

Тетяна Володимирівна Мартинюк

«Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності

УДК 78.087.6:177.61]7.071.1(477)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15>

Тетяна Володимирівна Мартинюк
доктор мистецтвознавства, професор
Університет Григорія Сковороди
в Переяславі
ORCID: 0000-0001-5236-5990

У статті розглянуто вокальний цикл «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. Наголошено, що впродовж 1940-х років ХХ століття композитором було створено значну кількість вокальних композицій. Ліричний цикл для голосу й фортепіано «Образ коханої» для високого чоловічого голосу на вірші П. Грабовського був завершений у 1944 році. Метою статті є музично-теоретичний аналіз вокального циклу «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. Для здійснення музично-теоретичного аналізу вокального циклу «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності нами було застосовано аналітичні методи (музично-текстуального, інтонаційного, гармонічного, жанрового, герменевтичного аналізу), які дозволили узагальнити систему стильових ознак твору, а також виявити особливості циклічності як естетичну цінність творчості композитора.

Здійснено музично-теоретичний аналіз кожного з чотирьох романсів циклу. № 1 «Ти» (на вірші «До Н.К.С.») відкриває цикл, є світлим, елегантним портретом коханої. № 2 «Все тобі» (на вірші «Доки сонця, доки світу...») відтворює бентежний, пристрасний образ кохання. № 3 «Важке передчуття» (на вірші «Гаряче душа молилась...») становить різкий емоційний контраст, пройнятий тривожним похмурим настроєм, передчуттям близької розлуки з коханою. № 4 «Ти померла» (на вірші «Ти померла, ясна зоре...») є трагічною розв'язкою циклу. Сюжетною основою циклу є осмислення героєм різних етапів любові: зустрічі з коханою, оспівуванням радості кохання, передчуття розлуки, загибель коханої – оплакування і біль вічної розлуки. Доведено, що загальна сюжетна лінія відтворює різноманітні відтінки трагедійного кохання героя, дотримуючись єдиної наскрізної лінії образно-драматургічного розгортання. Композитор уважно слідує на поетичним текстом, гнучко відображає засобами музичної виразності його смислові акценти, гнучко застосовує раптові переключення розвитку дії в нову образну площину, з кантиленного інтонування на декламаційне та повернення назад задля деталізації відтворення поетичного тексту. Романси, які увійшли до циклу, характеризуються високим рівнем художнього узагальнення. Засобами індивідуальної стилістики композитора передаються різні грані ліричного та лірико-драматичного висловлення. Узагальнені думки щодо композиційно-драматургічної цілісності циклу; особливостей мелодії як носія ліричного, гармонії як найвиразнішого засобу відтворення музичного мислення композитора; ладотональних, фактурних, формоутворювальних рис циклізації.

Окреслено перспективи подальших наукових досліджень у вивченні особливостей циклізації у вокальних циклах Михайла Вериківського «Три романси» на сл. Ю. Словацького, «З сучасної грецької лірики» на сл. Н. Вреттаноса, «Пісні Сафо» на сл. Сафо в пер. І. Франка з метою спостереження еволюції цього феномену в подальшій творчості композитора.

Ключові слова: вокальний цикл, Михайло Вериківський, «Образ коханої», романс, вокальна партія, фортепіанний супровід, циклізація.

Постановка проблеми. Сучасне музикознавство виразно орієнтоване на осмислення камерно-вокальної творчості українських композиторів в історико-теоретичному аспекті. Викликають інтерес сторінки творчості українських композиторів 1940-х років ХХ століття, які віддзеркалюють безперервність музичного процесу у роки важких випробувань народу. Михайло Іванович Вериківський (1896–1962) – видатний український композитор, диригент, фольклорист, педагог – звертався до камерно-вокальної творчості упродовж усього творчого шляху. Творча спадщина композитора налічує понад 400 творів. Серед них опери – «Діла небесні» (1931), «Сотник» (1939), «Наймичка» (1943), «Вій», (1936, 1945), «Втікачі» (1948), «Слава» (1961), симфонічні твори – ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (1923), сюїта «Веснянки» (1924), кантата «Гнів

слов'ян» (1941), поема «Петро Конашевич-Сагайдачний» (1944), музика для театральних вистав, кінофільмів, понад 40 масових і близько 100 пісень для дітей, близько 100 обробок українських народних пісень для різних виконавців. Загальний доробок композитора у жанрах камерно-вокальної творчості налічує понад 60 творів.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю висвітлення аналітичних спостережень щодо досвіду камерно-вокальної циклізації на прикладі вокального циклу «Образ коханої» Михайла Вериківського.

Огляд літератури. Джерельну базу статті визначили дослідження, присвячені творчій діяльності М. Вериківського: Н. Герасимової-Персидської (1959), Т. Гусарчук (2008), О. Давидової (2015), А. Кармазіна (2020), В. Остапчук (2016), Н. Шурової (1972) та ін., що підтверджує невинний

інтерес науковців до особистості митця. Питання вокального циклу у жанрово-видовій специфіці камерного співу дослідила Л. Горелік (2006), еволюцію вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) – Н. Говорухіна (2009), вокального циклу у творчості Д. Клебанова в аспектах інтерпретації жанру – О. Григор'єва (2021) та ін.

Зокрема, Л. Горелік пов'язує еволюцію жанру вокального циклу у творчості європейських композиторів першої половини ХХ століття з їх генетичною зумовленістю художніми відкриттями 1870–1880-х років і відповідно символізацією, безсюжетністю, медитативністю образної сфери (Горелік, 2006, с. 7), експериментальним тонутом мистецтва модерну, калейдоскопічності образів, культурно-символічної алегоричності вираження, інструменталізації вокальної лінії (Горелік, 2006, с. 8). Український досвід вокального циклоутворення у другій половині ХХ століття характеризується новими стилістичними якостями камерності, розширенням географії поетичних першоджерел, подальшою «інструменталізацією», художньо-технічним ускладненням інструментального супроводу вокальної партії, новими підходами до розуміння вокальної партії як оркестрового інструменту, тенденції до драматургічно цілісного наскрізного розвитку (Горелік, 2006, с. 9).

Принципами циклізації як фундаментальної основи музичного мислення в низці гіперкомунікативних подій на прикладі європейських вокальних циклів другої половини ХІХ – початку ХХ століть цікавиться Н. Говорухіна. Науково-продуктивним є теоретичне узагальнення авторки про строфічність як основу вокального формоутворення, що дозволяє історично простежити композиційні метаморфози куплетної пісні в тенденції до наскрізності. Музично-поетичною строфою виступає «структурно-синтаксична побудова, що характеризується єдністю емоційно-змістовного стану, сукупно зумовленого музикою і словом при пріоритеті першої над другим або другого над першою. Взаємодія строф має загальний результат – одиницю композиційної структури вокального твору» (Говорухіна, 2009, с. 8). На основі такого явища дослідниця розгортає теорію вокального циклу, враховуючи принципи циклоутворення¹, загальні риси музичного циклу², інтрамузичні засоби³,

екстрамузичні засоби⁴. Її осмислення продукує у визначення поняття вокального циклу як сюжетоподібної музично-поетичної композиції, «тип якої залежить від характеру зв'язку з поетичним суб'єктом і реалізується у створеному ним художньо-текстовому просторі-часі, що охоплює всі ознаки циклоутворення – від архетипів буттєвої циклізації до специфічних музичних засобів її втілення у «термінах мови» музики» (Говорухіна, 2009, с. 10). Натомість дослідниками у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності «Образ коханої» Михайла Вериківського не розглядався.

Метою статті є музично-теоретичний аналіз вокального циклу «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності.

Методологія дослідження. Для здійснення музично-теоретичного аналізу вокального циклу «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності нами було застосовано аналітичні методи (музично-текстуального, інтонаційного, гармонічного, жанрового, герменевтичного аналізу), які дозволили узагальнити систему стильових ознак твору, а також виявити особливості циклічності як естетичну цінність творчості композитора.

Результати та їх обговорення. Упродовж 1940-х років ХХ століття Михайлом Вериківським було створено значну кількість вокальних композицій. Зокрема, у 1942–1943 роках виникли: цикл романсів «В дні війни» на сл. українських радянських поетів, «Пісня про сестру Оксану» на сл. Г. Гончаренко (вид. 1945 р.), «Вересневий день в долині гасне» на сл. М. Стельмаха (вид. 1944 р.), «Хатинка» на сл. М. Усенка (вид. 1944 р.), «Дума про Велику Вітчизняну війну» на сл. М. Рильського (вид. 1944 р.), «У селі під Лозовою» на сл. Л. Первомайського (вид. 1944 р.), «Пісня волелюбного народу» на сл. М. Бажана, вокальна поема для баса з оркестром «Чернець» (вид. 1963 р.). У 1944 році було написано «Монолог Сковороди» та ліричний цикл для голосу й фортепіано «Образ коханої» на сл. П. Грабовського, видані у 1947 році. 1945 роком датуються «Монолог Ярослава Мудрого» та «Флорентійська пісня» на сл. Лесі Українки. На сл. С. Олійника у 1947 році було створено «Степову пісню» та «Йшов увечері Василь». У 1948 році з'явилися композиції на слова українських радянських поетів для сопрано і меццо-сопрано «Кол-госпні дуети», вальс для колоратурного сопрано на сл. М. Рильського «Бджілки золотисті», «Пісня абхазької дівчини» на сл. Д. Суптеля для голосу з фортепіано (вид. 1955 р.).

¹ Певна міра завершеності («відмежованості») складників і циклу взагалі; повторюваність чи можливість повторюваності подій; принцип руху по колу чи спіралі від первісної ідеї до часткового або повного її розкриття в циклі (Говорухіна, 2009, с. 8).

² Цілісність, контраст і логічну сполучуваність частин, повторюваність, наскрізний розвиток тощо (Говорухіна, 2009, с. 8).

³ Принцип контрасту, який є вихідним у створенні образної багатоплановості; наскрізний розвиток, який забезпечує цілісність відмінностей у циклі як багаточастинній композиції; семантичні та композиційні «арки» між частинами, які можуть виникати на різному змістовному та технологічному рівнях – від жанрових до тематичних, ладо-тональних, фактурних, темпових, ритмічних, динамічних, артикуляційних тощо (Говорухіна, 2009, с. 9).

⁴ Загальна тематика циклу; персонажність або поліперсонажність; «іменні» пріоритети (автори поетичних текстів); особливості циклоутворення у вербальних текстах, якщо останні теж циклізуються; жанрові та структурні ознаки літературних джерел (гуморески, пародії, елегії, сонети) тощо (Говорухіна, 2009, с. 9).

Досліджуючи сутність творчого мислення композитора в аспекті жанрово-стильової палітри його спадщини, А. Кармазін відносить вокальну творчість разом із хоровою, оперною та інструментальною до провідних жанрових сфер. Науковець звертає увагу на високий національно-презентаційний статус циклу «Гімни святих Терезі» на слова М. Семенка, що сприймався у 1920-х роках як музична візитівка новітніх творчих досягнень української музики, а згодом піддався незаслуженій критиці. Доводячи концептуальну ідею парадигми національно-історичної тематики у творчості митця, автор апелює до жанру монологу, увиразненого через композиторські рефлексії щодо історичних постатей Ярослава Мудрого, Григорія Сковороди, Семена Палія, і вважає, що «М. Вериківський свідомо обрав цих історичних діячів з метою загострити увагу на тому ідейному плані, який за умовою соціокультурних аналогій відповідав потребам сьогодення, адже твори написані в роки суворої радянсько-німецької війни» (Кармазін, 2020, с. 98).

Ліричний цикл «Образ коханої» для високого чоловічого голосу з фортепіано на вірші П. Грабовського було створено у 1944 році. Цикл складається з чотирьох романсів: «Ти», «Все тобі», «Важке передчуття», «Ти померла». На думку З. Ліхтмана, «у цьому творі автор з душевною теплою і щирістю передає різні відтінки почуттів і переживань героя: його душевну чистоту, закоханість, тривогу і горе – втрату коханої. Музикальна мова, лірична, поетична і проста мелодія з фортепіанним супровідом правдиво передають зміст кожного вірша. Виконання циклу вимагає від співака м'якості, теплого забарвлення звука, співучої вокалізації, справжньої щирості й проникливості, лагідного фразування» (Ліхтман, 1970, с. 44). Отже, можна спостерігати емоційну насиченість переживань героя, динаміку кохання від його зародження до усвідомлення вічної розлуки.

Композитора привабила особистість видатного поета, лірика, публіциста, збірки поезій якого («Пролісок», «З півночі», «Кобза», переклади «Твори Івана Сурика», «З чужого поля», «Доля») були опубліковані ще до початку ХХ століття. Ймовірно ідея кохання, осмислена в традиціях романтичного мистецтва, надихана біографічними сторінками спілкування видатного поета з революціонеркою-народницею, вчителькою Надією Костянтинівною Сигидою (Н.К.С.), історією її трагічної долі та смерті в ув'язненні. Вірші, відібрані та частково змінені композитором для цілісності драматургічного задуму, якнайкраще висвітлюють високодуховну роль цієї особистості в недовгому житті поета.

№ 1 «Ти» (на вірш «До Н.К.С.») відкриває цикл і є світлим, елегантним портретом коханої. На думку З. Ліхтмана, «це поетичний дифірамп, виражений

стримано, задушевно, ясно й ніжно. Поетичний текст у його мелодичному втіленні повинен звучати дуже лагідно, задумливо, немов з благоговінням» (Ліхтман, 1970, с. 44). Панівний емоційний настрій створюється у чотиритактовому вступі, який володіє важливим драматургічним значенням і визначає основну емоційну атмосферу твору. В ньому увиразнено основний тип фактури фортепіанного супроводу, який виступає основою звукоформи, важливим «голосом» у взаємодії вокальної та інструментальної партій, що зберігається упродовж першої строфи твору. Наповнення фактури вступу вирішено як виразний діалог партії правої руки з мелодизацією голосів (затримання, оспівування) акордового руху та лівої – з виразною мелодичною лінією. Задушевна мелодія в лівій руці окреслює стійкі звуки тонічного тризвуку і збагачується 4 підвищеним ступенем (думовий лад), що додає фарби тужливості й виконує роль семантично важливого інтонаційного утворення. Два ланцюжки секвенції презентують важливі ладотональні сфери романсу (e-moll, рух від t до d; h-moll – від t до D), характеризуються пануванням легато, деталізованою динамікою із загальною тенденцією до стухання перед появою вокальної партії.

Вокальна партія першої строфи (тт. 5–13) емоційно продовжує настрій вступу і є глибоко ліричною, задумливою мелодійною лінією (2+2+4), яка відтворює піднесений образ жіночого ідеалу. Композитор спирається на псалмодування першого тону, задане маркованим одним звуком у фортепіанній партії на початку строфи, а також інтонаційну виразність позатактової висхідної кварта та її поступеневого заповнення, метроритмічне подовження початкових та кінцевих звуків музичних фраз. Партія фортепіанного супроводу гармонічно прикрашає мелодію: з метою мелодичної насиченості фактури застосовується хроматизація звуків акордів, музична орнаментика, виразність II₂ перед D у каденції.

Друга строфа продовжує розгортання образу, натомість з оновленим тематичним матеріалом і засобами музичної виразності. Зустріч з людиною, яка «долю озорить», передається енергійною вільною вокальною лінією. В ній, порівняно з першою строфою, домінує метро-ритмічне прискорення (нанизування одна на одну висхідних мелодичних фраз восьмими тривалостями), висхідна загальна мелодична логіка у досягненні кульмінації, більш однорідне фактурне мислення в акомпанементі та ступінь його злиття з вокальною партією, поступова динамізація звучання до *f* з подальшим спадом емоційної та динамічної напруги до кінця твору (*pp*).

Підкреслимо, що ладотональне та гармонічне мислення у другій строфі опирається на виражальний потенціал септакордів, пружних хроматичних

мелодичних ліній, які вільно призводять до виразних гармонійних блисків (a-moll, C-dur), гармонійних зон h-moll'я, що ілюструють розширене сприйняття композитором тонального кола твору (e-moll, h-moll, G-dur). Перехід до тональності G-dur, що драматургічно відтворює враження ореолу небесної чистоти, закріплюється двотактовою інструментальною каденцією з динамічним затуханням звуку.

№ 2 «Все тобі» (на вірш «Доки сонця, доки світу...»), на думку З. Ліхтмана, втілює захоплений і запальний музичний образ та виконується радісно, жваво і гаряче (Ліхтман, 1970, с. 45). До твору покладено дві строфи трирядкового поетичного тексту. Цей романс переводить слухача до тональної сфери D-dur, що відповідає емоційному забарвленню бентежного, пристрасного образу.

Основний характер створюється у шеститактовому вступі, який складається з двох різних тематичних елементів. Перший (тт. 1–4) є суголоссям хвилеподібного, арпеджованого руху партії лівої руки, яка змальовує засобами повної функційної системи (T – II₂ – D₂) фарбу світлого, променистого D-dur'у. Гармонічна підтримка увиразнює партію правої руки – акордового руху відповідними гармонічними функціями повного чотириголосного викладу акордів зі збагаченням гармонічної логіки прийомами неприготовленого утримання, дезальтерації тощо. Другий елемент – секвенційний висхідний рух однострункової лінії правої руки як комплексу артикуляційно виразних, запитальних тріольних інтонацій, що є драматургічною презентацією, інтонаційною та метроритмічною основою другої строфи твору.

У першій строфі (тт. 7–16), залишаючи як основу, фактурну модель першого елемента вступу, яка збагачена мелодизацією із широким застосуванням висхідних утримань у партії правої руки, створюється світлий, радісний образ ідеального сприймання краси світу. Його цілісність, поривчастість висловлення забезпечує загальна структурна логіка (2+2+2+4), що увиразнює поступовий звуковисотний підйом мелодії. Вона заснована на виразних ліричних інтонаціях, деталізована динамічним нюансуванням, відчутною внутрішньою вальсовістю як символом стану щастя, що відчувається аж до драматургічного підсумовування в останній фразі «доки цвіту в radoщах, журбі». Вона вирішена інтонаційно виразною мелодичною лінією, що здійснюється до свого верхнього звуку з поступовим, наспівним низпаданням у контурах уже нової ладогармонічної сфери, підтриманої в акомпанементі: II₂ – S₅₃ з 6 підвищеним ступенем – D₅₃ (до h-moll). Досить інтенсивний гармонічний рух, динамічне зростання до f з м'яким згасанням наприкінці виступають безпосередньою підготовкою наступної строфи.

Друга строфа (тт. 17–27) починається з досягнутого у попередньому розділі h-moll'ю, змін мело-

дичного профілю мелодії, асиметричної загальної структурної логіки (3+3+5) та характеризується поступовим рухом до кульмінації всього романсу. На фоні фактурного ускладнення акомпанементу (залишаються технічні пасажи в партії лівої руки, а партія правої руки засновується на метроритмічних засадах другого елемента фортепіанного вступу твору) звучить вокальна партія. Вона, з одного боку, втілює подальшу ліризацію основного образу через м'які, кантиленні, наспівні фрази (поступове заповнення секстового діапазону, секвенційне перенесення фрази на висхідну терцію), а з іншого – досягає емоційного стану апофеозу на кульмінаційному висловленні «душу – все тобі, все тобі». Відзначимо, що зазначені емоційні фарби у розвитку образу супроводжуються гармонічною активністю як засобом мелодизації фактури: композитор в акомпанементі спирається на виразність септакордів (VI₇ у h-moll'i, IV₇ у D-Dur'i), застосовує безпосереднє та розосереджене утримання у русі голосу, виразні колористичні ефекти (мінорна d у мінорі, одночасне співставлення мажорної та мінорної D) тощо.

Важливою виступає роль фортепіанної партії, яку можна розглядати разом із вокальною як нерозривний художній комплекс: вона висвітлює емоційні нюанси, «довисловлює» вокальну лінію (тт. 25–29), узагальнює і дорозвиває загальний емоційний стан образу.

№ 3 монолог «Важке передчуття» (на вірш «Гаряче душа молилась...») становить різкий емоційний контраст щодо попереднього романсу. На думку З. Ліхтмана, твір «пройнятий тривожним похмурим настроєм, передчуттям близької розлуки з коханою. Він виконується з відтінком драматизму і з більш відчутними драматичними контрастами порівняно з попередніми романсами, бо виявляє душевне хвилювання – то надію, то страх перед бідною, що насувається» (Ліхтман, 1970, с. 45). Засобами контрасту виступають тональність c-moll, короткий фортепіанний вступ із трагедійним скандуванням слабких долей такту, напруженою й похмурою гармонією, тихою й зловісною динамікою.

Основний скорботний настрій образу створюється еліптичною ладогармонічною логікою двотактового вступу (I₆₅ зі зниж. 5- I₆₅ – IV₂ з підвищ. 4 за c-moll'ем, D₄₃ за Des-dur'ом), що за фактурою являє собою стигле пульсування щільних акордів з хроматизацією середніх голосів та мелодичне розгортання цих же акордів у партії правої руки з артикульованою метроритмічною чеканністю (сльози, що крапають) терцевого звуку ладу.

Цей семантично навантажений структурний елемент стає основою фортепіанного супроводу першої строфи (тт. 3–4) і драматургічно висвітлює інтонаційний контур мелодії першої фрази «Гаряче душа молилась». Опираючись на верхній тетра-

хорд с-moll'я, метроритмічно підкреслюючи основний ступінь ладу, в мелодії композитором передається стан зосередженої молитви стривоженої людини.

У наступній фразі «лихом вражена новим» у фортепіанній партії вводиться другий фактурно-тематичний елемент. Він засновується на журливій мелодичній лінії з використанням думового 4 підвищеного ступеня с-moll'я у партії лівої руки та її діалозі з монотонним остинатним акордом тонічної сфери – у правій. Взаємодія цих двох фактурно-тематичних елементів, натомість з подальшим мелодико-гармонічним розвитком, є основою 3 та 4 фраз строфи. Образ коханої, що під час молитви героя твору схиляється над ним «ніби світлий херувим», передається активізацією гармонічного розвитку у першому елементі (VI_{43} – III₇ збільшений – IV₂; одночасне застосування діатонічного на зниженого ступенів ладу), переходом до більш високого звучання акордів та мелодизації басу – у другому. Відбувається інтенсивний мелодичний розвиток вокальної партії: використовується драматургічний ресурс зростаючої структурної логіки мелодії (2+2+4), яка насичується більш напруженими інтонаційними ходами, широкими інтервалами, дисонантним звучанням високого 7 ступеня.

У другому куплеті (тт. 11–22) відбувається надзвичайна драматизація звучання: герой усвідомлює трагедійний зміст «хмари, що вплива», упевнюється у неминучості свого передчуття щодо загрози життю коханої. Новий тематичний матеріал представлений на початку розспіваною ліричною мелодією в As-dur'і, яка ніби стримується «пустим» унісонним звучанням мелодизованих формул (підйом-низпадання) фортепіанної партії на *p*. Їх кружляння на динамічному зростанні підводять до кульмінаційної зони твору, вирішеної в традиціях оперних речитативів. Каскад стислих, запитальних максимально напружених вигуків («Чи надовго?», «Де ти зоре?», «Боже!», «Хмара вплива») виокремлюється засобами мелодичного, фактурного, ладотонального, гармонічного, темпового контрастування.

Характер благання у першому мотиві в мелодії (поступовий рух з поверненням від 1 до 3 ступеня у g-moll'і) доповнюється арпеджованим рухом у цій же тональності в лівій руці та октавними стрибками з ладовим ускладненням 4#, 6# – у правій на *mf* в акомпанементі. Глибока напруженість запитального другого мотиву (секундово-терцеве сполучення з 4# в мелодії) створюється засобами темпового уповільнення, що насичує виразністю кожний звук та підкреслюється фоновим контрастуванням супроводу – звучанням дисонантного VI₇ з 6#, збагаченого інтонаційно напруженим альтерованим рухом у fis-moll'і. Воно безпосередньо поєднується з поверненням до звукосфери осно-

вної тональності с-moll (яскрава презентація тонічної функції в басу та хроматизовані октавні тріолі, що добігають до терцевого звуку).

Надзвичайно драматично звучить мелодія другої частини куплету. Ніби вихор неволі, неминучості трагедії в Allegro на *f*, з більш розвиненим фортепіанним супроводом, який не тільки емоційно підтримує вокальну партію (декламаційні безпівтонові низхідні фрази із заключним метроритмічно артикульованим висхідним стрибком), але й виконує роль фортепіанного соло у постлюдії, передається тяжкість страждань героя. Застосовано напруженість звучання зменшеного тризвуку на тонічному органному пункті, тріольного метроритмічного рисунку, що перебивається восьмими паузами.

№ 4 «Ти померла» (на вірш «Ти померла, ясна зоре...»), написаний в g-moll'і, скорботному характері виконання Lugubre, є трагічною розв'язкою кохання. На думку З. Ліхтмана, трагедійність пов'язана з тим, що «кохана померла, загинула любов, душа осиротіла, пропала надія на щастя. У гіркому роздумі стримано і повільно звучить мелодія романсу. В ній – туга й сердечний біль» (Ліхтман, 1970, с. 46).

Фортепіанний вступ на *p* налаштовує на скорботний настрій. У партії правої руки композитор використовує октавний рух секундами на основі нижніх допоміжних звуків, взятих в обох голосах в інтервалі малої секунди. Вони разом з уповільненим пульсуванням широкого розташування тонічного тризвуку в партії лівої руки відтворюють атмосферу безвиході.

Семантично важливим видається продовження звучання скорботних секундових інтонацій в акомпанементі першого речення першого куплету (тт. 1–4), в якому відбувається інтенсивне гармонічне збагачення цього мелодичного остинато за рахунок використання акордів гармонічно ускладненої логіки в акомпанементі (D₆₅ до As-dur з енгармонічною заміною 5 ступеня на 4# – DD₂ II₂ у g-moll). Вокальна партія відтворює стан скорботної розгубленості героя. Вона спирається на цілісну логіку двох мелодичних фраз. Перша – емоційно зосереджена кантілена з опорою на запитально-відповідний характер інтонування висхідної й низхідної секунд з максимально ліричною, страждальною низхідною терцією наприкінці. Наступна – інтонаційно виростає з другого мотиву першої фрази, натомість відтворює зростання трагедійності за рахунок метроритмічного подрібнення й урізноманітнення мотивів, активізації агогічної, динамічної та ритмічної артикуляційних функцій.

У другому реченні першого куплету, викладеному у більш високій теситурі та з фактурним оновленням супроводу, стан самотності героя, що назавжди втратив кохану, передається як безрадісна подорож людини в темному морі. Романс починається з напруженого виголосу в мелодії «Не гадалось»,

для якого характерне низхідне оспівування тонічного звуку, ускладнене стрибком на зменшену квінту. Вона акцентуативно застосована композитором на сильній долі такту й метроритмічно подовжена.

Наступна узагальнювальна фраза «В темне море без весельця сам подався» у драматургічному відношенні ніби прискорюється: фортепіанна партія на основі швидких ладотональних виблисків (d-moll – C-dur – g-moll – D-dur) в арпеджованому русі лівої руки підтримується алюзією на вальс у партії правої, що свідчить про миттєву переорієнтацію музичного образу із внутрішнього стану до зовнішнього, предметного. Натомість основний трагедійний емоційний стан не зникає, про нього постійно «нагадують» ввідні тони (7# у мінорі та 7 – в мажорі), які не розв'язуються безпосередньо у тоніку, а відтягують її, застигають на відчутті примарності далечини. Надзвичайно глибоко і виразно у фортепіанній партії вирішено каденційну зону. На поступовому темповому вгаданні застосовано звучання гармонічної D до основної тональності з артикульовано увиразненими 7 та 4# ступенями, що замирають у пульсуванні звуку «ре» і викликають предметну асоціацію зі сльозами, що крапають.

З початком другої строфи (тт. 14–23) змінюється рисунок вокальної партії. Її структурна цілісність забезпечується безперервним тематичним розвитком трьох асиметричних фраз (3+2+4), які щільно слідує за поетичним текстом. Перша як варіантний розвиток мелодики другого речення першої строфи являє собою виразну низхідну мелодичну лінію в обсязі зменшеної септими. Вона наповнена енергією терцево-секундового низпадання, домінуванням малих секунд із застосуванням альтерованих ступенів і передає стан глибокої самотності героя. Друга є низкою двох запитальних, динамічно деталізованих мотивів. Перший з них заснований на висхідній кварті, що повертається назад; другий – на поступовій мелодизації низхідної терції як інтонаційного ядра мелодики першої строфи. Характер вимовляння – декламаційний, внутрішньо напружений, з виразним акцентуативним артикулюванням.

Цей настрій передається фортепіанній партії, яка характеризується оновленням ладотональної та гармонічної логіки. Зокрема, яскравим засобом драматургічного розвитку є потенціал біфункціонального «мерехтіння» органного пункту з ознаками тоніки та субдомінанти у партії лівої руки, поєднаних з тонально визначеними тризвуками та їх оберненнями c-moll'я, As-dur'a, g-moll'я – у правої. Артикулюються субдомінантні гармонії, що є характерним для гармонічного мислення композитора і додає звучанню фарбу ще більшого емоційного страждання.

Третя, кульмінаційна, фраза, що супроводжується динамічним зростанням (*f*), являє собою два

хвилеподібні ланцюжки низхідної секвенції з інтонаційною зміною одного звуку. Кожен з них складається із двох структурних елементів: тужливого оспівування квінтового звуку низхідними секундами з дезальтерацією ввідного тону та висхідного стрибка на ритмічно подовжену сексту з низхідною терцією. Звучання першого ланцюжка в акомпанементі висвітлює ладотональне забарвлення Es-dur (через розв'язання D₂), а другого – дозволяє повернутися в основний g-moll на квінтовому звуці як втілення вічного запитання до тяжкої самотності. Як сльози, що крапають, натомість в акордовому викладі, на відміну від фортепіанного завершення першої строфи, звучить фортепіанне завершення циклу. Загальна структурна логіка романсу (2+9+10+2) детермінована слідуванням музичного ряду за поетичним текстом.

Підсумовуючи аналітичний розгляд вокального циклу Михайла Вериківського «Образ коханої», зазначимо, що звернення композитора до поезії П. Грабовського пов'язане з бажанням видатного українського композитора розкрити сторінки трагічного кохання людини. Сюжетною основою циклу є осмислення героєм різних етапів любові: зустрічі з коханою, оспівуванням радості кохання, передчуття розлуки, загибель коханої – оплакування і біль вічної розлуки. Загальна сюжетна лінія відтворює різноманітні відтінки трагедійного кохання героя, дотримуючись єдиної наскрізної лінії образно-драматургічного розгортання. Композитор уважно слідує за поетичним текстом, уважно відображає засобами музичної виразності його смислові акценти, гнучко застосовує раптові переключення розвитку дії до нової образної площини, з кантиленного інтонування на декламаційне та повернення назад задля деталізації його відтворення. Невипадково паузи виступають яскравим засобом виразності, декламаційної довершеності, слідування за поетичними нюансами. Романси, які увійшли до циклу, характеризуються високим рівнем художнього узагальнення; засобами індивідуальної стилістики композитора передаються різні грані ліричного та лірико-драматичного висловлення.

Композиційно-драматургічна цілісність циклу забезпечується комплексом засобів музичної виразності, які із врахуванням художнього досвіду інших вокальних циклів Михайла Вериківського («Три романси» на сл. Ю. Словацького, «З сучасної грецької лірики» на сл. Н. Вреттаноса, «Пісні Сафо» на сл. Сафо в пер. І. Франка, «Омузикалений “Перець”» на тексти з журналу) дозволяють здійснити висновок про циклічність як важливу ознаку камерно-вокальної творчості митця, його тяжіння до наскрізного розвитку. Невипадково строфічна форма романсів в інтерпретації композитора сприймається як куплетно-наскрізна: строфи драматургічно пов'язані між собою як

етапи становлення єдиного образу, поступове висвітлення його емоційних нюансів. Підкреслимо важливу драматургічну роль акомпанементу: відбувається зміщення функції супроводу до ролі сольного голосу зі своєю образно-емоційною логікою. Визначимо загальну темпову лінію циклоутворення: *Andante – Allegro – Andante (Allegro) – Lugu-bre*, що втілює ідеї уповільнення, зупинки часу, роздумів про вічність.

Мелодія як базовий складник тексту камерно-вокальних творів і носій ліричного тяжіє до поєднання кантиленного та речитативного інтонування, володіє довершеністю емоційного нюансування, артикуляційною ясністю й виразністю. Композитор запобігає до звучання тритону на сильній долі такту, отже, інтерпретує його як консонанс, «знимає» ефект напруженості. Широко застосовуються виразні можливості малої та великої секунд, малої та великої секст, мелодичні секвенції, альтерація та дезальтерація стійких ступенів, оспівування та затримання звуків у вокальній партії та мелодизація акомпанементу. До семантично важливих елементів, що впливають на систему інтонаційних зв'язків та забезпечують високий рівень емоційної експресії у циклі, відносимо тритон, секундові оспівування, затримання, 4# (думовий) щабель ладу.

Гармонія є найвиразнішим засобом відтворення музичного мислення композитора, що в межах стилю модерну сприймається як рушійний засіб драматургічної логіки. Вона самодостатня, збагачена внутрішньою мелодизацією, введенням ознак ускладненого ладового мислення, додаткових позаакордових ступенів, септакордів, колористичних поєднань натуральних й альтерованих звучань, широким використанням еліптичних послідовностей, секвенцій, свободою ладотональних зсувів, заснованих на логіці розвитку колористичної взаємодії акордів. Велику роль відіграє остинато (басове, сопранове) як фактор створення та згущення образно-емоційної атмосфери. При загальній орієнтації композитора на норми класичної гармонії спостерігаємо значну кількість епізодичних відхилень від них, що яскраво виявляється у гармонічних «зсувах» з метою пошуку забарвлення звучання, а також зонах накопичення нестійкості, гармонічної невизначеності на етапах розвитку тематичного матеріалу.

Ладотональне мислення М. Вериківського у вокальному циклі «Образ коханої», незважаючи на тональну визначеність та утвердження тонікальності на початку та наприкінці романсів, характеризується орієнтацією на стирання меж між однойменними тональностями. Композитор ускладнює мінор 4#, 6# ступенями, широко застосовує трансформацію інтервалів та потенціал енгармонійних звуків. Модуляційна техніка породжується мелодичною природою, а часті зміни тональності, за рахунок рухливої гармонії,

свідчать про гнучке ставлення композитора до поняття тонального центру. Загальна тональна логіка твору (e-moll – G-dur, D-dur, c-moll, g-moll) висвітлює оригінальну ладотональну драматургію, що дозволила втілити розмаїття почуттів героя. Основна лірико-драматична ідея циклу втілюється засобами ствердження мінорної ладотональної сфери.

Особливості фактури вокального циклу усвідомлюються у зв'язку із щільною взаємодією виразної мелодії з драматургічно автономним акомпанементом, що доповнюють один одного. Відзначимо надзвичайну деталізацію емоційних станів кожного образу образної системи твору своєрідним комплексом засобів виразності та їх драматургічно-композиційної взаємодії. З урахуванням стильових особливостей епохи модернізму можна сприймати фактуру як трирівневу структуру, оскільки всі її лінії мають власні драматургічно-семантичні та емоційні навантаження.

Романси циклу у формоутворювальному аспекті підтверджують інтерес митця до куплетно-наскрізної форми, яка дозволяє покроково відслідковувати розкриття формотворчої ролі засобів музичної виразності в їхній композиційній взаємодії. Функційне значення фортепіанного вступу зводиться до підготовки основного емоційного стану образу, що реалізує вступну або вступну й експозиційну функцію. Функцію постлюдії, як і фортепіанного супроводу загалом, визначаємо як післямову, осмислення того, що відбулось, з максимальною семантичною визначеністю голосу, що солює. У другій строфі (другому куплеті) романсів зазвичай опрацьовуються засоби контрастування, які варіантно розвивають інтонаційні елементи першої строфи («Ти», «Все тобі», «Важке передчуття») або вводять новий матеріал («Ти померла»).

Кульмінаційні зони супроводжуються активізацією усього комплексу засобів, зазвичай виражені масштабним інтонаційним узагальненням. У циклі першою кульмінаційною точкою у розвитку музичної драматургії є фраза «Хмара вплива» («Важке передчуття»), основною кульмінацією циклу – «Як нема кому молитись, як нема кому любити» («Ти померла, ясна зоре»). Засоби тематичного руху є різноманітними: інтонаційне проростання та виникнення результативних тематичних елементів, метроритмічне подрібнення (драматургічне пришвидшення), перегармонізація або автономний гармонічний розвиток, оновлення темпу руху музичної думки та фактури, акустичне артикулювання тощо.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Таким чином, проведений музично-теоретичний аналіз вокального циклу «Образ коханої» довів, що у процесі циклоутворення композитор спирається на індивідуалізовану систему засобів виразності, які характеризують його сти-

льові пошуки у 1940-х років ХХ ст. та ілюструють досвід опанування українським видатним композитором камерно-вокального циклу як феномену музичного мистецтва в добу модернізму. Романси циклу у формоутворювальному аспекті підтверджують інтерес митця до куплетно-наскрізної форми, яка дозволяє покроково відслідковувати розкриття формотворчої ролі засобів музичної виразності в їх композиційній взаємодії.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні особливостей циклізації у вокальних циклах Михайла Вериківського «Три романси» на сл. Ю. Словацького, «3 сучасної грецької лірики» на сл. Н. Вреттаноса, «Пісні Сафо» на сл. Сафо в пер. І. Франка з метою спостереження еволюції цього феномену в подальшій творчості композитора.

ЛІТЕРАТУРА

Герасимова-Персидська, Н. О. (1959) М. І. Вериківський: Нарис про життя і творчість / редактор Г. І. Вишневський. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.

Говорухіна, Н. О. (2009) Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків.

Горелік, Л. М. (2006) Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

Григор'єва, О. (2021) Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : дис. ... канд. мистецтв. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.

Гусарчук, Т. В. (2008) Особистісні чинники духовної творчості українських композиторів 20-х років ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : збірник статей. Випуск 67: *Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки*. Київ, 207–216.

Давидова, О. М. (2015) Михайло Вериківський: становлення творчої особистості (1923–1941 роки). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : збірник статей. Випуск 113. *Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1923–1941)*. Київ, 100–108.

Дем'янчук, О. Н. (2022) Життєтворчість Михайла Вериківського: композиторська індивідуальність, ідейно-естетичні та стильові особливості. *Professional Art Education*, 3 (1), 26–32.

Кармазін, А. О. (2020) Історія в мистецьких образах як сутність творчого мислення Михайла Вериківського : дис. ... канд. мистецтв. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Ліхтман, З. (1970) Передмова до збірки «Вибрані романси українських радянських композиторів», 44–46. Київ : Музична Україна.

Остапчук, В. (2016) Стильові особливості творчості М. Вериківського. *Михайло Вериківський у кон-*

тексті української музичної культури та освіти: (до 120-ї річниці з дня народження) : збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції, 24–25 листопада 2016 р. Тернопільська обласна рада, Управління освіти і науки Тернопільської облдержадміністрації, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка. Кременець, 80–87.

Петрова, О. В. (2020) Пісні Й. Брамса Ор. 57 (до питання композиційно-драматургічної цілісності циклу). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 208–213.

Шурова, Н. (1972). Михайло Вериківський. Київ : Музична Україна.

REFERENCES

Herasymova-Persydska, N. O. (1959) M. I. Verykivs'kyu: Narys pro zhyttya i tvorchist' / redaktor H. I. Vyshnevs'kyu [M. I. Verikyvskyi: An Essay on Life and Creativity / edited by G. I. Vishnevskiy]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoyi literatury URSR [in Ukrainian].

Hovorukhina, N. O. (2009) Evolyutsiya vokal'noho tsykladu ta zakonornosti tsykloutvorennia (na prykladi tvoriv R. Shumana, Kh. Vol'fa, A. Shenberha) [Evolution of the vocal cycle and regularities of cycle formation (on the example of the works of R. Schuman, H. Wolff, A. Schoenberg)]: Avtoref. dys. ... kand. mystetstv. Khark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotlyarevs'koho. Kharkiv [in Ukrainian].

Horelik, L. M. (2006) Vokal'nyy tsykl u zhanrovo-vydoviy spetsyfitsi kamernoho spivu [Vocal cycle in the genre-species specificity of chamber singing]: Avtoref. dys. ... kand. mystetstv. Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odesa [in Ukrainian].

Hryhoryeva, O. (2021) Vokalnyy tsykl u tvorchosti D. L. Klebanova: aspekty interpretatsiyi zhanru [The vocal cycle in the work of D. L. Klebanova: aspects of genre interpretation]: dys. ... kand. mystetstv. Kharkivs'kyu natsional'nyy universytet mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs'koho, Kharkiv [in Ukrainian].

Husarchuk, T. V. (2008). Osobystisni chynnyky dukhovnoyi tvorchosti ukrayins'kykh kompozytoriv 20-kh rokiv XX stolittya [Personal factors of the spiritual creativity of Ukrainian composers of the 20s of the 20th century]. *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskoho*: zbirnyk statey. Vypusk 67: *Muzychna kul'tura Ukrayiny 20–30-kh rokiv XX stolittya: tendentsiyi i napryamky*. Kyiv. – *Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: a collection of articles*. Issue 67: *Musical culture of Ukraine in the 20s and 30s of the 20th century: trends and directions*. Kyiv, 207–216 [in Ukrainian].

Davydova, O. M. (2015) Mykhaylo Verykivs'kyu: stanovlennya tvorchoyi osobystosti (1923–1941 roky) [Mykhailo Verikyvskyi: the formation of a creative personality (1923–1941)]. *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskoho*: zbirnyk statey. Vypusk 113. *Kompozytory i muzykoznavtsi Kyivs'koyi konservatoriyi (1923–1941) – Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: a collection of*

articles. Issue 113. *Composers and musicologists of the Kyiv Conservatory (1923–1941)*. Kyiv, 100–108 [in Ukrainian].

Demyanchuk, O. N. (2022) Zhyttyetvorchist Mykhayla Verykivskoho: kompozytorska individualnist, ideyno-estetychni ta stylovi osoblyvosti) [Life work of Mykhailo Verikyvskyy: composer's individuality, ideological-aesthetic and stylistic features]. *Professional Art Education – Professional Art Education*, 3 (1), 26–32 [in Ukrainian].

Karmazin, A. O. (2020) Istoriya v mystets'kykh obrazakh yak sutnist' tvorchoho myslennya Mykhayla Verykivskoho [History in artistic images as the essence of Mykhailo Verikyvskyy's creative thinking]: dys. ... kand. mystetstv. *Natsional'na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho*. Kyiv [in Ukrainian].

Likhtman, Z. (1970) Peredmovva do zbirkyy «Vybrani romansy ukrayins'kykh radyans'kykh kompozytoriv» [Preface to the collection “Selected romances of Ukrainian Soviet composers”]. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 44–46 [in Ukrainian].

Ostapchuk, V. (2016). Stylovi osoblyvosti tvorchosti M. Verykivskoho [Stylistic features of M. Verikyvskyy's creativity]. *Mykhaylo Verykivskyy u konteksti ukrayinskoyi muzychnoyi kultury ta osvity (do 120-yi richnytsi z dnya*

narodzhennya): zbirnyk materialiv II Vseukrayinskoyi naukovy-praktychnoyi konferentsiyi, 24–25 lystopada 2016 r. Ternopil'ska oblasna rada, Upravlinnya osvity i nauky Ternopil'skoyi oblderzhadministratsiyi, Kremenetska oblasna humanitarno-pedahohichna akademiya im. Tarasa Shevchenka. Kremenets – *Mykhailo Verykivskyy in the context of Ukrainian musical culture and education: (to the 120th anniversary of his birth): collection of materials of the II All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, November 24–25, 2016*. Ternopil Regional Council, Department of Education and Science of the Ternopil Regional State Administration, Kremenets Regional Humanitarian and Pedagogical Academy named after Taras Shevchenko. Kremenets, 80–87 [in Ukrainian].

Petrova, O. V. (2020) Pisman'nyy Y. Bramsa Or. 57 (do pytannya kompozytsiyno-dramaturhichnoyi tsilisnosti tsykladu) [Songs of J. Brahms Or. 57 (on the issue of compositional and dramaturgical integrity of the cycle)]. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, Kyiv, 2, 208–213 [in Ukrainian].

Shurova, N. (1972). *Mykhaylo Verykivskyy* [Mykhailo Verikyvskyy]. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

“Image of the Beloved” by Mykhail Verikyvskyy in the context of the problem of chamber-vocal cyclicality

Tetiana Volodymyrivna Martyniuk

Doctor of Art Studies, Professor
Hryhorii Skovoroda University
in Pereiaslav
ORCID: 0000-0001-5236-5990

The article examines the vocal cycle “The Image of the Beloved” by Mykhailo Verikyvskyy in the context of the problem of chamber-vocal cyclicality. It is emphasized that during the 1940s of the 20th century, the composer created a significant number of vocal compositions. The lyrical cycle for voice and piano “The Image of the beloved” for a high male voice based on a poem by P. Grabovsky was completed in 1944. The purpose of the article is a music-theoretical analysis of the vocal cycle “The Image of the Beloved” by Mykhailo Verikyvskyy in the context of the problem of chamber-vocal cyclicality. To carry out a music-theoretical analysis of the vocal cycle “The Image of the Beloved” by Mykhailo Verikyvskyy in the context of the problem of chamber-vocal cyclicality, we used analytical methods (musical-textual, intonation, harmonic, genre, hermeneutic analysis), which allowed us to generalize the system of stylistic features of the work, and also reveal the peculiarities of cyclicality as an aesthetic value of the composer's work. A musical-theoretical analysis of each of the four romances of the cycle was carried out.

No. 1 “You” (based on the poem “To N.K.S.”) opens the cycle, is a bright, elegiac portrait of a beloved. No. 2 “Everything to you” (to the poem “As long as the sun, as long as the world...”) reproduces a confusing, passionate image of love. No. 3 “A heavy premonition” (based on the poem “Holy soul prayed...”) represents a sharp emotional contrast, imbued with an anxious gloomy mood, a foreboding of an imminent separation from the beloved. No. 4 “You're dead” (based on the poem “You're dead, the dawn is clear...”) is the tragic ending of the cycle. The plot basis of the cycle is the hero's understanding of the various stages of love: meetings with the beloved, singing of the joy of love, premonitions of separation, the death of the beloved – mourning and the pain of eternal separation. It is proven that the general storyline reproduces various shades of the tragic love of the hero, following a single through line of figurative and dramaturgical unfolding. The composer carefully follows the poetic text, flexibly reflects its semantic accents by means of musical expressiveness, flexibly applies sudden switching of the development of the action to a new figurative plane, from cantilene intonation to declamatory intonation and back to detail the reproduction of the poetic text. The romances included in the cycle are characterized by a high level of artistic generalization. Various facets of lyrical and lyrical-dramatic expression are conveyed by means of the composer's individual style. Generalized opinions regarding the compositional and dramaturgical integrity of the cycle; features of the melody as a carrier of the lyric, harmony as the most expressive means of reproduction of the composer's musical thinking; ladotonal, textural, form-forming features of cyclization.

The prospects of further scientific research in the study of the peculiarities of cyclization in the vocal cycles of Mykhailo Verikyvskyy “Three romances” on the poem Yu. Slovackyy, “From Modern Greek Lyrics” on the poem N. Vrettanos, “Songs of Sappho” on the poem Sappho in trans. I. Franko in order to observe the evolution of this phenomenon in the composer's subsequent work.

Keywords: vocal cycle, Mykhailo Verikyvskyy, “Image of the Beloved”, romance, vocal part, piano accompaniment, cyclization.