

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**ОРІЄНТАЛЬНА СПРЯМОВАНІСТЬ РОМАНСОВОЇ ЛІРИКИ
М. ДРЕМЛЮГИ НА ВІРШІ О. ХАЙЯМА**

Магістерська робота

КОРОЛЯ ТАРАСА СЕРГІЙОВИЧА

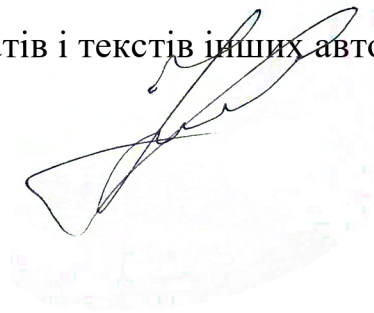
Науковий керівник
канд. мист.-ва, доцент

ЖАРКІХ Т.В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання
на відповідне джерело

Король Т. С.



ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ М. ДРЕМЛЮГИ В МУЗИКОЗНАВСТВІ.....	6
1.1. Особистість та творчість М. Дремлюги в дослідженнях науковців.....	6
1.2. Роль перекладачів інонаціональних поетичних текстів в камерно- вокальній творчості українських композиторів ХХ століття.....	8
1.3. Жанр рубайі.....	11
Висновки до Розділу 1.....	14
Розділ 2. ХУДОЖНЬО-ДІАЛОГІЧНІ ПРОЦЕСИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ М. ДРЕМЛЮГИ НА ВІРШІ О. ХАЯМА.....	16
2.1. «Про серця таємниці» як формула життя.....	17
2.2. «Ось знову день минув» – філософські роздуми мудреця.....	19
2.3. «У книзі юності...» – «мандрівний» чотиривірш.....	22
2.4. «Ніч» – лірична замальовка.....	25
2.5. «Не згадуй про минуле» – життєва настанова митця.....	29
2.6. «Моя красуня» – міні-гімн прекрасному.....	33
Висновки до Розділу 2.....	35
РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ ДВОХ ДОСЛІДЖУВАНИХ РОМАНСІВ М. ДРЕМЛЮГИ НА ВІРШІ О. ХАЙЯМА.....	38
Висновки до Розділу 3.....	44
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49

ВСТУП

Актуальність. Наукова література, присвячена дослідженню творчої постаті Миколи Дремлюги (1917 – 1998) – видатного українського композитора, педагога, музично-громадського діяча, лауреата Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, народного артиста України – обмежена лише кількома роботами. Між тим, він працював в царині музичного мистецтва впродовж п'ятдесяти років, і звичайно, все те, що створював відомий митець – представник композиторської школи Л. Ревуцького, так чи інакше впливало на розвиток української музики, а разом з тим, всі головні тенденції українського музичного мистецтва ХХ століття віддзеркалювалися в творчості художника, формуючи його особистий стиль та творчі уподобання. Доробок М. Дремлюги містить кантати, твори для симфонічного оркестру, концерти для інструментів з оркестром, музику для кінофільмів тощо.

Для вокалістів-виконавців особливий інтерес становлять вокальні цикли, на створення яких композитора надихнула орієнтальна тематика. Один з них – вокальний цикл М. Дремлюги, написаний на вірші славетного перського поета О. Хайяма. В зв'язку з цим відбувається певний парадокс: твори з даного циклу надзвичайно популярні та включені в репертуарний список багатьох співаків, однак камерна-вокальна творчість М. Дремлюги й досі не приваблює музикознавців, що зумовлює **актуальність** обраної теми.

Мета дослідження – встановити орієнтальну спрямованість вокального прочитання романсової лірики М. Дремлюги

Для досягнення поставленої мети необхідне рішення наступних **завдань**:

- вивчити трактування особистості і творчості М. Дремлюги в музичній науці;
- визначити роль перекладача інонаціональних поетичних текстів в вокальній творчості;
- дослідити декілька романсів М. Дремлюги на вірші О. Хайяма як віддзеркалення поетичного слова в музичному тексті твору;
- здійснити виконавський аналіз обраних творів.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальна музика М. Дремлюги.

Предмет дослідження – особливості вокального прочитання орієнтальної поезії О. Хайяма в романсовій ліриці М. Дремлюги.

Матеріал дослідження – романси з вокального циклу М. Дремлюги на вірші О. Хайяма: «Про серця таємниці» та «Ось знову день минув», «У книзі юності...», «Ніч», «Не згадуй про минуле» та «Моя красуня».

Методи дослідження: жанровий, стильовий, виконавський, герменевтичний, метод системного аналізу.

Теоретичну базу складають:

- дослідження, присвячені вивченню різних аспектів життя т творчості М. Дремлюги : М. Гордійчук [12], А. Демиденко [13], М. Дремлюга [14], В. Крементуло [18], С. Лісецький [20], К. Майбутова [22], О. Олексієнко [26], Н. Шурова [36];
- теорія камерно-вокальної музики: Турянський П. [31], Фільц Б.М. [33];
- вчення про зв'язок слова та музики: Білас О.І. [6], Москаленко В. [23];
- міжкультурна комунікація в контексті діалогу культур: А. Козак [15], В. Щербіна [37], Singer M. R [42];
- щодо проблеми мови та перекладу: Коломієць Л.В. [17], Світличний І. [30];
- виконавський аспект вокального мистецтва: В. Антонюк [3], О. Басса [4].

Наукова новизна – отриманих результатів полягає в тому, що дослідження є однією з перших праць, пов'язаних з виявленням специфіки вокального прочитання романсової лірики М. Дремлюги на перекладені вірші О. Хайяма.

Апробація результатів дослідження. Основні аспекти дослідження були представлені в доповіді на IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» 20-21 травня 2023 року та у статті «Особливості виконавської інтерпретації романсів М. Дремлюги на вірші О. Хайяма».

Практичне значення отриманих результатів. Результати даної роботи можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості М. Дремлюги; лекційних курсах з історії музики ХІХ століття; з історії виконавського мистецтва, а також в музично-педагогічній та виконавській практиці.

Структура роботи. Дана робота складається з Вступу, трьох Розділів з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел, що включає 43 позицій.

РОЗДІЛ 1. ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ М. ДРЕМЛЮГИ В МУЗИКОЗНАВСТВІ

1.1. Особистість та творчість М. Дремлюги в дослідженнях науковців

М. В. Дремлюга відноситься до класиків української музики. Його спадщина, більша частина якої – вокальна лірика – досить велика. М. Дремлюга написав близько ста романсів на слова М. Рильського, В. Сосюри, П. Тичини, Ф. Петрарки, Мікеланджело Буонарроті, В. Шекспіра, А. Міцкевича, О. Хайяма, зробив більше ста обробок пісень різних народів, однак й досі його камерно-вокальна творчість не була належним чином оцінена в музикознавстві. Існують тільки окремі роботи та деякі статті в журналах. Їх недостатність підтверджує незаслужено-зневажливе ставлення нащадків до своїх славетних музикантів.

Серед музикознавців, що досліджували творчість українського композитора М. В. Дремлюги, перш за все, треба згадати ім'я К. Майбурової, їй належить нарис про життя і творчість митця, в якому, окрім біографічних даних, наданий загальний аналіз всієї творчості М. Дремлюги до 1968 року [14]. Щодо камерно-вокальної творчості композитора, автор зупиняється на частині романсів, написаних в 40-і роки, які були «своєрідною лабораторією формування стилю, засвоєння різних композиторських прийомів, пошуків своїх тем, свого напрямку. Все міцнішими стають інтонаційні зв'язки з українською народною піснею, встановлюється й коло поетів, вірші яких приваблюють композитора» [14, с. 12].

Декілька думок К. Майбурова висловлює з приводу романсів на слова О. Хайяма. 1) для створення музичного образу і настрою фортепіанна партія в даних творах набуває особливого значення. За К. Майбуровою «ці романси можливо назвати дуетами голосу і фортепіано». Як приклад життєлюбних мотивів згадані романси: «Троянди пелюстки свіжіші навесні», «Моя красуня», «Не згадуй про минуле», «Коли своє вбрання фіалка розцвітить». В інших переважають лірико-філософські роздуми про кохання, красу, іноді з нальотом страждання: «Краса моя ясна», «Ніч», «О горе, горе серцю». Але домінує тема перемоги життя над сумом: «Підстрелена пташка – смуток мій» і «От знову день минув». 2) «в кожному романсі цих циклів є свій, характерний для цієї мініатюри, мелодичний зворот, інтонація – свого роду “музичне

зерно” романсу. Найчастіше основний образ звучить в музичному вступі як епіграф <...> і потім набуває розвитку у вокальній чи фортепіанній партії» [14, с.21].

В «Історії музики народів СРСР» [38, с. 475] також побіжно згадується вокальний цикл М. Дремлюги «Пісні кохання та роздуми» на чотиривірші перського поета XI століття Омара Хайяма. Зазначено, що композитор включив в даний цикл тільки 10 романсів з 15-ти написаних, останній з яких «У мечеть зайшов я тихо» є наслідуванням стилю любовно-ліричних пісень.

Кандидат мистецтвознавства Н. С. Шурова друкує «статтю-відгук» «“Сонети” Дремлюги» в журналі «Музика» [36] в зв’язку з появою збірки вокальних сонетів українського композитора, написаних протягом 1973 – 75 рр., серед яких: «Пісні кохання» на вірші Петрарки, сонети на слова Мікеланджело, «Пам’яті друга» (Вільям Шекспір), «Любовні сонети» (Адам Міцкевич), на слова російських класиків, на тексти іспанського поета Хуана Рамона Хіменеса, на вірші українських авторів та українських і російських радянських поетів. Н. Шурова стверджує, що згадані романси не поєднані між собою «між ними немає сюжетного зв’язку, майже відсутня й інтонаційна спільність. Проте в загальній побудові циклу простежується певна логіка, якою зумовлене розміщення романсів окремими “підрозділами”. Кожен з малих циклів виявляє особливості поезії того чи іншого автора, а також, у більшості випадків, об’єднаний спільним настроєм музичного вислову» [там само]. Музикознавець виявляє особливості композиторського стилю: використання квартових гармоній, збільшених і зменшених ладів; фінальне закінчення творів ґрунтується на вібруючому нашаруванні різних акордів; у пейзажних замальовках, як правило, застосовуються барвисті звучання, що виконують передусім звукозображальні функції.

Більша увага науковців прикута до інструментальної творчості М. Дремлюги. Серед таких досліджень можливо назвати роботу О. Ніколенко [24], присвячену концерту для бандури. Та ж сама тематика обрана О. Олексієнко, в його дисертації «Творчість Миколи Дремлюги і процес

становлення бандурного репертуару» [27] розглядається еволюція бандурного виконавства від невеликої п'єси, мініатюри, до концерту для бандури з оркестром. У зв'язку з появою творів для бандури М. Дремлюги, вони набули великого значення, оскільки стали важливим фактором формування школи академічного бандурного виконавства, склавши основу педагогічного та концертного репертуару у своєму жанрі.

Необхідно зауважити, що значну кількість творів М. Дремлюга написав після 1968 року, і саме цей період до сьогодні майже зовсім не був висвітлений в наукових дослідженнях, окрім декількох статей, присвячених тим чи іншим творам композитора, особливо це стосується камерно-вокальної творчості українського композитора.

1.2. Роль перекладачів інонаціональних поетичних текстів в камерно-вокальній творчості українських композиторів ХХ століття

Європейська та американська рецепція рубаїв О. Хайяма пов'язана з творчістю німецького поета Ф. Рюккerta, згодом – англомовного Е.Фіцджеральда, француза Ж. Б. Ніколя.

Перекладачів рубаї Омара Хайяма українською занадто мало. Першим в Україні дослідником творчості перського митця став український філолог, письменник, академік АН УРСР, засновник вітчизняного сходознавства Агатангел Юхимович Кримський, йому належить кілька десятків перекладів рубаї О. Хайяма, які можливо знайти у галицьких виданнях 90-х років ХІХ століття. У 1956 році український радянський письменник Терентій (Терень) Германович Масенко надрукував переклади двадцяти дев'яťох рубаї Омара Хайяма у своїй збірці «Весняні журавлі». В 1965 році харківський поет Василь Олександрович Мисик випустив книжку «Омар Хайям. Рубаї», в якій подав переклади 306 рубаї поета. В перекладах українською О. Хаяма названим авторам вдалося зберегти дух твору та його центральну ідею.

Таким чином, серед перекладачів поетичних текстів домінують спеціалісти-філологи та загальні літературознавці, що зумовлено

відмінностями в прочитанні першоджерела й стилістиці, вони професійно відчують «балансування» між експліцитним та імпліцитним значенням кожного слова у вербальних текстах всесвітньовідомого іномовного поета, творчість якого мала вплив на літератури багатьох країн світу.

Професійні переклади надихали та продовжують надихати композиторів на створення камерно-вокальних творів цього поета, тобто роль перекладачів – посередницька, завдяки їх праці «зона спілкування» та «зона творчості» максимально зближені.

Тенденція використання українськими композиторами ХХ століття текстів, у тому числі орієнтальних, інонаціональних поетів в художньому перекладі розпочинається з творчості М. Лисенка (німецька поезія). Згодом даний напрямок розвивали Б. Лятошинський (китайські та англійські тексти), М. Колесса, Ю. Іщенко, П. Грабовський (японські), М. Дремлюга (перські), Ю. Мейтус, Ф. Надененко (вірменські), М. Стецюн (іспанські), П. Козицький (індійські) тощо.

Тяжіння українських композиторів до «маленьких поем» О. Хайяма можливо пояснити тим, що в його рубаї віддзеркалені загальнолюдські істини, і разом з тим, вони сповнені музикою та чарівними ритмами.

Для вітчизняних виконавців музичні твори на слова О. Хайяма приваблюють необмеженою свободою інтерпретації, оскільки одна і та ж думка поета приховує в собі декілька варіантів. Розглянута з різних боків, маючи ті ж самі посилення, така ідея містить в собі іноді прямо протилежні висновки. В зв'язку з тим виникає прагнення до філігранної обробки кожного рядка, кожної фрази, що сповнені філософської глибини, мудрості та безпосередністю поглядів ліричного героя на дійсність, що його оточує.

В зв'язку з цим, зростає роль перекладачів поетичних оригінальних текстів, оскільки в їх вільних перекладах, наближених до першоджерел, відбувається суміщення світоглядних та культурних відмінностей європейської та інонаціональної традицій, знаходяться поняття, гармонійно

поєднані з духом епохи паралельного співіснування, наприклад, середньовічної образності з контекстом сучасної європейської складової мистецького твору. Саме художні переклади, здійснені фаховими, компетентними спеціалістами інспірували багатьох українських композиторів на створення опусів, що згодом стали популярними в нашій країні і не тільки.

Завдяки фаховим перекладам «композитор виходить на “нові простори значущостей” (Д. Баришнікова), де філософія, естетика, і безпосередньо композиторська ідея <...> об’єднують різні мови культури, які можна розглядати і як «архетипи» національних культур» [38, с. 11]. Так, наприклад, перфектний переклад синолога Ю. Шуцького надихнув Б. Лятошинського на створення композиції «Три романси на вірші китайських поетів» для високого голосу з оркестром (ор. 17, 1925 р.), професійні переклади Л. Ейдліна були взяті за основу у медитативному дійстві М. Шука «Пісні весни» для голосу та інструментального ансамблю (1986) на вірші давньо-китайських поетів Сюй Цзайсі, Бо Пу та Ван Хецина, а також у вокальному циклі О. Рудянського «Озеро білих лотосів» для голосу, флейти, альта, бандури та ударних (2001), на вірші поета Бо Цзюй І.

Оскільки предметом дослідження в бакалаврській роботі є камерно-вокальні твори на вербальні тексти О. Хайяма, особливу увагу привертають переклади англійського поета вікторіанської епохи Едварда Фіцджеральда (1809 – 1883), завдяки якому рубаї (чотиривірші) О. Хайяма стали популярними в Західній Європі. Першим перекладачем, який строго дотримувався чотирирядкової норми віршів перського митця – К. Бальмонт, котрий опублікував одинадцять рубаї О. Хайяма. Важливою віхою стала публікація в Парижі (1928 р.) книги «Омар Хайям. Чотиривірші», автором якої був І. Тхоржевський (1878 – 1951). В СРСР його переклади набули популярності значно пізніше, лише в 1954 році, коли вдалося видати книгу автора-емігранта. У Радянському Союзі в 1920-і роки повний переклад книги Е. Фіцджеральда створив О. Румер (1883 – 1954). Пізніше радянський філолог спеціально вивчив перську мову і перекладав Омара Хайяма вже з оригіналу.

У 1959 році з'являється перший філологічний переклад О. Хайяма, виконаний Магомедом-Нурі Османовим і Рустамом Алієвим. Вони підготували двотомне видання «Рубайят», в першій частині якого містилося факсимільне відтворення рукопису з бібліотеки Кембриджського університету, що вважалася на той момент найдавнішим пам'ятником з творами Омара Хайяма. У другому томі були точні переклади 293 рубаї з примітками.

Головна редакція східної літератури видавництва «Наука» на початку 1970-х провела конкурс на новий переклад Омара Хайяма. Його переможцем став Герман Плісецький (1931 – 1992), чия книга «Омар Хайям. Рубайят» була видана в 1972 році.

Якщо за радянських часів книги Омара Хайяма в перекладі як Г. Плісецького, так і інших авторів швидко ставали рідкістю, то з 1990-х років видання з'являлися в достатку, відповідаючи активному читацькому попиту. Були надруковані книги, в яких об'єднувалися твори різних перекладачів, а пізніше і такі, де різні переклади одних й тих же рубаї спеціально зіставлялися, щоб у читача була можливість їх порівняти. Найбільшим досвідом такого роду стала книга «Омар Хайям. Рубайят. Зіставлення перекладів», складена Роальдом Малковичем, де для деяких віршів наводиться більше двадцяти варіантів російського перекладу.

1.3. Жанр рубаї

Рубаї є одним з найбільш поширених серед фарсімовних народів поетичних жанрів, як їх усній народній творчості, так і в письмовій літературі. У класичній персько-таджицькій поезії жанр рубаї зайняв дуже міцне місце і протягом багатьох століть майже неможливо зустріти поета, який не приділив би уваги цьому жанру. Рубаї складали і знамениті майстри художнього слова, і маловідомі поети. Цей жанр, зобов'язаний своїм походженням усній народній традиції, отримав своє багатопланове оформлення в поетичних творах таких

корифеїв середньовічної персько-таджицької літератури, як Рудакі, Унсурі, Сааді, та багато інших, серед яких особливе місце займає Омар Хайям.

На думку кембриджського професора Едварда Брауна: «Рубаї можна впевнено вважати найдавнішою, істинно перською формою поезії. Це твердження досі ніким не спростовано та увійшло до енциклопедії». Browne E. G [40] В науковій літературі часто можна знайти ствердження, що «попри ритмічні модифікації та особисті уподобання перських поетів, багато метрів, що використовуються в ново-персидській (фарсі) поезії вже існували в поезії арабській, задовго до того, як було записано перший перський вірш (професор Артур Арберрі [38] Поява жанру рубай в арабській поезії спостерігається ще до XIII століття, але час його поширення в іншомовному, тобто арабомовному середовищі, доводиться здебільше саме на цей період. Проникнення жанру рубайі у середньовічну арабську поезію відбувалося завдяки двомовним персько - таджицьким поетам, які досконало володіли обома мовами – рідною фарсі та арабською. Саме вони першими перенесли рубай на ґрунт арабської мови з дотриманням метрики та рими, що властиво лише цьому унікальному жанру. У середньовічній арабській поезії, особливо у творчості поетів XII - XIII століть цей жанр набув широкого розповсюдження.

Більшість сучасних «арабських» музичних інструментів і нові види музикування з'явилися на батьківщині ісламу – в Хіджаз, з північного сходу, де знаходилося підвладне Ірану арабське князівство Лахмідів з центром у місті Хіра, що лежав неподалік від столиці Стародавнього Ірану – Ктесі. Саме тут здійснювався синтез арабських та перських музично-поетичних традицій. Ще в V столітті перський шах Бахрам Гур, навчався в Хірі і складав вірші арабською, а повернувшись на батьківщину, вперше затвердив при дворі Сасанідів придворний статус «царя музикантів». Араби захоплювалися як красою перських пісень, так і традиційними розвагами персів - їх пишними бенкетами, на яких неодмінно звучали музика та спів.

Літератор та теоретик поезії, автор поетологічного трактату «ал - Му'ъчам фи ма'ойир аш'юр ал-Ачам» Шамс Кайс Рази, торкаючись жанру рубайі, пише,

що це спочатку персько-таджицька форма віршування і до його епохи арабам вона знайома не була, та й метрика її залишалася їм невідомою, а тому у них не вживається. Тільки поети нової епохи почали складати арабські рубаї, наслідуючи іранських поетів, використовуючи при цьому перські форми, розміри та ритміку рубаї Шамс Кейс Ройз [34].

Авторка дисертації «Трансформація персько-таджицького рубаї в арабській поезії (XI – XIII ст.)» Ш. І. Нуріддінова [25] стверджує, що «У більшості авторами арабських рубаї були фарсімовні поети-містики і що саме вони відіграли головну роль у їх формуванні та розвитку. Саме їх рубаї сприяли тому, що цей жанр, проникаючи в арабську поезію, знайшов там своє місце» ().

Дослідниця приходить до висновку: якщо більша частина фарсіязичних поетів обирала для своїх рубаї римування типу *a a a a*, то арабські поети XIII століття воліли використовувати тип *a a б a*. Але цього порядку не завжди дотримувалися, бо нерідко арабські поети, як і персько-таджицькі, використовували у своїх рубаї римування на кшталт *a a б б*. У поодиноких випадках вони, обираючи розмір та ритміку рубаї, порушували порядок рим або ж відходили від традиційної системи римування. Але це поодинокі винятки.

Відомості про рубаї як східну строфічну форму можливо почерпнути також із «Історії турецької літератури» Г.Халимоненка

На думку професора Арберрі «у жанрі рубаї є принципові характеристики, які підтверджують той факт, що він – продукт саме перського генія». Вчений вважає, що популярність жанру пояснюється тим, що рубаї короткі і, отже, легко запам'ятовується, крім того, вони вдало підходять для висловлювання думок та почуттів типових саме перському національному характеру.

Дефініція слова рубаї – зчетверений, тобто це афористичний чотиривірш із римуванням ААВА, виключно перський поетичний народний жанр, незапозичений з арабської літератури. [27]. Спираючись на те ж саме наукове джерело, можна стверджувати, що перші подібні чотиривірші ввів Рудаки, а

О. Хайям створив внутрішні закони рубаї та трансформував цю форму в новий філософсько-афористичний поетичний жанр. Рубаї не призначалися для широкої публіки, вони писалися для себе, в хвилини роздумів, і, звичайно, виливалися на папір рідною мовою – перською. Час, коли творив Омар Хайям, дослідники називають золотим століттям класичної персько-таджицької літератури.

Висновки до Розділу 1.

Постать класика української музики М. В. Дремлюги та його творчість й досі не були належним чином оцінені в музикознавстві. Існують тільки окремі роботи та деякі статті в журналах. Їх недостатність підтверджує незаслужено-зневажливе ставлення нащадків до своїх славетних музикантів.

Серед музикознавців, що досліджували творчість українського композитора М. В. Дремлюги, перш за все треба згадати ім'я К. Майбурової, їй належить нарис про життя і творчість митця, в якому, окрім біографічних даних, наданий загальний аналіз всієї творчості М. Дремлюги до 1968 року; кандидата мистецтвознавства Н. С. Шурової, її «статтю-відгук» «“Сонети” Дремлюги» в журналі «Музика» в зв'язку з появою збірки вокальних сонетів українського композитора, написаних протягом 1973 – 75 рр.,

Слід констатувати, що більша увага науковців прикута до інструментальної творчості М. Дремлюги. Серед таких досліджень можливо назвати роботу О. Ніколенко, присвячену концерту для бандури. Та ж сама тематика обрана О. Олексієнко, в дисертації якого «Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару» розглядається еволюція бандурного виконавства від невеликої п'єси, мініатюри, до концерту для бандури з оркестром.

Необхідно зауважити, що значну кількість творів М. Дремлюга написав після 1968 року, і саме цей період до сьогодні майже зовсім не був висвітлений в наукових дослідженнях, окрім декількох статей, присвячених

тим чи іншим творам композитора, що особливо стосується камерно-вокальної творчості українського композитора.

У зв'язку з тенденцією використання українськими композиторами ХХ століття вербальних текстів інонаціональних поетів в художньому перекладі, зростає роль перекладачів поетичних оригінальних текстів, оскільки в їх вільних перекладах, наближених до першоджерел, відбувається суміщення світоглядних та культурних відмінностей європейської та інонаціональної традицій, знаходиться поняття, гармонійно поєднані з духом епохи паралельного співіснування.

В Розділі 1 згадані ім'я перекладачів яким віддавав перевагу М. Дремлюга, створюючи свої вокальні твори: Е. Фіцджеральд, К. Бальмонт, І. Тхоржевський, О. Румер, М. Османов, Рустам Алієв, Г. Плісецький, Р. Малкович. Перекладачів рубаї Омара Хайяма українською занадто мало: А. Кримський, Т. Масенко, В. Мисик В даних перекладах названим авторам вдалося зберегти дух твору та його центральну ідею.

Серед перекладачів поетичних текстів домінують спеціалісти-філологи та загальні літературознавці, що зумовлено відмінностями в прочитанні першоджерела й стилістиці, Вони професійно відчують «балансування» між експліцитним та імпліцитним значенням кожного слова у вербальних текстах всесвітньовідомих іномовних поетів, творчість яких мала вплив на літератури багатьох країн світу. Професійні переклади надихали та продовжують надихати композиторів на створення камерно-вокальних творів, тобто роль перекладачів – посередницька, завдяки їх праці «зона спілкування» та «зона творчості» максимально зближені.

РОЗДІЛ 2. ВЛАСТИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ДІАЛОГУ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ М. ДРЕМЛЮГИ НА ВІРШІ О. ХАЯМА

Вокальна спадщина М. Дремлюги надзвичайно велика – понад 100 романсів, в яких значну увагу привертає вокальний цикл на вірші відомого

перського поета, математика, філософа, астронома Омара Хайяма (повне ім'я Гіяс ад-Дін Абу-ль-Фатх Омар ібн Ібрагім аль-Хайям ан-Нішапурі, приблизно 1048–1122 р.р.), створений у 1957 році.

Слід зазначити, що у світову культуру О. Хайям увійшов, перш за все, як майстер рубаї, підтвердження цьому можливо знайти у А. Кримського: «повсюдну світову славу й гучний розголос дали Хайямові не його цінні математичні арабські писання, а його перські двострофні поезії, що звуться в перській версифікації чотиривіршами, “рубаї”» [18, с. 239–240].

Велику зацікавленість до творчості саме цього автора М. Дремлюга відчуває на рівні спільності світосприйняття, його віра в безсмертний творчий розум людини співпадає з життєвим кредо давнього поета. Двох митців поєднує також аналітичний спосіб мислення (виходячи з біографічних даних, батько композитора викладав математику, а мати – літературу), але, як відомо, митець слова повинен бачити те, що не бачать інші, бачити «глибше» інших, і цією ж здатністю повинен володіти й математик, тобто аналітичні здібності у М. Дремлюги були сформовані на генетичному рівні. Крім того, музика як надчутливий вид мистецтва підкоряється законам математичної логіки. Жанрова літературна форма рубаї О. Хайяма, котра зберегла свіжість і простоту народного вірша, де віддзеркалились філософської концепції поета, збіглася з певною формою відбиття глибоких почуттів та роздумів талановитого українського композитора.

Романси М. Дремлюги на вірші О. Хайяма вирізняються особливою витонченістю барв та емоційною стриманістю, що притаманно поетичному першоджерелу. Зазначимо, що в вокальних творах, які сприймаються як синтез музики та слова (а як відомо, О. Хайям писав давньоперською мовою, яка мало кому відома), важливе значення набувають художні переклади поетичних текстів, тим більш що музика, поєднуючись з поетичним текстом (в даному випадку з художнім перекладом), стає нерозривним цілим із ним, виникає своєрідний діалог між музикою та словом.

2.1. «Про серця таємниці» як формула життя

В вірші О. Хайяма віддзеркалилися його думки про вдосконалення світу, про те, чи можливо щоб людина жила вільно та щасливо. Подумки пертський поет звертається до Маздака та прохає у нього поради.

Історичні факти доводять, що біля 524 – 528 років існував середньовічний перський релігійний реформатор і пророк, якого вважають одним з перших соціалістів в історії людства – Маздак, який виступив в Ктесифоні з промовою, зверненою до народу, де оголосив, що необхідно провести поділ майна і встановити загальну рівність. Повстання маздакітів тривало багато років, вони дотримувалися тих положень, що пролунали з того пам'ятного звернення їх вождя до народу: братство означає рівність. Але держава маздакітів проіснувало недовго. Зрештою сили несправедливості відновили все, що було тимчасово ними втрачено.

О. Хайям, не знаходячи виходу в оточуючому його світі зла, пише рубаї на обкладинках книг, випадкових листочках. Згодом імам проклинає поета, а біля воріт будинку «триклятушого» збирається натовп і чуються тупі вигуки фанатиків: «Богохульник!», «Стабільності і порядку!» і О. Хайям змушений замовчати, однак всі свої думки він поспішав висловити на папері, хапаючись за цей проблеск світла в тузі, що його поглинула. Так з'являються поетичні рядки:

О тайнах сокровенных повсюду не кричи
И бисер знаний ценных пред глупым не мечи.
Будь скуп в речах и прежде взгляни, с кем говоришь.
Лелей свои надежды, но прячь от них ключи

Існує 2 версії перекладу: приведений вище, російський Л. Некори та український – В. Бичка:

Про серця таємниці ти всюди не кричи
Про знань своїх скарбниці при неуках мовчи
Не говори багато, та й знай з ким говорить.
Плекай свої надії, – ховай від них ключи.

Обом перекладачам вдалося відтворити схему римування рубаї, наслідуючи логіку поетичного висловлювання О. Хайяма.

В композиторській інтерпретації М. Дремлюги надзвичайно вдало відбитий зміст та настрій поетичного першоджерела. Вокальний твір віддзеркалює структуру та зміст рубаї, його чотиривіршованість простежується у музичному викладенні матеріалу: *a* (2 т.) *b* (3 т.) *c* (8 т.) *a* (3 т.) та фортепіанна постлюдія на інтонаціях першої музичної фрази *a* (6 т.).

Закінченість текстового філософського вислову в романсі виникає завдяки закругленості форми: перша музична фраза починає і закінчує твір, тим самим створюючи мелодичну «арку». Таким чином, музична форма твору може бути трактована як проста тричастинна.

Музична фраза *a* побудована на низхідному поступовому русі, супроводжується хоральною фактурою в акомпанементі, розмір 4/4. Виразна вокальна лінія вміщує в себе основну думку твору. За К. Майбуровою це «музичне зерно» романсу.



Характер наступних музичних фраз *b* і *c* більш динамічний, з'являється емоційне збудження, музика більш імпульсивна: мелодія та акомпанемент охоплюють діапазон першої і другої октав, у вокальній партії зникає рівномірне викладення мелодичного тексту восьмими тривалостями.

Партія фортепіано також змінюється: на противагу розміреній хоральній фактурі виникає акордова пульсація, що надає пісенній інтонації напруження. Розмір так само змінюється на більш рухливий 12/8 та 6/8, що вносить у музичне полотно нестійкість. Подібну трансформацію музичного тексту

композитор використовує заради акцентування основної думки вокальної мініатюри.

Смислова кульмінація твору підкреслена раптовою зупинкою (в вокальній партії звучить найвища нота g^2 на *fortissimo*). Слово «говорить» доспівається в раптовій тиші (у партії акомпанементу – паузи), з подальшим шквалом пульсуючих акордів. Зупиняється рух на нестійкій домінантовій функції – домінантовому секстакорді.

Музичний твір написаний у тональності *d-moll*, але тональна стійкість не відчувається, тонічна гармонія присутня лише в перших тактах та фортепіанній постлюдії, протягом твору гармонічні звороти перетікають один в одний через субдомінантову та домінантові функції.

У мелодії простежуються елементи української народної пісні: вона наспівна, виразна, стрибки, що наявні у побудові мелодії, заповнюються поступовим протирухом. Мелодія діатонічна, альтеровані ступені, що зустрічаються у мелодичній лінії, композитор використовує для підсилення смислу тексту «*Та й знай з ким говорить*».

Слід зазначити, що за ствердженням видатного іранського дослідника Даріуша Талаї традиційною особливістю радіфа¹ – найбагатшого, особливим чином структурованого зводу мелодико-ритмічних моделей, є чотири різних види тетрахордів, але в даному романсі М. Дремлюга не використовує ладів іранської² класичної музики, тобто український композитор не виходить за межі традиційної в європейській музиці мажорно-мінорної системи.

2.2. «От знову день минув» – філософські роздуми мудреця

Головний зміст романсу полягає в тому, що коли людина тужить за минулим або мріє про майбутнє, вона марнує теперішній час, тому що не живе в повному сенсі слова, а лише імітує життя. Який глузд думати про минуле? –

¹ Перс. رادیف (radīf): ряд, шеренга; лад; лінія; розряд, група; число. Транскрипція і переклад перських слів вказуються з «Персько-російського словника» за редакцією Ю. А. Рубінчика

² Як відомо, Іран до 1935 року мав назву Персія.

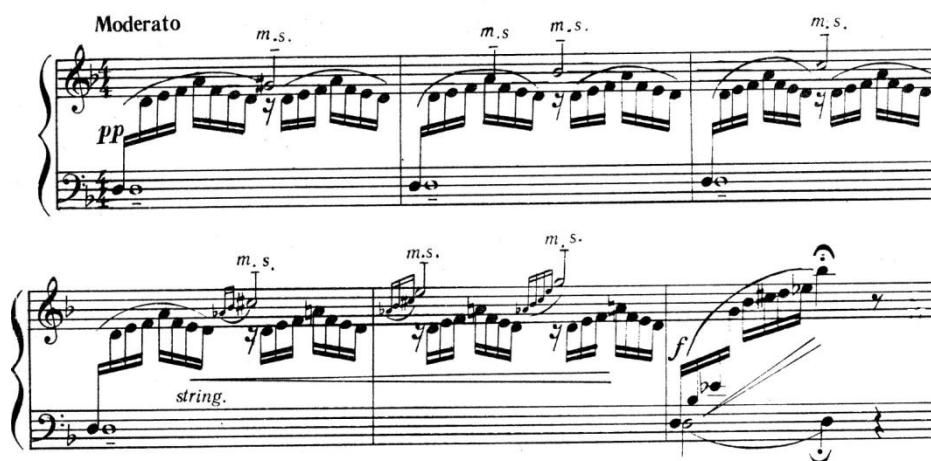
стверджує поет – все одно його не повернеш. Думати, мріяти про майбутнє або навіть планувати це майбутнє – так, але реальне життя – в сьогоденні, і це більш ефективна передумова створення майбутнього.

От знову день минув, темніє ночі шовк
День нашого життя минув навіки знов
Та доки я живий тривожитись не стану
Про день, що відійшов і день, що не прийшов.

Даний переклад Т. Масенка вважається одним з найкращих, оскільки точно відповідає поетичному розмірові рубаї О. Хайяма. Вірш складається з чотирьох рядків (двох бейтів), що римуються як *aaba*, тобто римуються перший, другий та четвертий рядки. Рубаї будуються в метрі аруза: перші два рядки є експозицією, передумовою, в якій зображується якась мить життя ліричного героя, у третьому – підводиться філософський підсумок з попередніх рядків, а четвертий – є поясненням третього.

«От знову день минув» написаний у двочастинній формі А (*aa*₁) В (*va*₁), розділи якої двочастинні. Як і вірш, створений у розмірі рубаї, романс складається з чотирьох фраз *aa₁va₁*.

Починається твір фортепіанним шеститактовим вступом – колоподібний *ostinat*'ний рух шістнадцятими тривалостями на тонічному органному пункті, на фоні яких звучить висхідна мелодія «широкого дихання» (діапазон *gis¹-b²*) половинними тривалостями, котра ніби піднімається над акомпанементом і застигає в кінці фрази на найвищій ноті. Мелодія звучить хитко через вплетення у мелодичну канву хроматизмів, побудована на звуках зменшеного септакорду, що підкреслюються форшлагами. Завдяки усім цим складовим відчуття руху відчувається з перших тактів, не дивлячись на повільний темп *Moderato*. Велике *crescendo* від *pianissimo* до *forte* посилює динамічну спрямованість всього романсу.



Розділ А (*Moderato*) побудований на двох контрастних фразах (6 т. + 3 т.). Якщо перша за характером є продовженням вступу, то друга відокремлена раптовою зупинкою в акомпанементі та тишею – на паузах у вокальній партії звучить лише нота *cis* у малій октаві в партії фортепіано. Змінюється характер: хоральний виклад акомпанементу стає більш прозорим, гармонія лише підтримує мелодію, не затьмарюючи її фактурою.

Другий розділ В (*Allegro*) є контрастним по відношенню до першого, має дві фрази (4 т.+ 2 т.). У першій фразі відбувається зміна темпу, фактури – замість арпеджованої вона стає більш імпульсивною: висхідний рух триолями та шістнадцятими у лівій руці, у правій руці – хвилеподібні акорди.

Перший та другий розділ відокремлює фортепіанна інтермедія, побудована на контрастному матеріалі першого та другого розділів: вона складається з двох контрастних частин: перша (7 т.) є постлюдією до першого розділу, вона ж і його закінчення, друга частина (4 т.) є вступом до розділу В, що закінчується фортепіанною постлюдією, побудованою на новому контрастному музичному матеріалі, що є по відношенню до всього твору загальною фортепіанною післямовою. У другій і четвертій фразах М.Дремлюга знов використовує прийом «музичного зерна», в якій відбита семантика всього твору.

Тональність твору *d-moll*, але поступово вона змінюються натуральним, гармонічним та мелодичним видами ладу та ходами по хроматизмам як у вокальній партії, так і в партії фортепіано. Нестійкість в гармонії посилюється

за рахунок використання в музичному тексті зменшених септакордів з вкрапленням альтерованих нот. В гармонії часто зустрічається «неаполітанський» тризвук (низький II ступінь), що надає мінору мажорне забарвлення. Щодо тональної стійкості у розділі А, вона відчувається, у розділі В – ні.

Мелодична лінія емоційно збагачує літературний текст, підкреслюючи значущість кожного слова. Так, «день» «минув» виписані половинними нотами, в той час як коли інші слова – восьмими тривалостями, «день що не прийшов» – підкреслюється раптовою зупинкою на ферматі.

Вокальна партія твору орнаментальна, мінлива, тобто вектор руху постійно змінюється як у висхідному так і у низхідному напрямках, використання ходів на збільшені та зменшені інтервали, вживання збільшеної секунди – всі ці складові є рисами музичної мови Сходу. Таким чином, в музичному викладанні мініатюри «Ой знову день минув» український композитор максимально наближається до традиційної іранської музики.

2.3. «У книзі юності...» – «мандрівний» чотиривірш.

Таке літературне явище, як «мандрівний» чотиривірш виникло в зв'язку з тим, що О. Хайям був далеко не єдиним східним поетом, котрий творив у жанрі рубаї, і велика група чотиривіршів, які включалися середньовічними переписувачами не тільки в «Рубайят», а й до зборів віршів інших поетів, серед яких були як попередники, так і ті, хто жив пізніше за О. Хайяма. Так, багато текстів приписуються поряд з О. Хайямом іншим відомим чи анонімним авторам, наприклад Ібн Сіне та ат-Тусі. Таким чином, окреслити реальні межі творчості самого митця за допомогою апробованих методів текстологічного аналізу практично неможливо. Проте фахівці не залишають спроб виділити справжнє авторське ядро «Рубайята», хоч і кількість, і склад чотиривіршів у різних рукописах коливається в дуже широких межах.

Поетичний текст романсу «У книзі юності...» написаний (що характерно взагалі для творчості О. Хайяма) у формі персидсько-таджицькій класичній

поезії, однак стверджувати, що автор цього тексту – О. Хайям неможливо напевно (проте манера максимально близька).

У книзі юності я все, вже все читав...
О час утіхи, навіки ти умчав!
О, пташко-молодість, ти швидко відлетіла
Шукати свіжіших лук і зеленіших трав.

Пер. Д. Бобирь

Зіставляючи даний вірш з двома попередніми, що наведені вище, можливо конституювати логічну точність, філософську вагомість, похмуру та зухвалу іронію митця. У цих віршах, ніби позначених однією печаткою, простежується поетичний стиль О. Хайяма – неповторний і пізнаваний.

В третьому рубаї хайямівська скорбота про непереборність всесильного часу виражена особливим злетом поетичного генія, відчутний трагізм швидкоплинності життя і неможливість повернути час назад, котрий як пісок просочується крізь пальці. О. Хайям насичує народну пісенну форму (а чотиривірші, як правило, співалися) темами рефлексивної лірики, що стає характерними авторськими рисами впродовж всього творчого шляху художника.

Намагаючись передати поетичний задум в романсовому викладі, М. Дремлюга обирає форму періоду (неповторну структуру) з ознаками простої 2-х частинної форми. Друге речення періоду можна трактувати як і 2-гу частину простої 2-частиної форми контрастного типу.

Отже, перше речення – 7 тактів, друге речення – 8 тактів (розширене, за рахунок розвитку тематизму у фортепіанній партії). Тональність – *F-dur*.

Романс має невелику 4-тактову коду. Основна тональність – *d-moll*.

Перше речення (1 частина П2Ф) починається в повільному темпі, і композитор уточнює характер твору: *pensieroso*- задумливо, що відповідає хайямівській алегорії – «книга юності» в значенні філософських спроб розгадати таємницю життя.

Вокальна партія насичена малосекундовими інтонаціями, котрі нагадують зітхання. Широкі секстові стрибки підкреслюють почуття

ностальгії за минулими днями. Можна стверджувати, що на початку, вокальна партія досить скована, оскільки має силабічний характер, відсутність розспівів, охоплення невеликого діапазону.

Однак поступово стан головного героя змінюється, що віддзеркалюється при кінці 1 речення – відчутна наростаюча експресія. Вокальний діапазон розширюється, з'являються розспіви. Паузи, котрі переривають текучість мелодії навіюють хвилювання. В музичному тексті такі трансформації підкреслюються і динамічними, і темповими змінами (*ff*, *stringendo*-пришвидшуючи)

Фортепіанна партія доповнює композиторський задум: в 2-3 т.т. з'являється плавний хроматичний хід в басу – V-VI-VI#-VII-VII#, що створює образ чогось підступного, яке непомітно підкрадається. Композитор використовує гармонії: t64-VI7-DDVII65#3-t74 (Рахманіновський акорд) – D53-t, тобто вже на початку твору автор підкреслює загальний настрій такими «терпкими» акордами, що пасують вербальному текстові.

В кінці першого речення, у вокальній партії на словах «...на віки ти умчав..» з'являється низхідний пасаж, який відіграє звукозображальну роль, підкреслюючи значення поетичних слів з вказівкою *stringendo*.

У фортепіанному супроводі мелодія голосу дублюється для більшої виразності. А в гармонічній мові з'являються акорди: DD7-VI#-S53(гарм)-D7 із 6, що переходить в D7- t3

Друге речення, яке має зовсім інший характер, відкривається стрімким пасажем (2 частина).

Композитор позначає темп – *piu mosso* (більш рухливо), що відповідає образу птаха (*О, пташко-молодість*), як символу юних років, котрі швидко відлітають, утримати її неможливо, і те, що призначено природою – обов'язково трапиться. Жар юності ще залишається, але як спомин. Саме тому в авторській вказівці позначений відповідний характер – *argente* (з жаром). Отже, відповідно контексту вокальна мелодія трансформується: стає експресивною, напруженою, звивистою, вона насичена хроматизмами,

стрибками, нервовим ритмом. А саме: восьма з крапкою і шістнадцята, тріолі. Поступово, характер вокальної партії передається і у фортепіанний супровід.

Перші такти композитор ніби починає в тональності *b moll*, але потім спостерігається тонічний септакорд (ре мінору), що переходить в *t65*, а далі *D43* в *fis moll*. Протягом всієї кульмінації відбуваються раптові модуляції в різні тональності.

Цікавим є те, що фортепіанний супровід ніби поділяється на 2 пласти. Баси рухаються по хроматизмам вгору, і ніби контрапунктом до них звучать



мелодичні мотиви, що викладені тріолями.

Кульмінація розташована у точці золотого перетину. Підкреслюється динамікою *ff*, швидким темпом (*allegro*) та в зоні кульмінації знаходиться найвища нота вокальної партії.

В кінці твору звучить ряд пасажів, які стверджують основну тональність. Це є своєрідна кода романсу.

Кульмінація розташована у точці золотого перетину. Підкреслюється динамікою *ff*, швидким темпом (*allegro*) та в зоні кульмінації знаходиться найвища нота вокальної партії.

В кінці твору звучить ряд пасажів, які стверджують основну тональність. Це є своєрідна кода романсу.

2.4. «Ніч» – лірична замальовка

Рубаї О. Хайама «Ніч» у перекладі Т. Масенка:

Замерзли віти. Ніч. Я знов один.
У тьмі троянда ронить пелюсток
Так ти пішла! І мрій гірких кохання
Спада туман, як з дерева листок спада

яскраво демонструє те, що О. Хайям (судячи з уже розглянутих вище текстів) був не лише глибоким філософом, блискучим сатириком у своїх рубаї, а й напрочуд тонким ліриком. І в тому, і в іншому, і в третьому він виробив особливі, точно відповідні кожному з цих напрямів, прийоми написання віршу. У ліриці мова його проста, ніжна та відверта.

Навіть через тисячу років голос Омара Хайяма несе послання любові, розуміння швидкоплинності життя та дбайливого ставлення до кожної миті. Душа людини для нього – це вмістище двох світів: «світу денного» та «хаосу нічного», і саме ніч в цьому творі є символом душі, яка залишилася самотньою, що дивним чином перегукується з іншим рубаї поета у якості антитези:

День – сонцю, ніч – тобі. І що ж? Ти прекрасніша.
Чи наповню кубок свій, все те ж: ти – прекрасніша.
Але ось мене зманити намагається весна
Цвітінням юних троянд ... О Боже! Ти прекрасніша!

О. Хайям підмінив у віршах філософські формули художніми образами, серед яких квітка рози – символ його коханої, тобто він перетворив їх на певну криптограму, застосувавши умовну мову, слова-символи, які вимагають певної розгадки.

Композиторська інтерпретація М. Дремлюги рубаї «Ніч» – більш драматично насичена та емоційна.

Романс написаний у простій двочастинній репризній формі.

Перший розділ складається з періоду з двох речень повторної побудови. Перше речення виконує роль інструментального вступу, друге – повністю повторює перше, але до нього додається вокальна партія.

Середній розділ написаний також у формі періоду з двох речень. Перше речення особливо насичене розробковим модуляційним рухом, але у другому – виконується остаточна модуляція в тональність *es-moll*.

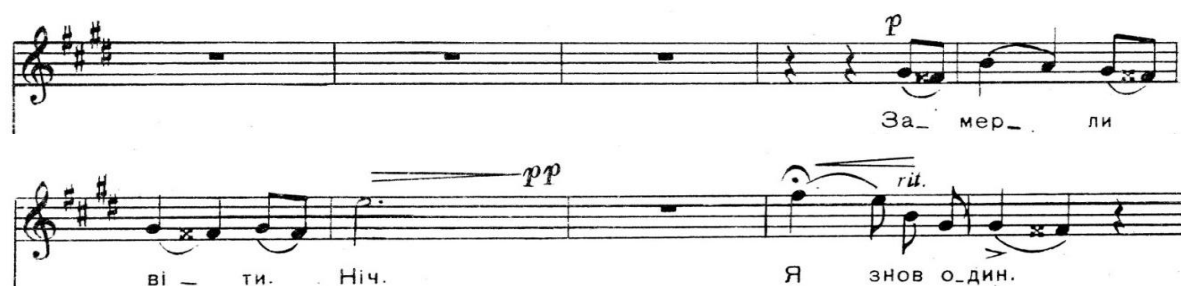
Реприза скорочена: перше речення викладене лише на половину, воно звучить у тональності *es-moll*, яка залишилася з другого розділу. Друге речення репризи повертає основну тональність.

Діапазон вокальної партії: 

A		B		A ₁	
8	8	8	8	4	8
cis	cis	cis, e	es	es	cis

Романс «Ніч» розкриває ліричну сферу образів, і головна його тема – нещасливе, зруйноване кохання, самотність

У першому розділі форми партія вокаліста спирається на ламентозну інтонацію соль-дієз – фа-дубль-дієз. Ця інтонація була в інструментальному вступі. Відбувається поступове «завоювання вершин», що чергується зі згаданою скорботною інтонацією, і на ній закінчується перший розділ романсу.



Другий розділ – місце розвитку образу і досягнення найвищої точки драматичної напруги. До кульмінації приводять короткі фрази, кожна з яких досягає більш високого звуку, ніж попередня, що підтверджує і посилює хвилювання, подане в словесному тексті романсу.

Перші дві фрази однакові за текстом: «Так ти пішла!», але композитор відходить від повторення інтонації двічі, навпаки – друга фраза природньо витікає з попередньої (т. 21-22). У обидвох випадках фраза спрямована у висхідному русі – це емоція гніву, затвердження невідворотності втраченого кохання.

Слова: «І мрій гірких кохання спада туман, як з дерева листок!» відіграють роль кульмінації, і композитор повторює їх двічі, щоб досягти посилення драматизму переживань і розпачу ліричного героя.

Невеличке фортепіанне заключення (т. 39-44) містить в собі окремий образ, зміст якого витікає з останніх слів вокальної партії: «І мрій гірких кохання спада туман, як з дерева листок!». Повторювана інтонаційна фігурація рухається повільно від третьої октави поступово вниз, і цей рух змальовує образ листка, який кружляє та падає на землю. Останній мелодичний зворот і завершення на тоніці ніби ставить крапку – «листок» упав, що символізує невідворотно втрачене кохання.



Композитор широко використовує різноманітні гармонічні прийоми, що ускладнює і розширює музичну мову романсу. Особливого значення надуває IV підвищений щабель, який спочатку з'являється у фортепіанному вступі, а потім формує інтонаційне ядро теми в партії вокаліста.

У т. 4-7 композитор вживає секвенцію як засіб розвитку музичного матеріалу. Вона містить дві ланки, кожна з яких займає по два такти, але у другій ланці відбуваються зміни задля більш плавного і природнього з'єднання з кадансовою зоною.

У кульмінації романсу (т. 25-29) задля досягнення найбільш яскравого, неочікуваного ефекту автор застосовує енгармонічну модуляцію із мі-мінору в мі-бемоль мінор, а саме: $D_2 = DDVII_7^b - K_4^6 - D_9 - 3M VII_5^6 - t$.

У фортепіанній інтерлюдії перед репризою вокаліста композитор знову звертається до прийому різкої енгармонічної модуляції з *es-moll* до *cis-moll*, повертає початкову тональність:



У романсі композитор використовує об'ємну гомофонно-гармонічну фактуру. Перший розділ форми насичений опорним басом, середні голоси утворюють підголоски, верхній голос фортепіанної фактури дублює та доповнює вокаліста.



У середньому розділі романсу не тільки прискорюється темп, а й виникає чергування широко розкладених арпеджіо з акордовим тремоло, що відповідає посиленню емоційної напруги ліричного героя у цьому розділі.

Часто використовується поліритмія, яка підкреслює нестійкість розділу і його розробковість, це є відображенням любовних переживань і тривожності емоцій ліричного героя. Після насиченої кульмінації, реприза повертає розмірений рух із стійкою опорою на бас.

2.5. «Не згадуй про минуле» – життєва настанова митця.

У п'ятому романсі М. Дремлюги на вірші О. Хайяма знов використовується художній переклад Т. Масенка:

Як сяє вид троянди в обіймах вітерця!
І скільки саява в лузі від подруги лиця!
Не згадуй про минуле – нащо нам згадка ця?
Все щастя у майбутнім, дивись, цвіте життя!

В цьому рубаї О. Хайям вживає таку притоманну для нього незвичайну словесність – у віршах відсутні химерні висловлювання, традиційні багатшарові образи Сходу та алегоричність. Навпаки, автор пише простою та

доступною мовою, конструює думки у змістовних реченнях, не перевантажених синтаксисом чи додатковими конструкціями. Стислість і зрозумілість – ось основні стилістичні риси О. Хайяма, які відокремують його твори.

Розмірковуючи про сенс життя, Омар Хайям приходив до висновку, що кожна людина – лише тимчасовий гість цього прекрасного світу, а тому важливо насолоджуватися кожною прожитою миттю, цінувати дрібні радості та ставитись до життя як до великого дару. Мудрість життя, за О. Хайямом, полягає у прийнятті всіх подій, що відбуваються, і вмінні знайти в них позитивні моменти.

М. Дремлюга максимально дотримуючись поетичних авторських особливостей, створює романс, написаний у формі періоду з 3х речень (повторної побудови) зі вступом.

	Вступ	1 речення	2 речення	3 речення
К-ть тактів	4	4	7	10 (розширене фортепіанним доповненням)
Тональність	B-dur	B-dur	B-dur → d-moll → B-dur	B-dur

Діапазон вокальної партії: $d^1 - f^2 (g^2)$.



Загальний характер.

Романс «Не згадуй про минуле» розкриває філософську сферу образів, і головна його тема – не перейматися через події минулого, а спрямувати свої думки на те, що відбувається тут і зараз.

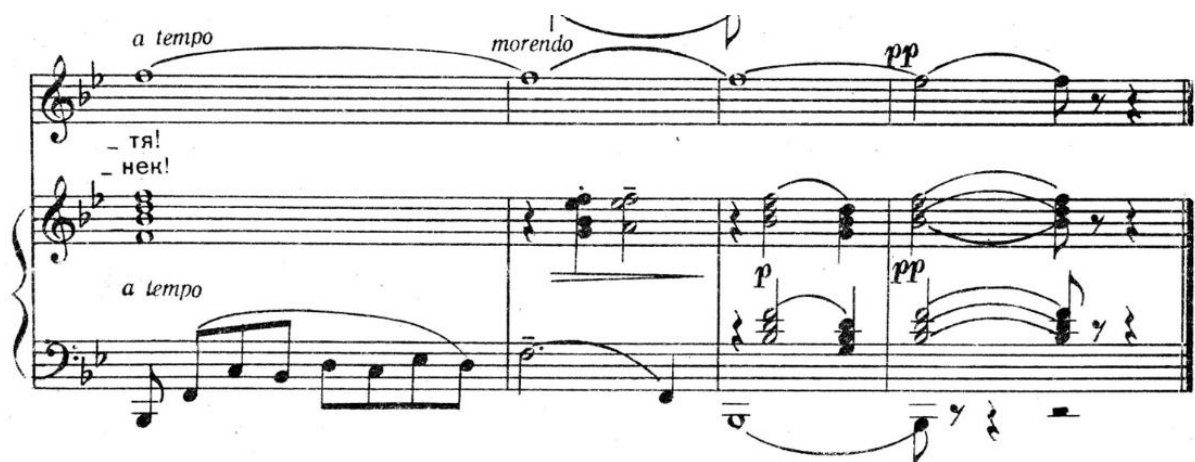
На початку романсу ліричний герой знаходиться у стані споглядання краси життя, що квітне навколо нього. Мотив, який розпочинається з висхідної кварта, був закладений ще у короткому інструментальному вступі в партії лівої руки. Взагалі цей патерн відіграє важливу формотворчу роль у романсі.



Фраза: «Не згадуй про минуле, нащо нам згадка ця?» підводить до кульмінації романсу. Композитор вводить її двічі, щоб підкреслити значення цього філософського питання. Обидва рази ритмічне оформлення фрази залишається незмінним, як і позиція головного героя.

Кульмінаційним стає вислів: «Все щастя у сучаснім», та в кінці, ніби як моральний висновок, лунає доповнення: «...дивись, цвіте життя!».

Невеличке фортепіанне доповнення, яке підтримує останній дуже тривалий звук вокаліста, завершує романс схожим патерном з головним мотивом романсу.



Особливості гармонічної мови.

У цьому романсі композитор спирається на класичну гармонію, але іноді використовує деякі специфічні прийоми:

1). Шостий низький щабель в складі акорду (такти: 6, 10, 11, 17, 20);

2). Полігармонію (такти: 7, 18: $\frac{D}{T}$);

3). У тактах 13-15 відбувається короткотривала модуляція в тональність d-moll, але у такті 16 через введення D^4_3 основної тональності повертається В-dur.

d-moll

B-dur

$DD^6_5 - K - d^{6\flat 5} - D_7 - t - D^4_3 \rightarrow T$

4). У кульмінації (т. 19-20) відбувається відхилення у субдомінанту (Es-dur) через $D_7 \rightarrow S$.

5). Затримання (такти: 3, 5, 9, 14, 18, 22, 24);

Фактура фортепіанної партії.

Композитор викладає романс у гомофонно-гармонічній акордовій фактурі з включенням розкладених акордів. У такті 20 з'являється поліритмія з використанням тріолей, що підтримує кульмінаційну точку і є демонстрацією душевного підйому.



Темпові і динамічні нюанси композитор виписує дуже детально, щоб піаніст міг найбільш точно слідувати за вокальним текстом і драматургією.

Протягом твору часто змінюється розмір, але не виходить за межі двудольності. Зміни з 4/4 на 2/4 короткотривалі і відбуваються завжди у сусідніх тактах.



У останніх тактах акорди фортепіано ніби замирають на динаміці піанісимо.

Таким чином, хайямовські поетичні рядки максимально віддзеркалені в музичній версії М. Дремлюги.

2.6. «Моя красуня» – міні-гімн прекрасному.

«Моя красуня» – це вірш О. Хайяма, що, як і багато інших, присвячений жінці, котра була музою поета, джерелом його натхнення та радості, і разом з тим, причиною суму, смутку, розлуки та туги. Для митця кохана жінка – це непрочитана книга, вона також непізнана, нескінченна і мудра, але нескінченна тільки і лише для того, хто перебуває в пошуках одвічної і недосяжної істини.

Досліджуваний вірш О.Хайяма у перекладі Т. Масенка:

Життя моє, краса моя, ти вся – краса ясна!
В лице твоє, вродливиця, закохана весна.
Нехай до свят красунечки прикрашують себе,
Але і свято радісне прикрасиш ти одна.

Композитор М. Дремлюга вирішує «Мою красуню» написати у формі періоду з трьох речень з рисами простої двочастинної репризної форми.

	Вступ	1 речення	2 речення	3 речення	Заключення
К-ть тактів	3	4	4	2	7
Тональність	F	F	Ланцюжок еліпсисів→F	F	F

Риси простої двочастинної репризної форми:

- 2-ге речення сприймається як розвиваючий розділ;
- 3-тє речення виконує роль репризи;

Діапазон вокальної партії: $e^1 - a^2 (b^2)$.



Загальний характер.

Романс «Моя красуня» відображає ліричну сферу образів. Головна його тема – декламація кохання, що підкріплюється використанням: темпу *Allegretto*, динаміки форте та пунктирного ритму.

Мотив вступу природньо переданий у партії вокаліста, але зберігається лише ритмічна побудова та рух мелодії з використанням стрибків. Широке їх застосування підтримує загальний піднесений настрій, який зберігається протягом всього твору.

Друге речення, що виконує розвиваючу функцію у формі, підводить до кульмінації на словах: «Життя моє, душа моя, ти вся краса ясна!». Вона досягається квартовим висхідним стрибком і повторює мотив фортепіанного вступу (а також матеріалу першого речення, який з нього витікає).



Фортепіанне закінчення підсумовує піднесений характер твору. У ньому використовується музичний матеріал мотиву вступу, а також композитор вводить низку пасажів, які передають емоцію захоплення і нестримного пориву кохання ліричного героя.

Особливості гармонічної мови.

Композитор широко користується різноманітними гармонічними прийомами, що ускладнює і розширює музичну мову романсу.

У другому реченні, в тактах 8-9 вводиться секвенція, і це підкреслює розвиваючу функцію цього розділу. В її структурі чотири ланки, в яких чергуються нестійкі гармонії – вона побудована за принципом еліпсису, а саме: VII₇/G (g), D⁴₃/F-dur, VII₇/a-moll, d⁴₃/G (g).



Загалом в романсі композитор широко використовує хроматизми.

Приведемо конкретні приклади використання окремих прийомів:

- 1) Використання септакордів (такти: 1, 2, 3, 6, 7-9...);
- 2) Затримання (такти: 1-3, 11, 12);
- 3) Органний пункт (такти: 1, 2, 11, 12 (на D), 13, 14 (на T));

Фактура фортепіанної партії.

У романсі «Моя красуня» щільна гомофонно-гармонічна акордова фактура. Велику роль відіграє використання **пунктирного ритму** протягом всього твору: він закладений у фортепіанному вступі, переданий у партію вокаліста та пронизує романс до самого кінця.

Досить докладно композитор виписує динамічні і темпові нюанси протягом твору, щоб допомогти виконавцю більш гнучко слідувати за текстом.

У 9 такті вводяться акценти на третю і четверту долі такту задля більш масивного підходу до кульмінації. На першій долі наступного такту виписана фермата для посилення значимості найвищої драматургічної точки романсу.

У заключенні композитор використовує хроматичні пасажі, і завершує твір багатозвучним арпеджіо на динаміці фортисимо.

Отже, авторські ідеї в «Моїй красуні» трансформуються в оспівування естетики жіночої краси.

Висновки до Розділу 2.

У досліджуваних вокальних творах «Про серця таємниці», «Ось знову день минув», «У книзі юності», «Ніч», «Не згадуй про минуле», «Моя красуня» композитор відтворив схему римування рубаї, яку бере за основу у своїх літературних висловлюваннях О. Хайям. Структуру означених творів композитор обирає відповідно до змісту поетичного тесту: перші романси складаються з чотирьох фраз: «Про серця таємниці» - $abca$; «Ось знову день минув» - aa_1ba_1 ; третій – $ав$, четвертий «Ніч» – $ава_1$, п'ятий «Не згадуй про минуле» – aa_1vv_1 , шостий «Моя красуня» – aa_1v .

Головні особливості композиції, що об'єднують розглянуті твори: фрази, в яких розкривається філософська парадигма, мають загальну музичну характеристику – міняється фактура, стає прозорою або насиченим акомпанемент, гармонічно підкреслюються ключові слова в вокальній партії.

Щодо контрасту між творами, наприклад, в «Про серця таємниці» М. Дремлюга спирається на українські традиції музичної мови: не виходить за межі традиційної в європейській музиці мажорно-мінорної системи, вокальна партія побудована на мелодекламації, діатонічна з альтерованими ступенями; «Ось знову день минув» має певний західний національний колорит завдяки гармонічному та мелодичному видів мінору, збагаченню ладу альтерованими ступенями, що насичують музичну тканину прохідними півтонами, співставлення мажору і мінору, мажорній пентатоніці з розщепленим II ступенем, вокальна мелодія орнаментальна, насичена альтерованими ступенями, які надають хроматичне забарвлення, ходами на збільшені та зменшені інтервали.

Таким чином, художні образи, створені О. Хайямом в музичному втіленні М. Дремлюги не тільки отримують нове життя, але і збагачуються новими фарбами, розкривають нові грані змістовного сенсу, тобто відбувається своєрідний діалог між середньовічним перським поетом та українським композитором XX століття, в результаті чого виникають сучасні (на момент створення) романси, в яких синтезується перська та українська культури.

РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ ДВОХ ДОСЛІДЖУВАНИХ РОМАНСІВ М. ДРЕМЛЮГИ НА ВІРШІ О. ХАЙЯМА

Звертаючись до віршів О. Хайяма, М. Дремлюга «прочитував» їх по-своєму і в музичному втіленні надавав їм новий, сучасний сенс. Український композитор акцентував увагу на синтезі східної поезії та європейського мислення в сенсі образних розбіжностей, поєднанні яскраво висловлених рис східної культури із сучасними та індивідуально-стильовими рисами, що були притаманні авторові.

На жаль, в доступних інтернет-ресурсах не існує вокальних інтерпретацій романсів М. Дремлюги на вірші О. Хайяма. На наш погляд, це парадоксальний факт, оскільки в концертних залах і в навчальному процесі в ЗВО вони звучать досить часто, приваблюють своєю глибиною, зрозумілістю та мелодійністю.

Романси на вірші О. Хайяма призначені для тенора або сопрано, і виконавці, перш за все, створюючи свою інтерпретацію, повинні враховувати, що в цих творах необхідно особливо дбайливо ставитися до значення кожного слова. На рубежі XIX-XX століть в синтезі музики і слова все більшої ваги набуває слово, яке в значній мірі визначає зміст вокального твору, саме воно вносить в вокальну музику образ часу у всій його різноманітності і складності. І в цьому сенсі саме для вокальної музики XX століття вибір, інтерпретація і форми апробації мови є показовими моментами творчого процесу. Відбувається осмислення і відтворення в музичному тексті національного колориту країни, культури, епохи. Однак важливо підкреслити, що феномен «східної ментальності», глибинний сенс поетичного тексту славетного перського Митця М. Дремлюга втілює не в оригінальному викладі, а в перекладі. В даному випадку виконавець повинен орієнтуватися на майстерність філологів, наскільки перфектно був зроблений переклад твору: максимальне приближення до звучання мови оригіналу, властиві йому специфічні особливості, збереження підтексту, зв'язок зі стилем, контекстом, розуміння психології мовлення. Складність перекладання поезії О. Хайяма

полягає в тому, що його геніальність проявляється в здатності в занадто лаконічній формі висловити глибинні філософські ідеї, не вдаючись при цьому до використання незвичайних порівнянь, яскравих епітетів і барвистих метафор. Якщо всі перелічені особливості збігаються з відображенням їх в системі музично-виразних засобів, виникає своєрідний дивовижний моноліт, тобто літературний переклад набуває в цих творах самостійної вартості.

Виконавець не може не звернути увагу на те, що в романсах М. Дремлюги віддзеркалюється лаконічність та афористичність філософських віршів О. Хайяма, композитор намагався дотримуватись точності в переданні емоційних барв рубаї, де немає «поводів» почуттів, але є тонке нюансування.

Романси «Ось знову день минув» та «Про серця таємниці» український композитор трактував як вираження переважно лірико-філософських почуттів та настроїв, тому при тлумаченні музично-поетичного тексту даних творів вокаліст повинен керуватися суб'єктивним сприйняттям, акцентувати ключові слова, виходячи з власного розуміння.

В даних романсах кантиленна (або наспівно-декламаційна) вокальна партія є пріоритетною, тому щодо техніки ведення звуку, головний штрих – *legato*. Вокальні фрази складаються з декілька нот, які розірвані численними паузами. Ні про який широкий спів *bel canto* мова не йде, вся увага прикута до виразного донесення поетичного тексту майже за принципом *parlando*, тому одне з головних завдань виконавців цих творів – домогтися виразного донесення вербального тексту славетного Майстра, завдяки роботі над артикуляцією, особливо зручною в середньому регістрі. Початок «Про серця таємниці» та «Ось знову день минув» написані короткими вокальними фразами, які не вимагають глибокого оперного дихання, насиченого звучання і безперервного *legato*, що дозволяє співакам розподіляти увагу між технологічними і виразними завданнями виконання.

Мабуть через те що М. Дремлюга належить до плеяди українських композиторів-симфоністів (його симфонічним творам притаманна філософська глибина, ліризм і патетична піднесеність), у виразній

фортепіанній партії двох романсів, що аналізуються, безліч оркестрових фарб. Своєрідність і особливість романсів М. Дремлюги полягає в тому, що, створюючи дані вокальні опуси, автор діяв як композитор з точно спрямованим слуховим орієнтиром: спів + фортепіано = оркестр, саме тому виникає витонченість музичних образів та досконалість музичної форми.

У романсі «Ось знову день минув» фортепіанній партії надано великого значення, саме піаніст для створення образу швидкоплинної чарівної ночі у фортепіанній партії колоподібний рух шістнадцятими тривалостями імітує звучання переливів арфи. Підкреслюючи в тексті змістовне зерно твору фактура змінюється на хоральну, що нагадує звучання оркестрової групи струнних інструментів. Оскільки вокальна партія написана досить зручно для соліста, можливо вибудовувати фрази, виходячи із спільності музичного і поетичного тексту.

Якщо в романсі «От знову день минув» партія фортепіано була прозорою, то в романсі «Про серця таємниці» вона більш розгорнута в оркестровому звучанні: «м'які» акорди на *p* в правій руці імітують звучання групи духових дерев'яних інструментів на акомпанементі низьких струнних – віолончелей та контрабасів у лівій руці. Єдине, що об'єднує обидва романси в плані оркестрового викладення акомпанементу, це аналогія звучання групи струнних інструментів на словах, котрі є філософським зерном твору.

В романсі двічі використаний текст М. Дремлюгою (на початку та в фіналі твору) вносить додаткові семантичні смисли. Автор-оповідач виявляється в положенні стороннього спостерігача, що вимагає рівного, без афектації голосу співака, образ суб'єктивного стану ліричного героя має замислений і філософський характер, але у центральній частині вокальної партії передбачена деяка перенапруга як голосових, так і емоційних сил виконавців, бо мелодія набирає яскравих експансивних сплесків, динамічних наростань, у теситурному відношенні з'являються ноти, що потребують яскравого головного резонування – fis^2 та g^2 . Віршована пауза в кульмінації твору була відчута і тонко передана композитором, крім того вона надає змогу

співакові відпочити перед кульмінаційним сплеском. Передача філософського сенсу поезії вимагає чуйності від виконавця, не зловживання замилюванням верхніми нотами, що приводить до втрати семантики вербального тексту

У цьому романсі треба відзначити цікаву деталь нюансування: вокальна та фортепіанна партії повністю збігаються в динамічному відношенні, що підтверджує спільність ансамблевого розвитку загального художньо-виразного тематизму обраного твору.

Як справедливо помічає К. Майбутова: «Уважно вчитуючись в текст, композитор написав ряд витончених вокальних мініатюр, виконання яких вимагає від співака художньої тонкості, поетичності і хорошого володіння звуком» [21, с. 20].

Безмежний світ людських почуттів, ідей та думок, виражених різнобарвним звучанням оркестру. Автор намагається передати не тільки свої думки та переживання, а й почуття тогочасної епохи.

Романс «У книзі юності ...» у бурхливому, схвилюваному пасажі «навіки ти умчав» (вказівка *stringendo*) початковий звук як би підкреслено продовжується, що в порівнянні з початком твору (*pensieroso*) привносить відчуття великого жалю та суму за молодими літами, котрі безповоротно уйшли. У цьому творі, як і у попередніх лише за допомогою м'якої та делікатної дикції можна викликати у слухача щире почуття. Під час виконання філософського віршування з музикою вимова кожного звуку має бути повільною і *legato*, переходить від однієї побудови до іншої відрізнятися плавністю, щоб передати глибокий підтекст всього твору.

Для досягнення яскравого круглого звуку при співі романсів М. Дремлюги на вірші О. Хайама використовується горизонтально-вертикальна та вертикально-горизонтальна техніка вимови.

Суть горизонтально-вертикальної техніки полягає в тому, що в центральній та заключній частинах найбільш уживаних слів в основному знаходяться голосні фонем *a*, *i*, *e*, які називаються горизонтальними звуками.

Їх досить багато в «У книзі...» і саме вони допомагають виконавцю створювати м'який та красивий звук.

Вертикально-горизонтальна техніка виходить з того, що у центральній та заключній частинах найбільш вживаних слів переважно знаходяться голосні і фонемі *о, у, ю*, які називаються вертикальними звуками. Таких звуків відносно багато в романсі. Вертикальні звуки досить добре відповідають артикуляційним фонетичним принципам, коли під час виконання важливими є вертикальні звуки гортанно-ротової порожнини. Якщо вертикальні звуки «ховаються», то музичний колорит тьмяніє, звучання знебарвлюється, енергетика слабшає, а слова стають незрозумілими. Щоб уникнути цього, потрібно трохи округляти вертикальні звуки.

Важливий інтерпретаційний принцип при виконанні «У книзі...» пов'язані з акцентом передачі почуттів. Вокалісту камерно-вокальних мініатюр М. Дремлюги потрібно мати особливу майстерність, щоб переконливо втілити авторський задум.

По-перше, бажано глибоко відчувати весь музичний комплекс, вникаючи змістовну суть кожного засобу виразності. Для цього необхідно проаналізувати мелодію, гармонію, ритмічну структуру, темброво-динамічний бік звучання та інше. Спираючись на аналітичні дані, виконавцю слід ретельно обмірковувати кожен мелодійний елемент, виявити кульмінаційну точку, зробити акценти на виразних деталях, особливо семантичних, у тому числі в партії фортепіано. Так, наприклад, друга частина романсу «От знову день минув» має життєрадісний характер, її акомпанемент заснований на великих масивних акордах і октавах, що багато в чому сприяє втіленню такого настрою. Фактура на початку «У книзі», навпаки, баса, що рухаються по хроматизмам вгору, і ніби контрапунктом до них мелодичні мотиви, що викладені тріолями, надають нервову поривчастість та символізують швидкоплинність щастя. Ретельний аналіз цих елементів стане образною базою для вокаліста.

По-друге, треба відчувати зрозумілість, ясність віршу. Причому, у цьому питанні треба виходити з умов, що вокальний твір – синтетичний жанр, у якому і слово, і музика становлять єдине ціле, і саме це визначає аналіз його художнього змісту.

Виконання камерно-вокальної лірики М. Дремлюги іноді потребує, як це яскраво простежується у романсі «Ніч», потужного звучання – *ff* («Спада туман як з дерева листок»), а іноді інтимного та майже напівпошепки *pp* («Я знов один!»). Такий широкий динамічний діапазон потребує уважного контролю дихання. Так, у першій частині необхідно дихати рівно і спокійно, як би проводячи смичком на скрипці, без зайвих вібрацій. У другій частині твору, незважаючи на те, що настрій змінюється з «приреченості» на «схвильованість», треба уникати надмірного збудження, що стимулює прискорення звуковидобування. Слід сконцентруватися на втіленні внутрішнього сенсу, стану емоційної стриманості, вести звучання до кульмінації, спираючись на широке вільне дихання. І тільки в самій кульмінаційній зоні верхні ноти у динаміці *ff* повинні бути вільними та об'ємними, хоча це викликає певну складність, наприклад звук «і» у слові «зеленіших», який припадає на ноту a^2 . Не слід думати, що чим вище нота, тим сильнішим має бути на верхах повітряний струмінь, котрий створює сильний підв'язковий тиск. Чим вище нота – тим він менше. Зовсім не випадково в такому випадку використовується «опора» – для утримання зайвого повітря в собі, перешкоджаючи його виходу.

Таким чином, обираючи до свого репертуарного списку романси М. Дремлюги, співак повинен вже мати досвід як професійний, так і (бажано) життєвий. Оскільки у вокальному виконавстві домінує слово, сенс віршів – це центральний момент у змістовному компоненті вокальної композиції, відокремлені від музики вірші подібні до води без джерела, дерева без коріння. Щоб зрозуміти та відчувати вербальний текст, потрібно, насамперед, знати історію його написання, основні культурні події на той час та цілу низку важливих фактів, що потребує від виконавця широкої ерудиції, навички

аналізувати свідчення з погляду підтексту та контексту. Тим часом проникнення в сенс віршів, що вимагає і часу, і інтелектуальної напруги, розкриває важливі деталі, що збагачують образ твору. Наприклад, автор віршів драматичної

Висновки до Розділу 3

Романси на вірші О. Хайяма призначені для тенора або сопрано, і виконавці, перш за все, створюючи свою інтерпретацію, повинні враховувати, що в цих творах необхідно особливо дбайливо ставитися до значення кожного слова, яке стає одним із шляхів осмислення і відтворення в музичному тексті національного колориту країни, культури, епохи.

Виконавець не може не звернути увагу на те, що в романсах М. Дремлюги віддзеркалюється лаконічність та афористичність філософських віршів О. Хайяма, композитор намагався дотримуватись точності в переданні емоційних барв рубаї, де немає «поводі» почуттів, але є тонке нюансування.

Романси, наприклад, «Ось знову день минув» та «Про серця таємниці» український композитор трактував як вираження переважно лірико-філософських почуттів та настроїв, тому при тлумаченні музично-поетичного тексту даних творів вокаліст повинен керуватися суб'єктивним сприйняттям, акцентувати ключові слова, виходячи з власного розуміння.

В даних романсах кантиленна (або наспівно-декламаційна) вокальна партія є пріоритетною, тому щодо техніки ведення звуку, головний штрих – *legato*. Вокальні фрази складаються з декілька нот, які розірвані численними паузами. Ні про який широкий спів *bel canto* мова не йде, вся увага прикута до виразного донесення поетичного тексту, майже за принципом *parlando*. Таким чином одне з головних завдань виконавців цих творів – домогтися виразного донесення вербального тексту славетного Майстра завдяки роботі над артикуляцією, особливо зручною в середньому регістрі.

У розглянутих творах велике значення надається акомпанементові, музичний текст нагадує фортепіанне викладення оркестрової партитури і

вокальну декламацію, але функція слова в вокальній партії без змін залишається домінуючою, передача філософського сенсу поезії вимагає чуйності від виконавця, не зловживання замилюванням верхніми нотами, що приводить до втрати семантики вербального тексту

Взаємодія всіх учасників створення романсів на вірші О. Хайяма (поета, композитора, виконавців) відбувається на різних рівнях і призводить до особистісних змін за допомогою збагачення індивідуального суб'єктного досвіду кожного.

Більшість романсів вокального цикла М. Дремлюги на вірші О. Хайяма стають імпульсом для рефлексії виконавця – співак ніби розмірковує про ті образи, думки та почуття, які закладені у творі. Таким є, наприклад, романс «Ніч». Усі виконавські засоби виразності, особливо такі, як вокальна інтонація, динамічна градація, темп, агогіка та інші повинні бути суворо вивірені та визначені художнім змістом.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження й виконання поставлених мети та завдань надає підстави зробити такі висновки:

1. Встановлено, що постать класика української музики М. В. Дремлюги та його творчість й досі не були належним чином оцінені в музикознавстві. Існують тільки окремі роботи та деякі статті в журналах. Серед науковців, що досліджували творчість українського композитора М. В. Дремлюги: К. Майбурова, якій належить нарис про життя і творчість митця, в якому, окрім біографічних даних, наданий загальний аналіз всієї творчості М. Дремлюги до 1968 року; кандидата мистецтвознавства Н. С. Шурової, її «статтю-відгук» «“Сонети” Дремлюги» в журналі «Музика» в зв'язку з появою збірки вокальних сонетів українського композитора, написаних протягом 1973 – 75 рр. Слід констатувати, що більша увага науковців прикута до інструментальної творчості М. Дремлюги. Серед таких досліджень можливо назвати роботу О. Ніколенко, присвячену концерту для бандури. Та ж сама тематика обрана О. Олексієнко, в його дисертації «Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару» розглядається еволюція бандурного виконавства від невеликої п'єси, мініатюри, до концерту для бандури з оркестром. Необхідно зауважити, що значну кількість творів М. Дремлюга написав після 1968 року, і саме цей період до сьогодення майже зовсім не був висвітлений в наукових дослідженнях, окрім декількох статей, присвячених тим чи іншим творам композитора, особливо це стосується камерно-вокальної творчості українського композитора.
2. Доведено, що у зв'язку з тенденцією використання українськими композиторами ХХ століття вербальних текстів інонаціональних поетів в художньому перекладі, зростає роль перекладачів поетичних оригінальних текстів, оскільки в своїх вільних перекладах, наближених до першоджерел, вони професійно відчують

«балансування» між експліцитним та імпліцитним значенням кожного слова у вербальних текстах, роль перекладачів – посередницька, завдяки їх праці «зона спілкування» та «зона творчості» максимально зближені. Серед пріоритетних перекладачів поезії О. Хайяма домінують спеціалісти-філологи та загальні літературознавці, що зумовлено відмінностями в прочитанні першоджерела й стилістиці.

3. Визначено, що в досліджуваних вокальних творах композитор відтворив схему римування рубаї, яку бере за основу у своїх літературних висловлюваннях О. Хайям. Головні особливості композиції, що об'єднують розглянуті твори: фрази, в яких розкривається філософська парадигма, мають загальну музичну характеристику – міняється фактура, стає прозорою, акомпанемент лише гармонічно підкреслює ключові слова в вокальній партії. Щодо контрасту між творами, то, наприклад, в «Про серця таємниці» М. Дремлюга спирається на українські традиції музичної мови: не виходить за межі традиційної в європейській музиці мажорно-мінорної системи, вокальна партія побудована на мелодекламації, діатонічна з альтерованими ступенями; «Ось знову день минув» має певний західний національний колорит завдяки гармонічному та мелодичному видам мінору, збагаченню ладу альтерованими ступенями, що насичують музичну тканину прохідними півтонами, співставленням мажору і мінору, мажорною пентатонікою з розщепленим II ступенем, вокальна мелодія орнаментальна, насичена альтерованими ступенями, які надають хроматичне забарвлення, ходами на збільшені та зменшені інтервали.
4. Узагальнюючи особисті спостереження за виконанням вокальних мініатюр М. Дремлюги, а також власний артистичний досвід, автор представляє своє розуміння основних принципів і підходів до інтерпретації цієї музики. Перш за все особливу увагу необхідно приділяти композиційній та образній ясності при виконанні вокальної

мелодії, що обумовлена поетичним словом, це стає одним із шляхів осмислення і відтворення в музичному тексті національного колориту країни, культури, епохи, тому при інтерпретації обраних романсів необхідно приділяти особливу увагу правильній дикції. Наступний важливий виконавський підхід – врахування кореляційної залежності між чіткістю слів та округленням рота. При інтерпретації використовуються різні техніки вимовляння звуків, дикції, що пов'язано з відображенням різних почуттів. Принципове значення має свого роду якість вокального прочитання. В обраних романсах домінують повільне, тверде і м'яке, уповільнене читання з трохи запізнілим закінченням (різні ступені *rubato*), напружена та м'яка подача звуку і т.п. Романси на вірші О. Хайяма призначені для тенора або сопрано. У розглянутих творах велике значення надається акомпанементові, музичний текст нагадує фортепіанне викладення оркестрової партитури, і вокальну декламацію, але функція слова в вокальній партії без змін залишається домінуючою, передача філософського сенсу поезії вимагає чуйності від виконавця, не зловживання замилюванням верхніми нотами, що приводить до втрати семантики вербального тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксьонова В. Методологічні засади міжкультурної комунікації в контексті сучасного інформаційного суспільства. Гілея. Київ. 2011. Вип. 49. 456 с.
2. Антонюк В. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва. Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 1. С. 29–41.
3. Антонюк В. Українська вокальна школа: на перехресті етнокультурних доріг. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18. С. 26–36.
4. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині XX століття: дис. ... канд. мистецтвознав. / Львівська нац. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 301 с.
5. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). URL : <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2405> (дата звернення: 04.11.2020)
6. Білозуб Л. Національний аспект українського музичного мистецтва. Наукові записки ТНПУ ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2014. №1. С. 116–122.
7. Більченко Є. Модель освіченої людини в контексті діалогу культур. Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009. Вип. 22 (35). С. 26–35.
8. Богуцький Ю. Українська культура в європейському контексті. Київ: Знання, 2007. 679 с.
9. Бойко І. Міжкультурні комунікативні процеси як чинник розвитку мистецтва академічного співу в Україні (середина XIX – початок XXI

- століття). Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм. Івано-Франківськ, 2013. С. 253-256.
- 10.Боровик М., Булат Т., Шеффер Т. Рильський і музика. Київ : Наукова думка, 1969. 279 с.
 - 11.Гордійчук М. Симфонічні поеми М .Дремлюги // Мистецтво, 1964, № 6. С. 22 – 24.
 - 12.Демиденко А. Микола Дремлюга – талант національний // Мистецтво та освіта. – 1999. – № 1. – С. 2–3.
 - 13.Дремлюга М. Математик и музыкант // Зеркало недели. Украина. – 1999. – № 50. – С. 14.
 - 14.Козак А. Міжкультурна комунікація в контексті діалогу культур // Наукові записки : зб. наук. пр. / Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – Вип. 118. - С. 106-110.
 - 15.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 285 с
 - 16.Коломієць Л.В. Віршовий переклад як метапоетичне письмо: проблема творчого методу перекладача // Мовні і концептуальні картини світу : зб. наук. праць. – К., 2002. – № 7. С.245 – 254
 - 17.Крементуло В. Одухотворений Україною // Слово Просвіти : всеукр. культурол. тижневик. – 2012. – № 52. – С. 7.
 - 18.Кримський А. Ю. Твори: у 5 т. К.: Наук. думка, 1972. Т. 1. 632 с.
 - 19.Лісецький С. Третя симфонія М. Дремлюги // Музика, 1987, № 3. С. 7 – 8.
 - 20.Майбурова К. М. Дремлюга. Нарис про життя і творчість. Музична Україна. К., 1968. 86 с.
 - 21.Майбурова К. «Батьківщина» — цикл симфонічних поем. К., 1966. 33 с.
 - 22.Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. – Навчальний посібник. – К., 2013. – С. 249.

23. Ніколенко О. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги для бандури з оркестром // Актуальні питання гуманітарних наук. Львів Вип. 8, 2014. С. 158 – 163.
24. Олексієнко О. Оркестрова сюїта «Щедрівки» у творчій спадщині М. Дремлюги (до проблеми «композитор і фольклор»). Наук. зап. Тернопіл. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 1999. – № 2. – С. 35–39
25. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 / О. В. Олексієнко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – 16 с.
26. Ніколенко О. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги для бандури з оркестром // Актуал. питання гуманітар. наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. – 2014. – Вип. 8. – С. 158–163.
27. Романюк Л. Б. Фортепіанна творчість композиторів Закарпаття у контексті поліетнічного культурно-мистецького середовища регіону // Міжнародний науковий журнал «Інтер наука» // № 2 (24), 1 т., 2017. – С. 34-36.
28. Світличний І. Дивні метаморфози «перекладацької мови» // Сучасність. – 1994. – № 2. С.151– 168.
29. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття: [Навч. посібник]. — Х.: Регіон-інформ, 2003. — 192 с.
30. Фільц, Б. М. Український радянський романс. К.: Наукова думка, 1970. 124 с.
31. Шамс Қайси Розй. ал - Му'ъчам фи маъойир ашъор ал-Ачам./ Ба ихтимомии Мударрис Разавй. – Техрон, 1338. – 482 с.
32. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :

- зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40 : Когнітивне. музикознавство. С. 3–12
- 33.Шурова Н. Сонети М. Дремлюги // Музика 1978, № 6. С. 19.
- 34.Історія музики народів ССРСР, під редак. Келдиш. Радянський композитор. М. 1973. Том
- 35.Бахов І. Міжкультурна комунікація в контексті глобалізаційного діалогу культур. Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України ім. Б. Хмельницького. Київ, 2012. Вип. 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vnadps_2012_2_3.
- 36.Щербина В. М. Міжкультурна комунікація у сучасному соціокультурному просторі // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Політологія. Соціологія. Право. 2013. № 2. С. 70-75. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKPI_soc_2013_2_13
- 37.Нуріддінова Ш. І. Трансформація персько-таджицького рубаї в арабській поезії (XI – XIII ст.). <https://www.dissercat.com/content/transformatsiya-persidsko-tadzhikskogo-rubai-v-arabskoi-poezii-xi-xiii-vv/read> (дата звернення 25. 12. 2022)
- 38.Турянський П. Роль емоційних засобів у виконанні вокально-камерного твору. URL : <http://mir.dspu.edu.ua> (дата звернення: 22.04.2021)
- 39.Arberry, A. J. The Rubai'yat of Jalal Al-Din Rumi: Select Translations Into English Verse. Emery Walker, London, 1949.
- 40.Bellman J. The Exotic in Western Music. Boston : Northeastern University Press, 1998. 370 p.
- 41.Browne E. G. A literary history of Persia : in 4 vol. Cambridge, 1956. Vol. 2 : From Firdawsi to Sadi. 568 p
42. MacKenzie J. M. Orientalism : history, theory, and the arts. Manchester : Manchester Univercity Press, 1995. 75 p.
- 43.Singer M. R. Intercultural Communication: A Perceptual Approach. – Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1987. – 258 p.

44. Stegemann M. Exotismus // Die Musik in Geschichte und Gegenwart.
Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 3. S. 239. Basel London - New York -
Prag, 1996. S. 239.