

СОНЕТ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ

Шутко Дар'я Олегівна,

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
ORCID ID: 0009-0002-3426-2749

У статті аналізуються камерно-вокальні солоспіви знаного українського композитора М. В. Дремлюги (1917–1998), створених ним протягом періоду з 1973 по 1976 рік на тексти сонетів українських та зарубіжних поетів минулого та сучасності. Зазначені твори, що яскраво характеризують М. Дремлюгу як проникливого митця-лірика, розглядаються у контексті соціокультурних обставин окресленого часового проміжку, характерних для радянської дійсності другої половини ХХ століття. В процесі аналізу ряду романсів на слова Ф. Петрарки, Мікеланджело та В. Шекспіра увага була сфокусована головним чином на суттєвих елементах музичної мови композитора – мелодиці, гармонії, метроритмічних та фактурних нюансах. Оскільки в процесі дослідження особливий інтерес в автора статті викликав механізм узгодження музичної та літературної складових камерно-вокального твору, пошук композитором шляхів втілення структурних канонів сонету в контекст музичної форми отримав пріоритетне значення. Метою дослідження є виявлення характерних стилістичних та концептуальних особливостей романсів М. В. Дремлюги, написаних на тексти сонетів українських і зарубіжних авторів. При дослідженні камерно-вокальної спадщини М. Дремлюги періоду 1973–76 років були задіяні наступні методи: аналітично-описовий (для характеристики стильових та концептуальних особливостей ряду романсів М. Дремлюги), метод історичного аналізу (для з'ясування обставин створення аналізованих творів, а також при роботі з рукописами та архівними документами) та метод системного аналізу (для здійснення узагальнень та формулювання проміжних та кінцевих висновків). Музичний сонетарій Миколи Дремлюги й на сьогоднішній час залишається мало дослідженою цариною, що свого часу знайшла побіжне висвітлення лише в одній розвідці. В нашому дослідженні вперше проведено аналіз ряду романсів М. Дремлюги в контексті специфіки музичної інтерпретації композитором сонетної структури. Зібрання музичних сонетів М. В. Дремлюги яскраво експонує ліричну грань його різносторонньої творчої індивідуальності. Зазначені вокальні солоспіви відзначаються органічністю й стрункістю форми, багатством мелодичної, гармонічної та метроритмічної палітри, розгорнутістю, виразністю та фактурним розмаїттям фортепіанних партій, що часто виходять за межі простого супроводу.

Ключові слова: український композитор Микола Васильович Дремлюга, сонет, Ф. Петрарка, Мікеланджело, В. Шекспір, камерно-вокальна творчість, лірика.

Shutko Daria. Sonnet in chamber vocal music of Mykola Dremlyuha

Chamber vocal miniatures by well-known Ukrainian Composer M. V. Dremlyuha (1917–1998) is analyzed in the article. These romances were created within the period of 1973–1976 and written on sonnet lyrics of Ukrainian and foreign poets of the past and contemporaneity. These works, which characterize brightly M. Dremlyuha as an insightful artist-lyricist, are considered in the context of social and cultural circumstances of the period given – the second half of the 20th century. In the process of analysing of a number of romances on the words of F. Petrarch, Michelangelo and W. Shakespeare the attention was mostly focused on essential elements of the composer's musical language (melody, harmony, rhythmical and textural nuances). Since in the process of the research the mechanism of coordination of musical and literary components of a chamber vocal work evoked special interest of the author of this article, the composer's search of the sonnet structural canons' embodiment into the context of musical form has been given priority. The objective of the research is revealing of characteristic stylistic and conceptual specificities of M. Dremlyuha's romances, written on sonnet lyrics of Ukrainian and foreign poets. In the process of the research of M. Dremlyuha's chamber vocal music of the period of 1973–76 were used the following methods: the analytical and descriptive one (for characterizing of stylistic and conceptual peculiarities of romances by M. Dremlyuha), the method of historical analysis (to clarify the circumstances of the creation of the researched works), and the method of system analysis (for generalization and producing intermediate and final conclusions). Mykola Dremlyuha's musical sonnetarium is still an uninvestigated field. It only was researched in one article. In our research for the first time the analysis of a number of M. Dremlyuha's romances was made in the context of specifics of the composer's interpretation of sonnet structure. The collection of M. V. Dremlyuha's musical sonnets exposes brightly the lyrical aspect of his versatile creative individuality. The vocal miniatures analysed are noted for their organicity and elegance of structure, richness of melodic, harmonical and rhythmical palette, well-developed, expressive and texturally diverse piano parts, which often are not just an accompaniment.

Key words: the Ukrainian composer Mykola Vasylyovych Dremlyuha, sonnet, F. Petrarch, Michelangelo, W. Shakespeare, chamber vocal works, lyric.

Вступ. Незабаром мине вже третє десятиліття з дня смерті відомого українського композитора, педагога та громадського діяча Миколи Васильовича Дремлюги (1917–1998). Творчість видатного майстра й сьогодні не втрачає своєї актуальності, більше того – розгортає все нові й нові свої грані. Сьогодні ми маємо можливість достойно оцінити ті його здобутки, що замовчувалися, а подекуди й позиціонувалися як небажані за часів радян-

ської цензури. Зокрема, особливо значущим і цікавим виглядає сьогодні період другої половини 1970-х років – час, коли композитор зміг вповні розкритися як проникливий лірик, майстер камерних вокальних солоспівів. Прикметною особливістю більш ніж тридцяти творів, написаних М. Дремлюгою у 1973–76-ті роки під час перебування у Ворзельському будинку творчості композиторів, є обрання композитором у якості поетичної

складової для своїх романсів текстів сонетів – чи не найскладнішого навіть на сьогоднішній день літературного жанру, що має властивість виявляти чималий «спротив матеріалу» як для поетів, так і для музикантів, що час від часу роблять спроби покласти його на музику. Цю коштовну частину творчого доробку М. Дремлюги з повним правом можна назвати перлиною українського музичного сонетарію, у зв'язку з чим вона викликає особливий дослідницький інтерес.

Ще в 2003 році Олександр Олексієнко у своїй праці, присвяченій творчому внеску М. В. Дремлюги у бандурний репертуар, справедливо констатував: «творча постать Миколи Дремлюги є однією з найменш досліджених в українській музиці ХХ століття (література практично обмежується двома роботами К. В. Майбурової, опублікованими у 1966 і 1968 рр.); це видається невідповідним реальному значенню цього митця для української музичної культури ХХ століття»¹ (Олексієнко, 2003, с. 17). На сьогоднішній день тезаурус публікацій, присвячених видатному українському композиторові, дещо поповнився. Зокрема, з'явилися статті у фундаментальних довідкових виданнях України (Антон Мухи – в Українській музичній енциклопедії (Муха, 2006, с. 655) та Ніни Шурової – в Енциклопедії Сучасної України (Шурова, 2008)); опубліковані спогади дружини композитора Валентини Крементуло (Крементуло, 2012) та дочки Марії Дремлюги (Дремлюга, 2024). Минуле десятиліття ознаменувалося появою музикознавчих розвідок Н. Шурової (огляд життєвого й творчого шляху М. Дремлюги (Шурова, 2007)), Олени Ніконенко (дослідження композиційно-стильових особливостей Концерту для бандури з оркестром М. Дремлюги (Ніконенко, 2014)), Олександри Німилевич та Ірини Андрусів (аналіз фортепіанних творів композитора (Німилевич, Андрусів, 2024)); також останнім часом в Дрогобицькому педагогічному університеті імені І. Франка була захищена магістерська робота Ірини Андрусів «Музикознавча і фортепіанна спадщина Миколи Дремлюги в культурно-мистецькому просторі України» (Андрусів, 2024).

Мета статті – виявити характерні стилістичні й концептуальні особливості камерно-вокальних солоспівів М. В. Дремлюги, створених на тексти сонетів українських та зарубіжних авторів.

Матеріали та методи. При дослідженні камерно-вокальної спадщини М. Дремлюги періоду 1973–76 років були задіяні наступні методи: аналітично-описовий (зادля характеристики стильових та концептуальних особливостей ряду романсів М. Дремлюги), метод істо-

ричного аналізу (для з'ясування обставин створення аналізованих творів, а також при роботі з рукописами та архівними документами) та метод системного аналізу (для здійснення узагальнень та формулювання проміжних та кінцевих висновків).

Результати дослідження. Кожна музична епоха має свої неповторні характерні риси, свій «тренд», чільні тенденції. Так, в силу історичних обставин, пов'язаних із життям України першої та другої половини ХХ століття, тривалий час – аж до періоду незалежної державності – основні напрями її музичної культури в цілому відповідали загальним векторам радянського культурного простору. Якщо протягом першої половини століття принциповою і категоричною естетичною вимогою, висуваною перед композиторами, була «масовість», епічність, монументальність, грандіозність, а відтак – популярність крупних жанрів і форм, то у другій половині, за часів відносної політичної стабільності та культурної регламентованості, ситуація в мистецтві суттєво змінилася. Загальна байдужість та індиферентний бюрократизм що прийшли на зміну колишній авторитарності та ідеологічній пильності, парадоксальним чином мали певні позитивні наслідки. «Загалом, період 1975–1990 р.р. складався дуже сприятливо для творчого процесу як в українській музичній культурі, так і в інших республіках Союзу. На той час ідеологічно-політичний прес тоталітаризму, який формально вимагав виключно відображення “ідеалів советского народа” послабився», – згадує український композитор П. Петров-Омельчук (Петров-Омельчук, 2015). Перед композиторами відкрилися можливості творчого вибору, зокрема – можливість переведення фокусу уваги на внутрішній емоційний світ. Важливим виразовим інструментом цього періоду стає камерність як метод художнього висловлювання. Ясніше зазвучали голоси тих митців, чиїм пріоритетом була індивідуальні почуття. В дрімотно-байдужій атмосфері застою поволи починають заявляти про себе нові тенденції: створюються і поступово набувають величезної популярності камерні вокальні та інструментальні колективи, налагоджуються творчі контакти з іншими країнами, до України приїждять іноземні гастролери.

Відповідним чином змінюється жанрова палітра української музики. Великі форми, як і раніше, застосовуються, але дедалі частіше – у редукованому вигляді. Ця тенденція прозоро простежується в самих назвах творів, де нерідко фігурують слова «камерний» або «моно»: камерна кантата, камерна симфонія, камерний концерт, моно-опера тощо. Особливого попиту набуває репертуар для камерних оркестрів та хорів. Таким чином, пріоритетні позиції у зазначений період переходять від монументального епосу до інтимної лірики, що й спостерігається у музиці українських композиторів другої половини ХХ століття.

Саме на такому ґрунті й могли зрости та вповні розквісти кращі шедеври камерної вокальної лірики українського музичного митця, званого композитора, педагога й громадського діяча Миколи Васильовича Дремлюги (1917–1998). Його вокальну творчість за об'ємом

¹ Уточнимо втім, що в цитованому висловлюванні йдеться про брак системних, фундаментальних праць, присвячених аналізу творчої спадщини композитора. На момент написання дисертації О. Олексієнком, окрім згаданих дослідником розвідок Катерини Майбурової (Майбурова, 1966, 1968), музикознавчий дискурс навколо творчої діяльності М. Дремлюги також включав записані та опубліковані інтерв'ю з композитором (Босак, 1990), (Пашиńska, 1996), статті в періодичних виданнях (поета Андрія Демиденка (Демиденко, 1999), дочки композитора Марії Дремлюги (Дремлюга, 1999), музикознавця Віктора Золочевського (Золочевський, 1987), композитора В. Кирейка (Кирейко, 1997), музичного критика Ф. Козицького (Козицький, 1951)), музикознавчі розвідки Миколи Гордійчука (Гордійчук, 1964), Валеріана Довженка (Довженко, 1973), Степана Лісєцького (Лісєцький, 1987), Ніни Шурової (Шурова, 1978), присвячені окремим аспектам творчості митця.

і якістю сміливо можна зіставити з шубертівською: перу композитора належать понад сто романсів на слова вітчизняних та зарубіжних поетів і стільки ж концертних обробок народних пісень для голосу й фортепіано.

Слід відмітити, що творчість Миколи Дремлюги в силу її всебічності, різносторонності у жанровому відношенні справедливо визначають сьогодні як класичну. Його доробок репрезентують опуси великої форми: шість симфоній, кантати, ораторія, симфонічні сюїти та поеми (чотири з них об'єднані у цикл під назвою «Батьківщина», який є першим подібним циклом в українській музиці), вісім концертів для різних інструментів – фортепіано, труби, скрипки, гобоя. Його концерт для бандури з оркестром – також є першим в історії української музики. Майстерно володіючи фортепіано, М. Дремлюга написав чимало музики для цього інструменту – концерт, етюд, прелюдії, шестистаєсний «Весняна сюїта», цикл з 24-х п'єс «Фортепіанний альбом», токату на тему веснянки «А вже весна» та ін. Провідне значення для композиторського мислення митця мала форма сонати та фуги. Втім, протягом усього його творчого життя так чи інакше знаходила прояв лірична іпостась його композиторської індивідуальності митця (перша з його шести симфоній, написана 1968 року, далеко не випадково отримала назву «Лірична»). І саме у другій половині ХХ століття, зокрема, у 1970-ті роки, М. Дремлюга особливо яскраво реалізує себе як майстер вокальних солоспівів.

До жанру романсу М. Дремлюга активно звертався протягом усього свого життя, почавши писати камерно-вокальні мініатюри ще в пору свого студентства: значна кількість подібних творів з'явилася протягом 1940-х років. Цілком зрозуміло, що їхній зміст строго контролювався й визначався тогочасною офіційною ідеологією. Так, у 1944–45 рр. був написаний вокальний цикл «Тобі, Вітчизно» на вірші М. Рильського та А. Малишка, до якого, зокрема, входили романси «Виїздили партизани», «Гаю ти мій, гаю», «Веснянка» на тексти А. Малишка, присвячені боротьбі українських партизан в період другої світової війни; в 1945 р. – ліричні романси «На білу гречку впали роси» та «Осінь» на слова М. Рильського. Близько 1951 року були створені вокальна поема «Вишиває і співає» на слова М. Рильського; героїчний романс-балада «Далеко в тумані Малахов курган» на вірш М. Нагнибіди (образ героя-морця, що бився за Севастополь), романс «В Старій Гуті» на текст П. Воронька (радісна зустріч української селянки з партизанами-визволителями), цикл «Весна Вітчизни» на вірші П. Тичини та В. Сосюри, а також – чимала кількість так званих масових пісень. Однак, вже тоді у статті Ф. Козицького «Голос талановитої молоді», надрукованій у 1951 році в журналі «Радянська музика», зауважувалося, що цикл «Весна Вітчизни» «не є вільним... від суттєвих недоліків. Його музика є стилістично нерівноцінною. Часом автор відмовляється від звернення до народно-піснених джерел і збивається на нейтральний романсно-елегійний стиль, далекий від тих образів сучасності, що їх містить поетичний текст» (Козицький, 1951, с. 17). «У більшості своїх романсів Дремлюга схильний до ліричного вири-

шення теми», – відмічається в цій же статті (так само). Серед таких «небажаних» ліричних романсів називаються «З тобою» на сл. Т. Масенка, «Люблю» на сл. Н. Зоценка, «Замела ніжні квіти зима» на сл. В. Сосюри.

Враховуючи наведені відомості, наголосимо: Дремлюга-лірик, Дремлюга-мініатюрист зміг вповні реалізуватися як такий лише в другій половині ХХ століття. Саме в цей період, точніше, у 1973–1976 рр., перебуваючи переважно у Ворзельському будинку творчості композиторів, Микола Васильович створив понад тридцять п'ять романсів. Їх єднає доволі прикметна літературна компонента, – усі вони написані на тексти сонетів. У цьому зв'язку слід відмітити суттєву особливість, що, поміж багатьма іншими, визначає творчу неповторність М. Дремлюги як митця-лірика: навряд чи знайдеться в історії вітчизняної музики автор, чий творчий доробок містив би таку кількість романсів з подібним літературно-поетичним підґрунтям. Більшість із зазначених романсів були надруковані. Втім, певне їх число до сьогодні залишається у вигляді рукопису, хоч рівною мірою достойне як публікації, так і ретельного вивчення. Серед них – романси на слова дев'яностого сонету з циклу «На життя мадонни Лаури» Ф. Петрарки (20.IV.1973), тринадцятого сонету А. Міцкевича (1.VI.1974), «Жовтень» на вірш іспанського поета Хуана Рамона Хіменеса (7.X.1975), «Моя мрія» на слова Андрія Демиденка (9.II.1974).

Музичний сонетарій Миколи Дремлюги – досить широкий за своїм діапазоном і охоплює твори як зарубіжних, так, і українських поетів. Поміж ними – твори Ф. Петрарки, В. Шекспіра, А. Міцкевича, іспанського поета Хуана Рамона Хіменеса (1881–1958), а також сонети М. Рильського, Л. Українки, І. Франка, В. Сосюри, П. Тичини, та інших. Як зазначала у 1978 році українська музикознавиця Н. Шурова, романси, написані на тексти сонетів у 1973–75 рр., були початково об'єднані у вокальний цикл, що включав тридцять один номер (Шурова, 1978, с. 19). Твори були згруповані за авторами текстів. «Це “Пісні кохання” на вірші Петрарки, Сонети на слова Мікеланджело, “Пам'яті друга” (Вільям Шекспір), “Любовні сонети” (Адам Міцкевич), Сонети на слова російських класиків, Сонети на тексти іспанського поета Хуана Рамона Хіменеса, Сонети на слова українських авторів, Сонети на вірші українських та російських радянських поетів» (там само). Зазначимо, що самий принцип поділу романсів всередині збірки свідчить про увагу композитора до поетичного стилю використовуваних текстів. «Микола Васильович був добре обізнаний з українською і світовою поезією. Для своїх творів він обирав ті вірші, які відповідали його характеру і уподобанням. Це глибоко ліричні поезії, філософські вірші з роздумами про життя», – згадує дружина композитора, філолог за фахом Валентина Крементуло (Крементуло, 2012, с. 7). Однак, лише дев'ятнадцять романсів із зазначеного циклу увійшли до окремої збірки, внаслідок чого «принцип “малих циклів”» було «порушено. Повністю подані лише твори на слова Шекспіра та Мікеланджело»² (Шурова, 1978, с. 19).

² Скоріш за все, подібний відбір здійснювався не за ініціативою композитора і був спричинений видавничими вимогами.

Довершена структура сонета (а також особливого їхнього поєднання у цикл – так званого «вінка сонетів») й сьогодні залишається в літературі неперевершеним зразком архітектонічної досконалості, що по праву дозволяє вважати його вершинним жанром високої поезії. Окрім романсів М. Дремлюги, скарбниця вітчизняної музики містить ще близько ста двадцяти зразків «озвучення» сонету українськими композиторами ХХ – початку ХХІ століття. Однак, як справедливо констатує І. Драч, не лише в українській музиці, а й взагалі у світовій важко знайти приклади повноцінної музичної реалізації структурно-композиційного потенціалу, закладеного в сонеті. Сонету «ще й досі не судилося знайти в музиці адекватного втілення, незважаючи на свій майже 800-літній вік» (Драч, 1999, с. 68). Строгий структурний канон сонету (чотирнадцять рядків-віршів, зазвичай написані у п'яти- або шестистопному ямбі та згруповані у два катрени і два терцети в італійському варіанті або у три катрени і двовірш – в англійському) виявляє неабиякий спротив. «Ця канонічна форма поезії вимагає такої творчої дисципліни, такої концентрації ритми, образу, що майже всі спроби “омузичення” цієї лаконічної строфи з 14 рядків неодмінно приречені сприйматися як профанація або спрощення», – зазначає дослідниця (там само). Дійсно, огляд численних прикладів покладення тексту сонету на музику, здійснених у різні часи, показує, що зазвичай з поетичним текстом сонету поводяться так само, як з будь-яким іншим віршованим текстом, відтворюючи музичними засобами головним чином образ, емоційний стан, або загальну концепцію, ідею поетичного твору. На структурному ж каноні, що власне, й визначає літературний жанр сонету як такий, увага практично не концентрується.

Значущий виняток у даному контексті являють собою музичні інтерпретації сонетів М. Дремлюгою. В його камерно-вокальній спадщині Ворзельського періоду ясно простежується неабияка чутливість до сонетної структури (що, власне, й не дивно для людини, яка з юних років володіла кількома іноземними мовами й читала в оригіналі поезії Гете, Шиллера, Новалиса). «Своєрідна форма сонета, де найчастіше зіставляються два чотиривірші та два тривірші, викликала плідні пошуки відповідних способів її музичного втілення. Композитор застосовує різноманітні варіанти тричастинних і двочастинних форм, не повторюючи вже знайдене», зазначає Н. Шурова (Шурова, 1978, с. 19). Зокрема, характерна й традиційна для романсу тричастинна форма, досить часто задіювана композитором, органічно узгоджується з будовою сонету: як правило, перший розділ музичного твору написаний на текст першого катрену, середня частина містить другий катрен і служить образною антитезою, що підкреслюється зміною тональності, фактури, інтонаційного музичного матеріалу; два терцети, як правило, припадають на репризу, нерідко динамічну й розширену за рахунок коди. Мелодія романсів зазвичай відтворює п'яти-шестистопний ямб – характерний поетичний розмір сонету. Відхилення від зазначеного поетичного розміру, як правило, не випадкові й виправдані мистецьким задумом.

Окремо слід відмітити роль фортепіанної партії у Ворзельських романсах М. Дремлюги, які часто виходять за межі поняття «акомпанемент» і набувають значення альтернативної мелодичної, а часом і драматургічної лінії.

Микола Васильович безумовно належить до числа композиторів-піаністів, в житті яких фортепіано з ранніх років відігравало вирішальну роль. В інтерв'ю з М. Босаком, опублікованому 26 грудня 1990 року в газеті «Прапор перемоги» композитор зворушливо описує свою першу зустріч з цим інструментом. «Коли мені виповнилося чотири роки, батькові вдалося за скромні вчительські заробітки купити піаніно фірми «Блютнер». Я підійшов до нього і доторкнувся пальцем до одного чорного клавіша. Пролунав звук, який заповнив мене незвичною красою. Натиснув на інші клавіші – і перенісся в чарівний світ звуків. От з цього і почався мій шлях у музичне мистецтво» (Босак, 1990). Надалі, наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років, будучи ще малим хлопцем, Микола Васильович слухав лекції професора Київської консерваторії, засновника київської піаністичної школи Г. М. Беклемішева, а згодом близько року навчався в нього³. Під час навчання у консерваторії на композиторському факультеті у класі Л. М. Ревуцького – митця, що сам був талановитим піаністом і автором чудових фортепіанних творів, М. Дремлюга не міг не відчути на собі відповідний непрямий вплив знаного майстра. Не випадковим був вибір теми його дисертаційного дослідження – «Українська фортепіанна музика та фортепіанна творчість Л. М. Ревуцького». Закінчуючи в 1946 році Київську консерваторію як композитор, М. Дремлюга на державному іспиті власноруч виконав свій концерт для фортепіано з оркестром, за що отримав схвальний відгук Генріха Нейгауза, що виконував на той час обов'язки голови державної комісії. Викладаючи аналіз музичних форм у Київській консерваторії, М. Дремлюга, за спогадами учнів, блискуче ілюстрував свої лекції власною грою.

Розгорнуті концепції романсних фортепіанних партій М. Дремлюги великою мірою визначили особиста піаністична майстерність композитора, а також його багатий досвід роботи концертмейстером та тривале творче спілкування зі співаками.

М. Дремлюга – переконаний традиціоналіст, музична мова його творів має міцну ладотональну основу. Водночас мажорний та мінорний лади щедро збагачуються додатковими гармоніями й барвами, що, залежно від конкретної мистецької потреби, колоризують або драматизують музичну тканину твору.

Зупинімося детальніше на низці окремих творів із сонетного циклу М. Дремлюги.

«Благословенна тапора, той рік» (сл. Ф. Петрарки). Цей романс, центральний образ якого – вир бурхливого, пристрасного кохання, безумовно є одним з найкращих камерно-вокальних творів композитора. Лірична іпостась композиторської індивідуальності розкривається тут в характерному для багатьох романсів М. Дремлюги

³ Заняття з Г. М. Беклемішевим перервала смерть професора.

поєднанні з драматичною складовою, великою мірою виявляючи спорідненість з шуманівською холеричною темпераментністю.

Струнка архітектоніка романсу органічно узгоджується з вивіреними канонами поетичного сонету. Структурні складові простої тричастинної форми твору розподілені відповідно до структури сонету Ф. Петрарки: перший розділ повністю вбирає в себе перший катрен, середина – другий катрен, заради драматургічного підсилення й розширення розвитку повторений двічі, реприза містить обидва терцети. Метрична організація мелодії, базована на затактовості та тріольності розміру 12/8 резонує з поетичним розміром – п'ятистопним ямбом.

Перші два такти фортепіанного вступу задають емоційну тональність, означену ремаркою «*Allegro. Con passione*» бурхливим нисхідним пасажем, що обрушується, немов стрімкий водоспад. В третьому такті, де встановлюється тріольна фактура акомпанементу, витримувана далі протягом всього романсу, має місце вишукане накладання затактового (ямбічного) вступу вокальної партії на затримання до терцевого тону домінанти в супроводі. Красу й вишуканість цього моменту вдало підкреслює *ritenuto*. Взагалі весь твір являє собою гімн естетиці прекрасного; його своєрідним лейтмотивом є замилювання автора по-справжньому чарівними мелодичними ходами (наприклад, з сьомого підвищеного ступеня мінору на третій – з домінантової гармонії на тонічну), гармонічними барвами терцевих зіставлень: завершення першого розділу на гармонії *E-dur* (домінанта початкової тональності *a-moll*) знаходиться в терцовому співвідношенні з подальшим *C-dur* – початком середнього розділу тричастинної форми і, відповідно, другого катрену сонету Петрарки. Неодмінний ефект подібного прийому – виникнення у свідомості компетентного реципієнта стійкої асоціації з фортепіанними мініатюрами Ф. Ліста. Надзвичайно вірогідною у даному контексті виглядає свідомою алюзією автора на «Сонети Петрарки», враховуючи піаністичну культуру, а також літературну ерудицію композитора.

В завершальній фортепіанній постлюдії початковий *a-moll* трансформується у просвітлений кульмінаційний «водоспад» в *A-dur*, попередньо «проанонсований» ще в середньому розділі форми – композиційний прийом, що додає стрункості загальній структурі романсу.

Загалом стиль і концепцію цього романсу якнайкраще характеризує наступне висловлювання самого композитора: «Основною метою моєї творчості... завжди було прагнення краси, благородства, піднесеності почуттів. Краса – це основний критерій естетичної і суспільної вартості музичного твору» (Шурова, 2007, с. 6).

«Пахучі трави й квіти ті щасливі» (сл. Ф. Петрарки). Контрастом до попереднього твору, пануючою тональністю цього романсу є споглядальна лірика.

Структура романсу вирішена за тим самим принципом: чітко окреслена струнка тричастинна форма твору, ритмічна організація музичної тканини узгоджена з поетичним ямбом. Розділи форми подібним же чином «реагують» на структуру сонету: перший розділ відповідає першому катрену сонета, середина – другому, реприза

тричастинної форми – двом терцетам. Втім, на відміну від попереднього твору, другий катрен сонета подано без повторів. Середній розділ диференційований фактурно, і в ньому також має місце недвозначна алюзія на фортепіанний стиль Ф. Ліста: фортепіанна партія (яка в цьому романсі має бути визначена саме як партія, а не супровід – підтримка мелодичної лінії) розшаровується на три фактурні пласти, в середній з яких композитор поміщає чарівної краси мелодичну лінію, виконувану першими пальцями правої й лівої рук улюбленим лістівським прийомом – перекиданням звуків мелодичної лінії з руки в руку. Протягом усього твору також ясно прослуховується авторське замилювання красою співзвуч, мелодичних і фактурних мережив.

В репризному розділі (на словах «То ж заздрощів до них весь повен я») подано новий мелодичний матеріал, сформований у вигляді нисхідної секвенції на розкішних багатозвучних гармоніях терцевої будови. Наприкінці повертається початковий матеріал солоспіву, утворюючи струнку композиційну арку.

В обох розглянутих романсах ясно простежується гармонійна узгодженість, комплементарність музики й поетичного тексту.

«Коли увесь туди я прагну» (сл. Ф. Петрарки). Відповідно до змісту сонету Петрарки (муки від нероздільного кохання), концепцію романсу вирішено в лірико-драматичному ключі.

Структура твору скріплена лейтінтонацією (що є характерним прийомом композиторського почерку М. Дремлюги), що являє собою послідовність третього, сьомого підвищеного та першого ступенів мінору. Зазначена інтонація несе недвозначну семантику стогону, страждання, душевного дискомфорту, внутрішнього відчуття неприродності, «неправильності» ситуації. Заданий емоційний посыл підсилюється щемливістю доданої сексти в тонічному акорді на початку романсу.

Розподіл катренів і терцетів сонету Петрарки в архітектоніці тричастинної форми виконаний за вищеописаним незмінним принципом. В репризному розділі відчуття духовної скованості, незручності й неприродності посилюється: лейтінтонація подається у фактурному ускладненні – прийомом канонічної імітації (при цьому в поліфонічну фактуру рівноцінно «вплітаються» як вокальна, так і фортепіанна партії); нисхідна зменшена кварта періодично розширюється до зменшеної септими. На відміну від двох попередніх творів, де мелодія органічно йде за поетичним розміром, в репризі цього романсу (на словах «Уста зімкнувши, йду») має місце злам сонетного ямбу – наявне ритмічне збільшення. Репризний розділ розширено новим музичним матеріалом. Психологічне протиріччя, що його переживає ліричний герой сонету, передане в музиці протиставленням утрудненого (*tenuto*) поступального висхідного руху в партії фортепіано (почуття, що бувають і прагнуть вирватися назовні) і низхідного руху в вокальній партії, в якому ясно прочитується титанічна спроба ліричного героя зусиллям волі приборкати внутрішній душевний бунт.

«Життя моє вже краю доплива» (сл. Мікеланджело). Чільна ідея сонету, покладеного в основу романсу, – тяжкі роздуми про марність прожитого життя та творчості. Відповідно, твір витримано у похмурій емоційній палітрі з дедалі частішим вкрапленням спалахів істинно оперного драматизму. Акордовий супровід у похмурому і навіть примарному *d-moll* з доданими шостим та сьомим підвищеними ступенями задає неквапливу пульсацію, створюючи своєрідний ефект «дихання» або коливання якихось примарних хвиль – трансцендентний образ людського життя як човна, що пливе в безкрайому океані буття. Тонічний органний пункт *d-moll* неймовірно ускладнений «чужими», позатональними звуками й гармоніями, які розфарбовують у численні «відтінки похмурого» звивисту, зміїсту, багату на неприродні, «дискомфортні» вигини і ходи мелодію.

Тричастинна форма, в якій катрени і терцети сонету розподілені за тим самим описаним вище всталеним принципом, містить динамічну репризу, виправдану драматизмом емоційної тональності твору. Загальний розвиток побудований за принципом хвиль, перша з яких має свою кульмінацію наприкінці першого катрена. Розгортається драматичний звуковий, але «буря» тимчасово вщухає. Новий етап розвитку триває протягом другого катрена, побудованого на іншому музичному матеріалі. Свого піку драматизм сягає в динамічній репризі, де на тлі по-справжньому дзвінного акордового звучання (з явним семантичним посилом: «пробив час!») на словах про наближення двох смертей – духовної та фізичної – на органному пункті «ля» звучить вокальна партія, виразна й патетично-декламаційна, концептуально розширена до масштабів кульмінаційного розділу оперної арії.

Похмурий апофеоз твору – проголошення значимості християнської любові як єдино можливої моральної опори в житті – звучить без очікуваного катарсичного просвітлення на піку драматичної кульмінації в грізному *d-moll* і також на фоні акцентованої акордової пульсації, символізуючої дзвони або бій годинника («час пробив!»). Фінальний акорд подано у вигляді ускладненої тоніки: на ре мінорний тризвук накладається гармонія до-дієз мінору, що посилює напруження за рахунок численних малих секунд.

«Твої рівняти риси з літнім днем» (сл. В. Шекспіра). У даному романсі також можна спостерігати пильну увагу композитора до поетичної строфи. Форма шекспірівського сонета, що, на відміну від сонетів Петрарки, поділяється на три катрена і фінальний двовірш, чуйно відбивається в музичній формі. Зокрема, заслуговує на увагу наступний нюанс: в українському перекладі в останньому рядку першого катрену п'ятистопний ямб редуковано, і рядок скорочено на два склади («Таке коротке літо наше!»). В музичному оформленні цього рядка зазначене скорочення компенсується за рахунок ритмічного збільшення.

Фортепіанний вступ експонує тему, яка за кілька тактів звучатиме у вокальній партії. Повільний, сповнений внутрішнього спокою й величної грації нисхідний акордовий рух у тональності *D-dur*, збагачений

розкішними гармоніями третього мажорного та другого мажорного ступенів (*Fis-dur* та *Es-dur*), лагідно огортає слух і додає відчуття тихої насолоди.

Музика чуйно йде за змістом слів: порівняння вдачі коханої, її непорушного спокою, ніжності та м'якості з примхливістю та мінливістю погоди виразно передане за допомогою відповідного тонального плану. Лейттональність *D-dur*, що асоціюється з духовною цариною героїні романсу, далі змінюється цілим рядом подальших відхилень та модуляцій, нелогічних і невинуватих, як несподіванки примхливого англійського літа. У третьому катрені, де фокус уваги знову концентрується на незмінно лагідній, м'якій вдачі коханої («А дня твого не меркне голубиць»), панує піднесена тональність *Des-dur* із стійким семантичним навантаженням високого, благородного почуття у фортепіанних творах романтиків (що дає підстави розцінювати її як романтичну алюзію).

Останній двовірш («Допоки дише хтось») служить структурною аркою, що повертає початковий *D-dur*. Завдяки цьому невеликому завершальному розділу композитор диференціює код фактурно. Ламається звичний, незмінний упродовж твору принцип акомпанементу: бас і арпеджіато шістнадцятими в правій руці в двох тактах змінюються акордами по-справжньому оперного речитативу сессо, що підкреслює значимість співаних слів і емоційно готує подальше піднесення й патетичне завершення романсу.

Висновки. Музичний сонетарій М. В. Дремлюги являє собою яскравий зразок проникливої лірики. Саме в цих творах в усій своїй повноті розкрилася ця, дещо прихована раніше, грань творчої індивідуальності композитора. В сонетному циклі виразно проявляється тонке розуміння автором високої поезії Ф. Петрарки, Мікеланджело, В. Шекспіра та інших вітчизняних та зарубіжних майстрів слова, чуйне ставлення до поетичної строфи, відчуття форми сонету та вірних шляхів її втілення в музиці, відповідно до вимог мистецької ідеї. Вокальні композиції М. Дремлюги відзначаються органічністю й стрункістю форми, багатством мелодичної, гармонічної та метроритмічної палітри, розгорнутістю, виразністю та фактурним розмаїттям фортепіанних партій, що часто виходять за межі простого супроводу. Не вдаючись до чистого експериментаторства й дотримуючись всталених, традиційних засобів музичної виразності, композитор до останніх днів свого життя залишався вірним власній творчій інтуїції, щирим і проникливим в обраних шляхах творчого висловлювання.

Межі статті не дозволяють охопити усі численні нюанси сонетного циклу М. В. Дремлюги і репрезентувати огляд цих чудових вокальних творів у повному масштабі. До того ж, останнім часом, завдяки матеріалам та рукописам, люб'язно наданими дочкою композитора, перед автором цієї розвідки відкрилася можливість дослідити неопубліковані романси Миколи Васильовича, написані ним на тексти сонетів українських та зарубіжних поетів. Робота у зазначених напрямках обов'язково буде проводитися у подальших працях.

Література:

1. Андрусів І. І. Музикознавча і фортепіанна спадщина Миколи Дремлюги в культурно-мистецькому просторі України : магістерська робота. Дрогобич, 2024. 90 с.
2. Босак М. Корифей української музики. Прапор перемоги. 1990. 26 грудня.
3. Гордійчук М. Симфонічні поеми М. Дремлюги. Мистецтво. 1964. № 6. С. 22–24.
4. Демиденко А. Микола Дремлюга – талант національний. Мистецтво і освіта. 1999. № 1. С. 2–3.
5. Діалоги композитора і музикознавця. Ч. 1. URL: <https://petrov-omelchuk.com.ua/dialogy-kompozytora-i-muzykoznavcya-1/> (дата звернення: 25.03.2025)
6. Довженко В. Лірика М. Дремлюги. Культура і життя. 1973. 4 січня.
7. Драч І. С. Під тиском «гравітації» сонету. Зелена лампа: культурологічний журнал. 1999. № 1–2. С. 68–70.
8. Дремлюга М. Математик і музикант. Київський політехнік. 1999. 2 грудня. С. 3–4.
9. Дремлюга М. М. Особистісний вплив М. Д. Леонтовича на родину композитора Миколи Дремлюги. Міжнародна наукова конференція «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір». 2024. URL: <http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/2232> (дата звернення: 21.03.2025)
10. Дремлюга М. В. Автобіографічний нарис: Рукопис. [Кінець 60-х рр.] Архів Марії Дремлюги.
11. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика та фортепіанна творчість композитора Л. М. Ревуцького: дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1951. 508 с.
12. Золочевський В. Життя у творчості. Композитору й педагогу Миколі Васильовичу Дремлюзі – 70 років. Прапор комунізму. 1987. 21 червня.
13. Кирейко В. На творчій ниві. Музика. 1997. № 4. С. 10.
14. Козицький Ф. Голос талановитої молоді. Радянська музика. 1951. № 6. С. 16–19.
15. Кременчуло В. Одухотворений Україною. Слово Просвіти : всеукраїнський культурологічний тижневик. 2012. № 52. С. 7.
16. Лісецький С. Третя симфонія М. Дремлюги. Музика. 1987. № 3. С. 7–8.
17. Майбутова К. «Батьківщина» – цикл симфонічних поем М. Дремлюги. Київ : Мистецтво, 1966. 34 с.
18. Майбутова К. Микола Васильович Дремлюга. Нарис про життя і творчість. Київ : Музична Україна, 1968. 87 с.
19. Муха А. Дремлюга Микола Васильович. Українська музична енциклопедія. Т. 1. Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. С. 655.
20. Ніколенко О. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги для бандури з оркестром. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. 2014. Вип. 8. С. 158–163.
21. Німоліч О., Андрусів І. Вибрані фортепіанні твори Миколи Дремлюги: з архіву композитора. Дремлюга Микола. Вибрані твори: для фортепіано : навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт. 2024. 56 с. С. 3–18.
22. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 183 с.
23. Пашинська І. Скорочений запис радіопередачі від 15 червня 1996 року з композитором М. Дремлюгою. Машинопис. Архів композитора.
24. Рогальчук Л. Національний талант. До 100-річчя від дня народження М. Дремлюги (1917–1998). Дати і події, 2017, друге півріччя : календар знамен. дат. ДД0 № 2 (10) / Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого ; уклад.: В. Кононенко (керівник проекту) [та ін.]. Київ, 2017. 132 с. : іл. С. 12–14.
25. Шурова Н. С. Дремлюга Микола Васильович. Енциклопедія Сучасної України. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: <https://esu.com.ua/article-21733> (дата звернення: 24.03.2025).
26. Шурова Н. Контрапункти життя і творчості Миколи Дремлюги. *Культура і життя*. 2007. № 28. 11 липня. С. 6.
27. Шурова Н. «Сонети» М. Дремлюги. *Музика*. 1978. № 6. Листопад-грудень. С. 19.

References:

1. Andrusiv I. I. (2024). Muzykoznavcha i fortepianna spadshchyna Mykoly Dremlyuhy v kulturno-mystetskomu prostori Ukrainy. [Musicological and piano works by Mykola Dremlyuha in cultural and artistic space of Ukraine]. MA thesis. Drohobych [in Ukrainian]
2. Bosak M. (1990). Koryfei ukrainiskoi muzyky. [The luminaries of Ukrainian music]. Prapor peremohy. December, 26 [in Ukrainian]
3. Hordiichuk M. (1964). Symfoniczni poemu M. Dremlyuhy. [M. Dremlyuha's symphonic poems]. Mystetstvo, 6, pp. 22–24 [in Ukrainian]
4. Demydenko A. (1999). Mykola Dremlyuha – talant natsionalnyi [Mykola Dremlyuha is the national talent]. Mystetstvo i osvita, 1, pp. 2–3 [in Ukrainian]
5. Dialohy kompozytora i muzykoznavtsia. [The composer's and the musicologist's dialogue]. Part 1. URL: <https://petrov-omelchuk.com.ua/dialogy-kompozytora-i-muzykoznavcya-1/> [in Ukrainian]
6. Dovzhenko V. (1973). Lirika M. Dremlyuhy. [M. Dremlyuha's lyrics]. Kultura i zhyttia. January, 4 [in Ukrainian]
7. Drach I. S. (1999). Pid tyskom «hravitatsii» sonetu. [Under the pressure of sonnet's gravitation]. Zelena lamp, 1–2, pp. 68–70 [in Ukrainian]

8. Dremlyuha M. (1999). Matematyk i muzykant. [The mathematician and the musician]. Kyivskiy politekhn. Decemder, 2. pp. 3–4 [in Ukrainian]
9. Dremlyuha M. M. (2024). Osobystisnyi vplyv M. D. Leontovycha na rodynu kompozytora Mykoly Dremlyuhy. [M. D. Leontovych's personal influence on the composer Mykola Dremlyuha's family]. URL: <http://conference.nbu.gov.ua/report/view/id/2232> [in Ukrainian]
10. Dremlyuha M. V. (late 1960s). Avtobiohrafichnyi narys. [Autobiographical essay]. Manuscript. Mariya Dremlyuha's archive [in Ukrainian]
11. Dremlyuha M. (1951). Ukrainska fortepianna muzyka ta fortepianna tvorchist kompozytora L. M. Revutskoho. [Ukrainian piano music and L. M. Revutskyi's piano works]. Thesis. Kyiv [in Ukrainian]
12. Zolochovskyi V. (1987). Zhyttia u tvorchosti. Kompozytoru y pedahohu Mykoli Vasylovychu Dremliuzi – 70 rokiv. [Life in creativity. The composer and professor Mykola Vasylovych Dremlyuha is 70 now]. Prapor komunizmu. June, 21 [in Ukrainian]
13. Kyreiko V. (1997). Na tvorchii nyvi. [On the creative fields]. Muzyka, 4. p. 10. [in Ukrainian]
14. Kozytskyi F. (1951). Holos talanovytoi molodi. [The voice of the talented youth]. Radianska muzyka, 6. pp. 16–19 [in Ukrainian]
15. Krementulo V. (2012). Odukhotvorenyi Ukrainoiu. [Inspired by Ukraine]. Slovo Prosvity, 52. p. 7 [in Ukrainian]
16. Lisetskyi S. (1987). Tretia symfoniia M. Dremlyuhy. [The Third symphony by M. Dremlyuha]. Muzyka, 3. pp. 7–8 [in Ukrainian]
17. Maiburova K. (1966). «Batktivshchyna» – tsykl symfonichnykh poem M. Dremlyuhy. [“Motherland”, the cycle of symphonic poems by M. Dremlyuha]. Kyiv [in Ukrainian]
18. Maiburova K. (1968). Mykola Vasylyovych Dremlyuha. Narys pro zhyttia i tvorchist. [Mykola Vasylyovych Dremlyuha. The essay on life and work]. Kyiv. [in Ukrainian]
19. Mukha A. (2006). Dremlyuha Mykola Vasylyovych. The Ukrainian Musical Encyclopedia. Vol. 1. Kyiv. p. 655 [in Ukrainian]
20. Nikolenko O. (2014). Kompozytsiino-stylova spetsyfika kontsertu M. Dremliuhy dlia bandury z orkestrom. [Compositional and style specificity of M. Dremlyuha's Concerto for Bandura and orchestra]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 8. pp. 158–163 [in Ukrainian]
21. Nimylovych O., Andrusiv I. (2024). Vybrani fortepianni tvory Mykoly Dremliuhy: z arkhivu kompozytora. [Selected piano works by Mykola Dremlyuha. From the composer's archive]. Dremlyuha Mykola. Vybrani tvory: dlia fortepiano. [Dremlyuha Mykola. Selected works for piano]. Manual. Drohobych. pp. 3–18 [in Ukrainian]
22. Oleksiienko O. V. (2003). Tvorchist Mykoly Dremlyuhy i protses stanovlennia bandurnoho repertuaru. [Mykola Dremlyuha's works and the process of formation of the repertoire for Bandura]. Thesis. Kyiv [in Ukrainian]
23. Pashynska I. Skorochenyi zapys radioperedachi vid 15 chervnia 1996 roku z kompozytorom M. Dremlyuhoiu. [Shorthand of the radio broadcast with the composer M. Dremlyuha on June, 15, 1996]. Manuscript. The composer's archive [in Ukrainian]
24. Rohalchuk L. (2017). Natsionalnyi talant. Do 100-richchia vid dnia narodzhennia M. Dremliuhy (1917–1998). [The national talent. To the 100th anniversary of the birth of M. Dremlyuha]. Daty i podii. D20, 2 (10). Kyiv. pp. 12–14 [in Ukrainian]
25. Shurova N. S. (2008). Dremlyuha Mykola Vasylovych. [Dremlyuha Mykola Vasylovych]. The Encyclopedia of Contemporary Ukraine. Kyiv. URL: <https://esu.com.ua/article-21733> [in Ukrainian]
26. Shurova N. (2007). Kontrapunkty zhyttia i tvorchosti Mykoly Dremlyuhy. [Counterpoints of life and creativity of Mykola Dremlyuha]. Kultura i zhyttia, 28. July, 11. p. 6 [in Ukrainian]
27. Shurova N. (1978). «Sonety» M. Dremliuhy. [“Sonnets” by M. Dremlyuha]. Muzyka, 6. November–December. p. 19 [in Ukrainian]