

УДК 784.3

«СОНЕТИ» М. ДРЕМЛЮГИ НА ВІРШІ ФР. ПЕТРАРКИ : ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ ДИСКУРС

Олена ЄРОШЕНКО – кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Мукачівський державний університет, м. Мукачеве  
<https://orcid.org/0000-0001-8197-0807>  
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.953>  
[elvero1110@gmail.com](mailto:elvero1110@gmail.com)

Розглянуто специфіку вокально-виконавського аспекту в царині інтерпретації вибраних романсів-«сонетів» українського композитора ХХ ст. М. Дремлюги на вірші Фр. Петрарки («Пісні кохання»; український переклад Б. Тена) та визначено його характерні чинники. Проаналізовано музичні та вокально-технічні складники вибраних романсів та виявлено властиві цим творам основні музично-художні ознаки в площині вокально-виконавської інтерпретації. З'ясовано, що виразна чуттєва настроєність музичного висловлювання кожного з романсів, узгоджуючи їх між собою, створює загальну експресивну ліричну направленість вокального циклу М. Дремлюги на тексти сонетів Фр. Петрарки. Зазначено важливу роль обопільної взаємодії вокально-технічних чинників і змістової інтерпретації тексту в царині втілення співаком художнього образу вокального сонету.

*Ключові слова:* камерно-вокальна музика, романс, М. Дремлюга, сонет, Фр. Петрарка, вокально-виконавський аспект, інтерпретація.

*Постановка проблеми.* Сучасне академічне вокальне мистецтво постає як багатовекторне, багатоцільове художнє явище, що охоплює надзвичайно широкий спектр музичних жанрів, стилів, різновидів виконавської інтерпретації. Камерно-вокальна музика є однією з основних його складових, до якої від минулих часів і до сьогодення спрямовані значний інтерес композиторів, музикантів-виконавців і аудиторії. Українська камерно-вокальна музика має в своїй скарбниці чималий обсяг талановитих, різножанрових творів, частина з яких ще очікують на належне визнання в творчо-виконавській сфері, з одного боку та з іншого, – на ґрунтовний аналіз у музикознавчій площині. Звернення до романсів видатного українського композитора ХХ ст. М. Дремлюги обумовлене їх приналежністю значною мірою до вищезначеного кола музичних творів. Водночас питання вокально-виконавської складової інтерпретації романсів-«сонетів» М. Дремлюги надає широке поле для теоретичного дослідження, що зумовлює актуальність статті.

*Аналіз останніх досліджень і публікацій.* У десятих – першій половині двадцятих років ХХІ ст. у наукових розвідках українських та зарубіжних дослідників вивчалися різні аспекти зі сфери проблематики, пов'язаної з тематикою даної статті. Так, питанню музичної адаптації поетичного жанру сонета до інтонаційно-тематичної основи та композиції романсів у вітчизняній музиці приділено увагу в статті Н. Шмельової про характерні риси романсового мелодизму В. Губаренка у вокальному циклі «Осінні сонети» (2010) [10]; в наукових розвідках О. Осоки розглядалися питання жанрової специфіки сонета в зарубіжній та українській музиці ХХ-ХХІ ст. (2021) [5], (2023) [6]; аналізу сонетної форми в контексті історико-культурних явищ і музичній візуалізації сонетної форми у вокальній ліриці М. Дремлюги приділена увага в наукових публікаціях Д. Шутко (2023) [13], (2024) [12]. Остання з вказаних наукових праць є однією з небагатьох розвідок в галузі цілеспрямованого дослідження окремого жанру вокальної музики М. Дремлюги [12]. У площині розгляду жанру сонета в українській камерно-вокальній музиці привертає увагу аналіз вербально-музичного взаємозв'язку у вокальному циклі «Осінні сонети» В. Губаренка на вірші Д. Павличка, проведений дослідницею А. Калініною в її дисертаційній праці (2022), присвяченій вивченню принципів співвідношення слова та музики у вокальних циклах українських і зарубіжних композиторів другої половини ХХ ст. [3; 56-69].

У плані означеної в даній статті розвідки вокально-виконавського аспекту романсів-«сонетів» М. Дремлюги належне значення має дослідження китайської науковиці Ма Цзяцзя, в якому на прикладах вокальної творчості представників різних національних композиторських шкіл, в тому числі, української (А. Рудянський «Озеро білих лотосів»), з'ясовано «системний характер впливу інструменталізму на вокальне інтонування і мислення в камерному жанрі (на матеріалі композиторської інтерпретації давньокитайської поезії)» (2016) [4; 4]. Важливим фактором у царині вивчення камерно-вокальної творчості М. Дремлюги став аналіз його вокального циклу «Пісні кохання, роздуми» на вірші О. Хайяма, здійснений у дисертації Н. Старюченко (2009) в контексті дослідження феномену діалогу у вокальній ліриці на перекладені тексти, де серед чималого обсягу вокальних творів видатних українських композиторів ХХ ст. розглянуто цей вокальний цикл М. Дремлюги [7; 116-119]. Тож, проблематика вокально-виконавського аспекту в камерно-вокальній творчості М. Дремлюги допоки залишається недостатньо вивченою, що і визначає науковий вектор даної статті.

*Мета статті* полягає у виявленні специфіки вокально-виконавського аспекту в царині інтерпретації романсів-«сонетів» як форми художнього висловлювання, що поєднує музичний та літературний дискурси, у вокальному циклі М. Дремлюги на вірші Фр. Петрарки.

*Виклад основного матеріалу дослідження.* Музична спадщина видатного українського композитора, музикознавця, педагога, народного артиста України М. Дремлюги (1917–1998 рр.) багата й різноманітна, що містить симфонічну музику, музику для інструментів соло, хорову та вокальну музику (вокальні цикли, понад вісімдесят романсів, пісні та близько ста концертних обробок народних пісень для голосу з фортепіано) та ін. [8; 655]. Камерно-вокальна музика композитора посідає питоме місце в його творчому доробку та вирізняється жанровим розмаїттям, де одним із прикметних стає жанр вокального сонета, якому М. Дремлюга приділив особливу увагу, створивши їх понад п'ятдесят на вірші українських (Леся Українка, М. Рильський) і зарубіжних (Фр. Петрарка, Б. Мікеланджело, В. Шекспір, А. Міцкевич, Х. Р. Хіменес та ін.) поетів. Звернувшись у сімдесяті роки ХХ ст. до творчості великого Фр. Петрарки, М. Дремлюга написав вокальний цикл («Пісні кохання») на тексти його сонетів [11].

Зазначимо, що вірші видатного поета та філософа періоду Треченто, одного з найяскравіших представників італійського Проторенесансу Франческо Петрарки (1304-1374 рр.) привертати до себе увагу композиторів епохи Ars Nova та Відродження, романтизму, всього ХХ століття та сучасності. Так, вперше музика до мадригала Фр. Петрарки («Non al suo amante») написана близько 1350 р. його сучасником, італійським композитором та теоретиком музики Якопо да Болонья. Серед багатьох композиторів музику до віршів великого поета писали Палестрина, О. Лассо, Л. Маренціо, Ж. де Верт, Кл. Монтеверді; надалі, у ХІХ-ХХ ст. сонети з «Книги пісень» («*Canzoniere*») надихали Фр. Шуберта, Ф. Ліста, І. Піццетті, П. Корнеліуса, Л. Ю. Верле, Ніно Рота, О. Фірсову, М. де Манціарлі та ін. на створення різноманітних вокальних, хорових, інструментальних творів.

В українській музиці ХХ ст. прикладом натхненного омузикалення петрарківського поетичного слова стають вокальні сонети М. Дремлюги. Як зазначає доктор мистецтвознавства, професор І. Драч: «В музиці сонет так і залишився художнім завданням, яке не має типового вирішення і спонукає композитора шукати власні шляхи опанування цієї поетичної форми» [1; 69]. Тож, спираючись на означену науково обґрунтовану дефініцію, вважаємо, що музикознавчі розвідки стосовно вокальних сонетів надаватимуть доцільні результати, що визначатимуться, головним чином, особливими ознаками індивідуального композиторського підходу до втілення сонета в музиці.

Для визначення специфіки та характерних ознак вокально-виконавського аспекту в сфері відповідної інтерпретації вибраних романсів М. Дремлюги на тексти сонетів Фр. Петрарки (український переклад Б. Тена), проаналізуємо їх вокально-музичні компоненти та художній контекст. Загалом вокальний цикл «Пісні кохання» на вірші Фр. Петрарки написаний для високого голосу із супроводом фортепіано. Розглянемо вибрані вокальні сонети «Благословенна та пора, той рік», «Пахучі трави й квіти ті щасливі», «Коли увесь туди я прагну», «Я так почну оспівувать любов» [2; 3-21].

«Благословенна та пора, той рік» написаний на текст сонета № 61 Фр. Петрарки [2; 3-7]. Композитор позначає разом із достатньо швидким темпом *allegro* загальний пристрасний характер виконання всього твору – *con passione*. Досить прозорий, коливальний акомпанемент, що за своєю фактурою нагадує струнний супровід лютні чи гітари, з практично константною ритмічною фігурацією з тріольною «пульсацією» в розмірі 12/8, створює відчуття легкості та світла. Водночас фортепіанна партія разом із мелодійною лінією голосу в романсі насичена динамічно, розвиваючи гучність від *forte* на початку твору до *fortissimo* в останніх його тактах, з нетривалим звучанням на *mezzo forte* в середині романсу, при введенні композитором повтору другого катрена сонета.

Під час музичного розширення усталеної в поезії «строгої» форми ліричного сонета («теза» – «антитеза» – «синтез») композитор застосовує модуляцію, з відхиленням на тон (в. 2) від основної тональності *a-moll* у *h-moll*, створюючи в такий спосіб стан більшого напруження у вираженні «антитези» (при повторі другого катрена сонета) перед подальшими двома терцетами, які за класичними правилами внутрішньої структури континентального (романського) сонета містять синтез переживань героя та основну ідею твору [2; 5-6]. У романсі, форма якого наближена до куплетно-варіаційної, ці канонічні риси терцетів сонета знаходять своє музикальне та вокальне вираження в таких чинниках, як: ідентичність початкових фраз першого терцета і першого катрена, повернення до основної тональності *a-moll* та попереднього рівня динамічного звучання (*forte*) із застосуванням поступового посилення звуку (*crescendo*) до *fortissimo* наприкінці сонета на словах «йй одній» та модуляції в однойменний гармонічний мажор *A-dur* на останньому слові в заключних чотирьох тактах романсу, що підкреслює значимість цих слів як «ключових» у сонеті (у відповідності до усталених правил складання цього поетичного жанру) [2; 6-7].

Сама мелодика має чималу експресію, яка увиразнює емоції, закладені в літературному тексті. Вокальна партія виділяється достатнім діапазоном у півтори октави ( $e^1-a^2$ ), поєднанням широкого

хвилеподібного мелодійного руху із унісонним та хроматичним півтоновим, що супроводжується гармонійними альтераціями в акомпанементі, насичена октавними висхідними інтервалами на початку фраз. Двічі досягається висотна кульмінація романсу на верхній тоніці  $a^2$ : спочатку в другому катрені («антитезі») (першому проведенні) та надалі в останньому терцеті («синтезі»), акцентована ферматою наприкінці твору.

Зазначені вокальні чинники сукупно скеровані на відтворення схвилюваної та піднесеної ліричної сповіді. Патетичність поетичного висловлювання підкреслена наскрізним виразним ритмічним рисунком вокальної партії, мелодійні побудови якої практично всі викладені у вигляді поєднання подовжених нот з короткими, що надає значної гнучкості співочому фразуванню. При цьому подовження тривалості звучання залігованих нот на сильних долях, здебільше доповнюючи відчуття загальної ліричності сонета, в «антитезі» (другому катрені) поєднане з відтворюванням внутрішнього пристрасного напруження героя (на словах «*I ta strіla, що в душу в ній проник / солодких болів струмів незотлінний*») [2; 4-5].

Тож, позначений у романсі характер музичного висловлювання *con passione*, в цілковитій відповідності до емоційного змісту сонета Фр. Петрарки, проникливо втілений в інтонаційній та ритмічній побудові вокальної мелодики, яка, органічно поєднуючи слово з музикою, вирізняється широким діапазоном, розгорненими хвилеподібними фразами та призовними висхідними октавними інтервалами, виразним ритмічним рисунком, сильною динамікою та загальним стрімким темпом. Загалом сукупно ці вокально-музичні ознаки романсу в поєднанні з довершеним текстом петрарківського сонета дозволяють співаку через яскраву виконавську інтерпретацію створити досконалий художній образ захопленого благоговіння перед прекрасною донною в поєднанні з жагою і коханням ліричного героя.

Романс «Пахучі трави й квіти ті щасливі» на текст сонета № 162 Фр. Петрарки композитор написав у «сонячній» мажорній тональності *Es-dur* [2; 8-12]. У цьому творі музика чітко слідує за поетичним першоджерелом, у романсі не змінено кількість рядків або строф сонета, тим більше, кожний перехід між катренами і терцетами виділено переминою метроритму (12/8 на 4/4, «тридольності» на «двохдольність»), що, з одного боку, підкреслює куплетно-варіаційну форму твору та, з іншого боку, надає значної пластичності вокальному фразуванню.

Арпеджирована фактура фортепіанної партії в помірному темпі *moderato* переважно у високому регістрі, що дещо нагадує супровід на струнному інструменті, від початку романсу змальовує образ теплого літнього дня, плавної течії ріки, чудової природи, присутніх у петрарківському тексті. Проникливий взаємозв'язок образу природи та образу Лаури ніжно та чутливо передається в музичній тканині романсу. Відмітимо, що відомий український літературознавець, доктор філологічних наук, професор Б. Шалагінов у ґрунтовній науковій розробці, присвяченій ліриці Фр. Петрарки, звертаючись до рядків цього сонета, зазначає: «Образ Лаури невіддільний від природи взагалі:

*Schietti arboscelli et verdi frondi acerbe, / amorosette et pallide viole; / ombrose selve, ove percote il sole / che vi fa co' suoi raggi alte et superbe; / o soave contrada, o puro fiume / <...> / quanto v'invidio gli atti honesti et cari!*

(Густі гаї, діброви гомінливі, / Фіалка, що з коханням одцвіла, / Відлуння лісового джерела / Й старого бору тіні мерехтливі. / Чудовий край, прозора течія / <...> / То ж заздрощів до них весь повен я! (№ 162))

Це сповіщає образу коханої Петрарки надзвичайну глибину» [9; 132] (український літературний переклад Б. Тена).

Альтеровані обернення септакордів у акомпанементі, що, зокрема, є однією з характерних рис, притаманних гармонічному стилю М. Дремлюги, водночас із передачею колористичного ефекту увиразнюють поетичний образ натхненої любові до прекрасної донни, передаваний у вокально-вербальному тексті романсу. Посилюючи відображення палкого кохання поета (на словах «*Але вогню мого кохання й скали / противитись не можуть надарма*») [2; 12], хроматичні співзвуччя з додаванням октавних подвоєнь вокальної мелодії у фортепіанному акомпанементі супроводжують другий терцет у фінальній частині твору.

Вокальна партія, охоплюючи невеликий октавний діапазон ( $f-f^2$ ) і маючи різнобарвну динамічну палітру (від *piano* до *forte*), сповнена глибокої ліричності. Мелодія побудована на кантиленних фразах широкого дихання, в котрих рішучі висхідні квартові ходи на початку поєднані з витонченими напівтоновими інтонаціями наступного низхідного руху, які, з одного боку, в художньо-образному плані, відображають захоплений емоційний стан ліричного героя, з іншого боку, у вокально-технічній площині, відтіняють важливу в камерному співі в цілому роль інструменталізму. Зауважимо, що значущість цього феномену у камерно-вокальному виконавстві обґрунтована в дослідженні Ма Цзяця, де, зокрема, відмічена його комплексна природа: «Інструментальні параметри вокального виконавства діють *системно*: насамперед, це взаємодія ладо-гармонічних, темброво-фонічних, ритмо-фактурних, артикуляційних, динамічних і темпових функцій суголосного тематизму *canto* і фортепіано» [4; 9]. Ця акцентуація взаємодії музичних і вокальних

чинників є надзвичайно цінною для музикознавчого аналізу вокальних сонетів М. Дремлюги.

Окреслені характерні риси вокальної мелодики та фортепіанного супроводу разом з поетичним текстом сонета являються музично-художньою основою для створення виразної інтерпретації романсу, спрямовуючи співака до пошуку яскравого динамічного, артикуляційного, тембрового вирішення виконавських завдань цього твору в площині художньої передачі стану душевного підйому поета, захопленого почуттям великого кохання до прекрасної донни.

Зовсім іншим настроєм, порівняно з попереднім твором, сповнений романс на текст сонета № 18 Фр. Петрарки «Коли увесь туди я прагну» [2; 13-16]. У літературному тексті сонета передано напруженість, драматичність поетичного світосприйняття, в якому гостро проступають протиріччя між устремліннями до ідеального, духовного та земними, «гріховними» бажаннями, що загалом було властивим світогляду періоду Проторенесансу. Розмірковуючи над цим питанням у вищезазначеній статті, Б. Шалагінов також звертається до сонету № 18, та констатує: «Лаура для Петрарки – втілення якогось вищого світла, нестерпного в земній повсякденності, де він засліплює, палить:

Quand'io son tutto volto in quella parte / ove 'l bel viso di madonna luce, / et m'e rimasa nel pensier la luce / che m'arde et strugge dentro a parte a parte. / <...> Così davanti ai colpi de la morte / fuggo: ma non si ratto che 'l desio / meco non venga come venir sole.

(Коли увесь туди я прагну, звідки / Мадонна лле з ясних очей світлінь / Я думаю, як палить ця світлінь / Й нема мені рятунку ані звідки / <...> Так хочу я від зазіхання смерті / Себе урятувати, але услід / Жага летить, щоб мучити, як звично. (№ 18))» [9; 140] (український літературний переклад Б. Тена).

Ця болісна незгода в світовідчутті ліричного героя надзвичайно переконливо відображена в романсі-«сонеті» М. Дремлюги. Мінорна тональність (*e-moll*), низькі розмірені акорди в акомпанементі за переважно тихої й неголосної динаміки (*piano – mezzo forte*), в неспішному темпі *moderato* та розмірі 4/4, що в сукупності подекуди нагадує жалобні марші, – разом всі ці риси сприяють створенню скорботного образу невтішного в його нерозділеному коханні поета. Динаміка *forte* звучить тільки в останній частині романсу, в другому терцеті («синтезі») сонета, в якому суттєвої зміни зазнає й виклад фортепіанної партії, де в кожному такті з'являються наповнені висхідним секундовим рухом напружені короткі секвенційні мотиви з акцентованих трьох восьмих та половинної нот, які насамкінець на останній фразі твору («мені не слід / тужить при всіх, а потайки як звично») [2; 16] змінюють свою одноголосну побудову на акордовий виклад, посилюючи відчуття рішучості та устремління ліричного героя приховати глибоко в собі свій душевний біль.

Вокальна партія сонета охоплює широкий півтораоктавний діапазон (*dis-ges<sup>2</sup>*) та вирізняється впевнено вибудованою звуковою палітрою: від *piano* в першому катрені («теза»), *mezzo forte* з незначним *poco a poco crescendo* в другому катрені («антитеза») та першому терцеті до *forte* в другому терцеті («синтез»), яке потроху стихає на *diminuendo* на прикінцевих словах романсу («потайки як звично») [2; 13-16]. Виразні вокальні побудови, які поєднують в собі спадний щемливий інтервал зменшеної кварта на початку із здебільшого поступеним висхідним хвилеподібним мелодійним рухом всієї фрази, що охоплює діапазон від сексти до нони, чергуються з побудовами секундового та унісонного рисунку широкого дихання, створюючи художній образ безвідрадної туги й смутку закоханого поета, як-от, у другому катрені сонета («антитеза»): «У серце бідне я дивлюся, звідки / повільно упливає життя світлінь / і, втративши ясну очей світлінь /, йду, як сліпий, нікуди й ані звідки» [2; 14].

Вокально-виконавська інтерпретація цього романсу потребуватиме від співака переконливої художньої передачі вокально-технічними та артистичними засобами втіленого в музично-вербальній тканині твору почуття глибокої драматичності непозбутнього, нерозділеного «земного» кохання поета до його недосяжного ідеалу, прекрасної Мадонни.

Довершеним взірцем камерно-вокальної творчості композитора постає романс «Я так почну оспівувати любов» на текст сонета № 131 Фр. Петрарки [2; 17-21]. Уже в досить розгорнутому вступі, що охоплює восьмитактовий період та побудований на майбутньому тематичному матеріалі твору, передано загальний гімнічний настрій, яким проникнутий увесь романс. Музика звучить натхненно і світло, чому вельми сприяє обраний композитором тональний план, де основною тональністю є радісний, життєствердний *Fis-dur*. Навіть проведення другого катрена («антитези») в однойменному мінорі (*fis-moll*), виявляючи через ладове протиставлення (мажор-мінор) смислову протиставність «тези» – «антитези» сонета, не викликає сумних почуттів, а лише створює відчуття світлої надії, закладеної в літературному тексті («Обличчя миле проясниться знов / і зір омийуть сльози покаєння / ...») [2; 18]. Таке сприйняття «антитези» сонета в музичному плані досягається передовсім через застосування мелодійної варіативності основної музичної теми романсу.

Створенню світлого настрою також сприяють такі музичні характеристики як спокійний темп

(*moderato*) та загальна негучна динаміка романсу, в якому послідовно чергується в двох катренах та двох терцетах звучання на *piano* та *mezzo forte*. Рівні, ритмічно стримані акорди в акомпанементі в першому катрені («теза»), починаючи від проведення другого катрена («антитеза»), переминюються у верхньому голосі на переважно короткі хвилеподібні поступеневі мотиви у високому регістрі. А в другому терцеті («синтез») цей рух змінюється на висхідний, часто з октавним подвоєнням верхнього голосу і більш насиченою фактурою в басу, створюючи відчуття впевненого прагнення до можливого щастя ліричного героя. Періодичне поєднання дуолей та тріолей у верхньому та нижньому голосах акомпанементу відповідно доповнює музичну тканину романсу ритмічною свободою та виразністю.

Пластична рельєфна мелодія вокальної партії займає невеликий діапазон у нону (*eis<sup>1</sup>-fis<sup>2</sup>*), і характеризується хвилеподібним рухом заокруглених музичних фраз, у яких, у основному, переважає поступеневий рух у поєднанні з низхідними кварто-квінтовими ходами. Кульмінація сонета розміщена на останній фразі другого терцету («*не розлучусь з дорогою землею*») [2; 21], при її першому проведенні, де на словах «*не розлучусь*» у вокальній партії романсу вперше застосований висхідний квартовий інтервал *cis<sup>2</sup>-fis<sup>2</sup>*, підкреслений на *mezzo forte* ферматою на його вершині. Композитор використовує в цьому сонеті повторення останньої фрази терцету, що звучить на *piano*, ніби чуттєве ствердження висловленої ідеї поета.

У плані вокально-виконавської інтерпретації цього романсу основним для співака, на нашу думку, стає завдання створення проникливого образу поета, поглиненого почуттям всеосяжної любові до прекрасної донни, слідуючи при цьому вказаним композитором музичним засобам виразності, які вимагають переконливого поєднання вмілого володіння динамічними відтінками м'якого негучного звучання голосу (*piano* – *mezzo forte*), точного вокального фразування та яскравої артистичності при художньому втіленні сильних почуттів ліричного героя.

**Висновки.** Таким чином, романси М. Дремлюги на сонети Фр. Петрарки («Пісні кохання»; український переклад Б. Тена) [2; 3-21] демонструють високий рівень взаємодії славетного поетичного тексту епохи Проторенесансу XIV ст. та музичної інтерпретації останньої чверті XX ст. Зберігаючи емоційну насиченість текстів, М. Дремлюга одночасно трансформує їх у самостійні музично-вокальні твори, в деяких з них змінюючи «сувору» форму сонета повторенням слова, рядку чи строфи. Музика тут не ілюструє поезію, а вступає з нею в діалог, створюючи новий художній контекст, точно передаючи емоційно-змістовий зміст сонетів засобами співочої та музично-інструментальної виразності. Такий підхід посилює сприйняття тексту слухачем, дозволяючи відчутти й сенс, і внутрішню енергетику віршів, а емоційна виразність і чуттєва насиченість музичного звучання кожного романсу, координуючи їх між собою, формують єдину ліричну та експресивну атмосферу всього вокального циклу.

Колористичні гармонії, зміна метра і ритму, широке динамічне варіювання, характерні для музичної мови фортепіанної партії цих романсів, з одного боку, формують багатшарове звучання, яке сприяє більш точній і проникливі інтерпретації сонетів, а з іншого боку, – вимагають від виконавця вміння адаптувати голос до змінюваного музичного тла, що підкреслює образи та емоції, закладені в поетичному тексті. Тож інтерпретація романсів, побудована на злагодженому та співзвучному вокально-фортепіанному діалозі, посилює емоційний вплив на слухачську аудиторію.

Вокально-виконавчий аспект у царині інтерпретації цих романсів вимагає від співака не лише технічної майстерності, а й глибокого занурення в ліричний зміст сонетів. При зверненні до цих творів перед виконавцем постає низка завдань, пов'язаних із художнім відтворенням складної емоційної палітри ліричного героя – від витонченої мрійливості до внутрішнього драматизму. Тут особливого значення набуває поєднання вокально-технічних засобів виразності – фразування, інтонаційної точності, артикуляції, динамічних нюансів вокального виконання – з глибоким художнім розумінням поетичного тексту, що сукупно дозволяє передати властиву поезії великого Петрарки тонку гру почуттів. Для повноцінної інтерпретації цих романсів необхідний високий рівень вокальної культури, уміння тонко передати інтонаційні відтінки, володіння технікою виразної дикції та динамічної нюансировки. Виконавець виявляється посередником між поетичним першоджерелом та музичною тканиною, розкриваючи глибокі внутрішні стани ліричного героя.

Тож, ці твори М. Дремлюги посідають помітне місце в камерно-вокальній музиці композитора. Створюючи музичні образи в цих романсах, М. Дремлюга одночасно звертається до традицій української вокальної школи, поєднуючи епоху Проторенесансу та сучасність, західноєвропейську та українську традиції, тим самим забезпечуючи культурний міст між епохами та традиціями. Таким чином, висока художня значимість цих вокальних сонетів

М. Дремлюги визначає їх цінність як концертного та навчального репертуару, що сприяє формуванню високохудожньої виконавської культури. У культурному контексті звернення до поезії Петрарки через музику XX ст. підкреслює актуальність гуманістичних ідей у сучасному світі, наступність гуманістичних цінностей та ідеалів.

*Перспективи подальших досліджень* проблематики інтерпретації камерно-вокальної музики М. Дремлюги пов'язані з поглибленою розробкою питань у сфері взаємодії літературного тексту та музичної інтерпретації у вокальному мистецтві та вивченням різних аспектів її вокально-виконавської царини.

#### Список використаної літератури

1. Драч І. С. Під тиском «гравітації» сонета. *Зелена лампа*. Суми, 1999. № 1-2. С. 68-70.
2. Дремлюга М. Сонети. Київ, 1977. 112 с.
3. Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини XX століття : дис. ... д-ра філософії з музичного мистецтва : [спец.] 025 «Музичне мистецтво», галузь знань «Культура і мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. 280 с.
4. Ма Цзяцзя. Роль інструменталізму в камерно-вокальному виконавстві: історичний та стильовий аспекти : автореф. дис.... канд. миств. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 16 с.
5. Osoka O. Sonnet poems in Ukrainian vocal-instrumental music. *Grail of Science*. Vinnitsa, UKR – Vienna, AUT, 2021. №10. P. 632–633. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/16613> (дата звернення: 06.01.2025). DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.11.2021.122>.
6. Осока О. В. Сонет у музиці: спроба жанрового моделювання. *Євроінтеграційні процеси в Україні: історичні, культурні, політико-правові та психологічні аспекти* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ. 12–13 квіт. 2023 р. Львів – Торунь, 2023. С. 51-53. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi73/0053709.pdf#page=51> (дата звернення: 18.01.2025). DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-311-1-11>.
7. Старюченко Н. А. Феномен діалогу в камерно-вокальних творах на перекладені тексти (на матеріалі творчості українських і російських композиторів XX століття) : дис.... канд. миств. : 17.00.03. Одеса, 2009. 243 с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0410U000263> (дата звернення: 08.02.2025).
8. Українська музична енциклопедія / редкол.: Г. Скрипник та ін. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. 680 с.
9. Шалагінов Б. Стежки і думи Франческо Петрарки. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2015. Вип. 23-24. С. 122-146. URL: [http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/23-24-2015/23-24\\_2015.pdf](http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/23-24-2015/23-24_2015.pdf) (дата звернення: 14.04.2025).
10. Шмельова Н. О. Особливості романсового мелодизму Віталія Губаренка у вокальному циклі «Осінні сонети». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 28. С. 79-90.
11. Шурова Н. «Сонети» М. Дремлюги. *Музика*. Київ, 1978. № 6. С. 19.
12. Шутко Д. Музична візуалізація сонетної форми в камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги. *Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика* : наук.-метод. Зб. : статті та матеріали. Одеса, 2024. С. 106-109. DOI: [10.32782/2224-0926-2024-spec](https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-spec)
13. Шутко Д. Сонетна форма в контексті історично-культурних явищ. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиць. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич, 2023. Вип. 70. Том 2. С. 177-182. URL: [https://www.aphn-journal.in.ua/archive/70\\_2023/part\\_2/24.pdf](https://www.aphn-journal.in.ua/archive/70_2023/part_2/24.pdf) (дата звернення: 12.11.2024). DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-24>.

#### References

1. Drach I. S. Pid tyskom «hravitatsii» soneta. *Zelena lamp*a. Sumy, 1999. № 1-2. S. 68-70.
2. Dremluha M. Sonety. Kyiv, 1977. 112 s.
3. Kalinina A. S. Pryntsypy spivvidnoshennia slova ta muzyky u vokalnykh tsyklakh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia : dys. ... d-ra filosofii z muzychnoho mystetstva : [spets.] 025 «Muzychne mystetstvo», haluz znan «Kultura i mystetstvo» / Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2022. 280 s.
4. Ma Tsziahszia. Rol instrumentalizmu v kamerno-vokalnomu vykonavstvi: istorychnyi ta stylovyi aspekty : avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva : 17.00.03 – muz. mystetstvo / Ma Tsziahszia ; M-vo kultury Ukrainy, Kharkiv. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2016. 16 s.
5. Osoka O. Sonnet poems in Ukrainian vocal-instrumental music. *Grail of Science*. Vinnitsa, UKR – Vienna, AUT, 2021. № 10. P. 632–633. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/grail-of-science/article/view/16613> (data zvernennia: 06.01.2025). DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.19.11.2021.122>.
6. Osoka O. V. Sonet u muzytsi: sprobа zhanrovoho modeliuвання. *Yevrointehratsiini protsesy v Ukraini: istorychni, kulturni, polityko-pravovi ta psykhologichni aspekty* : materialy Mizhnar. nauk.-prakt. konf., m. Kyiv. 12–13 kvitn. 2023 r. Lviv – Torun, 2023. S. 51-53. URL: <https://files.znu.edu.ua/files/Bibliobooks/Inshi73/0053709.pdf#page=51> (data zvernennia: 18.01.2025). DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-311-1-11>.
7. Stariuchenko N. A. Fenomen dialohu v kamerno-vokalnykh tvorakh na perekladeni teksty (na materialii tvorchoosti ukrainskykh i rosiiskykh kompozytoriv XX stolittia) : dys... kand. mystetstvovnav. : 17.00.03. Odesa, 2009. 243 s. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0410U000263> (data zvernennia: 08.02.2025).

8. *Ukrainska muzychna entsyklopediia* / redkol.: H. Skrypnyk ta in. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2006. T. 1. 680 s.
9. Shalahinov B. Stezhky i dumy Franchesko Petrarky. *Reenesansni studii*. Zaporizhzhia, 2015. Vyp. 23-24. S. 122-146. URL: [http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/23-24-2015/23-24\\_2015.pdf](http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/23-24-2015/23-24_2015.pdf) (data zvernennia: 14.04.2025).
10. Shmelyova N. O. Osoblyvosti romansovoho melodyzmu Vitaliia Hubarenka u vokalnomu tsykli «Osinni sonety». *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* : zbirnyk naukovykh statei KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2010. Vyp. 28. S. 79-90.
11. Shurova N. «Sonety» M. Dremluhy. *Muzyka*. Kyiv, 1978. № 6. S. 19.
12. Shutko D. Muzychna vizualizatsiia sonetnoi formy v kamerno-vokalnii tvorchosti Mykoly Dremluhy. *Kontsertmeisterska diialnist: istoriia, personalii, metodyka* : nauково-metodychnyi zbirnyk : statii ta materialy. Odesa, 2024. S. 106-109. DOI: 10.32782/2224-0926-2024-spec
13. Shutko D. Sonetna forma v konteksti istorychno-kulturnykh yavyshch. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* : mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Drohobych, 2023. Vyp. 70. Tom 2. S. 177-182. URL: [https://www.aphn-journal.in.ua/archive/70\\_2023/part\\_2/24.pdf](https://www.aphn-journal.in.ua/archive/70_2023/part_2/24.pdf) (data zvernennia: 12.11.2024). DOI: [https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-24\\_](https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-24_)

**«SONNETS» BY M. DREMLYUGA TO POEMS BY FR. PETRARCH: VOCAL-PERFORMANCE DISCOURSE**

**Olena YEROSHENKO** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,  
Mukachevo State University, Mukachevo

The issue of the specificity of the vocal-performing aspect in the field of interpretation of selected romances-«sonnets» by the Ukrainian composer of the 20th century M. Dremlyuga on the verses of Fr. Petrarch («Songs of Love»; Ukrainian translation by B. Ten) is considered and its characteristic factors are determined. The musical and vocal-technical components of the selected romances are analyzed and the main musical-artistic features inherent in these works in the field of vocal-performing interpretation are revealed. It was found that the expressive sensual mood of the musical statement of each of the romances, coordinating them with each other, creates a common lyrical expressive focus of the M. Dremlyuga's vocal cycle to the sonnets of Fr. Petrarch. The important role of the mutual interaction of vocal and technical factors and the meaningful interpretation of the text in the sphere of the singer's embodiment of the artistic image of the vocal sonnet is noted.

*Key words:* chamber vocal music, romance, M. Dremlyuga, sonnet, Fr. Petrarch, vocal-performing aspect, interpretation.

**UDC 784.3**

**«SONNETS» BY M. DREMLYUGA TO POEMS BY FR. PETRARCH: VOCAL-PERFORMANCE DISCOURSE**

**Olena YEROSHENKO** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,  
Mukachevo State University, Mukachevo

*The aim of this paper* is to reveal the specifics of the vocal-performing aspect in the field of interpretation of romances-«sonnets» as a form of artistic expression, combining musical and literary discourses, in M. Dremlyuga's vocal cycle on Fr. Petrarch's poems.

*Research methodology.* The article uses general scientific approaches and methods: analytical, structural, hermeneutic; a special part is made up of special musicological methods: musical-analytical, interpretive, vocal-technical and vocal-performing.

*Results.* On the basis of the analysis of the vocal and musical components and artistic context of the selected romances by M. Dremlyuga based on the texts of Fr. Petrarch's sonnets («Songs of Love»; Ukrainian translation by B. Ten), the specifics and characteristic features of the vocal and performing aspect in the sphere of interpretation of these romances as a form of artistic expression combining musical and literary discourses were determined; the main musical and artistic features characteristic of these romances in the sphere of vocal and performance interpretation were identified; it was found out that the expressive sensual mood of the musical statement of each of the romances, coordinating them with each other, creates a unified lyrical and expressive atmosphere of the entire vocal cycle; the important role of the mutual interaction of vocal-technical factors and the meaningful text in the singer's embodiment of the artistic image of the vocal sonnet is noted.

*Novelty.* The article reveals the specificity and characteristic features of the vocal-performance component in the field of interpretation of vocal sonnets by the Ukrainian composer of the 20th century. M. Dremlyuga on the poems of Fr. Petrarch («Songs of Love», Ukrainian translation by B. Ten).

*The practical significance.* The article contains information that is useful for professional representatives of the spheres of music art in terms of improving their vocal and artistic performance.

*Key words:* chamber vocal music, romance, M. Dremlyuga, sonnet, Fr. Petrarch, vocal-performing aspect, interpretation.

Стаття надійшла до редакції 12.04.2025  
Отримано після доопрацювання 2.05.2025  
Прийнято до друку 5.05.2025