нар. пісні	1985		Хор (а cappella)
6.	«Я жду тебе» вірш Володимира Семенка	1986, 8 березня		Хор (а cappella)
7.	«Стрілецька похідна», вірші О. Вовка	1991		Чоловічий хор (а cappella)
8.	«Гімн Києво-Могилянської академії» вірші Кириленка	1992		Хор (а cappella)

Таблиця Е.4
Твори для фортепіано

	НАЗВА	ДАТА	ПРИМІТКИ
1.	Осінь акварель	1967 Оп.2	
2.	Старовинна мелодія	1967, 7 березня	
3.	Музика крапель	1967, 7 червня Оп.1 №2	
4.	Ескіз	1967, 16 вересня Оп.4, №2	
5.	Прелюдія	1967, 28 жовтня Оп.4 №1	<i>c-g-es-c</i>
6.	Ноктюрн	1967, 27 грудня Оп.5№1	
7.	Прелюдія («Дівчинка з повітряною кулькою»)	1968, 7 січня Оп.6	
8.	Прелюдія («Сонячні барви»)	1968, 22 січня Оп.7	
9.	Прелюдія	1968, 11 жовтня Оп.14 №1	Київ <i>d-e-f-fis-h-b</i>

10.	Зимова акварель	1968, 13 жовтня Оп.14, №2	Київ
11.	Фуга d-moll а 3 voci	1968, Оп.5 №2	<i>a-gis-a-h-c-d-c-h-cis-d</i>
12.	Дві прелюдії	1969, 4 вересня 1969, 20 вересня	<i>e-f-a</i> <i>f-f-f-f</i>
13.	Соната	1970 (3 частини)	1 част.
14.	В. Сердюку	1970, 2 квітня	
15.	Дві інвенції	№1 –1969, 8 листопада №2 –1970 (5/8), 6 квітня	
16.	Дві формальні мініатюри («Об'єкт та відображення») Моєму братові Борису Верещагіну	1972, 13 жовтня	Київ, Для 2х ф-но
17.	Дві п'єси	1972, 11 грудня 1972, 14 грудня	
18.	Сонатина, присвята Григорію Курковському	1972-1973	
19.	Маленька класична сюїта для клавесина або фортепіано	1973	Київ
20.	Шість інвенцій (на два голоси)	№1 –1969, 18 листопада №2 – 1970 №2-5 - 1972 №6 – 1973 квітень	
21.	Фуга (3 голоси)	1973, 28 листопада	<i>b-as-fis</i> (надр.)
22.	Фуга а 3 voci	1974 квітень	<i>g-fis-d-d</i>
23.	Гумореска (3/8)	1974, 7 жовтня	Київ, 14-й ОШКВО
24.	Маленька пастораль	1974, 23 грудня	Київ
25.	Соната №2	1975	<i>неповна</i>
26.	Тарантелла	1976, 21 липня	
27.	Шість багателей	№1 –1972, 16 листопада №2 – 04.1973 квітень №3 – 1973, 11 серпня №4 – 1973 №5 – 1974, 29 квітня №6 – 1976, 12 вересня	6 – надр.
28.	Дві дитячі п'єси для ф-но (Маленькі сурмачі, Журлива мелодія)	1977, 5 квітня	
29.	Сонатина Олександрові Мікловді	1979-1980	надрук.
30.	«Блазень» (дитяча п'єса)	1986, 20 червня	Сухумі
31.	Постлюдія пам'яті Василя Грінчака	1987, 27 січня	
32.	«Гей ви, хлопчики»	1990, 29 листопада	Ворзель
33.	Фуга (3 голоси)	1991, 27 липня	Ворзель

			<i>h-c-d-g</i>
34.	Прелюдія	1991, 28 липня	Ворзель <i>Fis-h-cis-d</i>
35.	Чотири новелети	№1 –1975, 1 жовтня №2 –1992, 21 липня (Ворзель) №3 –1994, 14-21 грудня №4 –1997, 8-17 серпня (Київ, м.Незалежності)	
36.	«Ірпінські гравюри» п'ять п'єс для фортепіано Миколі Буднику	1998 р. №1 – 1997, 28 грудня №2 – 1997, 31 грудня №3 – 1998, 1 січня №4 – 1998, 3 січня №5 – 1998, 4 січня	Ірпінь
37.	«Коломийка» Орестові Ковалю		<i>Незакінчена</i>
38.	Гумореска (4/4)		
39.	Легкі варіації Ігореві Марковському		
40.	«Лілеї» (баркарола)		
41.	Прелюдія C-dur(для дітей)		<i>c-h-c-a-g-a</i>
42.	Прелюдія і fuga		<i>g-fis-a-b</i> <i>g-as-d-e-fis</i>
43.	Народний танок		
44.	Musica rustica		Надр.
45.	«Колисанка»		Надр.
46.	«Повітряні кульки» №2		Надр.
47.	«Вечірня казочка»		Надр.

Таблиця Е.4
Оркестрові твори та композиції для камерних складів

	НАЗВА	ДАТА	ПРИМІТКИ	СКЛАД
1.	Поєма	1966, Оп1 №1	партитура	Камерний оркестр
2.	«Гуцульська мозаїка»	1968, 27 січня	партитура	Струнний квартет
3.	Сюїта	1968, грудень	Партитура +партії	Флейта, альт і ф-но
4.	Сюїта	1969	Партитура +партії	Струнний оркестр
5.	Скерцо	1969, грудень	Партитура + партія	Фагот і ф-но
6.	Варіації	1970	Партитура+ партії	Струнний оркестр
7.	Квінтет для 2х скрипок, альту, віолончелі та фортепіано	1971	партитура	Струнні і ф-но
8.	Conglomerato piccolo	1972	партитура	Труба, валторна,

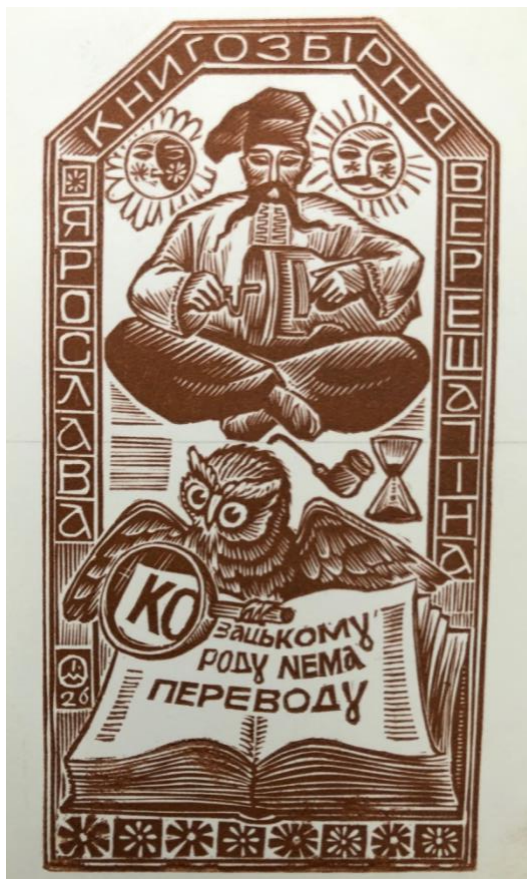
	Для квартету мідних духових			тромбон, туба
9.	Дивертисмент (1-ша ред.)	1972, червень	партитура	Симфонічний оркестр
10.	«Діалоги»	1972	партитура	Флейта та ф-но
11.	Концерт для альту та симфонічного оркестру	1972-73	Партитура+ Партія альту	Симфонічний оркестр
12.	Мозаїка (А. О. Марджаняну)	1973	Партитура + партія (надрукована)	Скрипка і ф-но
13.	Імпровізація	1974		скрипка
14.	«Фреска»	1974		контрабас і ф-но
15.	«Гра»	1974, 14 листопада	Партитура	Кларнет та ф-но
16.	«Військова музика» (Сергієві Ніколаєву)	1975, 5 квітня	Партитура Партії	Камерний оркестр
17.	Сонатина-collage для кларнета inB та фортепіано	1975, 30 серпня	Партитура	Кларнет і ф-но
18.	Квартет №1 «Пасторальний»	1976	Партії	струнні
19.	«Три пісні на українські народні тексти»	1974-76	Партитура Клавір	Сопрано і фортепіано/ сопрано і камерний оркестр
20.	Квінтет №1 «Інтермеццо» для духових інструментів (Василію Пилипчаку)	1977	Партитура	Флейта, гобой, кларнет, кларнет- бас, фагот
21.	Три романси на тексти старовинних корейських поетів («Ми розлучасмося» вірші невідомого автора, «Потім хай розтануть квіти» вірші ТенЧера (XVI ст.), «Серце весни» вірші АнЧі Єна) переклад з корейської О. Жовтіса	1977	Партитура Клавір	бас і фортепіано/ бас і камерний оркестр
22.	«Серпнева касація»	1978, серпень	Партитура надрукована (7469)	Саксофон-сопрано, кларнет і фагот
23.	Квартет №2	1980	партитура	струнні
24.	«Сміється джерело» на вірші Володимира Морданя, клавір («Колисанка», «Річенька», «Колос наливається», «Б'ється срібною хвилею жито»)	1980	Партитура клавір	меццо-сопрано і камерний оркестр
25.	«Інтермеццо»	1982	партитура	Флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна
26.	Концертино для 4х тромбонів і литаври	1985-86	партитура	Тромбони і литаври
27.	«Диптих», вірші М. Бахтинського	1987-1988	партитура	Для баса і камерного оркестру
28.	«Два вірші Михайла Семенка»	1988	<i>Не знайдено повністю</i>	баритон, ф-но, скрипка та

				віолончель
29.	«Дві українські пісні» («Ой там, при долині», «Ой крикнула лебедонька»)	1988	Партитура клавір Початок роботи 1974 р.	Баритон і фортепіано/ камерний оркестр
30.	«Поезопісня», вірші М. Семенка	1988, 15 серпня	Рудня	голос і камерний оркестр
31.	Епітафія пам'яті Бориса Лятошинського	1989, 10 березня	Партитура клавір	Флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон, валторна
32.	Квінтет №2 для духових інструментів (Анатолієві Маринченку)	1990, 17 грудня	Партитура	Флейта, гобой, кларнет, кларнет-бас, фагот
33.	Кантата «Шлях у вирій», вірші О. Вовка	1991	партитура, 1 частина	Баритон і камерний оркестр
34.	Кантата «Краєвиди» на вірші Т. Стернза Еліота	1991, 12 грудня	Партитура неповна, клавір	Сопрано і камерний оркестр
35.	Sonata (Аркадієві Винокурову)	1992		скрипка
36.	Sonata improvisata	1995	Партитура	Віолончель і ф-но
37.	«Буколічна сцена» для 15 струнних (Андрієві Мельниченку)	1995, 12 листопада	партитура	Струнні
38.	Ідилічне капрічіо	1997	партитура	Струнний квінтет, кларнет, валторна
39.	Симфонієтта (Матюхіну)	1998	партитура	
40.	Дивертисмент (2-га ред.)	1998		камерний оркестр
41.	«Музичний момент»	1999		Кларнет, фагот і струнні
42.	Мелодія		партитура	Кларнет і ф-но
43.	Романс		Партитура	Скрипка і ф-но
44.	Сонатина для скрипки і ф-но (Олександрові Мікловді)		Партитура	Скрипка і ф-но
45.	Ноктюрн		Партитура+ партія надрукована	Тромбон і ф-но
46.	Фреска (В. С. Ржевському)		Партитура Незакінчена!	Кларнет і ф-но
47.	«Три посвяти»			Флейта, гобой, фагот

ДОДАТОК Ж

Екслібриси з колекції Я. Верещагіна

Екслібрис Ж. 1
Із книгозбірні Я. Верещагіна



Екслібрис Ж. 2
Із книгозбірні Б. Верещагіна



Екслібрис Ж. 4
Із книгозбірні Я. Верещагіна
(2 варіант)



Екслібрис Ж. 3
Із книгозбірні О. Мікловди



Екслібрис Ж. 5
Із книгозбірні В. Матюхіна



Екслібрис Ж. 6
Із книгозбірні Г. Саська

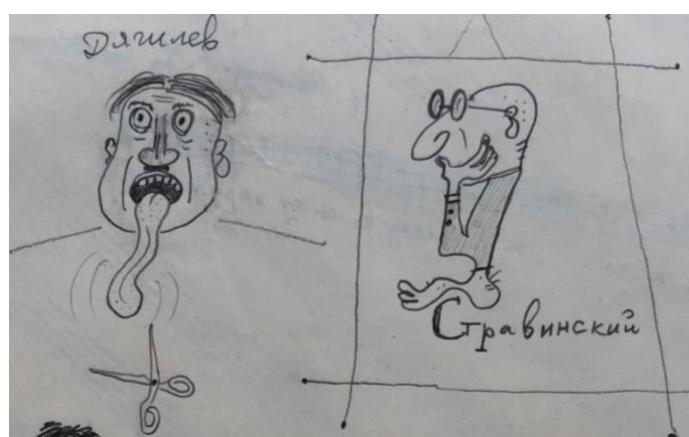
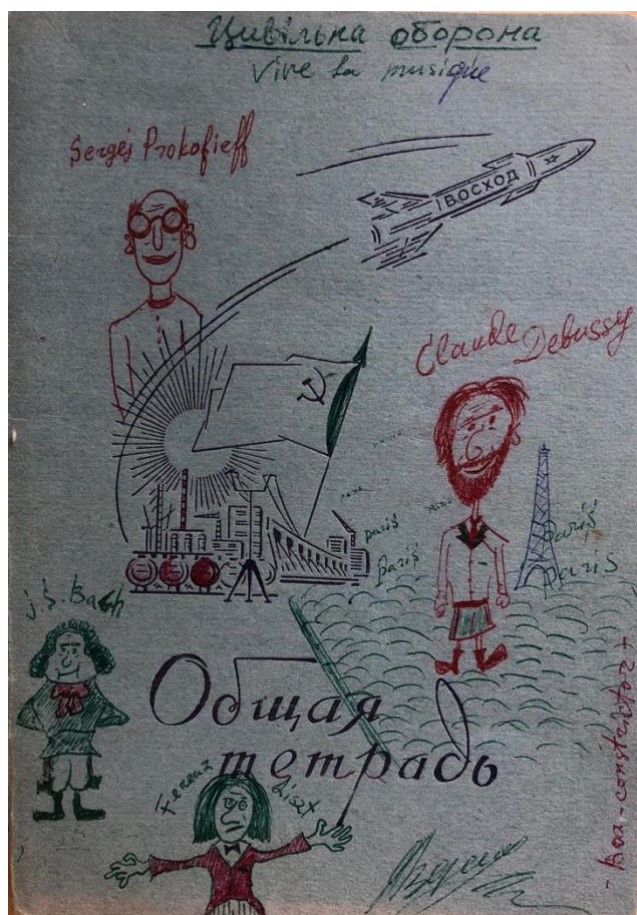


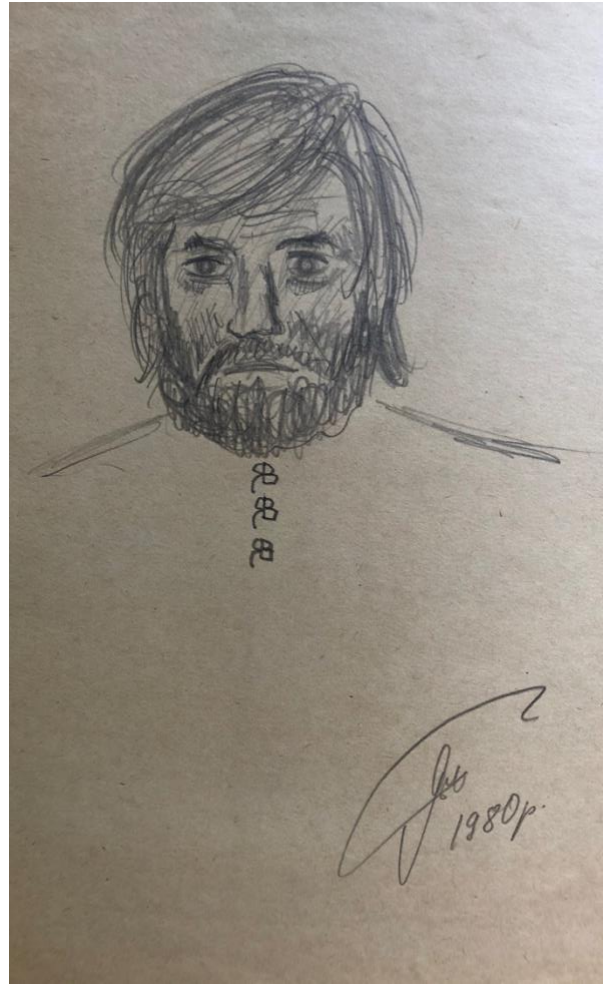
Екслібрис Ж. 7
Із книгозбірні О. Ківи



ДОДАТОК И

Замальовки та карикатури Я. Верещагіна





ДОДАТОК К

Запис віршів В. Морданя Я. Верещагіним

Б. КОЛИСАНКА

Тиша, тиша...
 Не колише вітер трав.
 Понад гаєм спочиває став.
 А на хвилі опустились зорі спать.
 А вільшанка колисанку буде їм співать.

П. РІЧЕНЬКА

Річенька безіменна, сміється їй-джерело,
 Над нею схилилися клени,
 І небо на хвильки лягло.
 Коники дзвонять у травах,
 Тихо дзвіночки цвітуть,
 Маленькі мої пароплави у дальні моря попливуть.

Ш. КОЛОС НАЛИВАЄТЬСЯ

В блискавках ясніє обрій, небо розривається.
 На землі, на рідній, добрій, колос наливається.
 Глянь: з небесної долини злива опускається.
 Пух кружляє тополиний: колос наливається!

Ц. Б"ЄТЬСЯ СРІБНОЮ ХВИЛЕЮ ЖИТО

Там, де мріє на обрії колос,
 Перепілка настроєє голос,
 В небокрай, що веселкою вмитий
 Б"ється срібною хвилею жито.
 На спочинок у затишку ночі
 День лягає на руки робочі.

ДОДАТОК Л

Схеми розбору особливостей віршування

Схема Л.1

Вірші В. Морданя з циклу Я. Верещагіна «Сміється джерело»

I. Колисанка

Тиша, тиша... Не колише вітер трав.
 _U | _U | _U | _U | _U | _
 Попід гаєм спочиває став.
 _U | _U | _U | _U | _
 А на хвилі опустились зорі спать.
 _U | _U | _U | _U | _U | _
 А вільшанка колисанку буде їм співать.
 _U | _U | _U | _U | _U | _U | _

III. Колос наливається

В блискавках ясніє обрій, небо розривається.
 _U | UU | _U | _U, _U | UU | _UU
 На землі, на рідній, добрій, колос наливається.
 UU | _U | _U | _U, _U | UU | _UU
 Глянь, з небесної долини злива опускається.
 _U | _U | UU | _U _U | UU | _UU
 Пух кружляє тополіний: колос наливається!
 _U | _U | UU | _U _U | UU | _UU

II. Річенька

Річенька безіменна, сміється її джерело
 UUU | U U | U_ U | U_ U | U_ U
 Над нею схилилися клени,
 U_ U | U_ U | U_ U
 і небо на хвильки лягло.
 U_ U | U_ U | U_ U
 Коники дзвонять у травах,
 _UU | _UU | _U
 Тихо дзвіночки цвітуть.
 _UU | _UU | _
 Маленькі мої пароплави, у дальні моря
 попливуть.
 U_ U | U_ U | U_ U | U_ U | U_ U | U_ U

IV. Б'ється срібною хвилею жито

Там, де мріє на обрії колос,
 UU | UU | UU | U
 Перепілка настроює голос.
 UU | UU | UU | U
 В небокрай, що веселкою вмитий
 UU | UU | UU | U
 Б'ється срібною хвилею жито.
 UU | UU | UU | U
 На спочинок у затишку ночі
 UU | UU | UU | U
 День лягає на руки робочі.
 UU | UU | UU | U

Вірші з циклу Я. Верещагіна «Передчуття весни»

I. «Повінь»

Михайло Доленг

Порожнеча і сонце, а далі
 UU_ | UU_ | UU_ | U
 Тільки тиша, прозора, як день.
 UU_ | UU_ | UU_ |
 І немає ні снів, ні пісень
 UU_ | UU_ | UU_ |
 Серед тихого, стиглого ладу.
 UU_ | UU_ | UU_ | U

Невимовно ясніє блакить,
 UU_ | UU_ | UU_ |
 зеленіє трава нерозгадно,
 UU_ | UU_ | UU_ | U
 І метелик біліє, мов згадка
 UU_ | UU_ | UU_ | U
 Про нездійснену радісну мить.
 UU_ | UU_ | UU_ |

III. «Згасає день»

Дмитро Загуг

Згасає день за синіми лісами,
 U_ | U_ | U_ | UU | U_ U
 За синіми лісами лягла імла;
 U_ | UU | U_ U | U_ | U_ _
 Пливають рожеві хмари небесами,
 U_ | U_ | U_ | UU | U_ U
 І тихо з небесами злилась земля.
 U_ | UU | U_ U | U_ | U_ _
 Стоять квітки, окроплені росю,
 U_ | U_ | U_ | UU | U_ U
 Окроплені росю, тремтить трава.
 U_ | UU | U_ U | U_ | U_ _
 Мої думки захоплені красою,
 U_ | U_ | U_ | UU | U_ U
 Захоплені красою мої слова.
 U_ | UU | U_ U | U_ | U_ _

II. «Подивилася ясно»

Павло Тичина

Подивилася ясно,— заспівали скрипки! —
 UU | _U | _U | UU | _U | _U |
 Обняла востаннє,— у моїй душі.—
 UU | _U | _U | UU | _U | _
 Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді.
 _U | _U | _U | _U | _U | _U |
 Заспівали скрипки у моїй душі!
 UU | _U | _U | _U | _U | _

Знав я, знав: навіки,— промені як вії! —
 _U | _U | _U | _U | UU | _U |
 Більше не побачу,— сонячних очей. —
 _U | _U | _U | _U | UU | _
 Буду вічно сам я, в чорному акорді.
 _U | _U | _U | _U | UU | _U |
 Промені як вії сонячних очей!
 _U | _U | _U | _U | UU | _

IV. «Мене хвилює синій обрій»

Михайла Драй-Хмара

Мене хвилює синій обрій
 U_ | U_ | U_ | U_ | U
 І вітер весняний, рвачкий,
 U_ | UU | U_ | U_ |
 Що всі думки мої недобрі
 U_ | U_ | U_ | U_ | U
 Розмає, як пухкі хмарки.
 U_ | U_ | U_ | U_ |
 І синявою молодою
 UU | U_ | U_ | U_ | U
 Сповняється ущерть душа...
 U_ | UU | U_ | U_ |
 Он журавлі понад грядою
 UU | U_ | UU | U_ | U
 Назустріч з вирію спішать.
 U_ | U_ | UU | U_ |
 Не треба дум, вагань не треба:
 U_ | U_ | U_ | U_ | U
 Трудний до сонця переліт, -
 U | U | UU | U_ |
 Та в голих, у безлистих вербах
 U_ | UU | U_ | U_ | U
 Вже грає вітер на весь світ!
 U_ | U_ | UU | U_ |

ДОДАТОК М

Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження

Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Трусенко С. Вокальний цикл Ярослава Верещагіна «Сміється джерело»: формування музично-поетичної цілісності // Українське музикознавство. Київ, 2019. Вип. 47. С. 130–148. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256745>
2. Трусенко С. Творча постать Ярослава Верещагіна у контексті часу // Fine Art and Culture Studies. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. Вип. 4. С. 93–100. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-13>
3. Трусенко С. Семантика цілісності: взаємозв'язок між філософією та мистецтвом // Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2023. Вип. 67. С. 152–157. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-2-21>
4. Трусенко С. Специфіка обробок народних пісень у вокальних циклах Ярослава Верещагіна // Українське музикознавство. Київ, 2023. Вип. 49. С. 100–111. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2023.49.298986>

Наукові праці апробаційного характеру

1. Постать Ярослава Верещагіна у дзеркалі джерел [тези доповіді] // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Тези доповідей Четвертої міжнародної науково-практичної конференції. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. С. 199–201. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Tezi-Ukrayina-2020-1.pdf>
2. Педагогічні настанови Мирослава Скорика в роботі над реконструкцією життєтворчості Ярослава Верещагіна [доповідь] – Четверта міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 5–7 листопада, 2020.
3. Поезія Ярослава Верещагіна: образно-семантичний та фонемно-сонорний паралелізм [матеріали доповіді] // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського,

2021. С. 232–235. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Zbirka-materialiv-konferentsiyi.pdf>

4. Камерно-інструментальний жанр у творчості Ярослава Верещагіна [доповідь] – Всеукраїнська науково-практична онлайн конференція «Камерно-інструментальний ансамбль у просторі та часі», НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 14–15 грудня, 2023.
5. Жанр хорової обробки народної пісні у творчості Ярослава Верещагіна [доповідь] – Сьома міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 2–4 листопада, 2023.

Практична апробація

1. Підготовка до публікації нотної збірки вокальних циклів Я. Верещагіна «Намалював художник смуток...»: редагування, комп'ютерний набір та написання передмови. Київ: Музична Україна, 2023. 80 с.
2. Презентація збірки вокальних циклів Ярослава Верещагіна «Намалював художник смуток...» [доповідь] – у рамках XXXIV Міжнародного фестивалю Київ Музик Фест – 2023, НМАУ імені П. І. Чайковського, Київ, 6 жовтня, 2023.
3. Проведення концерту пам'яті композитора до 75-річчя від дня народження: «Ярослав Верещагін – майстер камерного жанру» у Національній спілці композиторів України за участі Національного ансамблю солістів «Київська камерата», 16 листопада, 2023.
4. Виконання та запис хорових творів Я. Верещагіна за участю народної хорової капели «Дніпро» Київського національного університету імені Т. Шевченка у Мистецькому салоні КНУ імені Т. Шевченка, 13 травня, 2023.
5. Сприяння виконанню творів Я. Верещагіна ансамблем солістів «Благовість», вокалістами А. Сердекою (сопрано), Я. Комарніцьким (тенор), А. Куріним (баритон) та піаністом С. Гундяком.