

Національна музична академія України

Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ШУТКО ДАР'Я ОЛЕГІВНА

УДК 784.3:78.071.1:78.03"19/20"(477)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПОЕТИКА СОНЕТА У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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



Шутко Д. О.

Науковий керівник:

Осока Олена Володимирівна
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Дар'я Шутко. Поетика сонета у камерно-вокальній творчості українських композиторів ХХ–ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України, Київ, 2026.

Актуальність дослідження. Упродовж тривалого періоду, від початку ХХ століття до сьогодення, в українській камерно-вокальній музиці сформувався вагомий масив солоспівів, літературною основою яких є сонет. Переважна більшість з них становить зразки високого, витонченого мистецтва і заслуговує не лише виконавської, а й ретельної дослідницької уваги. Втім, наукові розробки, спрямовані на висвітлення питань функціонування сонета в контексті камерно-вокальної музики, є на даний час явищем доволі рідкісним. Натомість існує вагомий корпус фундаментальних праць, в яких розглядаються проблеми музичної інтерпретації таких літературних жанрів, як балада, рапсодія та елегія. З огляду на репрезентативний масив музичних сонетів (160 творів) зібраних у межах цього дослідження, означений напрям вимагає подальшого цілісного та системного опрацювання.

Літературно-поетичний феномен сонета характеризується складністю і неоднозначністю. Його зародження в Італії у першій третині ХІІІ століття стало по-справжньому знаковим в історії світової культури: своєю появою ця поетична форма розірвала синкретичну єдність слова і музики, започаткувавши, на противагу усній, письмову поетичну традицію. Вперше в історії поетичні рядки набули статусу самодостатнього художнього твору, котрий не обов'язково було чути співаним. Відтоді поезія і музика, відокремившись одна від одної, почали розвиватися самостійно, формуючи власні естетичні системи. Сонет у цьому процесі став однією з ключових форм поетичного мислення.

У контексті експериментальних пошуків ХХ–ХХІ століття – епохи синтезу мистецтв та інтермедіальності, коли музика і слово знову виявляють тенденцію до зближення, а засади їх оновленої взаємодії формуються як у науковій рефлексії, так і в художній практиці, – сонет зберігає певну автономність і відчутний рівень структурного спротиву.

Здавалося б, закладена в гармонії його строф музичність, його ліричне начало, мали б природно увійти у таке середовище як камерно-вокальна музика. Втім, вивірена, досконала структура сонета часто не бажає коритися волі композитора. Резистентність поетичного матеріалу часом буває настільки сильною, що сонетний текст доводиться змінювати (додавати повторення, вилучати рядки, відмовлятися від знакової метричності – п'ятистопного або шестистопного ямбу). Прикладів подібного «двобою» в українській камерно-вокальній музиці ХХ–ХХІ століття презентується чимало.

Водночас цей дискурс стимулює пошук нових підходів як в осмисленні сонетного канону в контексті музичного твору, так й у виявленні ще недостатньо з'ясованих механізмів міжмистецької взаємодії, зокрема у площині структурно-композиційних трансформацій та смислових кореляцій.

Наукова проблема дисертації полягає у потребі висвітлення специфіки функціонування сонета як літературно-поетичної основи камерно-вокального твору в контексті доробку українських композиторів ХХ–ХХІ століття. Зазначений дослідницький напрям передбачає зосередження на ключових параметрах, зокрема: географії та динаміці інтенсивності музично-поетичної сонетної творчості в українській музиці означеного періоду; поетичних преференціях авторів українських сонетних солоспівів; ступені узгодженості їхньої структури з поетичним сонетним каноном; особливостях взаємодії фонетичної «партитури» сонетного тексту з його музичним оформленням.

Мета дослідження – виявлення й окреслення специфічних особливостей поетики сонета в українських солоспівах ХХ–ХХІ століття.

Об'єкт дослідження – камерні вокальні твори українських композиторів ХХ–ХХІ століття, в основу яких покладено тексти сонетів.

Предмет дослідження – специфіка рецепції та інтерпретації сонета в українських камерно-вокальних творах ХХ–ХХІ століття в контексті взаємодії їхньої вербальної та музичної компонент.

Хронологічні межі дослідження. Досліджуваний історичний період охоплює ХХ століття та першу чверть ХХІ століття. Нижньою межею окресленого періоду є 1905 рік – поява одного з перших, віднайдених нами камерно-вокальних творів із сонетним текстом в якості поетичної основи: солоспіву Федора Якименка «Озимандія» на слова англійського поета Персі Біші Шеллі. Верхня межа – 2025 рік, дата написання новітніх зразків українського музичного сонетарію: солоспіву «Любов» Мирослава Волинського на текст Василя Симоненка, а також другої редакції вокального циклу № 5 Олександра Опанасюка, написаного на тексти сонетів Вільяма Шекспіра.

Наукова новизна. Дисертація являє перше в українському мистецтвознавстві дослідження особливостей поетики сонета в контексті української камерно-вокальної творчості ХХ–ХХІ століття.

У роботі **вперше:**

- здійснено первинне накопичення та систематизацію даних щодо музично-сонетної творчості українських композиторів;
- каталогізовано камерно-вокальні твори українських композиторів, що створені на тексти сонетів в алфавітному та хронологічному порядку;
- системно досліджено особливості відтворення динаміки звучності сонетних текстів в українських камерно-вокальних солоспівах за допомогою методики Сергія Бураго;
- проаналізовано і презентовано неопубліковані солоспіви Миколи Дремлюги, а також виданий вперше вокальний цикл № 5 Олександра Опанасюка на слова Вільяма Шекспіра;
- здійснено поглиблений компаративний аналіз камерно-вокальних творів українських композиторів, написаних на текст сонета Персі Біші Шеллі «Озимандія».

Теоретичну базу дослідження склали наукові праці, присвячені дослідженню різних аспектів і проблем української та зарубіжної камерної вокальної музики, літературознавчі розвідки щодо вивчення основних характеристик, етапів становлення, шляхів та динаміки розвитку сонетної поезії; роботи, присвячені проблемам взаємодії мовної та музичної сфер як інформаційно-мовних систем, їх семіологічних сходжень та відмінностей, специфіці взаємодії слова і музики у камерно-вокальному творі; дослідження впливу поетичної виразності на зміст літературно-поетичного твору, а також на зміст музичного твору, де поетичний текст становить літературну основу; праці, що висвітлюють різні аспекти камерно-вокальної музики і зокрема проблеми камерно-вокальної творчості українських композиторів; дослідження, спогади, документальні та епістолярні матеріали стосовно камерно-вокальної творчості українських композиторів; дослідження, сфокусовані на питаннях поезики та історичної еволюції літературно-поетичного феномена сонета.

Матеріалом дослідження слугували камерно-вокальні твори 46 українських митців (у тому числі композиторів української діаспори), написані протягом ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Теоретичне значення дослідження. У роботі узагальнено та системно викладено інформацію стосовно історії, хронології, а також стильових та концептуальних характеристик українських камерно-вокальних творів ХХ–ХХІ століття із сонетними текстами в основі. Дослідження є внеском у розробку проблематики семантичної взаємодії та взаємопроникнення систем виражальних засобів музичного мистецтва та поезії в контексті камерно-вокального твору, а також питань «дифузії» музикознавчого та літературознавчого категоріально-понятійного апарата.

Практичне значення дослідження. Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія української культури», «Історія світової культури», «Музика ХХ століття», «Концертмейстерський клас», «Аналіз музичних творів», «Історія української

музики», «Основи музичної інтерпретації», «Концертмейстерський супровід», «Музична критика», «Сучасна музика: тенденції та концепти», «Нотні видання у сучасній виконавській практиці», «Музика українського зарубіжжя», «Українська музична культура ХХ-ХХІ ст.». Водночас вони мають практичне значення для виконавців і педагогів (викладачів вокалу, концертмейстерів), оскільки сприяють глибшому розумінню особливостей інтерпретації словесного тексту сонетів, їх інтонаційного втілення та взаємодії поетичного і музичного компонентів.

Структура дисертації. Дисертація складається з анотації (українською та англійською мовами), списку публікацій здобувача, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків.

У **першому розділі** *«Інтерактивні перетини музикознавчої та літературознавчої методологій у проблемному полі музично-поетичного сонетарію»* здійснено аналіз сонета як літературно-поетичного феномена, окреслено етимологію слова «сонет», виявлено його чільні характеристики: широкий тематичний спектр та лірична природа – ознака його потужного потенціалу як поетичного підґрунтя для камерно-вокального твору. Простежено множинність позицій літературознавчого дискурсу в питаннях структурних нюансів та особливостей римування сонетної строфи, розглянуто особливості сонетного структурного канону. Окреслено відмінності в будові італійсько-французького, англійського та євразійського сонетів, а також розглянуто численні варіанти їхніх модифікацій.

Досліджено структурні особливості сонетних циклів, зокрема *сонетний вінок*. Окреслено дискусійне питання щодо трактування сонета як форми чи жанру. Артикульовано закладений у жанровій природі сонета принцип діалектичної тріади (теза – антитеза – синтез) та своєрідну форму його апологетики – дидактичний сонет. Розглянуто зародження й розвиток сонетного канону в історичній ретроспективі. Здійснено огляд історії функціонування сонета в європейській музиці. Охарактеризовано український

літературний сонетарій. Розглянуто різні аспекти проблеми взаємодії музики зі словом у камерно-вокальному творі.

У **другому розділі** *«Рецепція сонета в камерно-вокальних творах українських композиторів ХХ–ХХІ століття: загальна характеристика»* здійснено оглядовий аналіз українського музичного сонетарію, написаного впродовж зазначеного історичного періоду.

Окреслено динаміку інтенсивності створення цих творів упродовж досліджуваного періоду та встановлено її нерівномірний характер. В якості дієвих чинників такої нерівномірності припускаються: соціально-політичний (неактуальність музично-сонетної творчості в контексті ідеологічного попиту авторитарної держави); соціокультурний (загальна орієнтованість української музичної культури на національний музичний фольклор, акцент на жанрах крупної форми в контексті плекання національної ідеї). Досліджено географію музично-сонетної творчості та встановлено провідні міста України як осередки музично-сонетної творчості. Охарактеризовано літературні вподобання українських композиторів у процесі добору сонетних текстів. Встановлено, що більша частина досліджуваних творів написана на тексти українських сонетярів. Досліджено специфіку узгодження структури камерно-вокальних творів із сонетною архітектонікою в аспектах музичної форми та метроритміки. Простежено характер відповідності фонетичної динаміки сонетного тексту його музичній інтерпретації шляхом застосування методики, розробленої українським літературознавцем Сергієм Бураго.

У **третьому розділі** *«Варіативність музично-поетичних рішень у просторі українського музичного сонетарію: ілюстративна галерея»* здійснено детальний аналіз ряду зразків української камерно-вокальної музики, що характеризуються художньою виразністю та демонструють органічне поєднання літературного сонетного канону з його музичною інтерпретацією, а саме: проаналізовано українські солоспіви початку ХХ століття Федора Якименка, Леоніда Лісовського та Бориса Лятошинського на текст сонета Персі Біші Шеллі «Озимандія»; розглянуто камерно-вокальні

сонети Миколи Дремлюги на тексти європейських і українських поетів, включно з неопублікованими творами; досліджено сучасні приклади музичної інтерпретації сонетів Софії Майданської у творчості Олександра Козаренка та Євгенії Марчук.

У **висновках дисертації** викладено підсумки проведеного дослідження особливостей поезики сонета в контексті його інтерпретацій в камерно-вокальних творах українських композиторів ХХ–ХХІ століття, зокрема: результати аналізу сутнісних характеристик сонета як літературно-поетичного феномену; огляду генези та еволюції сонетного канону; досліджень аспектів інтерактивного зв'язку поетичної та музичної компонент у камерному вокальному творі на основі наявних концепцій відповідного музикознавчого дискурсу; сутнісно-семантичних паралелей у категоріально-понятійному апараті музикознавства та літературознавства. Узагальнено особливості реценції та інтерпретації сонета в камерно-вокальній творчості українських композиторів з огляду на такі аспекти: динаміку збагачення українського музичного сонетарію, географію камерно-вокальної сонетної творчості, літературно-поетичні преференції композиторів, характер узгодження компонентів сонетної форми з концепцією музичної форми, відповідність динаміки звучності сонетного вірша його музичному втіленню.

Проведений аналіз дозволяє дійти висновку, що сформований в українській музиці камерно-вокальний сонетарій вирізняється стильовою та концептуальною неоднорідністю, що значною мірою зумовлено складністю структурної організації поетичного тексту та специфікою його музичного прочитання. У цьому зв'язку варіативність інтерпретаційних моделей доцільно визначати як іманентну ознаку функціонування сонета у просторі музичного мистецтва, що постає як результат взаємодії поетичної та музичної семіотичних систем і виявляється у структурних, змістових, інтонаційно-фонічних і драматургічних характеристиках камерно-вокального твору.

Ключові слова: поетика сонета, поезія, академічна музика, мистецтво, камерно-вокальний жанр, солоспів, фортепіанний супровід, українські композитори ХХ–ХХІ століття, інтерпретація, культурні традиції, культурний обмін, Сергій Бураго, метод обчислення середньої звучності вірша.

ABSTRACT

Daria Shutko. Sonnet Poetics in the Chamber Vocal Music by Twentieth- and Twenty-First-Century Ukrainian Composers. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 «Musical Art» (field 02 – «Culture and Arts»). National Music Academy of Ukraine, Kyiv, 2026.

Relevance of the study. Over a long period, from the beginning of the twentieth century to the present day, a substantial body of solo vocal works whose literary basis is the sonnet has been formed in Ukrainian chamber vocal music. The overwhelming majority of these works are examples of refined, high art and deserve not only performance attention but also thorough scholarly consideration. At present, however, studies devoted specifically to the functioning of the sonnet in the context of chamber vocal music remain relatively rare. At the same time, there exists a significant body of fundamental research addressing the musical interpretation of such literary genres as the ballad, rhapsody, and elegy. Given the representative corpus of musical sonnets collected within this study (160 works), this field requires further comprehensive and systematic investigation.

The literary and poetic phenomenon of the sonnet is marked by complexity and ambiguity. Its emergence in Italy in the first third of the thirteenth century became a truly significant event in the history of world culture: by its very appearance, this poetic form disrupted the syncretic unity of word and music, initiating, in contrast to oral tradition, a written poetic tradition. For the first time in

history, poetic lines acquired the status of a self-sufficient artistic work that did not necessarily have to be heard as sung. From that moment onward, poetry and music, having separated from one another, began to develop independently, forming their own aesthetic systems. In this process, the sonnet became one of the key forms of poetic thought.

In the context of the experimental pursuits of the twentieth and twenty-first centuries, an era of artistic synthesis and intermediality, when music and word once again reveal a tendency toward rapprochement, and the principles of their renewed interaction are shaped both in scholarly reflection and in artistic practice, the sonnet retains a certain autonomy and a tangible degree of structural resistance.

At first glance, the musicality embedded in the harmony of its stanzas and its lyrical nature would seem to predestine it to enter naturally into such a medium as chamber vocal music. Yet the sonnet's balanced and perfected structure often resists the composer's will. At times, the resistance of the poetic material proves so strong that the sonnet text must be altered by adding repetitions, omitting lines, or abandoning its characteristic meter, whether iambic pentameter or hexameter. Ukrainian chamber vocal music of the twentieth and twenty-first centuries offers numerous examples of such a "duel".

At the same time, this discourse stimulates the search for new approaches both to understanding the sonnet canon in the context of a musical work and to identifying still insufficiently clarified mechanisms of interartistic interaction, particularly in the sphere of structural and compositional transformations and semantic correlations.

The scholarly problem addressed in the dissertation lies in the need to elucidate the specific functioning of the sonnet as the literary and poetic basis of a chamber vocal work in the oeuvre of Ukrainian composers of the twentieth and twenty-first centuries. This line of inquiry focuses on key parameters, including the geography and dynamics of the intensity of musical-poetic sonnet creativity in Ukrainian music of the designated period; the poetic preferences of the authors of Ukrainian sonnet-based vocal miniatures; the degree to which their structures

correspond to the poetic sonnet canon; and the specific features of interaction between the phonetic “score” of the sonnet text and its musical setting.

The aim of the study is to identify and outline the specific features of the poetics of the sonnet in Ukrainian vocal miniatures of the twentieth and twenty-first centuries.

The object of the study is chamber vocal works by Ukrainian composers of the twentieth and twenty-first centuries based on sonnet texts.

The subject of the study is the specificity of the reception and interpretation of the sonnet in Ukrainian chamber vocal works of the twentieth and twenty-first centuries in the context of interaction between their verbal and musical components.

Chronological framework of the study. The historical period under consideration covers the twentieth century and the first quarter of the twenty-first century. The lower chronological boundary is the year 1905, marked by the appearance of one of the earliest chamber vocal works with a sonnet text as its poetic basis discovered in the course of this research: F. Yakymenko’s vocal miniature *Ozymandias* to words by the English poet P. B. Shelley. The upper boundary is 2025, the date of composition of the most recent examples of the Ukrainian musical sonnet tradition: the vocal miniature *Love* by M. Volynskyi to a text by V. Symonenko, as well as the second version of Vocal Cycle No. 5 by O. Opanasiuk composed to sonnet texts by W. Shakespeare.

Scientific novelty. The dissertation is the first study in Ukrainian art scholarship devoted to the features of the poetics of the sonnet in the context of Ukrainian chamber vocal music of the twentieth and twenty-first centuries.

For the first time, the dissertation:

- carries out the initial collection and systematization of data on the musical sonnet output of Ukrainian composers;
- provides an alphabetical and chronological catalogue of chamber vocal works by Ukrainian composers based on sonnet texts;

- systematically investigates the specific features of reproducing the dynamics of sonority of sonnet texts in Ukrainian chamber vocal miniatures by means of Serhii Buraho's methodology;

- analyzes and presents the unpublished vocal miniatures of M. Dremliuha, as well as Vocal Cycle No. 5 by O. Opanasiuk to words by W. Shakespeare, published for the first time;

- offers an in-depth comparative analysis of chamber vocal works by Ukrainian composers written to P. B. Shelley's sonnet *Ozymandias*.

The theoretical foundation of the study consists of scholarly works devoted to various aspects and problems of Ukrainian and foreign chamber vocal music; literary studies concerning the principal characteristics, stages of formation, paths, and dynamics of the development of sonnet poetry; works addressing the interaction of linguistic and musical spheres as informational-linguistic systems, their semiological convergences and differences, and the specific interaction of word and music in chamber vocal works; studies of the influence of poetic expressiveness on the content of a literary-poetic work and also on the content of a musical work whose literary basis is a poetic text; works illuminating various aspects of chamber vocal music, especially the chamber vocal output of Ukrainian composers; studies, memoirs, documentary, and epistolary materials concerning the chamber vocal works of Ukrainian composers; and studies focused on questions of poetics and the historical evolution of the literary and poetic phenomenon of the sonnet.

The research material comprises chamber vocal works by 46 Ukrainian artists, including composers of the Ukrainian diaspora, written during the twentieth century and the first quarter of the twenty-first century.

The theoretical significance of the study lies in its generalization and systematic presentation of information concerning the history, chronology, as well as the stylistic and conceptual characteristics of Ukrainian chamber vocal works of the twentieth and twenty-first centuries based on sonnet texts. The study contributes to the development of issues related to the semantic interaction and interpenetration of the expressive systems of music and poetry in the context of chamber vocal works,

as well as to questions of the “diffusion” of the categorical and conceptual apparatus of musicology and literary studies.

The practical significance of the study lies in the possibility of using its materials in such academic courses as *History of Ukrainian Culture*, *History of World Culture*, *Twentieth-Century Music*, *Collaborative Piano Class*, *Analysis of Musical Works*, *History of Ukrainian Music*, *Fundamentals of Musical Interpretation*, *Collaborative Accompaniment*, *Music Criticism*, *Contemporary Music: Trends and Concepts*, *Music Editions in Contemporary Performance Practice*, *Music of the Ukrainian Diaspora* and *Ukrainian Musical Culture of the Twentieth and Twenty-First Centuries*. At the same time, the results have practical value for performers and educators, including voice teachers and accompanists, as they contribute to a deeper understanding of the interpretation of sonnet texts, their intonational realization, and the interaction of poetic and musical components.

Structure of the dissertation. The dissertation consists of an abstract in Ukrainian and English languages, a list of the applicant’s publications, an introduction, three chapters, chapter conclusions, general conclusions, a list of references, and appendices.

The first chapter “*Interactive Intersections of Musicological and Literary Methodologies in the Problem Field of the Musical-Poetic Sonnet Tradition*” analyzes the sonnet as a literary and poetic phenomenon. It outlines the etymology of the word “sonnet” and identifies its principal characteristics, namely its broad thematic range and lyrical nature, which testify to its strong potential as a poetic foundation for a chamber vocal work. The multiplicity of positions within literary studies regarding structural nuances and rhyme patterns of the sonnet stanza is traced, and the specific features of the sonnet’s structural canon are considered. Differences in the structure of the Italian-French, English, and Eurasian sonnets are outlined, and numerous variants of their modifications are examined.

The chapter also investigates the structural features of sonnet cycles, in particular the sonnet crown. It addresses the debatable question of interpreting the sonnet as either a form or a genre. The principle of the dialectical triad embedded in

the generic nature of the sonnet, thesis, antithesis, and synthesis, as well as a distinctive form of its apologetics, the didactic sonnet, is articulated. The emergence and development of the sonnet canon are considered in historical retrospect. The history of the sonnet's functioning in European music is reviewed. The Ukrainian literary sonnet tradition is characterized. Various aspects of the problem of interaction between music and word in chamber vocal works are examined.

The second chapter *“Reception of the Sonnet in Chamber Vocal Works by Ukrainian Composers of the Twentieth and Twenty-First Centuries: General Characteristics”* provides a survey analysis of the Ukrainian musical sonnet tradition created during the specified historical period.

It outlines the dynamics of the intensity of creation of these works throughout the period under study and establishes its uneven character. The following factors are assumed to have contributed significantly to this unevenness: the socio-political factor, namely the lack of relevance of musical-sonnet creativity within the ideological demand of an authoritarian state; and the socio-cultural factor, namely the general orientation of Ukrainian musical culture toward national musical folklore and the emphasis on large-scale genres in the context of cultivating the national idea. The geography of musical-sonnet creativity is examined, and the leading cities of Ukraine as centers of musical-sonnet creativity are identified. The literary preferences of Ukrainian composers in selecting sonnet texts are characterized. It is established that the greater part of the works under study were written to texts by Ukrainian sonneteers. The specifics of correlating the structure of chamber vocal works with sonnet architectonics are investigated in terms of musical form and meter-rhythm. The nature of correspondence between the phonetic dynamics of the sonnet text and its musical interpretation is traced through the application of the methodology developed by the Ukrainian literary scholar Serhii Buraho.

The third chapter *“Variability of Musical-Poetic Solutions in the Space of the Ukrainian Musical Sonnet Tradition: An Illustrative Gallery”* presents a detailed analysis of a number of examples of Ukrainian chamber vocal music distinguished by artistic expressiveness and demonstrating an organic combination of the literary

sonnet canon with its musical interpretation. In particular, it analyzes early twentieth-century Ukrainian vocal miniature by F. Yakymenko, L. Lisovskyi, and B. Liatoshynskyi to P. B. Shelley's sonnet *Ozymandias*; considers M. Dremliuha's chamber vocal sonnets to texts by European and Ukrainian poets, including unpublished works; and investigates contemporary examples of musical interpretations of sonnets by S. Maidanska in the works of O. Kozarenko and Y. Marchuk.

The *conclusions of the dissertation* summarize the results of the study of the specific features of the poetics of the sonnet in the context of its interpretations in chamber vocal works by Ukrainian composers of the twentieth and twenty-first centuries. In particular, they present the results of the analysis of the essential characteristics of the sonnet as a literary and poetic phenomenon; the overview of the genesis and evolution of the sonnet canon; the study of aspects of the interactive connection between poetic and musical components in chamber vocal works on the basis of existing concepts in the relevant musicological discourse; and the essential-semantic parallels in the categorical and conceptual apparatus of musicology and literary studies. The study generalizes the features of the reception and interpretation of the sonnet in the chamber vocal works of Ukrainian composers with regard to such aspects as the dynamics of enrichment of the Ukrainian musical sonnet tradition, the geography of chamber vocal sonnet creativity, the literary and poetic preferences of composers, the character of correlation between the components of sonnet form and the concept of musical form, and the correspondence between the dynamics of sonority of the sonnet verse and its musical embodiment.

The analysis conducted makes it possible to conclude that the chamber vocal sonnet tradition formed in Ukrainian music is distinguished by stylistic and conceptual heterogeneity, which is largely determined by the complexity of the structural organization of the poetic text and the specificity of its musical interpretation. In this connection, the variability of interpretive models should be regarded as an immanent feature of the functioning of the sonnet in the space of musical art, emerging as a result of the interaction of poetic and musical semiotic

systems and manifesting itself in the structural, semantic, intonational-phonetic, and dramaturgical characteristics of chamber vocal works.

Keywords: poetics of the sonnet, poetry, academic music, art, chamber vocal genre, vocal miniature, piano accompaniment, Ukrainian composers of the twentieth and twenty-first centuries, interpretation, cultural traditions, cultural exchange, Serhii Buraho, method for calculating the average sonority of verse.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Шутко Д. Сонетна форма в контексті історично-культурних явищ. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70, том 2. С. 177–182.
<https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-24>
Ключові слова: сонет, форма, поезія, Відродження, епоха романтизму, композиційна структура, строфа
2. Шутко Д. Музично-поетична сонорика камерно-вокального твору Євгенії Марчук «Я вдягнена у подих перехожих». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 5. С. 120-127.
<https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-16>
Ключові слова: сучасна українська композиторка, Євгенія Марчук, Софія Майданська, сучасна українська музика, вокальна музика, сонет, метод обчислення середньої звучності вірша, фонетичні курсиви, літературознавець Сергій Борисович Бураго
3. Шутко Д. Сонет у камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 2. С. 108-115.
<https://doi.org/10.32782/art/2025.2.20>
Ключові слова: український композитор Микола Васильович Дремлюга, сонет, Ф. Петрарка, Мікеланджело, В. Шекспір, камерно-вокальна творчість, лірика

Наукові праці апробаційного характеру:

1. Шутко Д. Музична візуалізація сонетної форми в камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги [тези доповіді]. Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика : наук.-метод. Зб.: статті та матеріали / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Видавничий дім «Гельветика», Львів, 2024. С. 106–109.

Відомості про апробацію:

1. Шутко Д. Синтез поезії та музики в сонетах Миколи Дремлюги [доповідь]. *II Всеукраїнська науково-практична конференція кафедри концертмейстерства НМАУ ім. П. Чайковського «Піаніст-концертмейстер у новій парадигмі мистецьких, наукових і культурних взаємодій»*. Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 30 березня 2023 року.
2. Шутко Д. Музична візуалізація сонетної форми в камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги [доповідь]. *II міжнародна науково-практична конференція з питань концертмейстерського мистецтва, присвячена 50-річчю кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. Лисенка*. Львів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 27 травня 2023 р.
3. Шутко Д. Сонетна форма у взаємодії з музичним мистецтвом доби Відродження [доповідь]. *Всеукраїнська наукова конференція «Національна Музична Академія України ім. П. І. Чайковського: Соціокультурні виклики сучасності»*. Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 19-20 жовтня 2023 року.
4. Шутко Д. Композитор у взаємодії із сонетною формою: історично-культурні трансляції [доповідь]. *XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська та світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни»*. м. Рівне, РДГУ, 16-17 листопада 2023 року.
5. Шутко Д. Поетичний метроритм сонета в структурі музичного твору [доповідь]. *III Всеукраїнська науково-практична конференція кафедри концертмейстерства НМАУ ім. П. Чайковського «Актуальні питання концертмейстерського мистецтва в музичному просторі України та світу»*. Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 4-5 квітня 2024 року.
6. Шутко Д. Музичне втілення шекспірівських сонетів в циклі Олександра Яковчука «12 сонетів Вільяма Шекспіра для баса та фортепіано» [доповідь]. *III міжнародна науково-практична конференція з питань концертмейстерського мистецтва, присвячена 180-річному ювілею*

ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 25 травня 2024 року.

7. Шутко Д. Ретроспекція сонетної форми в контексті історично-культурних явищ [доповідь]. *IV Всеукраїнська науково-практична конференція кафедри концертмейстерства НМАУ ім. П. Чайковського «Актуальні питання концертмейстерського мистецтва в музичному просторі України та світу».* Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 2-4 квітня 2025 року.
8. Шутко Д. Географія та динаміка інтенсивності музично-поетичної сонетної творчості в українській музиці ХХ - початку ХХІ століття [доповідь]. *V Всеукраїнська науково-практична конференція Актуальні питання сучасного концертмейстерського мистецтва «України та світу».* Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 2-4 квітня 2026 року.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	22
РОЗДІЛ 1 ІНТЕРАКТИВНІ ПЕРЕТИНИ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ МЕТОДОЛОГІЙ У ПРОБЛЕМНОМУ ПОЛІ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОГО СОНЕТАРІЮ	32
1.1. Сонет як літературно-поетичний феномен. Ретроспекція та сучасні модифікації жанру.....	32
1.2. Інтерактивний зв'язок вербальної і музичної компонент у камерному музично-поетичному творі на основі сонета	75
Висновки до Розділу 1	87
РОЗДІЛ 2 РЕЦЕПЦІЯ СОНЕТА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА	89
2.1. Географія та динаміка інтенсивності музично-поетичної сонетної творчості в українській музиці ХХ – початку ХХІ століття.....	89
2.2. Літературні преференції у художньому просторі українського сонетного солоспіву ХХ – початку ХХІ століття	96
2.3. Ступінь узгодженості музичної форми українських солоспівів з поетичним сонетним канonom	104
2.4. Проблема відповідності фонетичної динаміки літературного тексту сонета його музичній інтерпретації	120
Висновки до Розділу 2	138
РОЗДІЛ 3 ВАРІАТИВНІСТЬ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИХ РІШЕНЬ У ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО СОНЕТАРІЮ: ІЛЮСТРАТИВНА ГАЛЕРЕЯ	141
3.1. «Озимандія» Персі Біші Шеллі та версії її музичного втілення.....	141
3.2. Сонет у композиторській інтерпретації Миколи Дремлюги.....	166
3.3. Твори на тексти сонетів Софії Майданської: сучасне композиторське прочитання новітнього українського сонета	186
Висновки до Розділу 3	197
ВИСНОВКИ	199
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	203
ДОДАТОК А.....	235
ДОДАТОК Б	237

ДОДАТОК В	249
ДОДАТОК Г	261
ДОДАТОК Д	302

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Один з актуальних векторів сучасного музикознавчого пошуку – питання спільної генези музики та поезії. Процесуальні за своєю природою, на відміну від візуальних – живопису, архітектури, скульптури, ці два види мистецтва беруть свій початок у синкретичному середовищі пісні. Впродовж віків вони функціонували й еволюціонували пліч-о-пліч у давньому ритуальному й обрядовому фольклорі, в народному мистецтві Середньовіччя, а також у творчості трубадурів, труверів та мінезінгерів. Цей узгоджений симбіоз успішно зберігається і в наш час, не втрачаючи своєї актуальності.

Втім, у сучасній гуманітаристиці виявлено своєрідний рубіж на історичній стрічці часу – знаменний етап, коли, паралельно з продовженням існування слова і музики у непорушній єдності в царині пісні, відбулося розмежування цих сфер з подальшим самостійним розвитком кожної з них. Цей етап – перша третина XIII століття – став вирішальним у духовній еволюції людства. Саме так характеризує вказану історичну віху Нью-Йоркський професор літератури Пол Оппенгеймер, прямо пов'язуючи її знаковість із виникненням сонета.

Сонет ніби розітнув історію європейської культури, позначивши перехід до письмової поетичної традиції в літературі. Відтоді античний синкретизм було подолано: поезія і музика, відокремившись одна від одної, почали розвиватися самостійно, досягаючи власних вершин і створюючи шедеври у своїх сферах.

Натомість у добу романтизму розпочався зворотній процес: зазначені види мистецтва знову стали зближуватися, але вже на новому щаблі культурної еволюції. Ця нова якість виявлялася, зокрема, у жанровому взаємопроникненні: поряд із літературною баладою у творчості Фридерика Шопена формується й утверджується жанр інструментальної балади. Нове осмислення отримує і античний епос – рапсодія, своєрідне відродження якої відбувається у фортепіанних композиціях Ференца Ліста та Йоганнеса Брамса.

Подібно до цього, елегія перестає бути виключно поетичною формою, набуваючи також самостійного музичного втілення.

У сучасну добу взаємодія вербальної та музичної сфер набуває ще більшої інтенсивності. Зазначені тенденції дедалі частіше стають об'єктом наукового вивчення, при чому ініціаторами подібних досліджень нерідко стають не лише музикознавці, літературознавці та лінгвісти, а й самі агенти творчого процесу – композитори. Пошук нових форм синтезу поезії та музики через вивчення систем їхніх виразових засобів відбувається вже на своєрідному «атомарному» рівні. Результатами таких експериментів стають різноманітні методики, розроблені з метою здійснення певних беззастережних, об'єктивних вимірювань виразового потенціалу музики та поезії. Наразі в межах зазначеного напрямку ми вже маємо методологічні напрацювання Джозефа Фелана, котрий, оперуючи поняттям «музики вірша», встановлює зв'язок між метро-ритмічними закономірностями поетичного твору та його змістом; Сергія Бураго з його відносною шкалою звучності, розробленою на основі особливостей існуючих фонетичних систем різних мов; композитора Святослава Луньова, автора «літерно-звукової системи», утвореної в результаті ототожнення хроматичного звукового ряду з буквами алфавіту.

Паралельно з подібними експериментами можна спостерігати ще одну прикметну тенденцію: у ролі своєрідного активного «учасника» взаємного зустрічного руху вербального та музичного начал дедалі частіше виступає сонет – цього разу в якості дієвого компонента системи «музика – слово». Найсприятливішим середовищем його функціонування в цій ролі є камерно-вокальна музика як традиційна сфера ліричного висловлювання. Зокрема, в Україні протягом тривалого періоду від початку ХХ до першої чверті ХХІ століття було створено понад 160 солоспівів, основу яких становлять сонетні тексти вітчизняних і зарубіжних авторів різних епох. На жаль, дослідницькі пошуки, спрямовані на висвітлення проблеми інтерпретації сонета в музиці, на сьогодні залишаються доволі рідкісними. Водночас сам сонет за всіма

підставами вважається одним із вершинних жанрів поетичного мистецтва. Тому особливо значним внеском у справу популяризації зазначеної проблематики став збірник, упорядкований С. Луковською та О. Осокою (2020) [200], складений з українських солоспівів саме такого роду. Потрібно відмітити, що питанням функціонування сонета як поетичної основи камерно-вокального твору присвячено вкрай мало праць, серед яких – дисертація литовської дослідниці Поле Гудінайте [276], а також досить розгорнута розвідка Моніки Карвашевської [280]. Не вдовольняючись окресленим станом речей, вважаємо за потрібне певною мірою заповнити зазначений музикознавчий «вакуум». Суттєвою мотивацією вибору окресленого дослідницького напрямку служить для нас, передусім, неоднозначність сонета як потенційного поетичного першоджерела для вокального твору, його доволі сильний «спротив» у процесі покладення на музику. Згадана суперечливість, що нерідко в процесі написання музики на сонетний текст спонукає композиторів до руйнування його вивіреної досконалої структури з тим чи іншим ступенем радикальності, робить сонет надзвичайно цінним об'єктом для наукового дослідження й вивчення в контексті зазначених інтертекстуальних тенденцій сучасності. Своєрідна «неподатливість» цієї поетичної форми, що нерідко стає підґрунтям для появи справжніх шедеврів камерно-вокальної музики, приховує чимало загадок, розкриття яких у процесі дослідження може висвітлити ще не з'ясовані аспекти взаємодії музики та слова.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота була виконана на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України і відповідає змісту перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ на 2026-2030 роки, зокрема темі №30 «Українська музика у контексті світової музичної культури». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України (Наказ №36-А від 16.03.2026 року, протокол №11).

Наукова проблема дисертації полягає у необхідності висвітлення специфіки функціонування сонетної форми як літературно-поетичної основи камерно-вокального твору в творчості українських композиторів ХХ–ХХІ століття. Реалізація цього дослідницького напрямку передбачає зосередження на низці аспектів існування українського музичного сонетарію, зокрема: географії та динаміці інтенсивності музично-поетичної сонетної творчості в українській музиці означеного періоду, поетичних уподобаннях авторів сонетних солоспівів і відповідності їхньої структури поетичному канону сонета, а також співвідношенні фонетичної «партитури» сонетного тексту з його музичним втіленням.

Мета дослідження – виявити й окреслити специфічні особливості поезики сонета в українських солоспівах ХХ–ХХІ століття.

Окреслена мета зумовлює реалізацію низки наступних **завдань**:

- дослідити специфічні риси сонета як поетичного жанру, простежити його розвиток в історико-культурній діячронії;
- виявити співвідношення вербальної та музичної складових у процесі народження солоспіву як музично-поетичної цілісності, акцентуючи увагу на сонеті як літературній основі камерно-вокального твору;
- простежити особливості рецесії та інтерпретації сонета в камерно-вокальній музиці українських композиторів ХХ – першої чверті ХХІ століття за наступними параметрами:
 - а) ступінь зацікавленості українських композиторів сонетним жанром як літературним підґрунтям для творчості на різних етапах обраного часового періоду;
 - б) сферу літературних вподобань та характерних топосів у просторі української камерно-вокальної музики ХХ – першої чверті ХХІ століття;
 - в) синхронізованість музичного та поетичного метра у солоспівах українських авторів зазначеного часового періоду;

г) ступінь відповідності музичної форми поетичному сонетному канону;

д) узгодженість динаміки звучності строф, а також фонетичних пунктирів літературного тексту з його композиторським прочитанням.

- продемонструвати взаємодію вербальної та музичної компонент у контексті цілісності камерно-вокального твору на прикладі ряду зразків українського музично-поетичного сонета;
- артикулювати характерні особливості рецепції сонетної поезики у камерно-вокальній творчості українських композиторів ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Об'єкт дослідження – камерні вокальні твори українських композиторів ХХ – першої чверті ХХІ століття, в основу яких покладено тексти сонетів.

Предмет дослідження – специфіка рецепції та інтерпретації літературного жанру сонета в українських камерно-вокальних творах в контексті взаємодії їхньої вербальної та музичної компонент.

Хронологічні межі дослідження. Досліджуваний нами історичний період охоплює ХХ століття та першу чверть ХХІ століття. Нижньою межею окресленого періоду є 1905 рік – поява одного з перших у ХХ столітті камерно-вокальних творів із сонетним текстом у якості поетичної основи: солоспіву Ф. Якименка «Озимандія» на слова англійського поета П. Б. Шеллі. Верхня межа – 2025 рік, дата написання новітніх зразків українського музичного сонетарія: солоспіву «Любов» М. Волинського на текст В. Симоненка, створеного з нагоди 90-річчя від дня народження поета, а також другої редакції вокального циклу № 5 О. Опанасюка, написаного на тексти сонетів В. Шекспіра.

Методологія дослідження.

У процесі дослідження використано наступні методи:

- *типологічний* – у процесі окреслення типології сонета як жанру і форми;
- *компаративний* – для порівняння існуючих модифікацій сонетного жанру; композиторських концепцій камерно-вокальних творів, написаних на основі одного й того ж (або схожого) тексту;
- *історико-культурологічний* – при визначенні історичної ролі сонета на етапі його виникнення та соціокультурного статусу у подальші епохи; соціальних обставин функціонування українського камерно-вокального сонетарію впродовж означеного періоду ХХ–ХХІ століття;
- *історико-хронологічний* – для виявлення особливостей динаміки виникнення камерно-вокальних творів протягом окресленого періоду, а також для послідовної фіксації часу їх створення;
- *метод музикознавчого аналізу* – з метою повноцінного осмислення концепцій аналізованих творів; визначення характеру відтворення поезики сонета у просторі камерно-вокального твору;
- *метод літературознавчого аналізу* – для характеристики сонета як літературно-поетичного феномена, а також дослідження етапів його еволюції в різні історичні епохи;
- *метод статистики* – при здійсненні статистичних підрахунків, необхідних для кількісного та якісного аналізу зібраних даних;
- *метод теоретичного узагальнення* – для підведення проміжних та загальних підсумків дослідження.

Наукова новизна дослідження. Робота становить дебютне в українському мистецтвознавстві дослідження особливостей поезики сонета в контексті української камерно-вокальної творчості ХХ–ХХІ століття.

У роботі **вперше:**

– здійснено кроки в напрямку первинного накопичення та систематизації даних стосовно музично-сонетної творчості українських композиторів ХХ–ХХІ століття;

– каталогізовано камерно-вокальні твори українських композиторів, що написані на тексти сонетів в алфавітному та хронологічному порядку;

– системно досліджено особливості відтворення динаміки звучності сонетних текстів в українських камерно-вокальних солоспівах за допомогою методики С. Бураго;

– проаналізовано і презентовано неопубліковані солоспіви М. Дремлюги, а також виданий вперше вокальний цикл № 5 О. Опанасюка на слова В. Шекспіра;

– здійснено поглиблений компаративний аналіз камерно-вокальних творів українських композиторів, написаних на текст сонета П. Б. Шеллі «Озимандія».

Теоретичну базу дослідження склали наукові праці, присвячені теорії та історії сонетного жанру, проблемам взаємодії вербального й музичного начал, а також розвідкам української композиторської творчості, зокрема:

– праці, в яких досліджуються камерно-вокальні твори українських та зарубіжних композиторів, створені на основі сонетних текстів (Драч І., Луковська С., Осока О., Gudinaite P., Karwaszewska M., Podrygaļo K.);

– роботи, присвячені проблемам взаємодії мовної та музичної сфер як інформаційно-мовних систем, їх семіологічних сходжень та відмінностей (Безбородько О., Герасимова-Персидська Н., Козаренко О., Поплавська-Мельниченко Ю., Черкашина-Губаренко М.), специфіці взаємодії слова і музики у камерно-вокальному творі (Гребенюк Н., Гусар М., Ільїна А., Калита А., Калініна А., Мадишева Т., Хуторська А.);

– дослідження впливу різних аспектів поетичної виразності на зміст літературно-поетичного твору (Бураго С., Гаврилюк Н., Delmonte R. та Busetto N., Phelan J.), на зміст музичного твору, де поетичний текст становить програмну основу (Луньов С.);

– праці, що висвітлюють різні аспекти камерно-вокальної музики (Говорухіна Н., Горелік Л., Ван Дуаньгуй) і зокрема проблеми камерно-вокальної творчості українських композиторів (Баланко О., Басса О., Сюта Б., Бернацька-Гловаля Е., Липецька М., Литвинова О., Майчик Н., Ван Цзо);

– дослідження, спогади, документальні та епістолярні матеріали стосовно камерно-вокальної творчості українських композиторів – творців вітчизняного музичного сонетарію: *О. Білаша* (Немирович І.), *В. Губаренка* (Драч І., Калініна А., Шмелева Н.), *М. Дремлюги* (Босак М., Демиденко А., Довженко В., Дремлюга М., Кирейко В., Крементуло В., Пашинська І., Шурова Н.), *В. Золотухіна* (Деркач Л.), *В. Кирейка* (Цейко Н.), *Д. Клебанова* (Григор'єва О.), *О. Козаренка* (Ключковська І., Коменда О., Копиця М., Майданська С.), *Л. Лісовського* (Дробиш А., Колтишева С., Литвиненко А., Ржевська М.), *Б. Лятошинського* (Булат Т., Д'ячкова О., Козаренко О., Пясковський І., Савчук І., Самохвалов В., Тучинська Т.), *І. Соневицького* (Жишкович М.), *Ф. Якименка* (Жук С., Колесса М., Лисько З., Маценко П., Новосядла І., Шульгіна В.) та ін.;

– дослідження, сфокусовані на питаннях поетики та історичної еволюції літературно-поетичного феномену сонета (Белоброва Т., Білова А., Братко В. та Паламар С., Гавриш-Якубовська М., Качуровський І., Лисенко О., Маркова М., Мойсієнко А., Мороз О., Турчин М., Becher J., Brooks J., Couisins A., Guissin-Stubbs T., Kuin R., Laskier M., Levin P., Lotman R., Maher M., Oppenheimer P., Poetters W., Remoortel M., Phelan J., Serjeantson D., Spiller M., Vendler H., Vuillemin A., Wilkins E., Wright L.);

– розвідки, присвячені вивченню характеристичних параметрів, етапів формування, шляхів та динаміки розвитку українського сонета (Білостегнюк Ю., Брюховецький В., Васильєва К., Гаврилюк Н., Данилко П., Добрянський А., Зварич В., Іліх М., Карабович Т., Карась Г., Колупаєва О., Колошук Н., Кузик В., Лисенко О., Матушек О., Медвідь О., Науменко Н., Нестелєєв М. та Бондар П., Охріменко Т., Паламар С., Помпео Л., Радько Г., Савчин Т., Савонічева С., Сіробаба М., Сірук В., Скиба Т., Таран Л., Ткачук М., Турчин М., Чапля В., Чобанюк В., Якубовська М.).

Матеріалом дослідження слугували 160 зразків камерно-вокальної творчості українських композиторів, написані протягом більш ніж 120-ти років. Серед них – солоспіви Валерія Антонюка, Василя Барвінського,

Олега Безбородька, Олександра Білаша, Наталії Боевої,
Мирослава Волинського, Миколи Дремлюги, Віталія Губаренка,
Бориса Лятошинського, Євгенії Марчук, Юлія Мейтуса, Генадія Саська,
Олександра Яковчука, композиторів української діаспори.

Теоретичне значення дослідження. В роботі узагальнено та системно викладено інформацію стосовно історії, хронології, а також стильових та концептуальних характеристик українських камерно-вокальних творів із сонетними текстами в основі. Дослідження є внеском у вивчення проблеми семантичного взаємопроникнення систем виразових засобів музичного мистецтва та поезії в контексті камерно-вокального твору, а також – питань «дифузії» музикознавчого та літературознавчого категоріально-понятійного апарата.

Практичне значення дослідження. Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія української культури», «Історія світової культури», «Музика ХХ століття», «Концертмейстерський клас», «Аналіз музичних творів», «Історія української музики», «Основи музичної інтерпретації», «Музична критика», «Сучасна музика: тенденції та концепти», «Нотні видання у сучасній виконавській практиці», «Музика українського зарубіжжя», «Українська музична культура ХХ-ХХІ ст.». Водночас вони мають практичне значення для виконавців і педагогів (викладачів вокалу, концертмейстерів), оскільки сприяють глибшому розумінню особливостей інтерпретації словесного тексту сонетів, їх інтонаційного втілення та взаємодії поетичного і музичного компонентів у процесі навчання й виконавської практики.

Апробація результатів дисертації відбувалася на засіданнях кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ, у виступах на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях.

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 3 публікаціях у наукових фахових виданнях України (спеціальність 025 – музичне мистецтво).

Структура дисертації. Дисертація містить анотацію (українською та англійською мовами), список публікацій здобувача, вступ, три розділи з підрозділами та висновками до них, загальні висновки, список використаних джерел – 318 позицій (з них 64 джерел – іноземними мовами), додатки А, Б, В, Г і Д. Повний обсяг дисертації – 304 сторінок, із них основного тексту – 182 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ІНТЕРАКТИВНІ ПЕРЕТИНИ МУЗИКОЗНАВЧОЇ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ МЕТОДОЛОГІЙ У ПРОБЛЕМНОМУ ПОЛІ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНОГО СОНЕТАРІЮ

*Сонет – це чиста досконалість
(Б. Якубський. Наука віршування)*

1.1. Сонет як літературно-поетичний феномен. Ретроспекція та сучасні модифікації жанру

Специфіка сонета як літературно-поетичного жанру. У мінливому пліні життя в усі часи й епохи незмінним залишається те, що складає вічні, найвищі людські цінності. Закарбовані в мистецтві, вони століттями зберігають молодість і життєдайну силу, живлячи нас із безсмертного джерела істини. Тому, попри численні модифікації, пропоновані історичними та соціокультурними обставинами конкретної епохи, випробована часом досконалість мистецької форми нерідко служить міцною запорукою сталості її основних елементів.

Саме такого роду дивовижну константність демонструє літературно-поетичний феномен сонета. «Багато розмірів, строф і жанрів ... з'явилося, розквітло й зникло... Лише сонет пройшов від середньовіччя, крізь Ренесанс, до сучасності, пройшов, безумовно, трохи змінившись, але не в такій мірі, як можна було б чекати. Бо, коли ми порівняємо зміни в державному, релігійному, соціальному, культурному житті людини..., то мусимо ствердити, що зміни в сонеті мінімальні. Звідси висновок, що сонет є естетичною вартістю, незалежною від часу і простору, а якщо вже йому треба бути відбитком, то він є відбитком не скороминучих форм людського існування, а чогось глибшого, якоїсь потаємної суті людини, яка (суть) на протязі 700 літ, а може й 700 століть не міняється. Сонет є відбитком туги людини за досконалістю, тією точкою, де людині найближче пощастило

підійти до естетичного абсолюту», – стверджує чудовий український поет, перекладач, педагог та дослідник, автор фундаментальної праці «Строфіка» Ігор Качуровський [88, с. 128]. Впродовж століть бездоганна структурна вивіренність сонета, неповторна асиметрія його строф, здатна змагатися з досконалістю форми троянди або ж античної скульптури, цінувалася кращими митцями та мислителями минулого й сучасності. «Як гекзаметр Гомера, золотий перетин Фідія, fuga Баха, сонет утверджує гармонію людського та трансцендентного, особливого та універсального, мінливого та вічного – того складного та прекрасного балансу, який дозволяє людині не загубитись у світі та не загубити світ» [200, с. 3]. «Ясність і краса його будови, ... легкість вивчення напам'ять мусили навіть для найбільших майстрів зберігати свою вартість і припадати до смаку», – стверджує швейцарський історик культури, автор відомої класичної праці «Культура Італії за доби Відродження» професор Якоб Кристоф Буркхард (1818–1897) [112, с. 28]. «Ясну, дзвінку закінченість сонета» оспівує Микола Зеров у своїй поезії «Класики». Музичними аналогами цього досконалого структурного утворення у певному розумінні можуть служити форма фуги, а також вагома її «гілка» – сонатне *Allegro*. Із зазначеними музичними формами сонет єднає базова творча задача, що її здатен подужати лише справжній майстер: вкласти глибокий зміст у межі строгого, непорушного і вивіреного часом структурного канону. Як і в сонатному *Allegro* або фугі, в основі сонета лежить принцип гармонії, базованої на узгодженості протилежних, часом, навіть полярних компонентів.

Як слушно зауважує Олександра Лисенко, «сьогодні вже ніхто не заперечує, що глибина сонета сфокусована у безкінечному розмаїтті змісту, високому настрої поетичної думки, психологізмі та інтелектуалізмі» [112, с. 29]. Широкий спектр тем, що їх охоплює світовий сонет, дає привід літературознавцям виокремлювати такі його різновиди як сонет-портрет, сонет-пейзаж, сонет-медитацію, сонет-реквієм, сонет-байку, сонет-діалог тощо. У тематичному плані сонет, безперечно, є всеохопним: світовий сонетарій наповнюють твори соціально-політичного, філософського,

сатиричного, гротескового змісту тощо. Втім, з трьох базових родів літератури – драми, епосу та лірики – сонет, безумовно, найсильніше тяжіє до останнього. Концентрація автора на власному внутрішньому світі, його рефлексія та переживання – пріоритетні риси цього роду поезії. Незважаючи на тематичну всеохопність сонета, саме лірична концептуальна складова забезпечує ту його традиційну ідентичність, яка й підтримує історико-культурне довголіття цього потичного жанру. «Серед величезної кількості сонетів у світовій поезії з часів Петрарки і Данте до сьогодні мотиви кохання, інтимних почуттів любові до близьких і рідних в більшості з них є переважаючими», – справедливо зазначає Юлія Білостегнюк [17]. Як «жанр лірики» та «ліричний вірш» характеризує сонет Ольга Шаф [229, с. 75]. «У сонетах і сонетних циклах доби Ренесансу відчутне максимальне наближення автора та ліричного героя», – зазначають Валентина Братко та Світлана Паламар [20, с. 5]. Авторки підкреслюють, що цей поетичний жанр «виявився одним із найбільш життєздатних видів лірики» і за доби Відродження став «володарем серед ліричних жанрів» [20, с. 5]. З іманентною сонетному жанру ліричністю закономірно пов'язується й концепція камерності, мініатюрності – навіть у випадку поєднання сонетів у цикл. «У своїй витонченій інтимності сонетні цикли є камерною музикою», – зауважує Роджер Куїн у передмові до праці, присвяченої сонетам Шекспірової (єлизаветинської) доби [282, с. 9].

Етимологія слова «сонет» (іт. *sonetto*) виявляє його тісний зв'язок із сонорикою, звучанням: прованс. *sonet* – «пісенька», лат. *sonus* – «звук». Попри різноманітні модифікації, яким сонет зрозумілим чином підлягав впродовж тривалого періоду свого існування, він, як зазначалося вище, зумів зберегти незмінними чільні характеристичні ознаки, на яких слід зупинитися детальніше.

Оксфордський короткий словник літературних термінів (Oxford's Concise Dictionary of Literary Terms) визначає сонет як «ліричний вірш, що містить чотирнадцять рядків однакової довжини: п'ятистопний ямб в

англійській, олександрійський вірш¹ у французькій та одинадцятискладник² в італійській версіях» [287, с. 319]. Відповідно до наведеного визначення, що його Ребека Лотман оцінює як «найбільш узагальнене та найбільш безперечне» [там само], римування та організація строф у сонеті здійснюється за двома наступними базовими принципами.

1. Італійський сонет (або петрарківський, названий на честь найславетнішого з італійських сонетярів) складається з восьмирядкової октави, яка містить два катрени з римуванням *abbaabba* та шестирядковим секстетом, римування в якому здійснюється за типом *cdecde* або *cdcdcd*. Перехід від октави до секстету зазвичай співпадає з «поворотом» (іт. *volta*) у логічній аргументації або настрої поетичного твору. Втім, в альтернативному варіанті цієї форми, застосовуваної англійським поетом Джоном Мільтоном, «поворот» відкладається приблизно на десятий рядок. Деякі поети пізнішої доби – особливо Вільям Вордсворт – використовували цей прийом «мільтонівського сонета», пом'якшуючи канон римування октави до *abbaacca*. Італійський же зразок залишається найбільш широко вживаним в англійській та інших мовах.

2. Англійський сонет (названий також шекспірівським на честь поета, у творчості якого ця форма застосовувалася найчастіше) містить три катрени і завершальний куплет із відповідним римуванням *ababcdcdefefgg*. Важливим варіантом цієї структури є спенсерівський сонет (введений поетом елизаветинської доби Едмундом Спенсером), де три катрени пов'язані римуванням типу *ababbabccdedee*. В обох різновидах «поворот» має місце в

¹ Олександрійський вірш (фр. *Alexandrin*) у французькому варіанті являє собою дванадцятискладовий вірш, у євразійському – шестистопний ямб, що передбачає цезуру після шостого складу, наголоси на шостому та дванадцятому складах та суміжне римування з обов'язковим почерговим розташуванням то двох *окситонних* (*чоловічих* – з наголошеним останнім складом), то двох *парокситонних* (*жіночих* – з ненаголошеним останнім складом) рим. Саме таким розміром написаний відомий французький поетичний твір епохи Середньовіччя – «Роман про Олександра Македонського» (*Roman d'Alexandre*, 1180), звідки зазначений тип вірша й отримав свою назву.

² Одинадцятискладник (іт. *endecasillabo*) – вірш із рядками в одинадцять складів з обов'язковим наголосом на десятому складі і додатковими – на четвертому або шостому. Особливу популярність здобув в Італії, починаючи з XII століття у сонетній творчості Франческо Петрарки, Данте Аліг'єрі, Лудовіко Аріосто, Торквато Тассо.

останньому куплеті, рівень написання якого іноді може сягати майстерності епіграми» [287 с. 319].

Своєї черги, наступне визначення цієї поетичної форми пропонує літературознавча енциклопедія: «Сонет... – ліричний твір твердої строфічної форми, який складається з чотирнадцяти рядків п'ятистопного або шестистопного ямба, тобто двох відкритих чи закритих катренів із перехресним римуванням і двох траверсів (терцетів) тернарного римування з основною схемою *abab abab ccd eed*, хоча можливі й інші варіанти: *abab abab cde cde* тощо» [199, с. 415].

Поруч з наведеним визначенням, де, зокрема, наголошується на перехресному римуванні у катренах, існує варіант пропонований Олексієм Морозом у праці «Етюди про сонет», з яким частково не погоджується І. Качуровський. «Не знати чому О. Мороз твердить, нібито в канонічному сонеті римування першого катрена має бути кільцеве, а другого – перехресне», – зауважує літературознавець [88, с. 120]. Поширеними правилами сонетного канону є також заборона на переноси й повторення слів, з приводу чого І. Качуровський висловлюється наступним чином: «Як правило, теоретики (у тому числі, між іншим, ... М. Богданович) не допускають повторювати в сонеті будь-яке слово два рази чи більше. Але не підлягає сумнівові, що в сонеті, як у всякому іншому творі, автор може користуватися стилістичними фігурами повторів (анафора, епіфора, кільце, східці і т. п.), що ні в якій мірі не шкодить естетичному враженню. Знаємо сонети, де повторюються цілі вірші або піввірші ... сонет не допускає повторів у тій самій мірі, як і всякий короткий формально досконалий твір. У канонічному сонеті речення не могло ні в якому разі переходити з «катрена» в «катрен», а тим більше – з «катрена» в «терцет». Епоха модернізму зламала це правило» [88, с. 126]. Своєї ж черги, автор «Строфіки» з категоричністю наголошує на тому, що «консонанси, асонанси, рими нерівноскладові і різнонаголошені в сонетах не вживаються» [88, с. 127]. Як бачимо,

літературознавчий дискурс далеко не одностайний в питаннях структурних особливостей сонетної строфи.

Окрім класифікації, запропонованої Оксфордським словником, існує інша, згідно з якою в багатовіковій мистецькій практиці сформувалися і закріпилися три історичні різновиди сонетної форми – італійська, французька та англійська. Побуває також більш розширена типологія, відповідно до якої розрізняють *італійсько-французький (романський)*, *англійський (шекспірівський)* та *євразійський* сонети. Дотримуючись цієї останньої класифікації, виокремимо характерні особливості зазначених різновидів.

Так, однією з визначальних рис *італійсько-французького сонета* є силабічність³. Структурними елементами цієї форми є два катрени (обов'язково з однаковими римами) і два терцети. Зазвичай в романському сонеті чотири рими, але може зустрічатися дві, три або й п'ять. Рими терцетів можуть бути такі, як і в катренах – повністю або частково. В якості доповнення окреслимо основні позиції літературознавчого дискурсу навколо так званого «протистояння» французького та італійського сонетів. Як зазначає Р. Лотман, італійські сонети, окрім того що мають одинадцять складів у кожному рядку (вже згадуваний вище асиметричний розмір *endecasillabo*), характеризуються переважно жіночими (парокситонними) закінченнями. Чоловічі закінчення (*rima tronca*), а також *parola sdrucciola* (пропарокситонні або дактилічні закінчення з наголосом на третьому складі від кінця) – явища надзвичайно рідкісні й, скоріше, виняткові. Що ж стосується французького сонета, то в них «можуть бути виокремлені дві фази розвитку та два різні типи» [287, с. 325]. Перший тип сформувався у творчості поетів французького Ренесансу XVI століття, так званої «Плеяди» («La Pléiade»), поетичного об'єднання, очолюваного П'єром Ронсаром. Сонети представників цієї течії характеризувалися парним десятискладовим метром, асиметричною

³На відміну від силабо-тонічного, силабічний вірш характеризується однаковим числом складів у рядку, незалежно від розміщення наголосів: наголошені й ненаголошені склади розташовуються у довільному порядку.

структурою вірша (4+6) та чергуванням жіночих та чоловічих закінчень. Друга фаза – класичний французький сонет, поетику якого окреслили у XVII столітті Нікола Буало та його послідовники. Вироблені правила стосувалися не лише рим та поетичного метра (олександрійський симетричний дванадцятискладовий вірш будови 6+6), а й передбачали певні синтаксичні та лексичні обмеження. Зокрема, не допускалися повтори слів і використання *енжамбеману* (фр. *enjambement*) – перенесення («перестриб») фрази, а тим більше частини слова з рядка в рядок. «Французька форма сонета відрізняється від італійської тим, що в катренах кільцеве римування, а в терцетах три рими: абба абба ссд еед», – зазначають В. Братко та С. Паламар [20, с. 5].

В *англійському* (або *шекспірівському* чи *єлизаветинському*) сонеті, структурні особливості якого вичерпно окреслені в Оксфордському словнику (див. вище), дотримання однакових рим у першому та другому катренах, на відміну від романського сонета, не є обов'язковим. «Стверджується, що зазначена трансформація форми пов'язана з порівняно меншою кількістю в англійській мові слів, за допомогою яких можна утворити повні рими – схема римування ABAB/CD/CD/EF/EF/GG дає поету більше можливостей вільно виражати себе, не заплутуючись у формі», – повідомляє Р. Лотман [287, с. 327]. Дослідники сонетної поетики відмічають також, що саме збільшення числа рим в англійському сонеті та спрощення внутрішньої структури чотирнадцятирядкової строфи сприяло його поширенню. Слід також вказати на помилковий і досі розповсюджений у сонетній поетиці стереотип, пов'язаний із п'ятистопним ямбом – поетичним метром, характерним для англійського сонета: його часто вважають єдино можливим для сонета взагалі, тоді як класичним каноном допускається й шестистопний ямб.

Євразійський сонет за своїми характеристиками майже повністю збігається з італійсько-французьким. Єдиною суттєвою відмінністю є його силабо-тонічність. Цей різновид сонета також характеризується свободою рим у терцетах і загальною кількістю рим від двох до п'яти. У даному типі західна поетична традиція поєднується з рядом східних впливів.

«Оскільки сонет передбачає максимум правил (стосовно рим, строфіки, метра, іноді навіть тем), існує, відповідно, й максимальне число можливостей для модифікацій», – зауважує Р. Лотман [287, с. 327]. На думку дослідниці, суттєвою причиною незгасаючої актуальності сонета навіть у XXI столітті є його «невичерпний потенціал варіативності» [287, с. 322]. Я. К. Буркхард порівнює сонет із Прокрустовим ложем, обмеженості якого здатен витримати далеко не кожен митець. Французький поет XVII – початку XVIII століття, критик, сатирик і метр словесності Нікола Буало-Депрео (1636–1712) метафорично ототожнює сонет із карою, яку Аполлон наслав на поетів, аби довести їх до відчаю. Цілком закономірно, що практично з самого моменту виникнення сонета як поетичного жанру поруч із усталеною його формою, викристалізованою у творчості італійських поетів Середньовіччя та раннього Відродження, почали з'являтися численні відхилення від встановленого структурного й концептуального канону. Ці численні варіації, внесені до сонетної форми в різні історичні періоди та в різних національних традиціях, зумовили співіснування поряд із класичним сонетом так званих модифікованих форм, кількість яких на сьогодні становить близько ста тридцяти п'яти. Розглянемо найбільш відомі з них.

- *сонет із кодою* або *хвостатий сонет* – *sonetto alla coda* (іт. *coda* – хвіст: має один або кілька додаткових віршів (рядків)⁴;
- *сонетеса* (той же хвостатий сонет, але з сатиричним або бурлескним змістом);
- *сонетино*, тобто сонет з коротким віршем – наприклад, чотиристопним ямбом;
- *безголовий сонет*, що має лише один катрен;

⁴ Як повідомляє Р. Лотман, «сонети з одним додатковим терцетом були дуже поширені у XIV століття, переважно в Тосканській школі. Спочатку, в італійській традиції, сонети цього типу були пародіями або сатиричними віршами, створюваними лише заради жарту» [287, с. 328]. Серед авторів подібного роду сонетів – Чіно да Пістойя (Cino da Pistoia, близько 1270–1336), Антоніо Пуччі (Antonio Pucci; рік народження невідомий, помер 1360), у XV столітті – Доменіко Бурк'єлло (Domenico Burchiello, 1404–1449), в XVI – Франческо Берні (Francesco Berni, між 1497 та 1498 – 1535)).

- *сонетоїд* або *фальшивий сонет* (з певним порушенням правил сонетного канону: наприклад, різні рими в катренах, зміна розміру протягом строфи тощо);
- *половинний сонет*, (*напів-сонет* або *сонет-септет*), який має один катрен і один терцет (4+3); два вірші терцета зримовані між собою, а третій римується з якимось із рядків катрена;
- *подвійний напів-сонет* (сонет із строфічною структурою 4+3+4+3);
- *перевернутий сонет* (терцети розміщуються перед катренами або між ними, утворюючи структури типу 3+3+4+4 або 4+3+3+4 в італійському варіанті та 2+4+4+4 або 4+2+4+4 тощо – в англійському);
- *брахісонет*, кожний вірш якого являє собою лише одне односкладове слово⁵ (прикметним літературним «рекордом» у цьому відношенні є сонет американського поета й літературного критика Джона Хойера Апдайка (John Hoyer Updike; 1932–2009), в якому усі рядки, окрім першого і третього, являють собою склади, що містять лише один голосний звук);
- *сонет-буріме* (згідно з правилами цієї поетичної гри, пишеться на задані рими);

⁵ Р. Лотман наводить цікавий приклад подібного типу сонета. Його автором є французький вчений, політик та викладач літератури Поль Рассіньє (Paul Rassinier, 1906–1967):

Fort
Belle
Elle
Dort.

Sort
Frêle!
Quelle
Mort!

Rose
Close
La

Brise
L'a
Prise.

- *сонет питань і відповідей* (так само як і буріме, є поетичною грою: один учасник відповідає сонетом на сонет, створений перед тим іншим учасником; рими мають бути ті ж самі);
- *фігурний сонет* (візуалізація змісту слова/слів через їх специфічне написання);
- *сонет-акровірш*;
- *білий сонет* (відсутність рим);
- *подвійні сонети*:
 - a) *французький тип*: чотири катрени, чотири терцети, дві рими: 4+4+4+4+3+3+3+3⁶;
 - б) *іспанський тип* (до кожного катрена додається по два додаткові вірші, до кожного терцета – по одному);
 - в) *італійський тип* (повторення першого вірша в кінці кожного катрена і терцета);
 - г) до кожного катрена і терцета додано по два семискладових вірші;
 - д) до катренів додано по два, а до терцетів – по одному семискладовому віршу.
- *кульгавий сонет* з неоднаковим розміром у віршах;
- *скорочений сонет* (англ. *curtal sonnet* або *curtailed sonnet*)⁷;
- *ув'язнений сонет*, де так зване «ув'язнення» може відбуватися наступними способами:
 - a) кожен наступний вірш у сонеті починається тим словом, яким закінчився вірш попередній;
 - б) кожен наступний вірш у сонеті починається римою до того слова, яким закінчується попередній.

⁶ Першим автором такого сонета з двадцяти восьми рядків став Жан де Буасьєр (Jean de Boyssière, 1555–1585).

⁷ Назву цій формі дав англійський поет Джерард Менлі Хопкінс (Gerard Manley Hopkins (1844–1889), який і застосував її у своїй творчості): сонет з одинадцяти рядків, групованих за принципом 6+5 і римованих способом *abcabc dcabc* або *abcabc dcbdc*; останній рядок – «хвіст» або половина рядка.

- *сонет-відлуння* (у кожному з віршів сонета останнє слово є «ехом» до передостаннього, тобто майже повністю повторює його);
- *двомовний сонет*, скомпонований зі слів, які в двох різних мовах пишуться однаково;
- *сонети з подвійним значенням* (зворотний порядок слів у суміжних віршах);
- *сонет із омонімічними римами*;
- *сонет-верлібр*, поширений у ХХ столітті: поетична форма, де класична сонетна структура 4+4+3+3 поєднується з жанровими ознаками верлібра (відсутністю рим та розміру).

В якості особливо екзотичних різновидів наведемо й такі поетичні перлини, як *сонет-кентон*, складений з віршів чотирнадцяти різних поетів, *макаронічний сонет* Люїса де Гонгора і Арготе, що містить вокабули чотирьох мов; *колективний сонет*, написаний Рубеном Даріо і Антоніном Лямберті за чотирнадцять хвилин – по віршу за одну хвилину, *сонет з чотирнадцятьох трискладових слів* Мануеля Мачадо, *сонет без дієслів* (усі речення – називні), *тавтограматичний* і *ліпограматичний* сонети, *сонет-паліндромон*, *сонет-абecedарій*, а також – *вільний*, *неправильний*, *рамковий* та *кострубатий* сонети.

Подібно до того як окремі прелюдії та фуґи групуються у більші цикли, а частини сонати / симфонії складають сонатно-симфонічний цикл, в сонетній творчості спостерігається схожа циклотворча тенденція, продуктами якої стали такі структурно-жанрові модифікації, як, наприклад, сонети-романи, сонети-повісті, драми тощо.

Викладач англійської мови та історії культури в університеті в Абердіні (Шотландія) Майкл Р. Дж. Спіллер у своєму дослідженні «Сонетний цикл. Стратегія вивчення» («The sonnet sequence. A study of its strategies», 1992 [309]) виокремлює чотири типи сонетних циклів:

- 1) цикли, утворені за структурними ознаками (об'єднання за певним елементом форми – рим, синтаксису, окремих рядків тощо);
- 2) наративні цикли, де сонети поєднує єдина сюжетна лінія;

3) ліричні цикли, в яких у кожному з сонетів передається настрій ліричного героя; сонети утворюють цикл на підставі того, що присвячені одній особі, містять тематичні повторення тощо;

4) філософські цикли, об'єднані певною філософською ідеєю.

Окремого розгляду варта така поетична форма, як *сонетний вінок* – сонетний цикл, компоненти якого пов'язані між собою не лише спільною темою, а й спільними римами та рядками: останній рядок першого сонета стає першим рядком другого, останній рядок другого – першим рядком третього тощо. Р. Лотман вказує на існування й поширення в епоху Відродження вінків, що склалися з семи або дев'яти сонетів [287, с. 330].

Так звана *корона вінків сонетів*, цикл з п'ятнадцяти поезій цього жанру, а отже двохсот десяти віршів, «найбільша і найскладніша у світовій поезії строфа» [88, с. 139], має структурне ядро – так званий *магістрал*, тобто сонет, яким цикл починається або завершується (нерідко це одночасно ще й акровірш). Першим, другим, третім (і далі) рядками магістралу починаються відповідно перший, другий... (і далі) сонети вінка, яких, окрім магістралу, усього має бути чотирнадцять. «Кожен вірш магістрала повторюється двічі. Перший – як перший першого сонета і останній чотирнадцятого, другий – як останній першого і перший другого, третій – як останній другого і перший третього і т. д.» [88, с. 139]. Український поет і перекладач Г. Кочур визначає вінок сонетів як цикл з п'ятнадцяти сонетів, об'єднаних єдиною темою [17]. Дійсно, розгорнутість форми вінка сонетів провокує вкладення в неї єдиної сюжетної лінії і, як наслідок, зближення її з поемою. З цього приводу Ю. Білостегнюк слушно зауважує: «не всі вінки сонетів є поемами, серед них зустрічаються звичайні цикли, в яких дотримано лише правил архітекtonіки вінка сонетів. У такому разі окремі сонети можуть мати свої індивідуальні жанрові ознаки. Власне це дає підстави стверджувати, що частина вінків сонетів межує з жанром поеми ..., а інша частина вінків більше наближається до своєрідно упорядкованих циклів з ускладненою архітекtonікою» [17]. Внаслідок широкого спектру тем, розкритих у сонетах, «є вінки з жанровими

ознаками ліричної або ліро-епічної поеми, вінки сонетів – легенди, казки, оди тощо» [17].

Відомості щодо виникнення цієї складної поетичної форми є доволі суперечливими, оскільки, як зазначає, зокрема, М. Якубовська, «досі думки різних теоретиків поезії щодо часу її появи і встановлення перших авторів суттєво розходяться» [250, с. 4]. На гадку Г. Кочура (котра співпадає з точкою зору болгарських літературознавців), перші вінки сонетів з'явилися в Італії у XIII столітті. Доказом того служать сьогодні праці Джованні Маріо Крецімбені (Giovanni Mario Crescimbeni: 1663–1728), відомі з 1731 року. Зокрема, у його праці «L'Istoria volgar poesia» зазначається, що «вінок сонетів, як і сам сонет, було винайдено в середньовічній Італії і ... строгі правила його форми були сформульовані у XV ст. у Тоскані і затверджені Сієнською Академією» [250, с. 4–5]. Те ж саме зазначає й Р. Лотман [287, с. 330].

Поширення й популярність ця поетична форма отримала завдяки твору словенського поета-романтика XIX століття Франце Прешерна (1800–1849), написаному у 1833-му та виданому у 1834 році. Тривалий час винахідником вінка сонетів вважали саме його. Але, як зазначає Г. Кочур, внеском власне Ф. Прешерна в цю форму було «лише ускладнення вже усталеної форми вінка сонетів акровіршем у магістралі» [17]. Переклад вінка сонетів Ф. Прешерна, здійснений Ф. Коршем у 1889 році, спричинив до небувалого зростання популярності вінків сонетів у східнослов'янській літературі. Українською мовою цей твір було перекладено 1972 року й надруковано в антології «Співець».

В українській поезії перші вінки сонетів почали з'являтися аж на початку XX століття. Початкові кроки в цьому напрямку здійснив художник, поет, педагог та перекладач Михайло Жук, чий вінок сонетів був написаний у 1918 році, але надрукований значно пізніше – 1930 року в харківсько-одеському виданні Василя Чаплі «Сонет в українській поезії». Того ж року побачив світ вінок сонетів «Аргонавти» Аркадія Казки – чернігівського поета й перекладача, митця «розстріляного Відродження». Згодом свої сили в цьому

жанрі випробували поети Олександр Ведміцький (1894–1961) та Василь Бобинський (1898–1938) (вінок сонетів «Ніч кохання», 1923).

Друга половина ХХ століття є доволі плідною на вінки сонетів. В числі зразків подібних творів – «Лінія вогню» Григорія Плоткіна (1946–1976), «Сонце на чолі» Володимира Вільного (1966), «Сковорода» Ігоря Калинця, «Аджимушкай» Анатолія Славути (1973), «Спекотне літо 44-го» Марії Вакалюк-Дорошенко, «Тріумф» та «Повстанець» Івана Гуцака, «Чорнобиль – 1986-го» Віталія Микульського, «Вінок сонетів про матір» Дмитра Шупти (поетична збірка «Знак літа», 1981). Наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років українська поезія збагачується трилогією «Світи й святи мій шлях, любов незгасна» Григорія Усача, що містить три вінки сонетів: «Вінок сонетів батькові», «Вінок сонетів матері» та «Вінок сонетів коханій». Чотири вінки сонетів виходять з-під пера Тамари Коломієць, серед яких особливої уваги заслуговує «Слово» (1984), магістралом якого є акровірш «Нілові Гілевичу».

Вінки сонетів представлені також у творчості поетів української діаспори. Серед них – «Юнацька весна» Леоніда Мосендза (1920–30 рр., Прага), «Життя» Остапа Тарнавського (1952, Філадельфія), «Дзвенислава» Богдана Кравціва (1962), «Вінок сонетів»⁸ Ганни Черінь (1991, збірка «Квіти добра і зла»).

З причини властивої сонету глибини і всеохватності змісту, а також розмаїття його модифікацій, внаслідок чого він нерідко виходить за межі просто поетичної форми, в літературознавстві й досі залишається відкритим питання: чи є підстави вважати сонет *жанром*? На цю проблему, зокрема, звертає увагу О. Лисенко, котра зазначає: «якщо звернутися до наукових літературознавчих праць, ми не знайдемо там одностайного тлумачення поняття сонету: чи це просто строфічна форма, чи він переріс свою формальність, виокремившись у самостійний жанр» [112, с. 29]. Своєї черги,

⁸І. Качуровський уточнює, що сонети у зазначеному циклі Ганни Черінь за формою насправді є сонетино [88, с. 140].

І. Качуровський зазначає: «якщо хтось із читачів зацікавиться тим, що таке сонет, то йому не так легко буде заспокоїти свою цікавість. В одних авторів, що розглядають сонет як жанр, поруч з елегіями та ідиліями, знаходимо лише строфічні ознаки сонета. В інших, навпаки, у відділі строфіки читаємо вимоги до змісту сонета і його композиції, що дає право зараховувати сонет до літературних жанрів ... Для одних поетів і теоретиків літератури сонет був жанром, навпаки, для інших він був лише чотирнадцятивіршовою строфою – певного розміру і з певним порядком рим» [88, с. 120]. Одночасно і строфою, і жанром вважають сонет аргентинські літературознавці; зазначеної дуальності дотримується й М. Зеров у листі до В. Чапленка [88, с. 126]. Ясно й прозоро формулює свою позицію щодо цього питання Василь Зварич у заголовку власної праці: «Канонізація сонету як жанру в українській поезії: з творчого досвіду поетів-неокласиків» [74]. Чітку позицію стосовно цієї проблеми формулює й І. Качуровський. «Ми, з свого боку, поділяємо сонети на класицистичні і некласицистичні, – пише він у праці «Строфіка». – Класицистичний сонет, безумовно, належить до літературних жанрів, а саме, до так званих жанрів з формальними ознаками; сонет некласицистичний є лише позбавленою жанрових ознак чотирнадцятивіршовою строфою» [88, с. 126].

Як вже було зазначено, попри всі наведені численні модифікації та різновиди сонета, його так звана класична структура – чотирнадцять рядків, поділених на два катрени й два терцети – впродовж століть зберігає недоторканість. Суттєвою причиною життєздатності цього феномену є органічне поєднання гармонії форми з гармонією змісту.

Гармонійна досконалість сонета значною мірою зумовлена взаємодією та діалектикою протилежних смислових начал, їх протиставленням і подальшим синтезом. Така внутрішня напруга може виявлятися, зокрема, у дихотомії питання й відповіді. Інше трактування природи сонетної гармонії ґрунтується на притаманній їй оксиморонності, що передбачає поєднання непоєднуваного (палаючий лід, гарячий сніг, красномовне мовчання, гірка

насолада тощо). Коріння зазначеного феномену літературознавці вбачають в особливостях будови самої сонетної строфи. Так, Н. Назаров звертає увагу на той прикметний факт, що в поетичній творчості Середньовіччя «катрени ... були жанром світської лірики, а терцини – духовної; таким чином, поєднані в Італії у XIII столітті в єдине ціле, вони мали примирити в собі земне і небесне, тілесне і духовне» [151]. Схожої думки дотримується й О. Лисенко, котра акцентує увагу на символізмі сонетної форми: згідно з середньовічною інтерпретацією, чотирирядкові катрени і трирядкові терцети (триверси) репрезентували, відповідно, числа «4» і «3», а відтак – символізували матеріальний та духовний світи. «Не виключена можливість, – зазначає дослідниця, – що у побудові сонету знайшло відображення бажання побачити прагнення йти від матеріального до духовного, від земного до небесного» [112, с. 28]. Навіть більше: двоїстість, зіставлення протилежних начал має місце не лише в структурі сонета. «Як у жанрі канонічному, в ньому відчутно застиглий на папері двобій живої, гарячої думки із холодною, суворою формою», – зауважує Н. Назаров [151].

На наш погляд, сутність зазначеної опозиції та її подолання більш виразно розкривається через притаманну сонету діалектичну тріаду – тезу, антитезу й синтез, що підтверджується численними літературознавчими розвідками. Ініціатор цієї ідеї – німецький дослідник Й. Р. Бехер. Згідно з його теорією, викладеною в праці «Філософія сонета, або Мала настанова з сонета» («Philosophie des Sonetts oder Kleine Sonettslehre» [264]), перший катрен класичного сонета уособлює тезу, другий – антитезу. Наступні два терцети (триверси) утворюють так званий «сонетний замок», являючи собою синтез. Наявність трьох окреслених фаз, за Й. Бехером, зумовлює «ідеальну конструкцію» сонета. «Що слід розуміти під «схемою» змісту сонета? – запитує учений. – Теза (перший катрен). Про людську велич. Друга теза (другий катрен). Про людську убогість. Синтез (секстет). Завдяки і всупереч. Про велич убогості людини (усвідомлена убогість), про всемогутність людини в її приниженні і нікчемності. Людська велич розкривається до кінця тільки у

зіставленні з її убогістю, всемогутність – у зіставленні з її слабкістю і безсиллям» (цит. за: [20, с. 6]). О. Лисенко, між іншим, наголошує на локаційній варіативності фази синтезу в межах секстету. «Синтаксична єдність секстету – явище звичне, але не категорично необхідне: наявність двох терцетів надає автору свободу вибору різноманітних композиційних варіантів: синтез – у секстеті; у другому терцеті; нарешті – у заключному рядку сонету», – стверджує дослідниця [112, с. 29].

Логіка діалектичної тріади є до такої міри іманентною сонетній драматургії, що нерідко складає важливу семантичну компоненту в дефініціях цього неоднозначного поетичного феномену. Так, у версії визначення сонета, що її пропонує Ольга Шаф, зазначається, що цьому жанру властиве «діалектичне розгортання змісту за принципом протиставлення / зіставлення тези та антитези, базоване на драматургічному розвитку теми до кульмінації та її розв'язки» [229, с. 75]. Нью-Йоркський професор англійської, середньовічної та порівняльної літератури Пол Оппенгеймер характеризує сонет як «першу поезію самосвідомості або власного “я” в конфлікті» [294, с. 3]. «Діалектичний розвиток теми є важливою особливістю сонета, що складає його внутрішню структуру..., – зазначає литовська дослідниця Полé Гудінайте. – В обох типах сонета (італійський та англійський. – *Д.Ш.*) діалектичний розвиток теми містить чотири фази: теза, розвиток, антитеза і синтез. Саме шляхом тези та антитези формується одна з найважливіших особливостей сонетної творчості – тематичне протистояння. В італійському сонеті воно має місце між чотиривіршами та триплетами, в англійському – між чотиривіршами та двовіршем» [27, с. 16–17].

Упродовж століть сформувалася показова традиція так званих «дидактичних» сонетів – творів, у яких у віршованій формі осмислюється й постулюється їх діалектична природа. Такі тексти створювалися поетами різних епох і національних культур, закономірно реалізуючись у межах самого сонетного канону. Прикладом може служити пронизаний гумором чотирнадцятирядковий фрагмент комедії «Дівчина з Лаплати» Лопе

де Вега (1562–1635), де іспанський поет покроково описує процес написання сонета. Схожий за своєю концепцією та емоційною тональністю й сонет Н. Буало з другої пісні його віршованого трактату «Поетичне мистецтво». В українській поезії зазначену гумористично-сатиричну традицію продовжує Іван Франко. У своїх дидактичних сонетах він виразно наголошує на необхідному діалектичному протиставленні й подальшому синтезі протилежних начал⁹. Втім, в силу особливостей змісту та історичних обставин написання, емоційний тон більшості сонетів І. Франка далекий від легкого, іскрометного стилю його європейських попередників¹⁰.

⁹ Голубчики українські поети,
Невже вас досі нікому навчити,
Що не досить сяких-таких зліпити
Рядків штинадцять і вже й є сонети?

П'ятистоповий ямб, мов з міді литий,
Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети,
Пов'язані в дзвінкі рифмові сплети –
Лиш те ім'ям сонета слід хрестити.

Тій формі зміст хай буде відповідний:
Конфлікт чуття, природи блиск погідний
В двох перших строфках ярко розгораєсь,

Страсть, бурі бій, мов хмара підіймаєсь,
Мутить блиск, грізно мечесь, рве окупи,
Та при кінці сплива в гармонію любови.
(І. Франко. «Вольні сонети», збірка «З вершин і низин»)

¹⁰ Сонети – се раби. У форми пута
Свобідна думка в них тремтить закута,
Примірена, як міряють рекрута,
І в уніформ так, як рекрут, упхнута.

Сонети – се пани. В них мисль від роду
Приглушено для форм; вони вигоду,
Пожиток кинуть, щоб ловити моду:
Се гарний цвіт, що не приносить плоду.

Раби й пани! Екстремі ся стрічають.
Несмілі ще їх погляди, їх речі,
Бо свої сили ще раби не знають.

«Простуйся! В ряд!» Хлоп в хлопа, плечі в плечі
Гнеть стануть, свідомі одної мети,
Живі, грізні, огромні сонети...
(Вперше твір було надруковано 1882 року у № 14 журналу «Світ»)

Сонет в історії поезії. Ретроспективний огляд. Наразі час виникнення та історична генеза сонета залишаються визначеними не остаточно, що зумовлює неспівпадіння думок у середовищі вітчизняних та західноєвропейських фахівців. Так, Р. Лотман, Ю. Білостегнюк, В. Братко та С. Паламар стверджують, що сонет існує вже майже 800 років; І. Качуровський та П. Гудінайте обмежуються сімома та сімома з половиною століттями відповідно. Взагалі ж, як пояснюють дослідники, точну дату появи цього неповторного феномену світової поезії вказати неможливо «через надзвичайно активну його міграцію» [20, с. 5].

Відповідно до усталених у літературознавстві поглядів, вважається, що сонет з'явився на перетині епох Середньовіччя та Відродження. Одним з його важливих витоків вважають лірику провансальських трубадурів, пронизану привнесеною ними культурною традицією куртуазного кохання (*amor cortois*). І хоч до наших часів не дійшло жодного зразка сонета, створеного трубадурами, дух цієї поезії став тим ґрунтом, на якому й зросли буйні паростки сонетної творчості.

Amor cortois передбачало дистанціювання від предмету закоханості, його завіdomу недосяжність. Дама серця, оспівувана у поезії трубадурів та труверів, зазвичай була дружиною сюзерена – лицаря, чийм підлеглим і був поет, а отже не могла, не бажала і не повинна була відповідати на його кохання. П. Оппенгеймер проводить пряму паралель між лірикою трубадурів та середньовічною християнською доктриною з її ідеєю віддаленості Бога від грішної землі. «“Дистанційована”, зневажлива Пані, котру позбавлений її кохання співак-поет має вмилоствлювати словами поезії, втілює абстрактного й недосяжного Бога, якого слід вмилоствлювати молитвою» [294, с. 8–9].

Більше того: Мар'яна Маркова, котра, спираючись на працю Д. де Ружмона «Любов і західна культура», вказує на сильний вплив у сонетах провансальської традиції, прямо пов'язує її з релігією катарів. Як зауважує дослідниця, виникнення культури куртуазного кохання «було б неможливим

без проникнення в Прованс християнської єресі катаризму. Ця єресь сходить до східної релігії Мані – маніхейства, звідки катари запозичили фундаментальну ідею дуалізму – категоричного протиставлення матеріального і духовного світів, їх абсолютної несумісності. У християнстві це протистояння знімалося через Ісуса – Бога, що зійшов у людську плоть. Катари не розуміли і не приймали постулату боговтілення. Їм людське тіло уявлялося в'язницею, в якій божественна душа змушена страждати і каратися при житті. Тимчасово перебуваючи там, вона прагне лише одного – повернутися в лоно Господнє, у зв'язку із чим нетерпеливо чекає смерті, через яку тільки і можна возз'єднатися з Творцем» [139, с. 49].

Поетичний сонет виник і сформувався на Сицилії¹¹, в Палермо, при дворі імператора Фрідріха II (1215–1250), представника династії Гогенштауфенів, правління якого у південній Італії тривало з 1208 по 1250 рр. Фрідріх II був аматором красних мистецтв і, попри будь-який сумнів, – непересічною особистістю: володів шістьма мовами, мав хист до математики та філософії, а також, що є суттєвим у контексті нашого дослідження, здібності до поетичного ремесла. Його зацікавлення природничими дослідженнями (зокрема, написання трактату про особливості поведінки птахів) виходило за межі «гарного тону» в контексті світоглядних засад епохи Середньовіччя й насторожувало представників клерикальної влади, внаслідок чого Фрідріха II тричі відлучали від церкви.

В аристократичному колі Фрідріха II утворилася сицилійська поетична школа – так званий *свевський гурток*¹², основу якого склали освічені придворні та наближені імператора¹³. Саме в середовищі цього гуртка були

¹¹ За однією з версій, він «був перенесений до Сицилії з Провансу рештками трубадурів, які врятувалися після альбігойської війни» [88, с. 111].

¹² Ця альтернативна назва містить прозорий натяк на германське походження Фрідріха II (свеви – населення Східної Германії).

¹³ До цього гуртка входили, зокрема, такі особистості, як король Сардинії, позашлюбний син Фрідріха II Енцо (1215-1220–1272), італійський політик та дипломат П'єтро делла Вінья (близько 1190–1249), а також: Руджероне да Палермо, Якопо Мостаччі, Гвідо та Одо делле Колонне, Руджері д'Амічі, Томмазо ді Сассо, Філіппо да Мессіна, Маццео ді Рікко да Мессіна, Стефано Протонотаро, Рінальдо та Якопо д'Аквіно, Джакоміно Пульезе, Персіваль Дорія, Паганіно да Серцана, Компаньєтто да Прато, Тіберто Галліціані, абат ді Тіволі.

написані перші в історії сонети. Відмітимо, що придворне оточення імператора Фрідріха було добре знайоме з поезією трубадурів та міннезангом, а відтак сприяло прищепленню й адаптації провансальської культурної традиції в поетичному просторі сонета.

До наших часів збереглося невелике число унікальних літературних пам'яток сицилійської сонетної поезії (цифри, наведені різними дослідниками, різняться: тридцять п'ять сонетів називає Р. Лотман, п'ятдесят вісім – П. Оппенгеймер, тридцять один – Е. Вілкінз). Усі вони написані у поетичному розмірі *endecasillabo* та зберігають класичну чотирнадцятирядкову структуру з поділом на октаву і секстет¹⁴. Тематично домінуючим змістовим ядром цих сонетів виступає мотив кохання.

Авторство більшості сицилійських сонетів (за різними джерелами: двадцять п'ять (Р. Лотман, Е. Вілкінз), двадцять шість (П. Оппенгеймер)) належить Джакомо (Якопо) да Лентіні (Лентіно) з Апулії (*Giaco (Jacopo) da Lentini (Lentino)*; близько 1210 – близько 1260), одного з Фрідріхових *notari*¹⁵. Поетичний стиль да Лентіні наслідували інші поети сицилійської школи, у тому числі – й сам Фрідріх II.

Сьогодні важко і, мабуть, неможливо встановити хронологію сонетів авторства Д. да Лентіні. Приблизний час створення першого з них – 1225–1230 рр. Схема римування їхніх октав – *abababab*; у п'ятнадцяти сонетах рими секстетів дібрані за схемою *cde cde*, в дев'яти – *cdc dcd*. Також серед сонетів Джакомо виділяється один, написаний на усього лише дві рими (*abababab aabaab*).

Одночасно з безпосереднім написанням сонетів, в зазначеному поетичному середовищі розроблялися й підвалини сонетної теорії. Завдяки

¹⁴ Зокрема, у своїй фундаментальній праці Ернест Вілкінз наводить розгорнуту й вичерпну аргументацію щодо октав і секстетів перших сонетів, які початково поділялися не на катрени, а на двовірші. А згодом перегрупувалися на катрени й терцети [3, с. 469].

¹⁵ Іт. «нотаріус». Когорта власних юристів монарха, вихованих в стінах заснованого ним університету. Серед дисциплін, що формували інтелектуальний профіль *notari* Фрідріха II, важливе місце, як і в інших середньовічних вищих навчальних закладах, посідала риторика, яка включала «логіку, дебати, письмо і поезію – остання вважалася найвищою формою мови та обов'язково включала логіку» [292, с. 22].

тогочасним сицилійським підручникам поезики, сьогодні перед нами постає поширена в літературознавстві досить прозора й переконлива версія генези сонетної строфи, згідно з якою сонет являє собою органічне злиття двох різновидів італійської народної поезії *страмботто*¹⁶ – восьмивіршового та шестивіршового¹⁷.

Сонет швидко поширюється в Італії. Згодом, через кілька десятиліть, Палермо передає поетичну естафету Тоскані (сицилійсько-тосканська школа), де сонетна форма розквітає у поезіях лідера напряму Гвітtone д'Ареццо (1235–1294), а також Кьяро Даванцатті (пом. 1304) та Гвідо Орланді (близько 1265 – між 1333 та 1338). В італійській поезії формується започаткований Гвідо Гвініцеллі (1235–1276) «новий солодкий стиль» (*Dolce Stil Nuovo*)¹⁸. До зазначеної течії долучається й представник римської поетичної школи, молодий Данте Аліг'єрі (1265–1321), чиї твори збереглися в поетичних листах друзям та збірці «*La Vita Nuova*». Ця книга – автобіографія кохання Данте до Беатріче (тема, що нерідко реалізується в його сонетах у ключі філософської рефлексії). Сонети в «*La Vita Nuova*» перемежовані з прозаїчним аналізом їхньої структури та змісту.

Сонетна строфа знаходить надзвичайно інтенсивне поширення в Італії¹⁹. Паралельно з основоположним ліричним «мейнстрімом» в Італії співіснують і інші, додаткові напрями – «сонет сатиричний, часом цинічний» [88, с. 112], зразки якого знаходимо у Чекко Анджольєрі та Рустіко ді Філіппо.

Як зазначає П. Оппенгеймер, сонет із самого початку розглядався його творцями як чудовий привід для поетичного діалогу, що відкривав нові перспективи епістолярного спілкування [294, с. 38]: «В сонетах листувались друзі (Данте і Кавальканті), любовні листи теж нерідко набували цієї форми,

¹⁶Strambotto – один з найдавніших і популярних зразків сицилійського фольклору.

¹⁷ За іншою гіпотезою, форма сонета походить від канцони – поетичного жанру провансальської культури трубадурів.

¹⁸ Новий напрям знаходить втілення у творчості Гвідо Кавальканті (1259–1300), Діно Фрескобальді (1271 – близько 1316), Чінода Пістойя (Гвіттончіно де Сигібульді, (близько 1270 – 1336 або 1337), Лапо Джанні (помер після 1328).

¹⁹ Популярність цієї поетичної форми підтверджує сьогодні той факт, що серед тисячі текстів, датованих XIII століттям і зібраних у Ватиканській апостольській бібліотеці, 670 складають сонети.

філософи притягали в неї свої філософські системи, митці – погляди (Леонардо да Вінчі)» [224, с. 5–6]. Велику популярність мали так звані *tenzone* (іт. «дуель», «двобій») – своєрідні сонетні діалоги або поетичні дебати, спонтанно влаштовувані поетами. Такого роду листування провадили Якопо Мостаччі та П'єтро – делла Вінья; Данте, Брунетто Латіні та Чіно да Пістойя²⁰.

XIV століття позначене в історії сонета творчістю Франческо Петрарки (1304–1374), чий доробок складає понад 300 зразків цього поетичного жанру. Величезний поштовх розвитку світового сонета дала збірка Ф. Петрарки «*Canzoniere*» («Книга пісень»; інша її назва – «*Rime sparse*» («Розкидані рими»), присвячена коханій поета – мадонні Лаурі. М. Маркова вказує на «переломлення у творчості італійського гуманіста традицій римської елегії, любовної лірики трубадурів, а також італійських стильовістів, Данте Аліг'єрі та навіть комічно-реалістичної поезії Тоскани» [139, с. 44]. Зокрема, дослідниця звертає особливу увагу на непрямий (через лірику трубадурів) вплив на творчість Петрарки маніхейської ідеї протистояння земного та небесного, втіленої в його сонетах як внутрішній конфлікт ліричного героя – вибір між коханням до земної жінки та любов'ю до Всевишнього. У сонетах італійського поета найповніше реалізувався закладений у них потенціал діалектично-оксиморонного зіставлення протилежностей; також, характерною їх лейттемою стало сходження ліричного героя платонівською «драбиною кохання²¹» – від замилювання фізичною красою коханої через усвідомлення її духовної краси до жаданого возз'єднання з Творцем.

У другій половині XIV століття з'являється чимало наслідувачів «*Canzoniere*» в Італії. В XV столітті захоплення Петраркою «стає все

²⁰ Саме за подібних обставин – під час *tenzone* з Якопо Мостаччі та П'єтро делла Вінья – Джакомо да Лентіні написав сонет «*Amore è uno desio che ven da' core*». Цілих п'ять аналогічних поезій з'явилося під час подібного ж листування да Лентіні з абатом ді Тіволі, з яких абат написав перший, третій та п'ятий сонети.

²¹ Сходи кохання, або сходи Ерота – метафора, використана Платоном у філософському творі «Сімполій» (гр. Συμπόσιον – бенкет, учта), датованому приблизно 385–380 роком до н. е. Згідно з його міркуваннями, розуміння людиною сутності кохання еволюціонує, неначе піднімаючись сходами. Нижня, початкова сходинка символізує тілесне кохання, замилювання фізичною красою. Із мужнінням духу, людина піднімається на наступний щабель і усвідомлює перевагу краси душі перед красою тіла. Наступна сходинка – любов до самої ідеї прекрасного.

динамічнішим і набуває ознак повноцінної літературної традиції, а у XVI ст. вже у безпрецедентному масштабі поширюється європейськими країнами» [139, с. 38], після чого здобуває світову славу. Існує також припущення, що великий поштовх поширенню поетичної слави Петрарки дало винайдення в Італії друкарства в 1460 році.

Як справедливо й одностайно зазначають дослідники, поетична спадщина Ф. Петрарки визначила подальший розвиток європейської поезії, в якій провідну роль почав відігравати сонет. Вплив його творчості був настільки значним, що зумовив навіть помилкове уявлення про нього як про творця сонетного жанру²².

Стрімке зростання інтересу до творчості Ф. Петрарки спричинило активне наслідування його поезії, що в історії літератури отримало назву «петраркізм». М. Маркова зазначає, що цей термін уперше зафіксовано у 1539 році у творі «Il Petrarchista» Нікколо Франко (Венеція), хоча на той час він уже був поширеним в Італії. Дослідниця зазначає, що першими «петраркістами» традиційно вважаються італійські поети кінця XIV – початку XVI століття Джусто деї Конті й Анджело Галлі [139, с. 32]. Перший яскравий приклад іспанського «петраркізму» являють сорок два сонети Іньїго Лопеса де Мендоса, першого маркіза де Сантільяна (Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, 1398 – 1458), створені в період 1438–1458 рр. Саме йому також належить слава автора першого сонета, написаного за межами Італії [280, с. 325]. Втім, аж до XVI століття сонет не переходив меж Італії, і сонети де Сантільяна становлять у даному відношенні виняток.

Європейське поширення сонета починається з Англії та Франції, потім знову поширюється на Іспанію, захоплюючи й Португалію²³. Про інтенсивність цього процесу красномовно свідчать статистичні дані, наведені

²² Ще за життя Ф. Петрарка здобув популярність в Англії та Іспанії. М. Маркова висловлює припущення щодо ймовірного відвідування поетом Англії під час подорожі Францією та Нідерландами близько 1335 року. Також дослідниця наголошує на відомому факті візиту до Італії англійського поета Джефрі Чосера у 1372 році – за життя Петрарки (втім, невідомо, чи відбулася зустріч поетів). Наведені факти свідчать про закладення підвалин подальшої світової слави сонета ще у XIV столітті [139].

²³ До Німеччини сонет потрапляє пізніше – в першій половині XVII століття

у книзі Майкла Р. Дж. Спіллера «Розвиток сонета» [309], де повідомляється, що усього в період з 1530 по 1650 рр. в Італії, Франції та Англії приблизно три тисячі авторів створили близько 200 000 сонетів.

В Англії XVI століття спостерігається справжнє обожнювання творчості Петрарки. Прищеплення сонета на стовбур англійської поезії відбулося завдяки розвитку морської торгівлі між Італією та королівським двором Генріха VIII і, зокрема, поетам-петраркістам Томасу Уайєтту (Sir Thomas Wyatt, 1503 – 1542) та Генрі Говарду, графу Серрей (1517?–1547). Саме вони поклали початок потужній літературній хвилі: «захоплення збіркою Ф. Петрарки, за Е. Вілкінзом, набуло мало не форм поклоніння: її текст розповсюджувався незліченними примірниками, також і кишеньковими (т. зв. «петраркіно»), його критично осмислювали, коментували, клали на музику; видання італійського гуманіста зображувалися на картинах, насамперед портретах, а біографію поета ретельно вивчали і навіть імітували у приватному житті» [139, с. 38]. «Мода на Італію», що фактично пронизує англійську літературу XVI століття, сягає такого рівня впливовості, за якого писати у стилі Петрарки стає неофіційним правилом гарного тону²⁴.

Окрім петраркіського, в Англії інтенсивно розвиваються шекспірівська та спенсерівська сонетні структури, що різняться схемами римування (відповідно, *abab cdcd efef gg* та *abab bcbc cdcd ee*). Всесвітньо відому славу англійській поезії приносять 154 сонети Вільяма Шекспіра (1564 – 1616), «в яких розсипані загадкові риси з біографії їх автора» [88, с. 115] і які нерідко називають «психологічними». Сонетна строфа використана великим англійським драматургом не лише в окремих творах цього жанру, а також у його знаменитих п'єсах – зокрема, в пролозі «Ромео та Джульєти». Сонети пишуть також сучасники В. Шекспіра: Кристофер Марло (1564 – 1593), Бен Джонсон (1572 – 1637), Джон Мільтон (1608 – 1674) та інші.

²⁴ Великою мірою цьому посприяли вподобання короля Англії Генріха VIII, який був великим прихильником мистецтва Ренесансу. При його дворі «молодому англійському вельможі стало непристойно не вміти грати на музичних інструментах, не співати, не писати віршів» [139, с. 81].

Традиція плекання й розвитку сонетного жанру продовжується і в самій Італії. Серед італійських авторів сонетів – Джованні Боккаччо (1313 – 1375), Матео Боярдо (1441–1494), Лоренцо Медічі (1449–1492), Нікколо Макіавеллі (1469–1527), Мікеланджело Буонарроті (1475–1564), Торквато Тассо (1544–1595), Джордано Бруно (1548–1600), П'єтро Бембо (1470–1547), Джованні делла Каза (1503–1556), Маттео Банделло (1485–1561), Бенвенуто Челліні (1500–1571), Вітторія Колонна (1492–1547), Гаспара Стампа (близько 1523–1554), Вітторіо Альфієрі (1749–1803), Уго Фосколо (1778–1827), Джозуе Кардуччі (1835–1907), Габріеле д'Аннунціо (1863–1938), Умберто Саба (1883–1957).

Серед поетів, прозаїків і драматургів Іспанії, Португалії та країн Латинської Америки до сонета звертались Хуан Боскан (близько 1490–1542), Гарсіласо де ла Вега (1539–1616), Фрай Люїс де Леон (1528–1591), Луїс де Камоенс (1524–1580), Фернандо де Еррера (близько 1534–1597), Мігель Сервантес де Сааведра (1547–1616), Луїс де Гонгора (1561–1627), Лопе де Вега (1562–1635), Франціско де Кеведо і Сантібаньєс Вільєгас (1580–1645), Педро Кальдерон де ла Барка (близько 1628–1630), Сор Хуана Інєс де ла Крус (1651–1695), Франсіско де Міранда (1750–1816), Хосе Марія Ередія (1803–1839), Хосе де Еспронседа (1808–1842), Рубен Даріо (1867–1916), Амадо Нерво (1870–1919), Хосе Асунсіон Сільва (1865–1896), Леопольдо Лугонес (1874–1938), Мігель де Унамуно (1864–1936), Хуан Рамон Хіменес (1881–1958), Альфонсіна Сторні (1892–1938), Хуана де Ібарбуру (1892–1979), Мануель Мачадо (1874–1947), Хорхе Луїс Борхес (1899–1986), Федеріко Гарсія Лорка (1898–1936). Підкреслюючи перманентно важливе значення сонетної творчості в латиноамериканській поезії, І. Качуровський наводить анекдотичний інцидент, що трапився в Буенос-Айресі в 1950-х роках: прохання про розлучення було подане жінкою у вигляді низки сонетів [88, с. 114].

Розвиток французького сонета розпочинається з творчості Клемана Маро (1496–1544) та Меллена де Сен Желе (близько 1491–1558), далі

розквітаючи у поезіях Йоахіма дю Белле (1525–1560) та П'єра Ронсара (1524–1585), перу якого належать біля семисот сонетів. Всесвітньо відомим став рядок другої пісні поеми-трактату «L'art poétique» («Поетичне мистецтво») теоретика французького класицизму Нікола Буало-Депрео (1636–1712): «Добре написаний сонет варт цілої поеми»²⁵ [88, с. 114]. Сонети писали Мішель Монтень (1533–1592) та Жан-Батист Мольєр (1622–1673), в чийх п'єсах ряд діалогів подано сонетною строфою.

Слід звернути увагу на значущу деталь епохи. «Соціологічно доба ця відповідала тому періодові в історії розвитку кляси, коли митці, як її репрезентанти, служать їй ідейністю та тенденційністю своїх творів щонайперше, а формі не дають особливої уваги. В наслідок такого занедбання форми поетичних творів забувається у XVIII ст. потроху і сонет. Вже наприкінці XVII ст., у Франції, співробітник і учень Ронсара, Йоакім дю Белле, “знижує” сонетні теми тим, що користується цією формою для цілей сатиричних. Потім висміює т. зв. “сальонний” сонет Мольєр у своїх “Учених жінках”», – зауважує Василь Чапля [224, с. 9]. Протягом XVIII століття, в епоху класицизму – добу масштабних соціальних зрушень, коли в мистецький авангард виходять монументальні жанри та форми, спостерігається певний занепад сонета, що непрямим чином акцентує передусім *ліричну* генезу та природу цього поетичного жанру.

З новою силою сонет розквітає у французькому романтизмі та символізмі. В чотирнадцяти поетичних рядках митці намагалися поєднати непоєднуване: бунтарство і непримиримість, роздвоєність особистості та її безкінечний пошук сенсу життя. Знову на п'єдестал сходить лірика, а також відроджується естетика Середньовіччя. Серед авторів-сонетярів цієї мистецької доби – поет кубинського походження Хосе Марія Ередія (1803–1839), Шарль Марі Рене Леконт де Ліль (1818–1894), Шарль П'єр Бодлер (1821–1867), Теодор де Банвіль (1823–1891), Арман Сюллі-Прюдом (1839–

²⁵«Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème» (Boileau).

1907), Стефан Малларме (1842–1898), Франсуа Коппе (1842–1908), Поль Марі Верлен (1844–1896), Моріс Ролліна (1846–1903), Артюр Рембо (1854–1891), Альбер Самен (1858–1900) та Поль Валері (1871–1945).

Розквіт французького сонетярства знаходить згодом своє відлуння у поезії А. Міцкевича, «сонетна творчість якого знайшла уже безпосередній відгук на Україні» [224, с. 11]. Цикли сонетів А. Міцкевича «Сонети кохання» («Sonety erotyczne») та «Кримські сонети» («Sonety Krymskie») є також своєрідним відгуком італійського Відродження. Так, «Сонети кохання» містять прямий переклад творів Петрарки, а в першому та другому сонетах цього циклу фігурує ім'я Лаури²⁶.

Майже тисячолітня історія сонета демонструє дві характерні тенденції його літературного розвитку. Перша – одностайне бажання поетів різних країн і культур зберегти у недоторканості красу його класичного канону, друга – невпинне експериментування, що продукує народження нових різновидів та модифікацій сонета. Саме цю другу тенденцію, по суті, окреслює О. Шаф, характеризуючи особливості новітніх зразків цього поетичного жанру. «Сучасним сонетом, – пише дослідниця, – можна вважати сонет ХХ ст., який, будучи продуктом нелінійного процесу еволюції цього жанру, є різнорідним явищем, що пов'язано з різноманітністю стилів і напрямів у сучасному мистецтві, у межах яких на ґрунті національних літератур створюються нові сонетні моделі» [229, с. 80].

У дослідженні П. Гудінайте вказується час появи перших сонетів у Литві: кінець ХІХ – початок ХХ століття [276, с. 19]. Приблизно в цей же період сонет поширився в Америці, отримавши популярність навіть серед поетів з чорним кольором шкіри (відповідно, концептуальний простір сонета доповнився топосом расизму). Також на початку ХХ століття до жанру сонета почали звертатися й на Сході. Як зазначає Р. Лотман, автором першого

²⁶ У польській поезії після А. Міцкевича сонет не знайшов відбитку, що наступним чином характеризує І. Качуровський: «Взагалі, з сучасних літератур ... найменше уваги сонетові приділяє польська: в антології польської поезії воєнних років на двісті, приблизно, поезій ми знайшли лише один сонет Казіміра Вежинського» [88, с. 116].

турецькомовного сонета під назвою «Ненаписаний вірш» став Дженаб Шахабеддін (Cenap Şahabettin; 1870–1934). В японській поезії піонером цього жанру є Кіукін Сусукіда (Kyukin Susukida; 1877–1945). Характерними особливостями японських сонетів є відсутність рим і п'яти-семискладові рядки, арабських – самотня схема римування: *aaaa bbbb ccc ddd* [283, с. 325, виноска 5]. Таким чином, сьогодні сонетна творчість з тим чи іншим ступенем поширеності має місце в самих різних країнах світу – Австралії, Новій Зеландії, Південній Африці тощо.

Далеко не одразу сонетний жанр посів належне місце в Україні. «Шукати сонетів на світанку новітньої української поезії – цебто на початку і в першій половині XIX ст. – річ маловдячна, бо вся українська поезія цього часу була на дуже низькому рівні віршової культури (т. зв. “котляревщина”) і дуже довго нехтувала складнішими віршовими формами», – пише В. Чапля [224, с. 18]. Посилаючись на працю Б. Якубського «Форма поезій Шевченка» (1921), дослідник зазначає: «Навіть Шевченко, який ще перед Кулішем зумів був покористуватися українською народньою мовою, як високо-придатним матеріалом для своїх архітворів і який любляв та й уживав якнайрізноманітніших строфічних форм, – не лишив, проте, ані однісінького зразка сонетної форми» [224, с. 19].

У якості «хронологічно першого» зразка сонета в українській літературі В. Чапля наводить переклад сонетною строфою вірша давньогрецької поетеси Сапфо «Видається мені наче рівня з богами», надрукований у «Віснику Європи» в 1830 році і підписаний літерою «Ш.», котру, за припущенням П. Филиповича, слід розшифровувати як «Шпигоцький» [224, с. 21, виноска]. «Вірш цей має римування сонетне, хоч яке воно – годі й казати, бо в цілому писання це цілком технічно безпорадне: не тільки несонетний розмір у ньому, але й узятя на початку “акцентна” тоничність народних пісень незграбна до останньої міри» [224, с. 21]. Втім, значення постаті О. Шпигоцького від того не меншає, тому що його твори стали фактично «“відкриттям” сонета для

української поезії, після якого почалося тривале освоєння цього поетичного жанру» [33, с. 70].

Першими оригінальними зразками українського сонета вважаються твори Маркіяна Шашкевича – «До***» (1833, опубл. 1846) та «Сумрак вечірній»²⁷, які постали в руслі романтизму й відповідають його естетичним настановам (за спостереженням В. Чаплі). Наступним за хронологією є сонет «Бандура» Амвросія Метлинського (1814–1870), написаний силабічним віршем у традиціях українського національного романтизму, хоча й позначений певною формальною недосконалістю (на чому одноставно наголошують як В. Чапля, так і І. Качуровський).

Наступна поетична пам'ятка, що її називає В. Чапля, – твір Н. Мартовицького «До коня», надрукований 1848 року у «Південно-Руському Збірнику» з також типово романтичними ескапістськими мотивами. «Цей твір тематично являє собою відгук на той відтінок романтизму в поезії, що мав назву “байронізм”», – зазначає В. Чапля [224, с. 22]. Пізніші проби пера в сонетному жанрі становлять твори галицьких поетів: два сонети М. Шашкевича, в яких відчувається вплив А. Міцкевича, та два сонети Н. Устияновича (1848: «Побратимові в день іменин его» та «Невинність», надруковані в журналі «Руська письменність»), а також – три сонети наддніпрянських поетів. На початку 1860-х років з'явилися також шість сонетів О. Федьковича, в яких, за зауваженням Лесі Українки, ще досить відчутний польський вплив (зокрема – «жіночі» закінчення рядків, що у сонетах власне польських авторів зумовлені особливостями мови). Вплив польської поезії містять також сонети М. Костомарова та М. Старицького.

Свій внесок у розвиток українського сонета здійснив видатний письменник, фольклорист і перекладач Пантелеймон Куліш. «Саме він переспівами і перекладами “культивував” в українській літературі європейські художні форми. Він одним із перших став на шлях європеїзації художніх форм

²⁷ Див.: [205, с. 602].

нової української літератури (жанрових, ритмомелодичних, строфічних), широко запровадив у ліричній і ліроепічній поезії (замість коломийкових ритмів) п'ятистопний і шестистопний ямб, анапест, дактиль, використав різні види строф, більшість з яких увів в українську поезію вперше: двовірш, арабський бейт, александрійський вірш, терцину, кілька варіантів катрена, п'ятивірш, секстину, септину, восьмивірш (складений з олександрійських віршів), октаву, спенсерову строфу і онегінську строфу», – зазначає Т. Савчин [184, с. 281]. Втім, і П. Куліш не залишив жодного зразка, що повною мірою відповідав би класичним канонам. Його строфа за структурою половинна – містить сім рядків (один катрен і один терцет), тому в літературознавчому дискурсі немає одностайності щодо того, чи можна взагалі вважати поезію П. Куліша сонетами.

Отже, сукупність наведених творів можна розглядати лише як своєрідний вступ до української сонетної традиції. «Це були спроби лише – і ця доба не могла виробити українського сонетного канону, як не виробила вона й взагалі ніякого канону в інших галузях поетичної творчості, oprіч хіба баєчного жанру та “неканонічних” – бо геніяльних зразків Шевченкової техніки», – зауважує В. Чапля [224, с. 25].

Лише наприкінці ХІХ століття з'являються по-справжньому художньо вагомі українські зразки сонетного жанру, серед яких хронологічна першість належить сонету «Котляревський» Івана Франка, що цілком може вважатися як уповні канонічний. Усього великий Каменяр створив 86 сонетів (за І. Качуровським – до ста). Він же першим серед українських поетів став автором сонетних циклів, об'єднаних спільною тематикою («Вольні сонети», «Тюремні сонети» тощо). Окремі сонети Франка також входять до поетичних збірок («Зів'яле листя», «Із днів журби» та ін.). Як зауважує Н. Назаров, у сонетах І. Франка переважає французький спосіб римування: *abba abba ccd eed* [151]. У своїх сонетах І. Франко «звернувся до розповідної манери, діалогів, риторичних питань та окликів, іронії, гумору й сатири, практично довівши невичерпність жанру у відтворенні духу епохи та авторської

соціально-естетичної позиції» [184, с. 281]. З боку структури ці сонети, як і твори багатьох попередників і сучасників, не є бездоганними: у них трапляються неточні та дієслівні рими, а також відхилення від канону, зокрема порушення синтаксичної єдності катренів (що свідомо підкреслено у назві циклу «Вольні сонети»). Водночас, на відміну від поезій його сучасників (В. Самійленка та Б. Грінченка), у них виразно відтворено ключове – специфічну діалектику сонетної драматургії. Також І. Франку належить заслуга розроблення поетики сонета на українському ґрунті, основні принципи якої письменник виклав як у статтях, так і в розглянутих вище спеціальних «дидактичних» сонетах («Сонети – се раби...», «Чого ти, хлопче, вбравсь у стрій лицарський», «Колись в сонетах Данте і Петрарка», «Епілог»).

Розпочату І. Франком справу продовжила його учениця Уляна Кравченко (Юлія Юліївна Шнайдер; 1860–1947), сонетний доробок якої складають тридцять сім творів (бездоганних з точки зору форми), у тому числі – присвячений учителеві сонетний цикл «Титани».

В. Чапля відзначає певний занепад ранньої української сонетотворчості в добу народництва, позначену домінуванням ідеї громадянського обов'язку поета. Цю тенденцію підтверджує й Т. Савчин, зауважуючи, що на початку ХХ століття ще зберігалися риторичні народницькі штампи й декларативність, які вже не відповідали новим естетичним вимогам часу [184].

Попри активне використання сонетної форми у творчості сучасників і учнів І. Франка (І. Стешенка, М. Чернявського, В. Щурата, М. Славинського, Лесі Українки, О. Пчілки, Т. Бодуляка, Ф. Коновського, О. Маковея, О. Козловського), в їхніх творах часто спостерігається довільне трактування сонетного канону, зокрема відхилення від його основного метричного принципу – п'яти- або шестистопного ямба. Зокрема, чимало канонічних відхилень містять нечисленні, але найбільш відомі сонети Лесі Українки, що входять до її поетичних циклів: «Сім струн» (сонет «Ға» – «Фантазіє...»), «Кримські спогади» (сонети «Бахчисарайський дворець», «Бахчисарай»,

«Бахчисарайська гробниця»)²⁸. З огляду на аналогічний досвід поезії французького класицизму, варто зауважити, що певна несумісність сонета з народницькою риторикою є додатковим аргументом на користь його ліричної, камерної природи як необхідної основи цього жанру.

Практично відсутній сонет і в українському поетичному модерні. Виняток могли б становити дві поезії М. Вороного – «На березі моря сидів я самотний» та «В малярській студії побачив я портрет». Втім, їхню приналежність до сонетного жанру одностайно заперечують М. Зеров та Б. Якубський через відсутність в цих поезіях п'ятистопного ямбічного метру.

Початок ХХ століття знаменується появою єдиного сонета С. Черкасенка під назвою «Суша» (1906), сонетів О. Коваленка (близько десяти, 1906), Б. Лепкого та М. Рудницького, єдиного сонета М. Семенка (1914) значним числом сонетів галицького поета С. Чарнецького, в яких (вкотре вже в українській поезії!) спостерігається відчутний польський вплив – не лише в силабічності вірша й жіночих римах, а й у загальній тематиці («горда самотність, висоти духа, погорда до суспільности» [224, с. 39]). Прикметним є, поміж іншим, його «Кулявий сонет» (кульгавий сонет) зі скороченими рядками – цікавий національний зразок відповідного жанрового різновиду.

Свій справжній розквіт сонет переживає у 1920-ті роки в творчості «п'ятірного грона» поетів-неокласиків – Максима Рильського, Миколи Зерова, Михайла Драй-Хмари, Павла Филиповича, Юрія Клена (справжнє ім'я – Освальд Бургардт). Аналізуючи творчість зазначених митців, Т. Савчин наводить цікаву й слушну думку Д. Павличка, який стверджує, що неокласичний сонет став свого роду реакцією «на етнографізм, сентиментальщину та формальну одноманітність, культивовані багатьма нашими версифікаторами, на безконечні спроби наших епігонів наслідувати не дух, а форму Шевченкової поезії» [184, с. 282]. Творчість українських

²⁸ Назва «Кримські спогади» є доволі прозорою алюзією на «Кримські сонети» А. Міцкевича.

неокласиків складала яскраво виражену «антитезу» народництву та пролетарській культурі новоутвореного СРСР. У сонетному жанрі вони вбачали нові перспективи для розвитку української поезії. Поети-неокласики прагнули подолати провінційність і етнографічну обмеженість української поезії, відкривши перед нею європейські культурні горизонти.

Ідейним лідером п'ятірки неокласиків був літературний критик, історик та публіцист Микола Зеров, котрий добре усвідомлював, «що в культурному досвіді людства закладено такі колізії, без осмислення яких будь-яка література буде приречена на провінційність» [184, с. 282]. В 1923 році вийшли в світ «сонетоїди» М. Зерова, в 1924-му – його ж сонетний збірник «Камена»²⁹, до якого входили переклади Вергілія, Горація, Тібулла, Овідія, Марціала, а також Ж. Ередіа. Форму сонета М. Зеров довів до досконалості. Саме стрункність сонетної структури мала, на думку митця, компенсувати примітивізм та «розхристаність» модерної поезії. Окрім «п'ятірки», до жанру сонета на той час зверталось чимало українських поетів, серед яких – М. Жук, В. Мисик, Д. Гордієнко, О. Ведміцький, Д. Загул, П. Филипович, Б. Антонич, М. Дубовик, М. Доленго, С. Голованівський, Г. Плоткшата, С. Крижанівський, Г. Плоткін, І. Чумаченко.

У грудні 1928 року, після того як в «Літературному ярмарку» був надрукований сонет «Лебеді» М. Драй-Хмари, поштовхом до написання якого великою мірою послужив «Сонет» С. Малларме, для поетів-неокласиків настали страшні часи. В їхній творчості критика вбачала буржуазні та антидержавні мотиви. Засуджувався самий жанр сонета як буржуазний, аристократичний, міщанський. «П'ятірне гроно» було знищене хвилею репресій: у 1935 році заарештовано М. Зерова, П. Филиповича та М. Драй-Хмару, яких звинуватили у контрреволюційній діяльності. У 1937 році М. Зерова розстріляли, П. Филипович загинув на Соловках, а 1939 року на Колимі – М. Драй-Хмара. М. Рильського також заарештовували, але згодом звільнили

²⁹ Камени – давньоіталійські богині джерел, покровительки мистецтв.

за умови лояльності до радянської влади, тоді як Юрій Клен у 1932 році емігрував до Німеччини.

Поетичною реакцією митців на акти влади стала хвиля сонетів, які в історії української літератури дістали назву «тюремні» або «в'язничні» – своєрідне продовження традиції, започаткованої І. Франком (а саме – циклу «Тюремні сонети», створеного поетом протягом його – вже втретє в житті – перебування за ґратами). Розвідки, зокрема, В. Брюховецького [21], К. Васильєвої [30] та Н. Колошук [99], М. Нестелєєва та П. Бондар [156] та ін. присвячені творчості поетів, котрі, не давши задушити в собі голос покликання, створювали сонети в умовах політичного ув'язнення: Богдана Кравціва (1904–1975; свої чотирнадцять сонетів він написав у тій же самій в'язниці, де колись перебував І. Франко), Івана Гнатюка (1929–2005), чий сонети народжувалися в атмосфері шпиталю Колимського спецтабору у 1948–1956 рр., репресованого поета-шістдесятника Івана Світличного (1929–1992), автора збірки «Ґратовані сонети», письменника-дисидента Олекси Різників (Різниченка; нар. 1937).

Середина 1950-х років позначена новою хвилею відродження сонетного жанру. Попри його часткове засудження як «архаїчного буржуазного пережитку» та дискусії щодо доцільності існування, українську сонетну традицію активно розвивають поети В. Бичко, П. Бондарчук, М. Вінграновський, П. Воронько, І. Гончаренко, В. Гринчук, І. Драч, В. Коломієць, Т. Коломієць, М. Литвинець, А. Малишко, Б. Нечерда, П. Осадчук, Д. Павличко, С. Тельнюк та багато інших.

Нову творчу наснагу знаходить у собі Максим Рильський. Прикметною літературною подією цього періоду стає його поетична полеміка з побратимом по перу Андрієм Малишком, який 3 листопада 1955 року опублікував у «Літературній газеті» десять своїх віршів, серед яких був твір, що починався рядком: «Не грім гармат, не шум пшениці». У ньому А. Малишко виразив своє зневажливе ставлення до жанру сонета як такого, що не здатен задовольнити

попит часу³⁰. У 1957 році виходить збірка М. Рильського «Троянди й виноград», де, поміж іншими сонетами, міститься і його чотирнадцятирядкова відповідь А. Малишкові під назвою «Сонет», оздоблений трьома епіграфами – «Суровый Дант не презирал сонета...» (О. Пушкін), «Живі, грізні, огромні сонети...» (І. Франко), а також – цитата зі згаданого вірша Малишка: «...Сонети куці – ні к чому!»³¹. В пам'яті та серці великого українського титана поезії

³⁰ Не грім гармат, не шум пшениці,
Течуть в поезії гаї, –
Псевдокласичної водиці
Мілкі сонетні ручаї;

Вони прилизані й завигі,
В кінцівці рима вирізна,
Та їх не знає птиця в житті,
І сурма бою не впізна.

Родились в тиші кабінету,
Бояться нежиті й недуг,
А вітер двигает планету,
Цвіте землі великий луг;

Цвіте, цвіте – не одцвітає,
Стрічає заметь і зиму,
І рим йому не вистачає,
Й сонети куці – ні к чому.

Де над кордоном тучі виснуть,
Солдати армій і полків
Ніяк життя своє не втиснуть
В оті чотирнадцять рядків.

То ж роблять вірш, немов окрасу,
А він тріщить у трудний час.
Іде з Ориною Некрасов,
І з Катериною Тарас.

І поспішають в Старосілля,
А я з'ясу, в чому суть:
Вони дівчатам на весілля
Поєми в придане несуть.

³¹ Як легко й просто це, мій дорогий Андрію,
Враз – розчерком пера – з історії змести
Петрарки, Пушкіна, Міцкевича листи
У вічність – ковану в залізні ритми мрію!

Та, може, вислів Ваш я кепсько розумію,
Хотіли читачам Ви, певне, повісти,
Що в дні осягнення вселюдської мети
Даремно на сонет нам покладать надію.

Не згоден я і з цим! Суворая простота,
Що слова зайвого в свої рядки не прийме,
Струнка гармонія, що з думки вироста,

Не псевдокласика, а класика, – і їй ми
Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста
Та форма, що віки розкрили їй обійми!

навічно закарбувалися не лише безсмертні перлини, подаровані світу Петраркою і Данте, а й в'язничні сонети побратимів пера – вистраджаний крик людської гідності. «Автограф-чернетка “Сонета” Рильського свідчить, що процес написання фактично був одномоментним, – зазначають М. Сулима та Б. Цимбал. – <...> “Сонет” написано 5 листопада, тобто за два дні після появи друком твору “Не грім гармат, не шум пшениці...”» [206, с. 98]. Саме тому віршована полеміка поетів мала досить швидкі наслідки. Вірш «Не грім гармат, не шум пшениці...» автор планував включити до поетичного збірника «Що написано мною» (збірка вийшла 1956 року), і таки помістив його туди, але вже з оперативно внесеними змінами: слово «сонети» замінюється на «вірші», а строфа, де йдеться про «чотирнадцять рядків», взагалі опускається. Сам же А. Малишко змінив свою позицію щодо сонета й врешті звернувся до цього жанру, подарувавши українській літературі цикли «Сонети обухівської дороги», «Сонети вечорів» та «Сонети синього квітня».

Окрему увагу приділимо українським перекладам західноєвропейського сонета.

В. Чапля засвідчує факт перекладів, зроблених Л. Боровиковським (1830): «переклади ці не збереглися, але в листі до Максимовича з 1836 року сам письменник пише, що він переклав сім кримських сонетів А. Міцкевича» [224, с. 22, виноска 1]; А. Шпигоцького (1830), Т. Падури (1842).

Пантелеймон Куліш згадує, як він під враженнями перебування в Італії, в листі до Леоніда Глібова порадив йому перекласти ряд сонетів Данте [224, с. 26]. Це побажання було реалізоване І. Франком – поет переклав («переважно без рими» [88, с. 112]) одинадцять сонетів італійського митця. Ряд цих перекладів увійшов до антології «Море і мушля», укладеної М. Орестом. Також І. Франко переклав один із сатиричних сонетів Чекко Анджольєрі (без рими, з римою той самий сонет згодом переклав І. Качуровський) та вперше в українській поезії – дванадцять сонетів В. Шекспіра. Сонети англійського класика свого часу перекладали Паулін Свенціцький, Максим Славінський,

Яр Славутич, Василь Онуфрієнко, Олег Зуєвський, Дмитро Павличко. Першим же перекладачем усієї сонетної творчості Шекспіра став Ігор Костецький – дослідник англійської сонетистики. «Слід віддати належне: перекладаючи Шекспірові сонети, Костецький не намагався зробити Шекспіра своїм учнем і послідовником – перекинутим у елісаветинську добу Костецьким, тому ці сонети більш-менш читабельні», – зауважує І. Качуровський [88, с. 116]. Натомість по-іншому оцінив цей переклад С. Гординський. «Перекладач у своїх намаганнях наблизити англійську та українську мови, послуговувався архаїзмами (хлань, щерть, зчп, враг та ін.), усіченими формами прикметників (вбог, загребуц, зіпсут та ін.). На думку С. Гординського, таке “барокизування” сонетів не виправдане і утруднює сприйняття поетичного тексту» [196, с. 41]. Згодом власну версію повного перекладу сонетів Шекспіра здійснив Дмитро Паламарчук (серія «Перлини світової лірики»).

У 1934 році Микола Зеров переклав сонети Петрарки, а у 1974 році побачила світ збірка вибраних його творів у перекладі Михайла Ореста. Переклади поезій Петрарки були здійснені також Дмитром Паламарчуком, Григорієм Кочуром, Дмитром Павличком.

Переклад сонетів Данте Аліґ'єрі з книги «*La Vita Nuova*» зробили Микола Бажан, Володимир Житник, Віталій Коротич та Дмитро Павличко.

«У сучасній українській ліриці сонет не є популярним жанром, хоча у творчості деяких митців він зберігає класичні формально-змістові параметри», – зауважує Ольга Шаф [229, с. 82]. Наголосимо, що, попри будь-які перипетії часу, сонетярство в Україні, безумовно, має своє продовження сьогодні. На думку Н. Гаврилюк, «нині поряд із творами “постмодерної хвилі” (М. Ільницький) активізується тенденція “аристократизму”, що виявляє себе й у зверненні до сонетного жанру» [33, с. 72].

Серед авторів сучасного сонета передусім слід назвати Емму Андієвську (нар. 1931), у творчому доробку якої налічується близько двох тисяч зразків поезій цього жанру. Авторами українських сонетів ХХ–початку ХХІ століть є

також: Анатолій Мойсієнко (нар. 1948), автор «паліндромного сонета»; Наталія Баклай (нар. 1958), авторка вінку сонетів «Під синім небом та понад житами»; Маріанна Кияновська (нар. 1973), перу якої належить, між іншим, збірка «Вінки сонетів» (1999) і творчість якої, як відмічає Ольга Шаф, характеризується «філософсько-метафізичною глибиною» [229, с. 82]; Олена О'Лір (нар. 1976)³², котра також пише сонети філософського змісту; Юрій Андрухович (нар. 1960), чиї сонети відзначаються сатиричною тематикою; Василь Слапчук (нар. 1961), творчість якого відзначена парадоксальністю висловлювання та самоіронією; Софія Майданська (нар. 1948), авторка переважно білих сонетів та сонетів-верлібрів романтичного змісту (але має у своєму доробку й канонічні); одеська поетеса Розалія Бороденко, чиє життя перервалося 2015 року (їй належить вінок сонетів, пронизаний мотивами кохання). Відомий «Світлий сонет» («Як пощастило дівчинці в сімнадцять») Ліни Костенко (нар. 1930), що відзначається вільністю форми, хоч і частково зберігає п'ятистопний ямб. Для сонетів Євгенії Кононенко (нар. 1959), на думку Н. Гаврилюк, «характерний синкретизм, внаслідок якого пейзажні замальовки та ліричні сценки наповнюються філософським змістом» [33, с. 72].

У симбіозі з музичним мистецтвом. Аналіз процесу входження літературного сонета до сфери вокальної музики, на думку П. Гудінайте [276, с. 22], пов'язаний із низкою проблем. У числі труднощів, що постають перед дослідником, вчена справедливо називає наступні:

- на відміну від літератури, сонет в музиці не виділяється в окремий жанр (як-то, наприклад, відбулося з баладою чи елегією);
- відповідно, камерно-вокальні твори, написані на сонетні тексти, далеко не завжди мають назву «Сонет» (заголовком твору може бути вказівка на конкретне поетичне першоджерело або просто слова першого рядка поезії);

³² Справжнє ім'я – Бросаліна Олена Геннадіївна.

- суттєво ускладнює ситуацію практично повна відсутність науково-методичної літератури з цієї проблематики.

Врахувавши окреслені перепони, ми все ж таки здійснили стислий оглядовий аналіз складного процесу історичної взаємодії сонета з музичним мистецтвом.

В якості літературної основи для музичного твору сонетні тексти, поруч з іншими поетичними формами, почали використовувати в Італії за доби Відродження в популярних у XVI столітті жанрах мадригалу та фроттолі. Оскільки зазвичай для мадригалів добирали зразки витонченої поезії, сонет за даних обставин пасував якнайкраще. Як правило, це були твори італійських поетів (Данте, Петрарки та багатьох інших). Перші приклади застосування сонетів в музичному мистецтві згадуються у XV столітті, а перші друковані ноти, що дійшли до наших часів, датуються шістнадцятим. В єдиному екземплярі, що зберігається в бібліотеці Горація де Ландау, неподалік Флоренції, ми знайшли принаймні чотири сонети, покладені на музику найталановитішим і найвпливовішим (за визначенням сучасників) музикантом Італії Марко Кара (Marco Cara). Тексти трьох з них («Sonno che gli animali homini e dei», «Se alcun tempo da voi son stato absente», «Di piu varii pensier me passe amore») написав сам М. Кара. Четвертий же сонет, «Cantai mentre nel core», написаний на текст Бальдасаре Кастільоне³³. Сонети Марко Кара мали світську направленість (як і переважна більшість його творів) та слугували своєрідною «придворною втіхою» для правлячої сім'ї Гонзаго в Мантуї на фоні буремних подій того часу. В музичних чотириголосних композиціях без супроводу автор надавав мелодичну перевагу одному чи двом голосам, які впливали на динамічний розвиток твору. Починаючи з 30-х років XV століття, стають популярними твори Орландо Лассо, Жака де Верта, Джовані Палестрини, Лукі Маренцо, Адріана Вілларта, Джезуальдо ді Венози та ін.

³³ Відома книга Кастільоне «Il cortegiano» («Придворний»), видана у Венеції в 1528 році, висвітлює характерні тенденції тогочасного суспільства, зокрема, важливість музики, співу та гри в освітній практиці. Оскільки рівень композиторського письма мав відповідати загальному культурному попиту, це спонукало авторів до сміливих, оригінальних знахідок.

Мадригали створювалися для трьох-восьми голосів *a capella*. Форма таких композицій співвідносилася з будовою поетичного першоджерела і буквально «йшла» за текстом, детально увиразнюючи сенс окремих виразів і слів. Пошук композиторами музичних інтонацій, максимально наближених до мовлення, спонукав їх до використання нових ладових ефектів, хроматики, музичної символіки³⁴. Наприклад, популярний мадригал Палестрини «*Vestiva i colli*», демонструє точне втілення музичної строфіки, де за кожним рядком тексту закріплюється мелодична фраза, яка імітаційно повторюється у всіх п'яти голосах. Композиційна структура творів, написаних на тексти сонетів, зберігала певну свободу і гнучкість. Більшість з них мали двочастинну будову, в якій перший розділ вмщував текст октету, а другий – секстету. В середині розділів, поряд із куплетною формою, могла мати місце й наскрізна будова. Композитори вміло комбінували відповідність пропорцій із свободою музичного розвитку.

Починаючи з 80-х років XVI століття, сонет вважається авторитетним поетичним атрибутом багатьох музичних творів країн Європи. Через асоціацію своєї назви з музикою, сонет як домінуюча форма поезії кохання потенційно розглядається у зв'язці з музичним мистецтвом. Відповідний репертуар поповнюється ансамблевими композиціями для голосу чи голосів та інструментів – флейти, лютні, арфи, віоли да гамба. Одним із поширених музичних жанрів того часу стає «придворна арія» (*air de cour*) – п'єса для одного або декількох голосів у супроводі лютні. Емоційний тон арії намагається відтворити мрійливість і меланхолію, любов і страждання, задані пристрасною поезією. Левову частку поетичних уподобань складає творчість Петрарки – вершина чуттєвості й ліризму. Композиційні особливості таких арій, зумовлені принципом строфічності, забезпечували легкість сприйняття поетичного тексту. В силу не вельми педантичного ставлення до «авторських

³⁴ У п'ятичастинному мадригалі Лукі Маренцо на слова сонета Петрарки «*Soloepersono*» знамениті вагнерівські гармонії «Ерда» у «Золоті Рейну» та «Зігфріді» були вжиті на 250 років раніше за їхню появу у творах німецького генія.

прав» за часів Відродження та Бароко, цілком природним було покладення різних поетичних текстів на одну й ту саму музику. Зазначені особливості робили придворні арії популярними як серед знаті, так й поміж представниками середнього класу.

Згодом, вплив *air de cour* поширився за межі Франції, особливо на територію Німеччини та Англії. В 1575 році у французькому абатстві Евре було організовано конкурс музичних композицій на честь Святої Цецилії, покровительки церковної музики та літургійної служби, який періодично проводився принаймні до кінця XVII століття³⁵. За умовами конкурсу, композитори анонімно надсилали музичні твори (як інструментальні, так й вокальні), які потім виконувалися в соборі Нотр-Дам. Однією із запропонованих номінацій серед музичних творів була пісня на християнський сонет у двох частинах. Переможець у цій номінації отримував золоту нагороду «Тріумф Цецилії». Спочатку в конкурсі брали участь композитори тогочасної Франції, а потім, коли слава його поширилася, до Парижа надсилалися твори з усієї Європи. Одним із переможців цього конкурсу став французький композитор і органіст Жан Плансон, чий стиль більше співвідносився з *musique mesurée*, де мелодія звучала на тлі простого акордового акомпанементу з декламуванням тексту, а принципи музичної композиції будувалися за метричною відповідністю складів та тривалостей нот.

Композитори епохи Бароко майже не зверталися у своїй творчості до сонетної форми. Втім, у відомому творі Антоніо Вівальді «Пори року» кожен з чотирьох скрипкових концертів супроводжується сонетом. Достеменно невідомо, чи це є вірші самого Вівальді, чи іншого автора, але таке поєднання музики з поезією можна вважати одним з перших вдалих зразків програмності.

³⁵Традиції цього конкурсу з 2007 року були відроджені у Франції. Однією з умов стало складання композицій із використанням літературного тексту творів – лауреатів доби Відродження. Особливою подією стає фінальний концерт, де одночасно виконуються твори різних епох.

Цікавим втіленням сонетної форми в музиці стала концертна арія для голосу з оркестром «*Solo e pensoso*» Йозефа Гайдна на слова XXXV сонета Петрарки, що була написана наприкінці XVIII століття. Композитор намагався поєднати світське й духовне: якщо мелодія першого катрена майже ідентична початку *Agnus Dei* із меси «Нельсон», то друга частина нагадує буколічну наївність та безтурботність, притаманну аріям його комічних опер. Інша цікава музична пам'ятка цієї ж епохи – вокальний цикл «Сонети Петрарки» німецького композитора Йогана Фрідріха Райхардта (1752–1814), написаний на поетичні тексти славетного італійця.

Взагалі ж в епоху класицизму, з причини вже зазначеного нами певного занепаду сонетної творчості, відходить у тінь і музичний сонет, отримавши нове життя лише у творчості романтиків XIX століття – переважно в Німеччині та Австрії. Відлунням цих тенденцій стали три романси Франца Шуберта на слова Франческо Петрарки в перекладі Августа Вільгельма Шлегеля, сонет з циклу «Вісім пісень та романсів» Йоганнеса Брамса на слова Тибальта IV ³⁶ (op. 14 № 4), усі 154 сонети Вільяма Шекспіра, покладені на музику британським композитором Річардом Сімпсоном (1820–1876), а також – всесвітньо відомі «Три сонети Петрарки» для фортепіано Ференца Ліста. Від творчості видатного угорця починається нова мистецька хвиля переосмислення сонетної форми в музиці. Змінюється ставлення до сонета як до мініатюри. Відбувається укрупнення композиційної структури за рахунок просторових вступів та інтерлюдій між частинами.

Якщо в творчості романтиків вокальні сонети переважно осмислювалися як окремі пісні, то композитори XX століття дедалі частіше починають звертатися до циклічних форм, зазвичай використовуючи поезію одного автора. Порівняно з попередніми епохами, число камерно-вокальних сонетних творів значно зростає, як і коло композиторів, серед яких відмітимо,

³⁶Тибальт IV Шампанський (1201–1253) – граф Шампані та Брі, з 1234 р. король Наварри під ім'ям Теобальдо I Великий, трувер, французький поет, автор великої кількості ліричних пісень про кохання з музичним акомпанементом, автор релігійних поем.

зокрема, Бенджаміна Бріттена та Шарлоту Брей (Англія), Ейноохані Раутаваари (Фінляндія), Маріо Кастельнуово-Тедеско (Італія), Еріка Норбі (Данія), Франца Альфонса Вольперта (Німеччина), Майкла Г. Каннінгема та Джона Мітчелла (США).

1.2. Інтерактивний зв'язок вербальної і музичної компонент у камерному музично-поетичному творі на основі сонета

«Мистецтво як особлива форма людської діяльності формується на основі корелятивного зв'язку між синтаксисом і семантикою. Завдяки цій взаємодії формоутворення в межах соціокультурного простору поєднується з особливим семантичним навантаженням. Зокрема, це стосується музичного мистецтва, яке сьогодні постає як культурний текст, у якому закладені культурні національні характеристики», – зазначає І. Драч [272, с. 257]. Музичний текст, семантично розширений сьогодні до масштабу тексту культурного і мислимий як вмістилище культурних кодів, сам по собі являє собою складну багат шарову систему. Поєднуваний зі словом, він незмірно збагачується, доповнюваний культурними кодами мови. Саме такою надскладною «молекулою ДНК» є камерна вокальна мініатюра – твір синтетичного жанру, базований на взаємодії двох мистецтв – музики та поезії, чий виразні сфери перебувають у стані активної «дифузії».

Кожен з агентів цієї взаємодії робить свій специфічний внесок у втілення художньої ідеї. В музикознавчому дискурсі побутують різні точки зору стосовно характеру, якості й навіть самої можливості органічного симбіозу музики і слова.

Відповідно до однієї з таких позицій, поетичне і музичне начала у вокально-інструментальному творі перебувають у перманентному стані антагонізму, а отже їхнє «розчинення» одне в одному принципово неможливе: вони можуть бути поєднані лише механічно, штучно, оскільки не спроможні спродукувати повноцінний художній синтез. Проблема їхнього поєднання

може бути вирішена лише за умови визнання того факту, що у творі, де поєднуються музика і слово, один вид мистецтва має повністю підкоритися іншому – музика має стати додатком до слова або навпаки. Окреслена точка зору, зокрема, частково висвітлюється в роботі Л. Мордюк: «На думку В. Каратигіна, повноцінний синтез мистецтв, зокрема, музики і слова, є неможливим у принципі: “Поезія, музика, живопис, поставлені в умови взаємної рівноправності та взаємної координації, не розчиняються одне в одному, а стоять величинами паралельними... Історичний шлях мистецтв – шлях їхнього роз’єднання, відокремлення. І ніщо не може змінити цього шляху”... Наголошуючи на можливості лише штучного, механічного поєднання засобів виразності різних видів мистецтв, автор пропонує свідомо прийняти цей факт як необхідну умовність і належним чином ним скористуватися: “Якщо позбавитися ‘механіки’ у синтетичних пошуках неможливо, то... визнаємо її, поклонімося їй, проголосимо відверто механічний принцип поєднання мистецтв... музика є додатком до драми або текст є додатком до музики... Перший випадок приводить нас до *драми з музикою*, до уявлення про прикладну музику. Другий випадок веде у сферу *програмної музики*”» [148, с. 24–25]. Дозволимо собі не погодитися з категоричністю автора концепції, враховуючи факт давньої, ба навіть первісної синкретичної спорідненості мовної та музичної інтонаційності. Тому навряд чи можна заперечувати органічність поєднання слова і музики – паростків, утворених від одного й того самого коріння, явищ однієї природи.

Порівняно меншим радикалізмом характеризується позиція А. Лашенка. «Ідея гармонії слова і музики не позбавлена ґрунту, але буде помилкою заперечувати їх боротьбу», – зазначає музикознавець [109, с. 194]. Досліджуючи специфіку вербально-музичного синтезу у царині хорової музики, вчений тлумачить будь-який можливий синтез музичної та вербальної сфер як «протиборство», втім зауважуючи паритет виразності слова та музики у середньовічній монодії: «в історії хорового співу і, зокрема, тривалого періоду монодійного співу, слова й музика співвідносились нероздільно. І це

пояснюється тим, що в середньовічному співі панувала не образність в первісному для нас розумінні, а швидше музично-інтонуюче навіювання, позбавлене асоціацій з конкретними життєвими реаліями» [109, с. 194]. Надалі ж, інтенсивно розвиваючись та дедалі більше «обростаючи» власною специфікою, в різні історичні епохи поетичне слово і музика перебувають у стані своєрідного змагання, час від часу перетягуючи «ковдру» на себе. Дійсно, у різні часи у вокально-інструментальній музиці домінанта вербального або музичного начал періодично мала місце, оскільки внутрішній розвиток окремих компонентів мистецької «системи» неодмінно призводить до певного протистояння. Погоджуючись з думкою дослідника, зауважимо, втім, що впродовж різних мистецьких епох можна спостерігати й паралельні систематичні спроби успішного узгодження цих компонентів.

Найоптимістичнішою (і, на наш погляд, найбільш об'єктивною) у дискурсі навколо вербально-музичної взаємодії виглядає точка зору видатного українського композитора Валентина Сильвестрова, котрий наголошує на значимості спільної генези музики та поезії, а отже стверджує беззаперечну можливість їхнього гармонічного злиття. В якості ілюстрації музикант наводить феномен бардівської пісні – витвору митців, що поєднують в собі композиторський та поетичний талант. «В них музика і поезія перебувають у єдності, але там і поезія має бути не зовсім “доведеною”, і музика має бути більш слабкою, тоді й виходить цілісний продукт» [27, с. 114]. Отже, для досягнення переконливого синтезу зазначених видів мистецтв необхідно, щоб вони взаємно поступалися одне одному в своїй художній довершеності й жодний з компонентів новоутвореної системи не займав домінуючої позиції.

Наведені точки зору ясно показують, що взаємодія слова і музики в художньому синтезі – складний процес, що передбачає водночас як узгодженість, злиття зазначених компонентів, так і збереження кожним з них власної ідентичності у цілісності твору. «Звичайно ж, – зауважує В. Сильвестров, – він (вірш. – *Д. III.*) вимовляє себе не такою актуальною

мовою, як би хотів я. Я бажав би інакше, та вірш мені чинить опір» [27, с. 116]. Ця нововідкрита перспектива оптимального поєднання словесного й музичного начал є відчутною передусім для самого композитора: «важливо почути вірш, як він *самий* (курсив автора. – Ш. Д.) себе хоче вимовити» [27, с. 116]. Думка, висловлена В. Сильвестровим, переконливо доводить можливість зазначеного синтезу.

Славетний шістдесятник порушує важливі аспекти цієї проблеми, висвітлюючи суттєві процеси, що мають місце в сучасному музичному мистецтві. Розпочавши існування у синкретичному «симбіозі» (теза), пройшовши кількасотлітній шлях самостійного, відокремленого становлення й розвитку (антитеза), поезія і музика продемонстрували широкий спектр можливостей, нові грані виразовості. Вони здатні сьогодні возз'єднатися в новому синтезі, маючи, внаслідок спільної природи, доволі точок дотику й перетину: «...у кожному вірші є певна зона вираження, *бажана* (курсив автора. – Д. Ш.) цим віршем. В епоху його виникнення ця зона була вужчою, але відтоді пройшло 150 років, вона розширилася. Тому що в тій же мові, завдяки розвитку мистецтва й гармонії, виникли якісь нові, недоступні раніше ходи й лабіринти» [27, с. 117].

Окреслена В. Сильвестровим можливість нового синтезу слова і музики побіжно підтверджується в наукових розвідках сучасних мистецтвознавців. Так, про це красномовно свідчить назва розділу 3.3 книги О. Баланко «Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен»: «*Звукова візуалізація поетичного тексту* (курсив наш. – Д. Ш.) як спосіб розкриття драматургічного потенціалу сучасного музичного твору: “Білий ангел” Любави Сидоренко» [5]; назва книги Н. Науменко: «Музика у кольорі, колір у слові: елементи синопсії в аналізі пісенного твору» [154]. Усе це закономірно призводить до необхідності зіставити специфічні особливості поезії та музики, здійснити компаративний аналіз їхнього виразового потенціалу й визначити спільності.

Зосередимо увагу спочатку на ключових відмінностях зазначених видів мистецтва, які, власне, й зумовили виразовий дисбаланс у спробах їхнього поєднання протягом століть.

На сьогодні доволі усталеною й розповсюдженою є акцентуація *абстрактності* музичного мистецтва і *конкретики* поетичного. «Музика поступається поезії в конкретизації ідеї та образів, у визначенні тих чи інших художніх факторів, в точності зображення деталей, подій, навіть емоцій. В свою чергу, поезія менш абстрактна, а тому не настільки багатомірна, як музика», – зазначає, зокрема, А. Лащенко [109, с. 193]. Як вид мистецтва, що, на відміну від літератури, не має вербальної предметності, музика нерідко потребує перитекстуального³⁷, програмного доповнення. Загальновідомим є нерозривний зв'язок музичного мистецтва з математикою – царицею абстрактного мислення. «Цей суперчуттєвий вид мистецтва... підкоряється законам математичної логіки» [63]. Невипадково ще за античних часів «теоретична музична думка свого розквіту сягнула у працях батька геометрії Евкліда та родоначальника астрономії – математика Птолемея» [63]. Натомість сильною стороною літератури, в силу її предметності – здатності передавати фактологічну інформацію, визнається конкретність.

Зазначимо втім, що розвиток поетичного та музичного мистецтв як таких, а також відповідного дискурсу навколо них сягнув тієї стадії, коли все більш очевидною стає їхня своєрідна амбівалентність у даному відношенні.

В залежності від обраного відповідного критерію, *обидва* види мистецтва можна охарактеризувати як такі, в яких достатню вагу має як конкретність, так і абстрактність.

Так, на противагу твердженню про абстрактність музики цілком можливо висунути й альтернативну точку зору: Слово – це феномен

³⁷ Термін «перитекст» з'явився у науковому обігу завдяки фундаментальній праці «Порогові значення» («Seuils», 1987) французького дослідника-літературознавця Жерара Женетта (Gérard Genette, 1930–2018) [276]. За визначенням дослідника, до сфери перитексту слід відносити все, що не є власне художнім текстом твору: заголовок, епіграф, присвята тощо. Компаративне зіставлення цього терміну з аналогічним феноменом у музиці робить очевидним його синонімічність концепту програмності.

абстрактної природи, що опосередковано «заміняє» реальні явища, предмети, почуття; музика ж здатна передавати найтонші нюанси людських почуттів і переживань, що їх неможливо здійснити виразовими засобами жодного іншого мистецтва, в тому числі – описати за допомогою слів. При цьому відтворені музичними засобами почуття різняться настільки, наскільки різняться музична мова та індивідуальні композиторські стилі. Так само як неможливо знайти двох абсолютно однакових людей, немає й абсолютно ідентичних манер композиторського письма (якщо, звичайно, брати до уваги справжню творчу індивідуальність). Також особливим прикладом звукової конкретики може служити звукозображальність.

Своєї черги, поезія (особливо ті її течії, в яких мають місце різного роду фонетичні експерименти) нерідко демонструє відхід від мовної конкретики й предметності в бік захоплення фонізмом слів та окремих їх складів, фонетичним «оркеструванням» вірша, набуваючи відтак специфіки музичного мовлення. Звернемо увагу також на звукозображальний потенціал слів (імітація звуків природи, тварин тощо). З іншого боку, слово як лінгвістичний феномен є нічим іншим як наслідком абстрагування від конкретного предмету, який воно позначає. Мова сама по собі є системою знаків і понять різного ступеня абстрагованості. Музикознавство вже давно й небезпідставно оперує таким поняттям, як музична мова, оскільки впродовж століть в музичному мистецтві сформувалася багаторівнева система власних вповні «лінгвістичних» елементів музичної форми, ладогармонічної драматургії, мелодичних зворотів тощо. (Саме з цієї причини абстрактна сторона природи музичного мистецтва користується особливою увагою у сфері літературознавства.)

Отже, розмірковуючи про абстрактність або конкретність музики і слова, доцільно, на нашу думку, визнавати амбівалентність цих сфер.

Як бачимо, музика і слово підтверджують свою спільну природу. І музика, і поезія споріднені за способом свого функціонування у просторово-часовому континуумі: вони традиційно визначаються як *мусічні*, процесуальні

мистецтва, тобто такі, що розгортаються і сприймаються у *лінійному часі*. Спільна природа й генеза дозволяють інтерпретувати і музику, і поезію як свого роду лінгвістичні системи з власними розробленими структурними елементами – мовними кодами, що характеризуються взаємною наближеністю. Стає очевидною можливість інтерпретувати одну «мову» засобами іншої, інакше кажучи – можливість взаємного проникнення понятійного апарату музикознавства, літературознавства та лінгвістики. На даний час як музикознавство, так і літературознавство мають власний, досить детально розроблений, аналітичний інструментарій, що довгий час розвивався ізольовано. На теперішній стадії розвитку цих наукових царин цілком можливе об'єднання їхніх методологій на базі взаємного ототожнення і знаходження відповідних термінологічно-понятійних перетинів.

Сьогодні це стає зрозумілим не лише на рівні інтуїтивних творчих прозрінь. У процесі розвитку відповідних методологій на сьогоднішній день як в області музикознавства, так і філології накопичені й систематизовані солідні напрацювання у сфері термінологічного апарату.

Так, Сергій Шип, досліджуючи особливості семантики нотного письма («музично-графічних знаків»), зазначає, що «музичне письмо органічно репрезентує фонетику, морфологію і синтаксичний стрій музичної мови» [235, с. 347], атрибутуючи, таким чином, зазначені ієрархічні компоненти мовної системи як такі, що притаманні й музичному мистецтву. Досліджуючи інформативні смисли музично-графічних знаків, композитор розглядає їх як класи *графем*. У прямій відповідності з основними сферами науки про мову – фонетикою, морфологією та синтаксисом – дослідник виокремлює *фонологічні, морфологічні та синтаксичні графеми* [235, с. 342–343].

Отже, для аналізу синтетичного музично-поетичного твору однаково логічними й доречними будуть як лінгвістичні параметри, прикладені до музики, так і музикознавчі, прикладені до літератури (поезії).

Відповідний зустрічний рух з боку філології можна бачити, наприклад, у праці Алли Калити «Енергетика мови» (2016). В одному з розділів

дослідниця вводить поняття «мовленнєво-музичний твір», а також «мовленнєво-музичний текст», які слід розуміти досить широко, не прив'язуючи їх до конкретного музичного жанру. Суттєвим у даному понятті є факт поєднання вербальної та музичної компонент: «мовленнєво-музичний текст є комплексною системою, утвореною шляхом синергетичної взаємодії мовного та музичного текстів» [79, с. 156]. Мовленнєво-музичний текст А. Калита розглядає як ієрархічну систему, складовими якої є наступні пари (перераховуємо їх, рухаючись від вищих мовних та музичних лінгвістичних до нижчих): мовне речення – музичне речення; мовне словосполучення – музична синтагма; слово – музичний мотив; мовна морфема – музична морфема; мовна фонема – музична фонема [79, с. 159]. «Виходячи з цього, – зазначає дослідниця, – стає зрозумілим, що систематизація складових елементів мовленнєво-музичного тексту повинна включати вивчення, зіставлення та структурування одиниць рівнів вербальної та музичної мови, що утворюють у процесі взаємодії комплексний мовленнєво-музичний текст» [79, с. 156].

Не претендуючи на вичерпність, окреслимо загалом ті «точки дотику» поезії та музики, які можуть бути описані в межах понятійного апарату лінгвістики і будуть важливими для подальшого дослідження камерно-вокальних творів українських композиторів:

1. *Фонетика*. «Гра звуків», їхні багатоваріантні сполучення й комбінації, які у сфері музичного мистецтва є, власне, його суттю, мають велику вагу і в поезії, де в якості поширених прийомів часто використовуються, наприклад, *алітерація* (повторення приголосних: «Осанна осені, о сум! Осанна!» (Л. Костенко)), *асонанс* (повторення голосних: «Сонце гріє, вітер віє...» (Т. Шевченко)) тощо.
2. *Синтаксис* мовний має прямі аналогії у сфері синтаксису музичного в найменших елементах музичної форми – фразах, реченнях, періодах.
3. *Лексика*, що в музичному мистецтві особливо яскраво може бути продемонстрована на прикладах тематизму творів крупної форми. На

цьому рівні структурної організації музика починає повноцінно оперувати «вторинними знаковими системами» – такі елементи музичного мовлення, як теми та лейтмотиви, набувають функціональності слів та понять; усталені кадансові та інші гармонічні звороти знаходять свій мовний аналог в усталених ідіоматичних виразах. Щоправда, накопичуючи подібну мовну ідіоматику, музика платить за це втратою власних іманентних властивостей – почуттєвої, емоційної конкретики, й наближається до межі, за якою вона перестає бути власне музикою (до цієї межі максимально наблизилися, а подекуди – й перейшли композитори-авангардисти. Надзвичайно широко розкриває сутність цієї проблеми видатний німецький письменник Томас Манн у знаменитому романі «Доктор Фаустус» [138]).

Так само ряд спільних показників музики та поезії можуть визначатися через понятійний апарат музикознавства:

1. *Ритміка, метр, розмір*, що мають аналоги у феномені розміру вірша. Поняття метру і ритму в музиці та поезії мають спільне коріння: адже у первісні та ранні античні часи музика та поезія перебували ще у стані синкретичної єдності. В обох видах мистецтва має місце явище, коли індивідуальність ритмічного малюнку перемагає, «ламає» заданий метр (2/4, 3/4, 6/8 – в музиці; ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест – в поезії). І в музиці, і в поезії ритмічний малюнок завжди виступає як певна деформація абстрактної (ідеальної) схеми метру. Єдина відмінність полягає в тому, що в музиці вивірений метрономом метр має «об’єктивну» вагу, а в поезії відчуття метру (розміру) більш вільне й не вимірюється приладами.
2. *Композиційні прийоми тематичного проростання та повторення.*
3. *Динаміка, ступінь звучності* як музичного матеріалу, так і віршованих рядків. Звичайно, силу звучання можна розглядати як абсолютну величину, адже її можливо об’єктивно виміряти за допомогою спеціальних приладів і зафіксувати в числових одиницях. Втім, у слуховій практиці вона зазвичай сприймається як відносна і диференціюється зонним поділом на умовні

динамічні градації: *f*, *mf*, *p*, *pp* тощо. Ще більш непевною та «розмитою» мірою виступає вона в поезії. Втім, на сьогоднішній день розроблені й мають безумовну практичну вагу спеціальні методи вимірювання відносної звучності вірша, про які йтиметься у подальших розділах роботи.

Досліджуючи аспекти взаємодії вербального та музичного начал, спиратимемося також на наступне положення, виголошене в дисертаційній роботі А. Калініної, присвяченій проблемі співвідношення слова і музики у вокальних творах: «...у царині музики для голосу та інструмента композитор виявляється одночасно і творцем музичного тексту, і інтерпретатором обраного віршового матеріалу» [80, с. 113]. Камерно-вокальний твір виникає як реакція на вірш (у нашому випадку – сонет). Текст же є своєрідною точкою відліку, саме від нього відштовхується композитор, і тому музична складова являє собою, свого роду, розвиток ідеї, заданої вербально. Камерно-вокальний твір – це завжди *спосіб прочитання* поезії композитором.

У контексті нашого дослідження суттєвим завданням є визначення специфіки взаємодії музичної й текстової складових не просто у камерно-вокальному творі як такому. Одним із поставлених завдань є виявлення саме тих ознак і характеристик, що притаманні композиціям, створеним на основі сонетних текстів. На перший погляд може здатися, що специфічних рис, які б вирізняли зразки сонетарію у музиці серед інших творів, існує вкрай небагато. Поставлена задача ще більше ускладнюється в контексті виявленої П. Опенгеймером прикметної історичної якості сонетного жанру як «мовчазної поезії», що на момент його виникнення рішуче відмежувала цей рід поезії від сучасної йому пісенно-віршової традиції: «Пісня зазвичай не терпить складної образності... Це пояснюється специфікою як музичного мистецтва, так і природи виконавства. Зазвичай потрібно одночасно сприймати два або більше типів музичної інформації – інструментальної гри, голосів, а також поетичного тексту з його змістом. І оскільки найбільше значення в музичному виконавстві завжди має звучання – що сприймається на слух, в усній передачі, – будь-який складний образ, концепція, неминуче

відволічуть увагу, створять дисбаланс між музикою та словами і, зрештою, плутанину» [294, с. 27]. Безперечно, «опір», який чинить сонет в процесі покладення його на музику, великою мірою пояснюється вказаною П. Оппенгеймером приналежністю цього поетичного жанру до *письмової* поетичної традиції, започаткованої у світовій культурі самим фактом виникнення сонета. На відміну від усної пісенної, дана традиція передбачає сприйняття твору подумки, у відірваності від його безпосереднього виконання, розгортання в часі. Невід’ємною особливістю письмової традиції є можливість кілька разів перечитати писаний текст, обміркувати складні синтаксичні та лексичні конструкції і у власному темпі досягнути зміст твору. Оскільки ж, порівняно з піснею, сонет характеризується значно складнішим змістом, виникає закономірна проблема дисбалансу: він або перетягує на себе «ковдру» виразності, або опиняється в тіні музичної складової. Таким чином, виявлення відмінних жанрово-стильових характеристик камерно-вокальних творів, що мають у своїй основі сонетні тексти, є завданням нелегким.

Очевидно, що одного лише зосередження дослідницької уваги на «точках дотику» сонетних текстів з музикою виключно в контексті розкриття емоційного та філософського змісту твору буде недостатньо (композитор прагне передати зміст твору в процесі покладення на музику *будь-якого* віршованого тексту): специфічні відмінні риси не будуть помітні й відповідно диференційовані. Якщо ж натомість відштовхуватися від детально проаналізованих нами у підрозділі 1.1. специфічних рис поезики сонета (а працюючи із сонетним текстом, композитор не може не враховувати хоч якісь її аспекти), картина суттєво змінюється. Так, вже на початковому етапі пошуку можна зробити ряд припущень на рівні робочих гіпотез:

1) Специфіка сонета як літературно-поетичного жанру, історія його генези й розвитку передбачає переважно ліричний тип висловлювання, чільною ознакою якого є промова від першої особи; такому типу висловлювання якнайкраще відповідає камерність, і дана обставина суттєво впливає на вибір музичного жанру. Менш типовим бачиться музичне

вирішення сонета як крупної форми – ораторії, кантати, опери тощо, хоч приклади такої його інтерпретації, безумовно наявні й численні. Але все ж таки найбільш природним композиторським вибором у даній ситуації виглядає солоспів, а отже домінуючою жанровою цариною творів, написаних на тексті сонетів, є камерно-вокальна музика, на якій і фокусується наше дослідження.

2) Для сонета є характерним специфічний спектр тематичних акцентів – кохання, філософські роздуми на вічні теми буття. Зазначений зміст визначає відповідне музичне вирішення з відповідною системою виразових засобів.

3) Велику роль у творах, базованих на текстах сонетів, нерідко відіграють певні історичні алюзії. Статус сонета як вершинного жанру поезії (і навіть її символу!) навіює певні асоціації, пов'язані з тим, що поетичні твори ще з античних часів народжувалися й виконувалися під супровід ліри (кіфари; пізніше, за часів епохи Відродження – лютні, гітари тощо)³⁸. Таким чином, ліра, кіфара, а також, певною мірою, й лютня (завдяки музичній практиці Відродження й Бароко, традиції *air de cour*) по наш час залишаються стійкими і навіть дещо стереотипними символами поезії. Відповідно, в музичному оформленні сонета нерідко мають місце усталені натяки на це досить поширене «кліше», що відтворюється відповідною системою музичних засобів виразності: скупим, аскетичним арпеджованим акомпанементом, що імітує перебори струн та звучання зазначених акомпануючих інструментів, декламаційністю вокальної партії тощо. (Аскетизм акомпанементу, на нашу думку, набуває суттєвого значення в окресленому П. Оппенгеймером контексті необхідності компенсації виразового дисбалансу між музикою і складним сонетним текстом.)

У світлі поставленої проблеми також доречним буде окреслити ряд конкретних робочих напрямків дослідження, а саме – з'ясувати, яким чином реалізуються і чи реалізуються взагалі в камерно-вокальних творах, написаних

³⁸ Доречним буде у цьому зв'язку згадати, зокрема, посилання на Аполлона як «генератора» ідеї сонетної форми у «Поетичному мистецтві» Н. Буало-Депрео!

на тексти сонетів, наступні аспекти, зумовлені сонетним каноном:

- притаманний сонету діалектичний розвиток за принципом тези, антитези та синтезу (як музичними засобами протиставляються октава і секстет, сонетний замок і чи протиставлення взагалі має місце, чи проявляється воно на рівні музичної форми), адже структурна монолітність сонета має певним чином відбитися на структурі твору;
- синтаксична й змістова відокремленість катренів і терцетів;
- п'ятистопний / шестистопний сонетний ямб, який гіпотетично має простежуватися на рівні музичного метру (адже у даному розмірі вірша закладений потенціал затакту, пунктирного ритму тощо).

Результати окреслених напрямків дослідження на матеріалі камерно-вокальних творів українських композиторів ХХ–ХХІ століття викладені у подальших розділах роботи.

Висновки до Розділу 1

У першому розділі роботи здійснено аналіз сонета як літературно-поетичного жанру. Зокрема, окреслено етимологію слова «сонет», відмічено такі характеристики сонета, як властивий йому широкий тематичний спектр та лірична природа – ознака його потужного потенціалу як поетичного підґрунтя для камерно-вокального твору. Продемонстровано множинність позицій літературознавчого дискурсу в питаннях структурних нюансів та особливостей римування сонетної строфи.

Розглянуто особливості сонетного структурного канону, вимоги до розміру та комбінування рим. Окреслено базові відмінності будови італійсько-французького, англійського (шекспірівського) та євразійського сонетів, а також розглянуто й стисло охарактеризовано численні різновиди його побічних форм.

Окремо досліджено особливості сонетних циклів та принципи їх формотворення. Зокрема, детально охарактеризовано найвищий різновид

сонетного циклу – сонетний вінок (корону вінків сонетів): досліджено його структурні особливості та простежено історію виникнення і розвитку в західноєвропейській та українській літературах.

На підставі аналізу різних літературознавчих підходів (О. Лисенко, І. Качуровський, М. Зеров, В. Зварич) окреслена проблема визначення сонета як форми та як жанру, а також, проакцентовано на відкритому і дискусійному характері цього питання.

Артикульовано закладений в жанровій природі сонета принцип діалектичної тріади (теза – антитеза – синтез) як його концептуального ядра. Розглянуто способи його реалізації в сонетній формі: на рівні строфіки (протистояння катренів та терцин як структур різної жанрової генези – світської та духовної), на рівні оксиморонних дихотомій тощо. Охарактеризовано особливий спосіб апологетики діалектичної сутності сонетної форми / жанру – дидактичний сонет з наведенням відповідних ілюстративних прикладів.

Зародження й розвиток сонетного жанру розглянуто й позиціоновано в його історичній ретроспективі – від часів зародження в Італії до сучасних модифікацій жанру в XX–XXI столітті. Здійснено стислий огляд історії функціонування сонета в європейській музиці. Охарактеризовано український літературний сонетарій.

Через зіставлення різних мистецтвознавчих підходів показано, що в контексті цього дослідження найбільш продуктивною є концепція органічного (а не механічного, штучного!) синтезу вербальної та музичної компонент, зумовленого численними точками перетину як у самій природі поезії та музики, так і в категоріально-понятійному апараті літературознавства й музикознавства.

На основі цих природних і теоретичних перетинів окреслено низку напрямів подальшого дослідження, спрямованого на виявлення характеристичних рис, що вирізняють солоспіви, написані на тексти сонетів, серед інших камерно-вокальних творів.

РОЗДІЛ 2

РЕЦЕПЦІЯ СОНЕТА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА

2.1. Географія та динаміка інтенсивності музично-поетичної сонетної творчості в українській музиці ХХ – початку ХХІ століття

Із досліджуваного нами історичного періоду, який охоплює ХХ і першу чверть ХХІ століття, близько третини цього часу (42 роки) можна охарактеризувати плідними для музично-поетичної сонетної творчості. За цей час 46-ма українськими композиторами різних поколінь на основі текстів сонетів створено близько 160 камерно-вокальних творів³⁹, що відзначаються широким спектром стилізованої палітри та розмаїттям виконавського складу. Лише п'ять з них були написані поза межами батьківщини. Це солоспіви п'ятерох різних авторів: «Озимандія» Федора Якименка (Ніцца, 1905), «Хоч ти не будеш квіткою цвісти» Ігоря Соневицького (Мюнхен, 1953), два твори, написані на текст сонета «Ға» з поетичного циклу «Сім струн» Лесі Українки (твір Михайла Федоріва (Чикаго, 1965) та мелодекламація Степана Спеха (1976)), а також – «Сонет» на слова Дмитра Павличка Олександра Левковича (Торонто, рік написання не визначений).

Попри наявність серед українських музичних сонетярів композиторів-емігрантів, географія створення сонетів, покладених на музику, залишається відносно обмеженою, особливо у порівнянні з ширшим масивом творів, що в різні періоди виникали в межах України. Природньо, що найбільша їх кількість – понад вісімдесят – написана у столиці, чільному культурному центрі країни. Серед авторів-киян – щонайменше п'ять поколінь композиторів, які створювали свої музично-сонетні опуси впродовж цілого століття: найраніший з цих творів («Коханню вороття нема», на слова Ігоря Северянина) написаний у 1924 році Федором Надененком, найпізніший (Сонет № 43, створений на оригінальний англомовний текст Вільяма

³⁹Див. ДОДАТОК Б і В.

Шекспіра в камерній і оркестровій версіях) – Олегом Безбородьком у 2020-му. В числі музичних сонетів, написаних у Києві – камерно-вокальні твори Бориса Лятошинського, Марії Завалишиної, Михайла Жербіна, Георгія Майбороди, Костянтина Скорохода, Віталія Кирейка, Юлії Діброви, Валерія Антонюка, Вікторії Шинкаренко; сонетні вокальні цикли Юлія Мейтуса, Миколи Дремлюги, Олександра Білаша, Бориса Буєвського, Юрія Іщенка, Геннадія Саська, Олександра Яковчука.

З трьох великих культурних осередків України – Харкова, Львова та Одеси, особливо вирізняється Харків – як числом музично-сонетних творів, так і розмаїттям композиторів (дев'ятнадцять творів): Петро Гайдамака (цикл «Дніпровські сонети» з п'яти солоспівів на слова Дмитра Луценка, 1964), Анатолій Гайденко («Чотири сонети з чотирма епіграфами» на тексти Джона Грасена Брауна, 1997), Людмила Шукайло (Три сонети на слова Пабло Неруди, 1977), а також своєрідна окрема композиторська когорта: Дмитро Клебанов («Сікстинська мадонна», на слова Максима Рильського, рік не визначений) та його учні Віталій Губаренко (цикл «Осінні сонети» з чотирьох солоспівів на вірші Дмитра Павличка), Володимир Золотухін («Бахчисарай», на слова Лесі Українки, 2002), Ілля Польський (Сонет «Фа» з вокального циклу «Сім струн» на слова Лесі Українки).

Львів представлений шістьма іменами та дванадцятьма творами: Василь Барвінський («Сонет» на слова Івана Франка, 1933), Анатолій Кос-Анатольський, автор вокального циклу на тексти сонетів Вільяма Шекспіра (1954), Мирослав Волинський, автор цілого ряду солоспівів-сонетів («До музики» та «Сонет» на слова Анни Волинської; «Любов» на текст поезії Василя Симоненка; «Ода скрипці» на вірш Зільке Ламберт, для тріо виконавців: скрипки, голосу та фортепіано; «Сумрак вечірній» на слова Маркіяна Шашкевича для мішаного хору, баритона соло та оркестру), Олександр Козаренко («Від мене йдеш, немов душа від тіла», на слова Софії Майданської, прем'єра якого відбулася 2001 року; «Фа» з вокального циклу «Сім струн», на слова Лесі Українки, 1981), перша редакція

вокального циклу № 5 з двох творів на вірші Вільяма Шекспіра в перекладі Дмитра Паламарчука Олександра Опанасюка (1981–1982⁴⁰); солоспів «Ось спить дитя» на слова Івана Франка, присвячений Богдану Тихолозу (2021), композитора та віолончеліста Золтана Алмаші, твір якого існує в трьох версіях для різних виконавських складів з мінімальними відмінностями: 1) варіант для меццо-сопрано і струнного квартету (жовтень 2021 – січень 2023), 2) для вокального тріо (двох альтів і баса) та струнного квартету (жовтень 2021), 3) найпізніша, датована жовтнем 2023 року, версія для меццо-сопрано і фортепіано.

В Одесі створено близько вісімнадцяти солоспівів. Саме тут двома різними композиторами – Тамарою Малюковою-Сидоренко та Яковом Яциневичем – були написані однойменні вокальні цикли на слова поетичного циклу «Сім струн» Лесі Українки, лише четвертий номер з якого, Сонет «Fa», становить об'єкт нашої дослідницької уваги. Одеський перелік суттєво доповнюється вокальним циклом Олега Польового на тексти вінка сонетів відомої поетеси міста Розалії Бороденко (померла 2015 року) і його ж солоспівом, написаним на текст поезії Івана Франка «Сікстинська мадонна» (1966).

Географію українського музичного сонетарію дещо розширюють Полтава, Черкаси та Запоріжжя. Так, у 1993 році полтавчанка Тамара Оскоменко-Парулава написала вокальний цикл з трьох сонетів для баритона і фортепіано на слова Вільяма Шекспіра, а в 2008 році з'явився солоспів, створений Володимиром Карлашем на текст сонета Франческо Петрарки. Також ймовірно, що саме у Полтаві Леонідом Лісовським 1909 року була написана мелодекламація «Озимандія»⁴¹. Черкаси репрезентують твори Олександра Винокура (солоспів на слова сонета № 2 Вільяма Шекспіра) та Євгенії Марчук («Я вдягнена у подих перехожих» на слова Софії Майданської). До наданого переліку долучається також Запоріжжя,

⁴⁰ До недавнього часу твір перебував у вигляді рукопису.

⁴¹ Див. Розділ 3 даної роботи.

презентоване вокальними творами Наталії Боевої на тексти сонетів Вільяма Шекспіра (2007).

Гістограма⁴², створена на основі зібраних нами відомостей щодо часу написання музично-сонетних творів як у межах, так і поза межами України демонструє помітну розбіжність між першою та другою половинами ХХ століття, а також – першою чвертю прийдешнього ХХІ століття. Із зафіксованого нами загального числа сонетних музичних камерно-вокальних творів протягом 1900–1950 років було написано лише сім: три твори, написані на сонет Персі Біші Шеллі «Озимандія» (солоспіви Федора Якименка (1905), Бориса Лятошинського (1925) та мелодекламація Леоніда Лісовського (1909)), композиції Федора Надененка («Коханню вороття нема» на текст сонета Ігоря Северянина, 1924), Якова Яциневича (Сонет «Ға» з вокального циклу «Сім струн» на слова Лесі Українки, 1925), Василя Барвінського («Сонет» на текст Івана Франка, 1933). Основний же масив українських сонетних солоспівів зосереджений у другій половині ХХ – першій чверті ХХІ століття.

Розмірковуючи над причинами такої нерівномірності творчої продуктивності у сфері музичного сонета, висловимо припущення, що вирішальними факторами у даному відношенні можуть виступати наступні.

По-перше, це причини соціально-політичні та соціокультурні.

Саме на першу половину століття припадає пік розвитку найбільших світових авторитарних політичних режимів. Епоха СРСР потребувала так званих «масових пісень», оптимістичних маршів, а також крупних музичних форм – кантат, ораторій, опер, симфоній тощо. Відтак лірична муза на кілька десятиліть поспіль була витіснена до ар'єргарду музичного мистецтва. Навіть більше, автори-лірики – як поети, так і композитори звинувачувалися у буржуазності й наражалися на жорстку критику та репресії з боку представників влади. Даний літературний і, відповідно, музичний напрям в

⁴² Див. ДОДАТОК А.

буквальному розумінні коштував митцям життя (особливих гонінь зазнали поети-неокласики). Лише починаючи з другої половини ХХ століття, ситуація дещо пом'якшилася, що одразу ж спричинило неабиякий сплеск поетичної та музичної сонетної лірики.

Інший вагомий чинник, на нашу думку, зумовлений провідним напрямом розвитку української музики на початку ХХ століття. Уже на зламі епох чітко окреслилася ключова тенденція – формування та утвердження національної самосвідомості українського суспільства та уваги до збереження і популяризації українського музичного фольклору. Цей вектор розвитку характеризується появою великої кількості самодіяльних (часто – мандрівних) хорових колективів та співацьких гуртків (особливо інтенсивно цей процес мав місце на території Західної України). З'являється багато творів кантатно-ораторіального жанру та численні обробки народних пісень. Українське національне начало знаходило втілення й у симфонічних творах. Плекання національної ідеї передбачало передусім опору на український фольклор. Народне, національно-соборне превалювало над особистим ліричним, що автоматично виключало сонет (як оригінальний авторський поетичний твір) з бажаного арсеналу текстових джерел.

Існувала, нарешті, й третя причина. Українське музичне мистецтво, особливо протягом першої чверті ХХ століття, продовжувало перебувати ще у стадії свого становлення. Шедеври камерно-вокальної лірики Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького, а тим більше лірики музично-сонетної, відзначеної тонким рефлексійним психологізмом, є, зазвичай, характерними для більш високої стадії розвитку мистецтва.

Перший період такого розквіту лірики в українській музиці спостерігається починаючи з середини 1950-х по 1970-ті роки, ознаменовані появою не просто окремих камерно-вокальних мініатюр, а цілих вокальних циклів, які створювалися на тексти кращих зразків сонетного жанру у вітчизняній та світовій літературі. Поруч з окремими творами – сонетним шедевром Бориса Лятошинського («Спомин» на слова Адама Міцкевича,

1955), солоспівами Ігоря Соневицького («Хоч ти не будеш квіткою цвісти», 1953), Георгія Майбороди («Сонет» на слова Володимира Сосюри, 1959), Марії Завалишиної («Сонет № 139» на слова Вільяма Шекспіра, 1961), Віталія Кирейка («О, рідне слово» на текст поезії Івана Франка, 1964), Іллі Польського («ґа» (Сонет) з вокального циклу «Сім струн», на слова Лесі Українки, 1970) – з’являються перші українські сонетні вокальні цикли: цикл солоспівів за сонетами Вільяма Шекспіра Анатолія Кос-Анатольського (1954), «П’ять зоряних сонетів» Юлія Мейтуса (1964), «Дніпровські сонети» Петра Гайдамаки (1964), Три романси Бориса Буєвського для баритона, віолончелі і фортепіано на слова Вільяма Шекспіра в перекладі Д. Паламарчука (1966), Три сонети на слова Вільяма Шекспіра Геннадія Саська (1966), Три сонети для баритона та фортепіано на слова Пабло Неруди (з книги «100 сонетів про кохання») Людмили Шукайло (1977).

Справжнім вибухом музичної сонетної лірики стає в цей період камерно-вокальна творчість Миколи Дремлюги – понад тридцять п’ять солоспівів, спочатку задуманих як один гігантський вокальний цикл, складений з міні-циклів, групованих в хронологічному порядку за авторами літературних першоджерел: Франческо Петрарки, Мікеланджело, Вільяма Шекспіра, Адама Міцкевича, російських поетів, Хуана Рамона Хіменеса, українських поетів – Івана Франка, Лесі Українки, Максима Рильського, Володимира Сосюри, Павла Тичини, Леоніда Вишеславського, Андрія Демиденка, Лади Рєви⁴³. Феномен музично-сонетної творчості Миколи Дремлюги – явище унікальне не лише для другої половини ХХ століття, а й взагалі в контексті усього досліджуваного нами періоду: жоден український композитор не має такого об’ємного сонетарію, враховуючи й те, що кожен з творів Дремлюги являє собою шедевр витонченої лірики.

⁴³ На жаль, задумане видання цього масштабного циклу так і не вдалося реалізувати повністю (детальніше – див. Розділ 3).

Після десятиліття відносного затишшя в музичній сонетній творчості в 1990-ті роки, протягом якого, втім, були написані вокальний цикл з трьох сонетів Вільяма Шекспіра для баритона і фортепіано полтавської композиторки Тамари Оскоменко-Парулави (1993), цикл Анатолія Гайденка «Чотири сонети з чотирма епіграфами» на слова американського поета Джона Грасена Брауна та вокальна мініатюра Юлії Діброви для сопрано та фортепіано на текст 137-го сонета Вільяма Шекспіра, в українській музиці спостерігається друга потужна хвиля зацікавлення сонетною поезією. Перша чверть XXI століття поповнює скарбницю українського музичного сонетярства п'ятьма вокальними циклами, три з яких вражають своїм об'ємом. Так, 2007 та 2008 роки ознаменовані свого роду сонетними трилогіями – Три романси для баритона та фортепіано на тексти Вільяма Шекспіра Наталії Боевої та Три сонети Юрія Іщенка на слова П'єра де Ронсара. У 2009 році Олександр Яковчук створює вокальний цикл з дванадцяти сонетів Вільяма Шекспіра, у 2013 виходять друком «Весняні сонети» Миколи Малого – цикл з тринадцяти вокальних мініатюр, написаних на тексти віршів Бориса Грінченка. Ймовірно, в цей же період (рік не визначений) Олег Польовий створює цикл на поезії вінка сонетів Розалії Бороденко.

Найновітніші зразки музично-сонетної творчості – солоспіви «Дрімотність» Валерія Антонюка на слова Інокентія Анненського (з вокального циклу «Паралелі») (1996), «Сікстинська мадонна» Вікторії Шинкаренко (творчий псевдонім – Карел Вік) на слова однойменної поезії Івана Франка (2020), «Я вдягнена у подих перехожих» Євгенії Марчук на текст сонета Софії Майданської (2019), «Сонет № 43» Олега Безбородька, створений на оригінальний текст Вільяма Шекспіра (2020) та солоспіви «Ось спить дитя» Золтана Алмаші на вірш Івана Франка (2021–2023) і «Любов» Мирослава Волинського на слова Василя Симоненка. Також 30 вересня 2025 року на XXXVI Міжнародному фестивалі Kyiv Musik Fest відбулося перше виконання вокального циклу «Два сонета Вільяма Шекспіра для

баритона і фортепіано» Олександра Опанасюка в нещодавно здійсненій композитором другій редакції цього твору.

2.2. Літературні преференції у художньому просторі українського сонетного солоспіву ХХ – початку ХХІ століття

У процесі дослідження сонетних музично-поетичних творів українських композиторів періоду ХХ – першої чверті ХХІ століття привертають до себе увагу певні яскраво виражені літературні вподобання, що їх ми не можемо поминути увагою в нашій роботі.

В цілому літературний діапазон вітчизняного музичного сонетарію охоплює твори тридцяти трьох українських та зарубіжних поетів різних епох, починаючи зі славетного Франческо Петрарки (1304–1374) й завершуючи сучасними українськими (Софія Майданська, Розалія Бороденко) та іноземними (Зільке Ламберт) авторами. Значне місце серед них посідають твори італійського (Франческо Петрарка, Мікеланджело (1475–1564)), французького (П'єр де Ронсар (1524–1585)) та англійського (Едмунд Спенсер (1552–1599)), Вільям Шекспір (1564–1616)) Відродження (54 твори з досліджуваних нами 160-ти), поетів романтичної доби (Адам Міцкевич (1798–1855), Персі Біші Шеллі (1792–1822), Джон Кітс (1795–1821), Іван Франко (1856–1916), Леся Українка (1871–1913) та інші – загалом 44 твори), представників європейського модернізму та авангардизму (Хуан Рамон Хіменес (1881–1958), Поль Еллюар (1895–1952), Сесар Вальєхо (1892–1938), Пабло Неруда (1904–1973)).

«Як і в інших національних культурах, розвиток української вокальної музики відбувався у тісному зв'язку із розвитком національної поезії», – справедливо зазначає Оксана Басса. [8, с. 388]. Більша половина досліджуваних творів (77 із 160) написані на тексти українських поетів – Володимира Сосюри (1898–1965), Леоніда Вишеславського (1914–2002), Дмитра Луценка (1921–1989), Лади Реви (1925–2006), Андрія Демиденка (нар.

1951), Анни Волинської (нар. 1962), неокласиків Миколи Зерова (1890–1937) та Максима Рильського (1895–1964), поетів-шістдесятників Дмитра Павличка (1929–2023), Василя Симоненка (1935–1963). Варто відзначити вокальний твір «Сумрак вечірній» (2011), створений учнем Анатолія Кос-Анатольського, сучасним композитором Мирославом Волинським на текст однойменної поезії Маркіяна Шашкевича – автора одного з найперших сонетів в українській літературі.

Яскраво виражена тенденція в українському музичному сонетярстві – особлива увага до текстів Вільяма Шекспіра, короля сонетного жанру не лише в англійській, а й взагалі у світовій поезії. На сонети Шекспіра українськими композиторами написано сорок камерно-вокальних творів, що складає практично чверть від усього числа досліджуваного нами музичного матеріалу. Всі ці твори з’явилися у другій половині ХХ – першій чверті ХХІ століття. Стосовно текстів зауважимо, що з 154-х сонетів, створених В. Шекспіром, на музику українськими композиторами покладено 31 – як правило в перекладах (виняток становить лише солоспів, написаний у 2020 році О. Безбородьком на оригінальний текст сонета № 43 «*When most I wink, then do mine eyes best see*»; твір існує в камерній і оркестровій версіях). Найбільшу данину безсмертній поезії англійського генія віддали Олександр Яковчук, перу якого належить об’ємний вокальний цикл з дванадцяти сонетів в українському перекладі Остапа Тарнавського (2009). Унікальність цього циклу полягає у тому, що фонематична організація поетичної структури відповідає оригіналу англійського поета, що уможливило виконання музики як з українським, так і з англійським текстом. Микола Дремлюга – автор вокального циклу «Пам’яті друга» з п’яти романсів для високого голосу із супроводом фортепіано (1974). Деякі менші цикли творів на слова В. Шекспіра написали А. Кос-Анатольський (чотири романси, 1954), Б. Буєвський (три романси, 1966), Г. Сасько (три романси, 1966), О. Опанасюк (два твори, 1982), Т. Оскоменко-Парулава (Три сонети для баритона і фортепіано, 1993), Н. Боева (три твори, 2007).

Як відомо, тематично сонети В. Шекспіра поділяються на дві групи за адресатами посвяти: сонети другу, яких переважна більшість (№ 1 – 126) та ті, що присвячені таємничій смаглявій леді (№ 127–154). Огляд камерно-вокальних творів, написаних на тексти великого англійського поета-драматурга показує, що у творчому просторі українського музичного сонетарію надається безумовна перевага текстам, присвяченим другу. Три сонети з цієї групи – № 18 («Shall I Compare Thee To A Summer's Day?»), № 30 («When To The Sessions Of Sweet Silent Thought») та № 66 («Tired For All These, For Restful Death I Cry») навіть використані двічі різними композиторами і в різних перекладах. Так, на слова сонета № 18 написані романси М. Дремлюги («Твої рівняти риси з літнім днем?» з циклу «Пам'яті друга» (1974), переклад В. Юхимовича) та О. Яковчука («До літньої тебе рівняти днини?» (2009), переклад О. Тарнавського); на текст сонета № 30 – твори О. Опанасюка («Коли на суд безмовно-тихих дум» з вокального циклу № 5 (1982, переклад Дмитра Паламарчука) та М. Дремлюги («Коли на суд німих таємних дум...», з циклу «Пам'яті друга», 1974, переклад С. Литвина); також сонет № 66 ліг в основу творів О. Білаша («Я кличу смерть», в перекладі Д. Павличка) та Б. Буєвського («Стомившись, вже смерті я благаю», в перекладі Д. Паламарчука).

Лише п'ять сонетів узято українськими авторами з групи творів, присвячених смаглявій леді: «Любов і музика» (сонет № 128) та «Любов і вода» (сонет № 154) з вокального циклу на слова В. Шекспіра (1954) А. Кос-Анатольського; «Сонет 137» для сопрано та фортепіано Ю. Діброви (1999); «Сонет 139» М. Завалишиної (1961, переклад М. Тихого) та «Розумна будь» (Сонет № 140) Б. Буєвського з його виданого у 1966 році вокального циклу «Три романси» для баритона, віолончелі і ф-но на слова В. Шекспіра (український текст Д. Паламарчука).

Характеризуючи тематичний спектр українського музичного сонетарію, неможливо не відмітити, що найбільше число обраних композиторами текстів концентроване на топі кохання. Поетичні першоджерела, присвячені цій

тематиці, лежать в основі понад сімдесяти з досліджуваних нами камерно-вокальних творів. Ряд інших написані на тексти філософського (10) та соціально-політичного (близько 12-ти) змісту. Серед сонетних першоджерел наявні також твори, що являють собою замальовки пейзажів, картин природи, суголосох з настроєм ліричного героя, елегії (12), сонети-посвяти славетним українським поетам (Тарасові Шевченку, Максиму Рильському). Також виокремлюється низка творів на основі сонетних поезій, присвячених темі творчості й служіння (близько десяти).

У ході аналізу літературного спектра українського музичного сонетарію виразно простежуються й інші характерні тенденції у виборі композиторами поетичних першоджерел. Зокрема, доволі поширеним і чітко окресленим явищем є апеляція різних авторів до одного й того самого поетичного тексту. Вище ми вже навели приклади звернення різних авторів до одних і тих же текстів В. Шекспіра, хоч і в різних перекладах. З-поміж інших поетичних преференцій, наявних у просторі українського музичного сонета, особливо привертають увагу три: вірш «Сікстинська мадонна» І. Франка, Сонет «Фа» з поетичного циклу «Сім струн» Лесі Українки та «Озимандія» – знаменитий сонет англійського поета-романтика П. Б. Шеллі. Подібні творчі прецеденти закономірно стимулюють потребу в компаративних зіставленнях,⁴⁴ що й було реалізовано у третьому розділі цього дослідження на прикладі текста сонета П. Б. Шеллі «Озимандія».

Сонет «Сікстинська мадонна», що був написаний двадцятип'ятирічним Іваном Франком під враженням від знаменитого полотна Рафаеля Санті та увійшов до його поетичної збірки «З вершин і низин» (1881), ліг в основу трьох камерно-вокальних мініатюр українських композиторів: Віталія Кирейка (ор. 110, 1981), Олега Польового (рік написання не визначений) та Вікторії Шинкаренко (творчий псевдонім – Карел Вік, 2017). Провідною

⁴⁴ Початок подібного роду розвідкам вже покладений роботами Ганни Карась, присвяченими музичним інтерпретаціям поезії Івана Франка та Лесі Українки у творчості композиторів української західної діаспори [85], [87].

ідеєю поезії є возвеличення образу жіночності й материнства, уособленого в картині Рафаеля, до рівня сакралізованого ідеалу. Емоційна атмосфера твору, позначена молитовною зосередженістю та станом тихого екстазу, зумовлює застосування відповідного комплексу виразових засобів, подібних до усталених моделей сакральної музики (на кшталт тих, що застосовані у двох всесвітньо визнаних «Ave Maria» – Ф. Шуберта та Й. С. Баха – Гуно). Це підтверджується у процесі порівняльного аналізу музичних інтерпретацій франкового сонета, здійснених В. Кирейком і В. Шинкаренком.

Досліджуючи особливості фортепіанної партії солоспіву В. Кирейка Н. Цейко справедливо визначає жанр цього твору як барокову арію. Дослідниця зазначає, що характер супроводу «адресує до семантичної та інтонаційної генези хоралу, практики хоральності, атмосфери храмової молитви. Глибокі октавні басы, рівні, строгі акордові вертикалі тут радше ближчі до особливостей органного виконавства, а нерідко точне дублювання мелодією фортепіанної партії мелодії вокаліста підкреслює пріоритетність мелодичних функцій акомпанементу» [223, с. 158]. Додамо до цього, що, попри хоральність, фактура акомпанементу водночас є доволі поліфонізованою, що лише підкреслює її бароковість. Наспівна лінія вокальної партії широкого дихання, тональність твору *B-dur*, з її усталеною семантикою певної відстороненості, дистанційованості, а також неквапливий метр *alla breve* привносять свою лепту у створенні атмосфери молитовної зосередженості. Тричастинна репризна форма романсу з поверненням *Tempo I* є недвозначною алюзією на арію *da capo*.

Одноійменний твір Карел Вік вирізняється використанням сучасних композиторських технік й існує у кількох інструментальних версіях (для голосу, фортепіано й тамбурина; для голосу й кобзи; для голосу й камерного оркестру). Така варіантність інструментування спрямована на розширення акустично-просторового звукового об'єму твору. З романсом В. Кирейка композицію В. Шинкаренка поєднує майстерно сформована емоційна атмосфера тихого захоплення спогляданням духовної, надземної краси.

Зокрема, у версії твору для голосу, фортепіано й тамбурина своєрідність «фортепіанної партії досягається протиставленням прозорих акордів, які переплітаючись між собою, створюючи особливу ауру дивовижно-піднесеного звучання» [200, с. 75]. Втім, на відміну від твору В. Кирейка, у «Сікстинській мадонні» В. Шинкаренка спостерігаємо досить вільне поводження з поетичним текстом (наприклад, багатократне повторення слів «Так, ти богиня», озвучене виразним кварто-квінтовым ходом мелодії – інтонація, що нею авторка відверто милується).

До зазначеного тематичного блоку закономірно долучається й солоспів «Сікстинська мадонна», написаний Дмитром Клебановим на однойменний сонет Максима Рильського. Вірш Рильського – поетична відповідь митця середини ХХ століття славетному каменяреві. Перший рядок цього твору («О, хто сказав, що не людина ти?») підкреслено суголосно першому рядку сонета І. Франка («Хто смів сказати, що не богиня ти?»), що його М. Рильський обирає у якості одного з епіграфів. Зазначений початок сонета Рильського підхоплює й доводить до граничного ступеня виразності наскрізну ідею Франкового твору: возвеличення й обожнювання людської природи в небожительці Мадонні. Музична інтерпретація віршованих рядків М. Рильського витримана в ключі пристрасної, патетичної риторики. Початкові фрази вокальної партії звучать ніби на гребні широкої пасажної хвилі фортепіанного вступу; і супровід, і вокал романсу, поданий у манері вільної промови (*tempo rubato*), пронизані драматичним пунктирним ритмом та неспокійною, контрастною динамікою.

Наступною виразною поетичною домінантою, що простежується у сфері української музичної інтерпретації сонета, є твір «Fa» («Фантазіє») з циклу «Сім струн» Лесі Українки⁴⁵. Насичений численними музичними алюзіями – зокрема використанням назв нот, жанрових позначень, а також темпових і

⁴⁵ Цикл був створений 1890 року, опублікований у Львові на початку 1893-го у збірці «На крилах пісень» та присвячений дядькові поетеси Михайлу Драгоманову

характерних вказівок («Grave», «Briosso» тощо) – цей текст виявляє значний потенціал для композиторського осмислення та художньої інтерпретації.

Не дивно, що на текст сонета «Fa» наразі написано цілих сім (!) творів: Якова Яциневича (1925), Михайла Фёдоріва (1965), Іллі Польського (1970), Миколи Дремлюги («Фантазія», 1975), Степана Спеха (1976), Олександра Козаренка (1981) та Тамари Малюкової-Сидоренко (1962). Практично усі наведені твори (за винятком солоспіву Дремлюги) є відповідними номерами повних вокальних циклів, створених на вірші поетичного циклу Лесі Українки. Що ж до твору «Фантазія» Миколи Дремлюги, то він свого часу був включений композитором до вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) з фортепіано на слова українських поетів.

Як відомо, вірш «Fa» має дві редакційні версії, з яких найпоширенішою є друга – так звана основна редакція, що була видана ще за життя поетеси у 1891 році в журналі «Зоря» під назвою «Сонет» – двома роками раніше за збірку «На крилах пісень». Перша ж версія, датована 1890 роком, свого часу була надрукована 1928 року в журналі «Життя і революція». Вона значно відрізняється від основної своїм драматизмом, підсилюваним цілою низкою розпачливих риторичних запитань:

*Як допомогти в безмірнім людським горі?
Як світ новий з старого збудувати?
Як навчить байдужих почувати?
Як розбудити розум, що заснув?
Як час вернуть, що марне проминув?
Як певную мету вказати розпачливим?*

Із зазначених нами семи музичних версій першу редакцію використовують Степана Спех та Олександр Козаренко.

Назви-ноти семи поезій циклу («До», «Ре», «Мі», «Фа», «Соль», «Ля», «Сі»), нерідко сприймаються композиторами як натяк на тональності музичних номерів потенційного вокального циклу, а заголовок першого з творів вказує на «тональність всього циклу – До мажор» [87, с. 242]. Подібними міркуваннями керуються С. Спех та М. Фёдорів: назви віршів Лесі Українки вони роблять тоніками номерів своїх вокальних циклів.

О. Козаренко кожен номер свого вокального циклу розпочинає із звучання ноти, заявленої у назві кожної з поезій.

Для Я. Яциневича та М. Фёдоріва, у творчості яких першочергове місце займали хорові і особливо музика для храмового ужитку, сонетний жанр в якості літературного першоджерела не є явищем характерним, і твір Лесі Українки в контексті їхнього творчого доробку виглядає скоріше винятком⁴⁶.

Інша справа – Степан Спех, для якого «лірика була органічною часткою його композиторської творчості» [87, с. 242]. Його твір «Фа», єдиний з усіх семи зазначених музичних версій сонета, являє собою мелодекламацію. Напруженість, настійливість питань, що ставляться в сонеті поетесою, композитор оформлює в енергійне фа-мажорне *Allegro*, дещо згладжуючи, таким чином, драматизм поетичного тексту. Втім, слова останнього рядка поезії («Фантазіє! Порадь, як жити нещасливим!») тимчасово затіняються фа мінором.

На відміну від *Allegro* С. Спеха, Сонет «Фа» О. Козаренка, написаний у тональності *f-moll*, є, у певному сенсі, чимось протилежним за своєю концепцією. Цей номер вокального циклу «Сім струн» характеризується поліжанровістю через наявність у ньому рис «варіацій на *basso ostinato* та драматичного монологу» [191, с. 25]. Твір відкривається фортепіанним вступом *Adagio*, викладеним у низькому регістрі довгими тривалостями, що нагадують похмурий тип фактури пасакалії. Подальший розвиток супроводжується поступовим наростанням динаміки та емоційної напруги, кульмінацією якого стають інтенсивні каскади фортепіанних пасажів на *fortissimo*. Вокальна партія, трактована переважно інструментально, має декламаційний характер; її мелодична лінія вирізняється експресивністю, різкою контурністю та насиченістю широкими інтервальними стрибками, що

⁴⁶ Саме тому цілком закономірно, що, зокрема, «Фа» М. Федоріва, як і весь його цикл «Сім струн», є хоровою музикою двоголосного складу «для дівочих або шкільних хорів із супроводом фортепіана», написаною ним для учнів Чикагської школи святого Миколая.

корелює з драматичною напруженістю розгорнутого фортепіанного супроводу.

2.3. Ступінь узгодженості музичної форми українських солоспівів з поетичним сонетним канонем

Струнка архітектоніка сонета (а також поєднання сонетів у цикл – так званий «вінок») до сьогодні залишається в літературі неперевершеним зразком структурної досконалості, що цілком справедливо дозволяє вважати його вершинним жанром високої поезії. Втім, його строгі, бездоганні пропорції виявляють неабиякий спротив при покладенні на музику.

Огляд численних зразків композиторської інтерпретації сонетного тексту показує, що у більшості випадків з цього роду поетичним джерелом поводяться так само, як і з будь-яким іншим віршованим текстом, відтворюючи музичними засобами головним чином образ, емоційний стан, загальну концепцію поетичного твору. На відтворенні ж музичними засобами його структурного канону, котрий, власне, й вирізняє сонет з-поміж інших поетичних жанрів, увага зазвичай не концентрується. «Характер форми сонету, який втілює діалектичність буття в його інтенсивно-стислій драматургійності, не завжди знаходить музичний відгук у романсовій мініатюрі», – зауважує О. Осока [162, с. 52].

Віднайти приклади повноцінної музичної реалізації структурно-композиційного потенціалу, закладеного в сонеті, є завданням непростим, тим більше що ця структура нерідко реалізує себе як дієвий «програмний код» для художнього вираження філософської ідеї єдності протилежних начал. Не становить винятку в цьому відношенні й українське музично-поетичне сонетярство. Із зібраної скарбниці вітчизняної камерно-вокальної музики можна вказати практично лічені твори, де сонетний канон якимось чином репрезентується в музиці. Зазвичай автори «можуть використовувати метрику та тональні кольори у відповідності до поетичної структури, або порушувати

цю відповідність, “розриваючи” катрени, терцини, двовірші за своїм мистецьким задумом, додавати музичні повторення поетичної фрази або “сонетного замка”» [162, с. 53]. Аналогічну свободу можна спостерігати і в поводженні з характерним для сонета поетичним розміром – п’яти- або шестистопним ямбом. Потенційні структурно-метричні перетини майже не використовуються композиторами.

Враховуючи щойно окреслену специфіку композиторського підходу до сонетної форми, а також той факт, що проблематика музичної інтерпретації сонетного жанрового канону наразі залишається практично недослідженою, вважаємо за потрібне присвятити окремий підрозділ нашої роботи огляду та аналізу українського камерно-вокального сонетарію з позиції визначення способів інтерпретування вітчизняними авторами структури сонетних текстів, ступеня відповідності музичного метро-ритму поетичній метриці сонетів, музичної форми – канону сонетної структури.

Зауважимо попередньо, що ми ні в якому разі не маємо наміру ставити знак рівності між ступенем реалізованості сонетної форми в музиці й мистецьким рівнем аналізованих творів, цілком усвідомлюючи дилетантизм і обмеженість подібного підходу. Звичайно ж, вільне трактування сонетних текстів, а подекуди й їх радикальна трансформація у процесі музичної інтерпретації, не обов’язково призводять до спотворення або неадекватного прочитання поетичної ідеї. Натомість численні художньо довершені зразки сонетних солоспівів, попри певні відхилення від тексту, засвідчують продуктивність такого підходу. Водночас в українській камерно-вокальній музиці представлені й приклади виваженого, текстологічно чутливого ставлення до сонета, що також зумовлює оригінальні й художньо переконливі результати.

Маючи на меті дослідити ступінь узгодженості українських камерно-вокальних творів із сонетною формою поетичного першоджерела, закономірності функціонування цієї поетичної структури в контексті її поєднання з формою музичною, ми сфокусували увагу на текстах, що

максимально відповідають класичному канону (без будь-яких модифікаційних відхилень). Відповідно, з доступного нам наявного аналітичного матеріалу було обрано 81 твір. Принциповим критерієм відбору став ямбічний метр, наявні чотирнадцять рядків та чітке дотримання строфічної структури (два катрена та дві терцини або ж, в англійському варіанті, – три катрени та завершальний двовірш).

Логічно припустити, що можливі шляхи збереження та підкреслення особливостей сонетної форми у камерному вокальному творі пов'язані з гнучкістю власне музичного формотворення – з певними структурними пропорціями періодів або більш крупних утворень, які б максимально полегшували процес аудіального сприйняття сонетних строф. Тому музична інтерпретація форми сонета в найрельєфнішому своєму вигляді передбачає необхідність високого ступеня диференціювання структурних елементів поетичної форми – катренів і терцетів (терцин). В якості дієвих факторів музичного формотворення у даному зв'язку можна передбачити ладотональне, структурне або інтонаційне відокремлення чотири- й тривіршів. Можливі форми реалізації подібних задач – різні способи аудіального маркування кожного з цих підрозділів, наприклад: зміна музичного матеріалу, тональності, однаковий початок кожного з розділів, інструментальні перегри між розділами тощо.

Вірогідними елементами композиторського реагування на розмір сонетного вірша можуть стати музичний метр та ритмічний малюнок вокальної партії як базові засоби відтворення ямбічності⁴⁷. Відповідно, логічні виразові засоби – затакт, пунктирна ритмічна формула, розміри, що забезпечують тріольність – 6/8, 3/8 тощо, поліритмічне накладання пар рівних тривалостей на тріолі. Остання, менш очікувана, але гіпотетично допущена і врахована нами характеристика сонетного канону – групування рим у катренах і терцетах.

⁴⁷ Ми свідомо вилучили з масиву відібраного нами аналітичного матеріалу сонети, базовані на хорей; білий сонет включений до цієї експериментальної виборки за умови збереження п'яти-шестистопного ямбу.

З обраних нами камерно-вокальних творів 36 мають в своїй основі сонети англійської структури 4+4+4+2⁴⁸. Майже удвічі більше солоспівів (59) створено на сонетні тексти італійсько-французької структури 4+4+3+3⁴⁹. Із зазначеної кількості творів розглянемо ті приклади, які є найбільш показовими для нашого дослідження, розташовуючи їх у порядку поступового зростання відхилення авторів від принципу збереження й увиразнення музичними засобами канонічної сонетної структури.

Отже, максимальний ступінь дотримання пропорцій сонетного тексту спостерігаємо у творах, структурні особливості яких забезпечують *ясне розмежування усіх розділів-строф*. Слід відмітити, що зазначений принцип порівняно частіше спостерігається у творах, в основі яких лежить англійський сонет із структурою 4+4+4+2.

Яскравим прикладом реалізації такого структурного підходу є «*Сонет № 43*» на слова Вільяма Шекспіра Олега Безбородька⁵⁰. Кожна строфа сонетного тексту в творі відділяється інструментальною перегрою, яка щоразу несе певне драматургічне навантаження – «переключає» образ, виконує функцію кульмінаційної зони (після другого катрена). Рядки сонета в усіх трьох катренах озвучені однією й тією ж повторюваною вокальною фразою з незначними варіаціями (у третьому та четвертому рядках цей інтонаційний патерн звучить квартою вище). Останній двовірш виконує функцію коди-епілога. Зазначена структура дає можливість легко розпізнати на слух не лише початок кожної наступної строфи-катрена, а й початок кожного віршованого рядка. Певний «аскетизм» вокальної партії у поєднанні з драматизмом супроводу, цікавими тембральними знахідками, що підкреслюють ключові

⁴⁸ Переважна більшість (тридцять два) написані на тексти сонетів В. Шекспіра, і лише чотири – на поезії інших авторів: Е. Спенсера, В. Симоненка, В. Сосюри та О. Пушкіна.

⁴⁹ Тут ми природно спостерігаємо значно різноманітнішу палітру авторів сонетів, серед яких: Ф. Петрарка, Б. Мікеланджело, А. Міцкевич, Дж. Кітс, П. Б. Шеллі, П. Ронсар; українські поети І. Франко, Леся Українка, Л. Вишеславський, А. Волинська, Б. Грінченко, М. Зеров, Д. Луценко, М. Рильський, Д. Павличко, С. Майданська.

⁵⁰ Прем'єра твору у версії для соліста з оркестром відбулася 30 вересня 2020 року на фестивалі Kyiv Music Fest; виконавці: Сергій Андрущук (вокал) та Симфонічний оркестр українського радіо під орудою Володимира Шейка.

точки форми, сприяє тому максимальному ступеню виразності, з якою композитор розкриває концепцію сонета Шекспіра.

У творі Олександра Білаша «Я написав її ім'я» на текст сонета № 75 Едмунда Спенсера (з вокального циклу «Світовий сонет», написаного на тексти поезій класиків світової літератури в перекладах Дмитра Павличка, 1986) всі три катрени англійського сонета оформлені як восьмитактові періоди, що слідують один за одним – без зупинок та інструментальних інтерлюдій. Кожен з періодів побудований на власному музичному матеріалі, відмінному від інших як інтонаційно, так і тонально. Лише в останньому двовірші повертається початковий матеріал першого катрена, внаслідок чого утворюється структурна арка.

Уважністю до сонетної структури відзначаються й солоспіви з циклу «Три романси для баритона та камерного оркестру» Наталії Боевої (2007)⁵¹, створені на тексти сонетів Вільяма Шекспіра.

Так, у «Сонеті № 12» усі три катрени являють собою квадратні восьмитактові періоди. Перший катрен відділяється інтерлюдією. Другий і третій восьмитакти-катрени зв'язані між собою і йдуть без перерви (що відповідає особливостям літературного тексту, утворюючи разом складне речення). Водночас зазначені розділи чітко розрізняються на слуховому рівні: початок третього катрена інтонаційно корелює з першим, незважаючи на транспозицію мелодії на квінту вгору та її функціональне переосмислення (якщо перший катрен-період супроводжується домінантовим органним пунктом у басу, то початок третього вирізняється тонічною гармонічною опорою). Після кульмінаційно насиченого розгортання постає двовірш, в якому початкова інтонація вокальної партії виявляє спорідненість із першою фразою твору.

«Сонет 104» на слова В. Шекспіра поєднаний Н. Боевою з попереднім солоспівом (звучить *atacca*). У тричастинній формі вирізняється розгорнутий

⁵¹ За словами авторки, «Три романси для баритона та камерного оркестру» не опубліковані. У 2020 році було надруковано два сонети (№12 та №104) у перекладані для голосу і фортепіано.

середній розділ та скорочена реприза. Частини композиції чітко диференційовані в тональному плані: крайні розділи звучать у *D-dur*, тоді як середній – в однойменному мінорі. Перший розділ, організований як восьмитактовий період, покладений на текст першого катрена. Середній складається з двох восьмитактових речень повторної будови і спирається на текст другого та третього катренів. Завершальний розділ, також восьмитактовий, вміщує фінальний двовірш.

В «Сонеті № 97» перші два катрени оформлені як несиметричні періоди різної довжини (дев'ятитакт і семитакт), відділені один від одного перегрою й диференційовані тонально. Третій катрен, також маркований зміною тональності, являє собою квадратний восьмитакт, але завершується на домінанті, а відтак потребує завершального доповнення, функцію якого виконує фінальний двовірш.

Розмежування й чуйне диференціювання сонетних строф має місце і у творах, написаних на тексти італійсько-французького типу 4+4+3+3, наприклад, у солоспіві *Петра Гайдамаки «Оповіва кімнату мертва тиша» з вокального циклу «Дніпровські сонети»* для баритона із супроводом фортепіано на слова *Дмитра Луценка*. Два перші катрени літературного твору вирішені як восьмитактові періоди, побудовані на схожому музичному матеріалі. Початок кожної строфи маркований висхідним квартовим ходом, що настроює на відповідну тональність (*e-moll* – у катренах, *h-moll* – у першій та *E-dur* – другій терцинах). В музиці виразно відтворюється драматургія, закладена у самому сонеті – зростання напруження в кожній наступній строфі і вихід на апофеозну кульмінацію у другому терцеті. Показово, що в терцетах квадратність ламається: вокальна партія структурована у два шеститакти відповідно. Втім, як несиметрична вона сприймається тільки взята сама по собі: фортепіанний же супровід «дограє», доповнює структуру до потрібного восьмитакту. Таким чином, автору вдається, не порушуючи загальної квадратності компонентів музичної форми, відтворити асиметричність сонетних терцин.

Схожою конструкцією відзначається солоспів *Євгенії Марчук «Я вдягнена у подих перехожих» (2019)* на слова *Софії Майданської*. Подібно до щойно розглянутого твору Петра Гайдамаки, два перші катрени тут також ґрунтуються на спорідненому тематичному матеріалі, маючи подібний початок і водночас певні варіаційні відмінності. Композиторка зберігає ритмічний малюнок протягом усього твору, а чітка аудіальна диференціація строф і стриманий, мінімалістичний фортепіанний супровід забезпечують цілісність і довершеність сонетної архітекtonіки.

У всіх наведених прикладах домінує не лише максимально чуйне ставлення до сонетної структури, а й також до канонічного метру – ямбу, відтворюваному відповідними виразовими засобами: затактовістю та пунктирним ритмом⁵². Звернімо ж увагу на ситуації, коли, при загальному дотриманні класичної будови строф (4+4+3+3), сонетний канон почасти порушується через відхід від ямбічного метру.

Подібна ситуація має місце, наприклад, у солоспіві *Юлія Мейтуса «Пам'яті Максима Рильського»* на слова *Дмитра Павличка*, де текст сонета поданий цілісно, без змін і повторів, з прозорою диференціацією усіх строф у наскрізному музичному розвитку. Злам же ямбу відбувається внаслідок того, що рядки сонета «промовляються» надзвичайно вільно.

Те ж саме спостерігаємо і в талановитій музичній інтерпретації *сонета «Фа» Лесі Українки Олександра Козаренка*. «Олександр Володимирович точно дотримується тексту поетеси, нічого не скорочує і не доповнює окремими фразами чи словами. Навпаки – він додає мовні інтонації у вокальну партію та трактує фортепіанну таким чином, що соліст і піаніст є рівноправними партнерами» [191, с. 25]. Ми бачимо тут надзвичайно чуйне ставлення автора до сонетної строфіки. Два катрени, оформлені схожим музичним матеріалом, ясно розрізняються на слух. Текст же терцетів інтерпретується композитором

⁵² Зауважимо, втім, що у творі О. Безбородька задана на початку ямбічність далі почасти свідомо вуалюється – вірогідно, з метою відтворити специфіку англійської фонетики, оскільки композитор використовує оригінальний текст В. Шекспіра. Незначне порушення сонетного метру має місце і в «Сонеті № 97» Н. Боевої: в другому катрені і в останніх двох рядках з'являється хорей.

як єдиний монолітний структурний блок – секстет. Саме так, втім, репрезентує його й сама Леся Українка, розпочинаючи кожен рядок настійливим риторичним «Як...». Своєї черги, Олександр Козаренко «дзеркалить» цей художній прийом, озвучуючи кожен з рядків секстету однією й тією ж багато разів повторюваною музичною фразою. Висока теситура вокальної партії чудово передає граничну напруженість і відчай, вкладені у ці рядки Лесею Українкою. Маючи на меті максимально посилити емоційність висловлювання, Козаренко ламає сонетний ямб, розміщуючи кожне текстове «Як...» на сильному часі. Зазначений відхід від сонетної жанровості в даному контексті є переконливим і художньо виправданим прийомом.

Найбільш поширеним формотворчим методом, який застосовується українськими композиторами у камерно-вокальних творах, написаних на сонетні тексти, є підгін сонетної строфічної структури під звичні й давно вироблені композиторською практикою музичні форми – найчастіше тричастинну репризу, рідше – двочастинну. «В цих випадках метричні і структурні особливості поетичного сонету не проявляють себе, а романсова мініатюра лише відтворює логіку розгортання самої теми», – справедливо зауважує О. Осока [162, с. 52]. Такому структурному переосмисленню підлягають сонетні тексти як італійського, так і англійського типів.

Зазначений підхід активно застосовується, зокрема, у камерних вокальних творах *Олександра Білаша*, об'єднаних у цикл «Світовий сонет», де в різних за своєю емоційною тональністю солоспівах можна спостерігати застосування того ж самого прийому формотворення.

Так, у творі «*Я кличу смерть*» на слова *Сонета № 66 Вільяма Шекспіра* другий катрен-період зв'язаний з першим – між ними немає перерви і на слух вони різняться лише тонально. Після цього першого розділу звучать інструментальна перегра (широко використовуваний прийом автора) і другий розділ – третій катрен-період з доповненням-двовіршем. Таким чином, автор перегрупує структурні складові англійського сонета, утворюючи двочастинну форму.

У тих солоспівах циклу, основою яких є сонети зі строфічною структурою 4+4+3+3, після двох періодів-катренів, що в цьому контексті вже інтерпретуються як перший і середній розділи тричастинної форми, заключний розділ зазвичай виконує репризну функцію, у тій чи іншій мірі відтворюючи тематичний матеріал початкової частини.

У творі *«Благословенні будьте, день і рік»*, написаному на текст Франческо Петрарки, формотворчі прийоми, застосовані композитором, частково схожі з тими, що використані із сонетом англійського типу, а саме: два катрени являють собою восьмитактові періоди-квадрати, причому перший катрен завершується домінантовою гармонією, є розімкненим, внаслідок чого наступний період (другий катрен, що йде за першим без перерви і починається в однойменному *C-dur*) сприймається не як самостійна підструктура, а як наступне велике речення – продовження. Натомість поетичний текст терцин, що з'являється після розгорнутої виразної фортепіанної інтерлюдії, покладено на той самий музичний матеріал, що й початок солоспіву. Це зумовлює тенденцію до сприйняття терцин як репризного розділу, тоді як другий катрен виконує функцію середньої частини форми. Водночас реприза не є точною, оскільки відтворюється лише початковий інтонаційний комплекс. Оскільки на цей структурний сегмент припадають тривірші сонета, закономірно порушується квадратність музичної побудови. Композитор об'єднує терцини в єдиний розділ-блок – розширений дванадцятитактовий період, інтерпретуючи їх як безперервну цілісність. У підсумку сонет осмислюється в межах тричастинної музичної форми з динамічною репризою.

Форма солоспіву *«Про коника і цвіркуна»* на слова Джона Кітса подібна й навіть аналогічна солоспіву *«Благословенні будьте»*, за винятком деяких відмінностей. Перший і другий катрени тексту також оформлені як восьмитактові періоди; другий катрен-період цього разу ще більш відверто продовжує перший (між ними мелодична зв'язка), і в ньому також змінюється тональність. Після розгорнутої інтерлюдії звучить реприза з текстом терцин,

об'єднаних у цілісний підрозділ; за незначними винятками, він майже точно відтворює музичний матеріал першого періоду. Терцини сонета О. Білаш перегруповує у чотиривірш з двовіршем (свого роду, кодою), чим зберігає задану на початку твору квадратність: третій розділ тричастинної форми твору являє собою восьмитактовий період з доповненням.

Ще одним прийомом, характерним для української камерно-вокальної музики, є формотворення, що здійснюється композиторами шляхом змін і доповнень у сонетному тексті. Внаслідок цього, поетичний матеріал ніби пристосовується до необхідної музичної структури та підпорядковується логіці музичної драматургії.

З огляду на це відмітимо, що з тридцяти шести проаналізованих нами творів, написаних на тексти сонетів з англійською будовою (4+4+4+2), двадцять містять здійснені композиторами текстові зміни. Втім, дану кількість складають твори усього лише чотирьох авторів: цикл з 12-ти солоспівів О. Яковчука, три солоспіви М. Дремлюги, три – А. Кос-Анатольського і два – Б. Буєвського. Натомість, решта шістнадцять творів написані одинадцятьма авторами (число, майже втричі більше). Наведена статистика показує, що зазначена тенденція усе ж таки не є домінуючою.

Розглянемо детальніше вплив текстових повторів на музичну форму на прикладі солоспівів з вокального циклу *Олександра Яковчука «12 сонетів Шекспіра» для баса і фортепіано*.

Перший номер циклу – *Сонет XIV. «Провіщення»*. У тексті сонета композитор повністю повторює останній рядок третього катрена:

*Мов з вічних зір, вичитую знання
Про правду і красу, та як би їх
Затримати для перетворення;
Затримати для перетворення.*

Зокрема, автор акцентує засобами музичної виразності, привертаючи увагу слухача до цього рядка: оформлений як низхідний звукоряд, викладений *a cappella* половинними тривалостями у чотиридольному розмірі, відчутно вибивається з контексту загальної тридольності. Повтор же останніх слів

фінального двовірша підсилює основну думку поетичного тексту: «Коли умреш – красі прийде кінець, прийде кінець».

Сьомий номер циклу, *Сонет XXIX. «Щастя раб»*, *op. 29*, є іронічною, навіть гротесковою стилізацією під старовинний гавот двочастинної форми. Катрени вирішені як квадратні періоди повторної будови. Перший катрен-період, що звучить у *fis-moll*, та другий – в паралельному *A-dur* – разом складають перший розділ форми. Після інтерлюдії звучить третій катрен як реприза матеріалу, повертаючи *fis-moll*. Дистих, який задля цілісності загальної структури, зокрема формування завершального стрункого періоду в *A-dur*, розширюється шляхом повного повторення. Натомість невеликий додаток-кода створюється композитором завдяки додатковому повторенню заключних слів сонета.

Структура останнього, дванадцятого номеру циклу О. Яковчука, *Сонета XXXVIII. «Муза»*, *op. 38* – чітка тричастинна з контрастною серединою. Текстовими складниками першого розділу твору є два перші катрени, оформлені як квадратні 16-тактові періоди, що розділені короткою фортепіанною інтерлюдією. Контрастна лірична середина базується на третьому катрені, розширеному повним повтором його третього та четвертого рядків. Це ламає квадратність періоду, підсилюючи таким чином протиставлення до крайніх розділів. Реприза форми охоплює текст дистиху, який повторюється двічі. Таким чином, і в цьому творі спостерігається перевага музичної форми над поетичною структурою сонета, що виступає для композитора пріоритетною.

У солоспівах, написаних на сонетні тексти структурного типу 4+4+3+3, формотворення за рахунок текстових змін має місце ще рідше, аніж у ситуації з сонетами англійської будови. Із 59 проаналізованих камерно-вокальних творів у 38 (тринадцяти авторів) поетичні тексти збережено без змін, тоді як у 21 (дев'яти авторів) зафіксовано їх трансформацію. Водночас у перерахунку на кількість авторів ця різниця є менш виразною.

Розглянемо ряд прикладів.

У солоспіві Золтана Алмаші «Ось спить дитя» на слова Івана Франка форма сонетного тексту сприймається як чотирьохкуплетна – два катрени і два терцети побудовані на одному й тому ж музичному матеріалі й витримані в одній тональності. Перед і між терцетними строфами звучать короткі інтерлюдії, що вносить певне розмаїття⁵³.

Кожен із «куплетів» має форму періоду квадратної будови. У чотиривіршах це природно узгоджується зі структурою поетичної строфи, тоді як тривірші зазнають трансформації. Щоб пристосувати терцини до квадратного музичного періоду, композитор доповнює перший з них інструментальною перегрою, що виконує функцію четвертого рядка, тоді як другий розширюється за рахунок повторення останнього рядка сонета І. Франка. Як наслідок, форма сонета у даному творі сприймається на слух не як сонет, а як поезія з чотирьох куплетів із музичною квадратною структурою.

Хвилюючий, витончений, романтично-піднесений «Сонет» Василя Барвінського, написаний на слова Івана Франка є коштовною перлиною української камерно-вокальної музики. Така образна й стилістична спрямованість органічно пов'язана з естетичними орієнтирами композитора, адже, як зазначають дослідники, «романтичні традиції були особливо близькими природі митця: тяжіння до камерності, елегійності та ліризму, перевага суб'єктивно-ліричної сфери образів, а також звернення до типово романтичних жанрів (відчутний вплив творчості Шопена, Шумана, Ліста та інших)» [261, с. 94].

Взятий до уваги солоспів вирізняється емоційно наповненим, романтично-піднесеним характером. Попри фактурну розлогість і насиченість, строфи сонета чітко розрізняються на слух. Підструктури твору мають неквадратну організацію: зокрема, катрени сонетного тексту оформлені у вигляді дев'ятитактових періодів. Загалом наскрізність виступає у цьому

⁵³ У версії цього солоспіву для альту і фортепіано в кожному з «куплетів» варіювання досягається щоразу іншими комбінаціями теситурних змін у солюючій партії за рахунок октавних переносів певних фрагментів мелодії. У версії для тріо зі струнним квартетом кожен наступний катрен і терцет озвучений новим тембром: 1 катрен – перший альт; 2 катрен – другий альт; 1 терцет – бас; другий терцет – усі разом.

солоспіві провідним формотворчим принципом: музика розгортається безперервним потоком, без чітких зупинок або структурних меж, що є характерною ознакою композиторського стилю. Варто зауважити, тут проявляється й «гнучке фразування, зумовлене пісенною природою тематизму, мислення широкими мелодичними лініями» [261, с. 94]. У контексті такого вільного й емоційно насиченого розвитку піднесеного почуття, що прямує до фінальної кульмінації, органічно звучать текстові повтори завершальних слів у фінальних рядках терцин.

Звернемося до твору *Мирослава Волинського «Сонет»*, який написаний на текст дружини композитора *Анни Волинської*.

Форма солоспіву побудована за законами тричастинної репризної форми із розгорнутою серединою. Перший розділ твору містить текст першої строфи. Середній розділ, що поєднує текст другого катрена і першого терцета, складається з двох підрозділів (*Poco più animato* та *Ancora più agitato*), однак розподіл поетичного матеріалу не узгоджується із сонетною структурою: *Poco più animato* охоплює катрен і частину терцета, тоді як *Ancora più agitato* — лише останній рядок другого катрена. Реприза форми є дзеркальною і повертає музичний матеріал першого розділу у зворотньому порядку – *AB* першого розділу перетворюється на *BA* репризи. Усе це надає формі твору переконливої довершеності, руйнуючи, втім, архітектоніку сонетних строф. Треба підкреслити що автор орієнтується передусім на смислову вагу слова та передачу ідейного підґрунтя поезії, а не на формально-строфічну організацію сонета. Звертання «О Всесвіте! Почуй мене, почуй», яким відкривається солоспів, одразу задає масштаб і піднесено-величний характер висловлювання, апелюючи до ідеї універсального космічного цілого, що резонує з вагнерівською філософією всеохопного мистецького синтезу. Слід зазначити, що творчість Р. Вагнера відіграла визначальну роль у формуванні творчої індивідуальності М. Волинського, а також стала показовим чинником розвитку української музики другої половини ХХ століття. Цю тенденцію влучно окреслює Ірина Драч: «...життєві стратегії українських митців доби

відлиги і сама специфіка їх художнього мислення певною мірою формувалися “під знаком Вагнера” – “свого Вагнера”, якого вони намагалися відкрити заново, по-своєму інтерпретувати і включити в особистісний життєвий контекст і творчий пошук» [58, с. 188].

У процесі огляду зразків української камерно-вокальної музики з позиції відтворення в них засобами музичного формотворення поетичної форми сонета вважаємо за доцільне звернутися також до питання реалізації в музиці поетичного метра – п’яти- та шестистопного ямба. Як і було передбачено на початку цього підрозділу, відтворення ямбічності найчастіше здійснюється за допомогою таких музичних засобів, як затакт, пунктирний ритм і відповідне розміщення складів вірша в метроритмічній структурі. Рідше цей базовий інструментарій доповнюється такими виражальними елементами, як тріолі, специфічні розміри $6/8$ і $3/8$, а також поліритмічне нашарування дуолей на тріолі («два на три»).

Увага до ямбу простежується практично в усіх досліджуваних нами творах, написаних на сонети англійського типу. Так, з 36-ти обраних творів, базованих на сонетах структури $4+4+4+2$, у більшості з них (двадцяти дев’яти солоспівах одинадцяти авторів) ямб так чи інакше відтворюється протягом усього твору. Більше того: відзначимо навіть випадок, коли метр поетичного рядка, з певних причин порушений автором тексту, в музичному оформленні навіть корегується й вирівнюється (солоспів М. Дремлюги «Твої рівняти риси з літнім днем» на слова В. Шекспіра; рядок «Таке коротке літо наше!»). І лише в решті творів (семи романсах п’яти авторів, усі – на слова В. Шекспіра) ямб подекуди тією чи іншою мірою не відтворюється («Сонет № 43» О. Безбородька, Сонети № 104 та № 97 Н. Боєвої, «Уже я все про тебе розповів» Б. Буєвського, «Сонет № 2» О. Винокура, перший та останній номери циклу «12 сонетів» О. Яковчука).

Поетичний сонетний метр повністю збережено також у більшості творів, написаних на основі сонетів зі структурою $4+4+3+3$ (усього – тридцять три твори 13-ти авторів з 59-ти обраних; з них сімнадцять солоспівів належать

перу М. Дремлюги). В 11 творах дев'яти авторів тією чи іншою мірою простежуються часткові метричні відхилення. І лише в 15-ти творах (5 авторів) ямбічний метр свідомо змінюється або взагалі ігнорується. Більшість з них написані композиторами наймолодшого покоління: О. Козаренком («Від мене йдеш, немов душа від тіла», «Ға»), В. Шинкаренко («Сікстинська мадонна»), М. Малим (9 творів з циклу «Весняні сонети»). Також до цього переліку входять солоспів «Тиша» з циклу «Осінні сонети» В. Губаренка та 2 з Трьох сонетів на слова П. Ронсара Ю. Іщенка.

Аналізуючи принципи формотворення в українському музичному сонетарії, доцільно окремо відзначити значно рідші випадки повного відходу від сонетної структури поетичного першоджерела, що зумовлені специфічними творчими завданнями композитора.

Так, яскравою ілюстрацією подібної відмови від будь-якого відображення сонетної форми в музиці може служити солоспів *Бориса Лятошинського «Озімандія» на слова знаменитого сонета Персі Біші Шеллі (переклад Генадія Грінєвича)*. Показово, що композитор повністю зберігає текст поезії, не привносить у нього жодних змін, повторень рядків чи окремих слів – сонет збережений та експонований у повній недоторканості в наскрізній музичній формі. Поетичні строфи не підкреслюються музичними засобами – певними водорозділами між катренами та терцинами. Натомість маємо асиметричні вокальні фрази, максимально наближені до вільного мовлення. Як окремий, осібний розділ може бути розцінена промова Озімандії. Її автор оформлює музичним матеріалом відмінним від інших. Але таке відокремлення ще більше ламає структуру сонета, оскільки пряма мова «царя царів» у вітчизняному перекладі займає другий і третій рядки першого та початок другого терцета. Внаслідок цього, терцини взагалі не сприймаються як такі (як, між іншим, і інші структурні частини сонета). До всього, в основі твору лежить яскраво виражена декламаційність, повністю звільнена від акцентуації поетичного ямбу.

У солоспіві Дмитра Клебанова «Сікстинська мадонна» (слова Максима Рильського) формотворчим принципом є також наскрізний розвиток. На відміну від твору Бориса Лятошинського, композитор в цілому дотримується ямбічного метру у вокальній партії, відтворюючи його за допомогою затактів, пунктирної ритміки та відповідним розподілом складів на сильному й слабкому часі (злам ямбічності має місце лише на словах «хрест» і «тому» у рядках: «Хрест витеше собі людський, не Божий. Тому такий в твоїй печалі зміст»). Водночас поетичний метр і структурна впорядкованість сонетних строф частково нівелюються частими змінами метра (4/4, 3/4, 6/4) та інтенсивним тонально-гармонічним розвитком, що посилює ефект вільного розгортання вокальної партії.

В однойменній вокальній мініатюрі Вікторії Шинкаренко («Сікстинська мадонна», слова Івана Франка) спостерігаємо відхід від п'ятистопного ямбу: вокальна ритміка набуває рис вільного мовного потоку. До того ж, сонетна структура порушується чи не найбільшим з усіх розглянутих нами творів числом змін, внесених композиторкою до оригінального тексту. Так, у першому катрені пропущене слово «небесне» в рядку: «В твоє лице небесне глянуть може»; в останньому рядку другого катрена (фраза «перед тобою клонюсь тоже») «перед» замінено на «пред»; повністю пропущено перший терцет; між другим та третім рядками другого терцета вставлений додаток, складений з повторень слів і фраз третього рядка («Чтить буде вічно лиш тебе, богине, богине»); на матеріалі тексту першого рядка сонета («Хто смів сказати, що не богиня ти?»), також розширеного повтореннями слів, побудовано останній розділ твору, що містить музичний матеріал першого, внаслідок чого утворюється образно-тематична арка. Використовуючи усі перераховані текстові зміни, композиторка вибудовує на цьому матеріалі тричастинну музичну структуру з контрастним середнім розділом *Meno mosso*. Таким чином, у творі виразно домінує музичний чинник формотворення, що зумовлює суттєву трансформацію сонетного канону.

2.4. Проблема відповідності фонетичної динаміки літературного тексту сонета його музичній інтерпретації

В основі процесу написання камерної вокальної мініатюри лежить сприйняття, осмислення, суб'єктивна інтерпретація композитором поетичного тексту. В різних музично-поетичних творах «симбіоз» музики й поезії реалізується в різних формах і ступенях ієрархічної залежності, що зумовлює варіативність їхнього внеску у формування цілісного художнього образу; водночас незмінною вихідною основою залишається поетичний текст, інтерпретація якого композитором визначає концепцію, ідейний зміст та емоційну тональність камерно-вокального твору. Покладення на музику поетичного тексту є актом, великою мірою схожим з діяльністю перекладача. Подібну думку обстоює у своїй праці А. Калініна. Зокрема, дослідниця зазначає: «Переклад вірша представляє собою творчий процес, котрий передбачає осмислення чужого тексту, його семантики, огорнутої метафоричністю висловлювання. Поетичний твір сприймається свідомістю перекладача, котрий певною мірою переосмислює поетичні рядки, представляє власну версію їхнього прочитання, хоча й близьку до оригіналу. Подібний шлях проходить вірш у свідомості композитора при створенні вокального твору» [80, с. 111].

«Переклад» поетичного твору на мову музики, іншими словами – його композиторська інтерпретація, є творчим процесом, в якому у найрізноманітніших формах взаємодіють як інтуїтивна, так і раціональна сфери психіки. Залежно від цих, а також багатьох інших суб'єктивних та об'єктивних факторів, «як вербальний, так і музичний переклади вірша приводять до певних змін семантики поетичної основи» [80, с. 111]. Нерідко, репрезентуючи власні враження від віршованого твору засобами музики, композитор «вичитує» у віршованих рядках щось своє – те, чого, можливо, й не містили рядки поезії. Подібний «побічний ефект» передбачає багатоваріантність можливих мистецьких результатів і пояснюється принциповою суб'єктивністю творчого процесу взагалі.

Утім, попри суб'єктивну природу творчості, мистецька виразність передбачає наявність певних універсальних семантичних зон, існування яких найпереконливіше засвідчують справді видатні твори, смислове наповнення яких є зрозумілим без додаткових пояснень і тлумачень. Щоправда, побутування такого роду зон і градацій ідентифікується впродовж історії світової культури здебільшого на інтуїтивному рівні. Тим більше мотивації та аргументів накопичилося в мистецтвознавчій практиці й на користь вивчення об'єктивної сторони творчості, «вимірювання алгеброю гармонії» поруч із базованими на суб'єктивних рецептивних враженнях традиційними гуманітарними методами дослідження, домінуючими в мистецтвознавчому аналізі.

В окресленому контексті вартим уваги є лінгвістична розвідка Н. Назарова, присвячена аналізу фонетичних характеристик сонетів І. Франка [151]. Зокрема, розглядаючи один із сонетів великого каменяра, присвячений філософським роздумам, навіяним сумними картинами осені («Осінній вітре, що могутим станом...»), дослідник звертає увагу на збіжність виразових фонетичних засобів, використувуваних Франком та Верленом для зображення «млосності» осені – при тому кожен спирається на фонетичні ресурси власної рідної мови:

*«Les sanglots londs ...могутим стоком
Des violons ... мов над сином мати,
De l'automne ...гонии небосклоном,
Blessent mon coeur ...смерть прогнати
...
Monotone... ... гоном-перегоном» [151].*

«У творчості далеких одне від одного за змістом та художньою виразальністю поетів не існує якоїсь єдності ідей, – зазначає Н. Назаров, – але на рівні звукової організації вірша (тобто – на рівні підсвідомому) та настроїв простежується прихована спорідненість: і Верленова, і Франкова осінь – це, передусім, звуки, нехай у першого – це віоли, а в другого – це стогін-виття-плач вітру, передані адекватно щодо фонетики рідної мови» [151].

Спробу створення абсолютної шкали фонетичної семантики англійської мови здійснили Родольфо Дельмонте та Ніколо Бусетто [270]. Окреслену настроєву шкалу дослідники застосували для характеристики «емоційної партитури» усіх ста п'ятдесяти чотирьох сонетів В. Шекспіра і виявили:

1. Голосні, формовані низькою та середньою позицією гортані, викликають відчуття яскравості, спокою та безтурботності;
2. Голосні, утворювані високою, передньою та задньою позицією, викликають відчуття здивування, серйозності, суворості та серйозності;
3. Шумні та глухі приголосні викликають відчуття різкості та суворості;
4. Сонорні та подовжені приголосні викликають відчуття задоволення, м'якості та легкості [270, с. 2].

У схожому напрямі працює Джозеф Фелан [296], який досліджує взаємозв'язок між метро-ритмічною організацією («музикою») вірша та його змістом. Його метод полягає у відтворенні метричних принципів, характерних для творчості відомих поетів, що, зокрема, дало змогу обґрунтувати генезу верлібру.

Відповідно, й у царині камерно-вокальної музики паралельно з природним для композиторської діяльності інтуїтивним пошуком можливих оптимальних точок перетину вербально-сміслових та суто музичних засобів виразності, музикознавство та лінгвістика – час від часу – експериментують із методами безстороннього, об'єктивного вимірювання музичної та поетичної виразності. Великою мірою дослідницька діяльність у зазначеному напрямку спричинена виявленням ще в античні часи зв'язком музичного звуку з математичним числом, а також уже зазначеною нами спорідненістю виразової сфери поезії з музичною. Саме на такого роду дослідженнях – з огляду на український музично-поетичний сонетарій – фокусуватиметься увага в даному підрозділі.

Оперування з так званими об'єктивними характеристиками виразності поезії та музики пов'язане, поміж іншим, з фонетикою вербального та музичного текстів. Свідченням актуальності таких експериментів є той факт,

що окресленою проблематикою (з тим чи іншим ступенем креативності) захоплюються не лише вчені, а й, власне, агенти творчого процесу – композитори.

Цікавим у даному зв'язку є оригінальний метод, застосований українським композитором, автором симфонічних, хорових, фортепіанних творів, експериментатором у сфері електроакустичної музики Святославом Луньовим в процесі написання фортепіанного циклу «Вінок сонат» (1995) за Восьмим сонетом Вільяма Шекспіра. У статті «Музичне компонування як метод дослідження» [124] автор детально описує етапи створення цих чотирьох сонат.

Виходячи з міркування, що «послідовність літер англійського алфавіту (як і в будь-якій мові) не є випадковою, а підпорядкована закономірності вищого порядку» [124], композитор утворив своєрідну «літеро-звукову систему» шляхом ототожнення хроматичного звукового діапазону, починаючи з *a* малої октави, з буквами англійської абетки. Далі С. Луньов провів класифікацію звуків англійської мови за ступенем їхньої подовженості (голосні та приголосні, відкриті та закриті голосні, подовжені та скорочені приголосні). Така класифікація уможливила надати кожному англійському звуку певну тривалість і скласти відповідну таблицю. Проведена підготовча робота уможливила перевести Восьмий сонет В. Шекспіра у звук музичний і створити для кожного рядка поетичного тексту відповідну звукову серію. Цей принцип ліг в основу створення С. Луньовим усього сонатного циклу.

Не заглиблюючись у питання універсальності й безумовності подібного творчого методу, відмітимо сам факт здійсненої композитором спроби проведення певних об'єктивних паралелей між звуком вербальним та звуком музичним. В контексті ж проблематики дослідження українського музичного сонетарію вважаємо за потрібне зазначити, що інтуїтивне сприйняття й оцінювання композитором фонетичних характеристик віршованого рядка є, на наш погляд, надзвичайно важливою компонентою творчого процесу «вживлення» сонетного тексту в музичну тканину.

У даному підрозділі наша увага фокусуватиметься на дослідженні особливостей фонетичної палітри сонетного тексту, її впливу та відповідності динаміці драматургічного розвитку камерно-вокального твору. У якості методологічного підґрунтя ми спиратимемося на оригінальну методіку обчислення *динаміки звучності вірша*, розроблену українським літературознавцем Сергієм Бураго (1945–2000), детально описану ним в книзі «Мелодія вірша: світ, людина, мова, поезія» [24].

Намагаючись визначити спільність між поезією і музикою, інакше кажучи, відповісти на питання: що, власне, суто музичного містить в собі поезія, Сергій Борисович послідовно й аргументовано відкидає такі поетичні засоби виразності, як музична образність та музична символіка, а також – ритм, метр, асонанси, рими тощо і зупиняє свою увагу на природній силі звучності віршовованої строфи, яка за своєю універсальністю є рівнозначною природній динаміці музичних звуків. Спираючись на широко застосовуваний у вокально-хоровій музиці принцип природного ансамблю, відповідно до якого гучність музичного звука зростає разом із підвищенням його висоти, можна припустити, що звучність мовного звука також залежить від міри участі голосу в його артикуляції.

Керуючись подібним міркуванням, дослідник вибудовує наступний ієрархічний ряд сили звучності звуків мови, оціненої ним за семибальною шкалою:

1 бал	пауза
2 бали	шумні глухі проривні приголосні [п], [т], [т'], [к] плюс щілинний фрикатив [ф]
3 бали	шумні глухі фрикативні приголосні та африкати: [ш], [ч], [ц], [ц'], [с], [с'], [х]
4 бали	дзвінки приголосні: [г], [г'], [б], [д] [д'], [з], [з'], [дз], [дз'], [ж], [дж]
5 балів	сонорні приголосні: [р], [р'], [л], [л'], [м], [н], [н'], [в], [й']
6 балів	ненаголошені голосні
7 балів	наголошені голосні

Табл. 2.1. Ієрархічний ряд сили звучності звуків мови за семибальною шкалою розроблений С. Бураго

Сутність методу, розробленого С. Бураго, полягає у знаходженні середнього арифметичного від сумарної кількості балів кожного рядка вірша.

Кожний звук рядка певної поезії оцінюється за цією семибальною шкалою. Врахувавши, що будь-який поетичний рядок (вірш) починається паузою, маркованою як один бал, вчений диференціює усі звуки віршованого рядка: найнижчим балом (2) оцінюються глухі приголосні як найменш звучні, найвищим (7) – наголошені голосні. Оцінювання усіх звуків за наданою шкалою дає можливість вирахувати далі їхнє середнє арифметичне, тобто середній рівень звучності рядка. Своєї черги, середнє арифметичне усіх рядків поетичного твору також порівнюється: послідовно зіставивши знайдені числові значення, можна відстежити їхнє зростання й зниження, а відтак – відносну динаміку звучності усього твору. Так само, як звуки мелодії розрізняються за висотою один відносно одного, звучність віршів строфи також є величиною відсноною і, вирахувавши звучність усіх віршів поетичного твору, можливо простежити її динаміку.

С. Бурога на численних прикладах продемонстрував зв'язок змісту поетичного твору із характером змін середньої звучності його рядків. Знаковим є той факт, що зазначений зв'язок простежується у фонетичних системах різних мов. «Ясна річ, – зауважує вчений, – математичний метод не може стати базовим в літературознавстві, і філолог не повинен перетворюватися на бухгалтера... Але звідси аж ніяк не випливає, що в літературі взагалі немає кількісних співвідношень, а отже, немає області застосування математики. Хіба постійні три або чотири вірша у строфі не є кількісним співвідношенням? А метр... хіба не причетний до математики?» [24, с. 142]. Дослідник категорично проголошує: «Мелодія вірша найглибшим чином пов'язана з його змістом, і цього досить, щоб виправдати наше звернення до найпростіших арифметичних дій» [24, с. 143]. Вивчення впливу динаміки звучності віршованого тексту на форму й драматургію музичного твору є на даний час ще абсолютно не освоєним дослідницьким полем, але, на нашу думку, надзвичайно плідним і вартим уваги. Метод, розроблений С. Бурога, апробований у літературознавстві, однак практично не використовувався в музикознавчих дослідженнях; відтак, досліджуючи

виразну роль сонетного тексту в контексті камерно-вокальної мініатюри, миздійснюємо перші кроки у цьому напрямі.

У контексті типологічних перехрещень мовної та музичної виразності пріоритетного значення набуває саме відносність (а не абсолютність!) музичної звуковисотності, оскільки в процесі такого роду експерименту необхідно досліджувати зазначені виразові сфери з рівних позицій. До того ж, саме у порівнянні, зіставленні звуків один з одним (а не через фіксацію показників їхньої абсолютної частоти) людський мозок сприймає мелодію та гармонію твору, їхнє естетичне та семантичне навантаження. Абсолютна ж висота музичного звуку, хоч і є потужним виразним засобом, у сфері поезії відповідного аналогу не має, а тому не входить у поле нашого дослідження⁵⁴.

Для дослідження закономірностей відображення динаміки звучності вірша в музичних творах, написаних на сонетні тексти, нами був використаний вже зазначений у підрозділі 2.3 аналітичний матеріал з 95-ти⁵⁵ українських камерних вокальних мініатюр періоду ХХ – першої чверті ХХІ століття. Суттєвою його характеристикою залишається для нас повна відповідність (без відхилень) віршованих першоджерел загальним канонам сонетної поезики: строфічна будова 4+4+3+3 або 4+4+4+2, п'яти або шестистопний ямб.

У текстах кожного із сонетів нами вирахована середня звучність усіх рядків і на основі зіставлення отриманих числових значень, округлених до сотих, змодельоване візуальне відображення динаміки звучності кожного із сонетів у вигляді графіка. Зазначені графіки ми, своєї черги, зіставили з музичним текстом досліджуваних камерних вокальних творів і на основі аналізу виразових особливостей їхніх вокальних партій у контексті загальних

⁵⁴ Втім, не слід відкидати вірогідність і того, що проблематика, якої ми наразі лише ледь-ледь торкаємось, може розгорнутися у досить несподівані ракурси досліджень феноменів на кшталт абсолютної шкали звучності вірша та абсолютного поетичного слуху. В будь-якому разі, такі припущення можливі, мають право на існування і тільки підтверджують небезпідставність та актуальність фонетичних експериментів С. Бураго.

⁵⁵ Наведена далі аналітика стосується саме цієї кількості проаналізованих творів. Але до ДОДАТКУ Г ми внесли тільки ті, які мають текст сонетів українською мовою.

структурних, динамічних, тембрових та драматургічних особливостей творів зробили ряд висновків щодо наявності або відсутності гіпотетичних співпадінь у динаміці їхньої поетичної та музичної звучності.

Поняття «звучність» у його екстраполяції на ґрунт музичного контексту ми тлумачили досить широко, маючи на увазі як, власне, силу звуку (динаміку), так і зміну його висоти, а також: семантичне навантаження певних розділів музичної форми, кульмінаційні точки драматургічного розвитку, темброві характеристики тощо.

Проаналізуємо результати проведеного дослідження, надані нами у ДОДАТКУ Г.

Аналіз наведених даних дозволяє класифікувати їх на три категорії – (1), (2), (3), а саме: відповідно до ступеня відтворення динаміки звучності вірша у музиці, ми виокремили випадки *повного* (1) та *часткового* (2) співпадіння динаміки поетичної та музичної звучності, а також – *відсутності* (3) подібних співпадінь.

Проведене дослідження⁵⁶ дозволило поділити результати на три категорії – (1), (2), (3), а саме: відповідно до ступеня відтворення динаміки звучності вірша у музиці, ми виокремили випадки *повного* (1) та *часткового* (2) співпадіння динаміки поетичної та музичної звучності, а також *відсутності* (3) подібних співпадінь.

Провідною і найбільш поширеною тенденцією українського музичного сонетарію стало часткове відтворення цієї динаміки, віднесене нами до категорії (2); значно рідкіснішими випадками виявилися з повним неспівпадінням із закономірностями музичного розвитку твору – категорія (3). Практично унікальними постали ситуації повної її тотожності з ключовими драматургічними віхами музики, що становлять категорію (1).

Так, із 36-ти творів, написаних на тексти сонетів англійського типу 13-ма українськими авторами, *часткове* (2) *відтворення* динаміки звучності

⁵⁶ Див. ДОДАТОК Г.

вірша спостерігається аж у 29-ти творах. В шести творах вона *не відтворюється взагалі* (3) (солоспіви «Я написав її ім'я» О. Білаша, «Розумна будь» Б. Буєвського, «Сонет № 2» О. Винокура, «Любов і музика» А. Кос-Анатольського, а також – номери 5 та 7 із циклу «12 сонетів» О. Яковчука). І лише один приклад *повного співпадіння* (1) динаміки звучності ми маємо можливість спостерігати в «Сонеті № 30» О. Опанасюка.

В цілому схожа картина простежується і в 59-ти творах, базованих на сонетах італійсько-французької структури. З цього числа маємо 38 творів 15-ти композиторів, де динаміка звучності вірша відтворюється *частково*; майже у вдвічі меншому числі випадків (20 творів 7-ми авторів) динаміка звучності *не відтворена* взагалі, й лише в одному творі – «Сонеті» В. Барвінського – вона співпадає з музичним розвитком максимально.

Поруч із зазначеними спостереженнями нами було додатково проведене дослідження впливу на виразову сферу музичного твору так званих *фонетичних курсивів*⁵⁷ – феномену, що має місце у віршованому творі в тому випадку, коли певний рядок містить приблизно однакову кількість голосних і приголосних. Таке паритетне співвідношення звуків зумовлює максимальну ясність вимови, а отже – найлегше й найшвидше сприймається слухом. Невипадково фонетичними курсивами буквально пронизані дитячі пісеньки та ігрові примовки («І-ди, і-ди, до-щи-ку», «Я ко-за – де-ре-за» тощо) – у фольклорі цей прийом широко використовується на інтуїтивному рівні. Зазначене явище часто (хоч і не завжди) співпадає з найвищим, порівняно з іншими рядками поезії, ступенем звучності.

Метод дослідження поетичного твору з позиції аналізу наявних у ньому фонетичних курсивів застосовує літературознавиця Н. Гаврилук – зокрема, у своїй розвідці, присвяченій питанням специфіки сонетної творчості сучасних українських поетес Є. Кононенко та О. О'Лір [33]. Приставши на думку авторки, згідно з якою, ті рядки твору, що містять фонетичні курсиви,

⁵⁷ Далі у таблицях буде використовуватися скорочено як «фк».

відзначаються найбільшою виразовою силою, ми також зіставили наявні у літературному тексті фонетичні курсиви з ключовими точками драматургії аналізованих вокальних творів.

Дослідивши наявні фонетичні курсиви у поетичних текстах обраних нами творів та особливості їхнього впливу на мелодику, гармонію, драматургію або структуру вокальних творів, ми презентуємо наступні дані. Зазвичай у сонетних текстах зазначених творів зустрічається не більше одного рядка з фонетичним курсивом. Вкрай рідко їх буває два і ще рідше – три.

З розглянутих нами 36-ти творів, що містять у якості поетичної основи сонет 4+4+4+2, фонетичні курсиви мають сімнадцять текстів. У переважній більшості із цих 17-ти випадків (13 творів) композитори тими чи іншими способами реагують на зазначене явище: «Стомившись, вже смерті я благаю» Б. Буєвського, романси на слова В. Шекспіра М. Дремлюги («Коли на суд німих таємних дум...»), «Твої рівняти риси з літнім днем», «Як лине до землі морський прибіій», «Чи, може, ти ховатимеш мене») та А. Кос-Анатольського («Любов і правда», «Голос кохання»), О. Яковчука (№№ 6, 9, 10, 12 вокального циклу), а також «Сонет» Г. Майбороди та «Елегія» К. Скорохода.

Дещо інша картина простежується у ситуації з творами, що написані за структурним типом 4+4+3+3. З 59-ти аналізованих творів фонетичні курсиви містять 32 сонетні тексти. Втім, у восьми випадках композитори реагують на них повністю («Сонет» В. Барвінського на текст сонета І. Франка, солоспіви М. Дремлюги – «Коли увесь туди я прагну» на слова Ф. Петрарки, «На висоті, де небеса так сині» на слова І. Буніна, «Спогад» на слова А. Міцкевича, твір Б. Лятошинського на той самий текст, солоспів Ю. Іщенка «Люблячи, клянучу, дерзаю, але не смію» на текст П. Ронсара, «Я вдягнена у подих перехожих» Є. Марчук, «Не рік, не два, а довгі літа» Ю. Мейтуса, слова Л. Вишеславського), в п'яти – частково, якщо в тексті сонета більш ніж один фонетичний курсив («Благословенні будьте» О. Білаша, «До музики» М. Волинського, «У Моринцях, де народивсь Тарас» П. Гайдамаки – перший

номер з його вокального циклу «Дніпровські сонети», «Хмари» М. Дремлюги, «Від мене йдеш, немов душа від тіла» О. Козаренка).

На наше переконання, точність і взагалі вірогідність відтворення динаміки звучності віршів сонетного тексту, а також наявних у ньому фонетичних курсивів в драматургії та концепції камерно-вокального твору залежить від великого числа факторів, значна частка яких ще мало або взагалі не досліджена. До таких належать, зокрема, особливості поетичного слуху автора сонетного тексту та його особиста увага до фонетичного феномену звучності, ступінь усвідомлення композитором потреби відтворення фонетичної партитури літературного твору в музиці, талант і чуйність до сонорики поетичного твору як поета, так і композитора тощо. Нашим завданням було окреслити якомога об'єктивнішу панорамну картину відтворення зазначеного феномену в українському камерно-вокальному сонетарії й забезпечити відповідний масив даних, що, сподіваємося, складатиме достатню основу для подальших досліджень у цьому напрямку. Також нашою метою було здійснити перші спроби аналізу музично-поетичних творів з урахуванням особливостей фонетичної партитури їх текстової основи, досліджуваної за методом С. Бураго.

Цілком природно, що у презентації результатів першочергова наша увага фокусуватиметься на двох зазначених вище камерно-вокальних творах, у яких спостерігається максимально точно відтворення в музиці динаміки звучності сонетного тексту. Це солоспів В. Барвінського, створений на текст сонета І. Франка (1933) та вокальний твір О. Опанасюка, написаний на слова Сонета № 30 В. Шекспіра (1981–1982 / 2025).

Твір Василя Барвінського має два варіанти аранжування супроводу – фортепіанний та оркестровий (1923). Текст сонета узятий композитором зі збірника поезій Івана Франка «Semper tiro»⁵⁸ (1906, Львів).

⁵⁸ *Semper tiro* – «завжди простак» (лат.) Цей іронічний вислів, що його поет помістив у заголовок своєї поетичної збірки, належить давньоримському поетові-сатирику Марку Валерію Марціалу (Marcus Valerius Martialis, 38–40 – 105 н. е.) і є частиною фрази однієї з його численних епіграм, зібраних у 15-ти книгах.

Ми звели результати фонетичного аналізу тексту в наступну таблицю:

Рядок	Текст	Аналіз фонем у рядках за 7-бальною шкалою звучності; наявність у тексті фонетичних курсивів (фк)	Середній рівень звучності рядків
1	Благословенна будь поміж жонами,	1 5564635657556 472 26564 465756	4,93
2	Одрадо душ і сонце благовісне,	1 645746 473 6 37536 4564657356	4,92
3	Почата в захваті, окроплена сльозами,	1 263726 5 4735626 625725656 3564756	4,68
4	О раю мій, моя ти муко, пісне!	1 6 5756 565 5657 26 5726 27356 фк	5
5	Цариця, ти найнижчого з між люду	1 365736 26 5655733646 4 564 5746	4,81
6	Підносиш до вершин свого трону	1 26457364 46 565375 3565746 25756	4,83
7	І до глибин терпіння, сліз і блуду	1 6 46 456575 26527556 3574 6 45746	4,92
8	Ведеш і тих, що двигаютъ корону.	1 56473 6 273 1 336 45746562 265756	4,54
9	Твій подих всі серця людські рівняє,	1 2565 27463 236 36537 56327 5645756	4,57
10	Твій поцілуй всі душі благородить	1 2575 2636575 236 4736 4564657462	4,62
11	І сльози на алмаз переміняє, на алмаз переміняє.	1 6 35746 56 65573 2656565756 (56 65573 2656565756) фк	5,08(5,17)
12	І дотик твій із терня родить рожі, із терня родить рожі,	1 6 47262 2575 63 27556 57462 5746 (63 27556 57462 5746)	4,7(4,8
13	І по серцях, мов чар солодкий, ходить,	1 6 26 365373 562 375 36572265 37462	1)
14	І будить, молодить, і оп'яняє.	1 6 47462 5656472 6 62565756 фк	4,41 4,91

Табл. 2.2. Аналіз звучності поетичного тексту сонета І. Франка за методом С. Бурого

Сонет І. Франка наданий у таблиці з усіма наявними в нотах повторами, здійсненими В. Барвінським. Також зміни динаміки рівня звучності візуалізовані у вигляді наступного графіка:

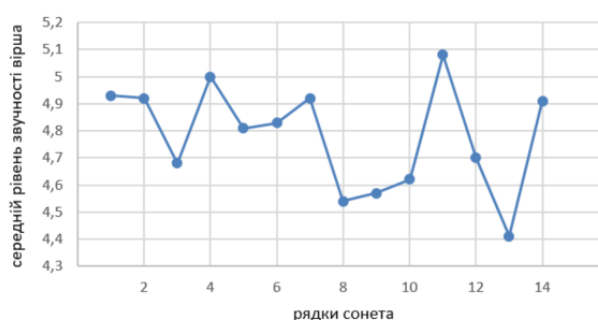


Рис. 2.1 Графік зміни динаміки рівня звучності сонета І. Франка

Як видно з репрезентованих даних, ця неперевершена поезія містить аж три фонетичні курсиви, де, відповідно, поетична виразність сягає свого найвищого рівня. Щоразу це є останній рядок певної сонетної підструктури – катрена або

Обрана І. Франком епіграма міститься у 12-й книзі Марціала (Epigrammaton Libri, XII, 51, 2) і в повному вигляді звучить: «semper homo bonus tiro est» («порядну людину завжди пошивають у дурні»).

терцета. Два з них (останні рядки першого катрена та першого терцета) одночасно являють собою найвищі точки звучності у сонеті – і на них ми маємо можливість спостерігати чуйну композиторську реакцію.

Так, перший з фонетичних курсивів (текст «О раю мій, моя ти муко, пісне!») реалізований у солоспіві як перша кульмінаційна точка: вокальна партія сягає a^2 – цей звук метрично й ритмічно підкреслено більш ніж половиною тривалістю, ясно диференційованою аудіально поміж перебігу восьмих та шістнадцятих. Далі у творі має місце закономірний динамічний спад, що відповідає аналогічному спаду звучності в подальших рядках сонета.

Другий фонетичний курсив припадає на найліричніший розділ солоспіву (піднесений емоційний тонус змінюється на ніжність) і виділяється свідомим, вперше у творі здійсненням повтору тексту: «І слези на алмаз переміняє, на алмаз переміняє». Як бачимо, цим повторенням композитор максимально підвищує задану поетом звучність вірша. Ця найвища точка маркується як своєрідний пік переповненості почуттям й у буквальному розумінні «родить рожі». Саме таким чином композитор реагує на другий фонетичний курсив, що разом із наступним рядком, також частково повтореним (внаслідок чого також підвищується і його середня звучність), утворює ліричну кульмінацію твору.

Сонет І. Франка завершується злетом звучності в останньому рядку. Відповідно до цього, завершальна фраза вокальної партії є у драматургічному відношенні кульмінацією усього романсу – мелодія на *fortissimo* здійснюється на h^2 , досягаючи найвищої емоційної точки.

Таким чином, наведений приклад є переконливою ілюстрацією як виняткової чутливості поета до фонетичної організації віршованого рядка, так і надзвичайно точного музичного прочитання композитором закладених у сонеті фонетичних курсивів.

Інший приклад максимальної узгодженості поетичної й музичної фонетик становить перший твір з вокального циклу № 5 (Два сонети Вільяма Шекспіра для баритона і фортепіано у перекладі Дмитра Паламарчука)

Олександра Опанасюка (нар. 1959). Аналогічним чином представимо розрахунок середнього рівня звучності усіх рядків поетичного тексту та графік загальної фонетичної динаміки⁵⁹:

РЯДОК	Текст	Аналіз фонем у рядках за 7-бальною шкалою звучності	Середній рівень звучності рядків
1	Коли на суд безмовно-тихих дум	1 2657 56 374 4645755627363475	4,8
2	Встають далеких споминів тумани,	1 23265744657263 32756562 265756	4,48
3	Приходить знов давно заснулий сум,	1 25637464 4575 46557 46357565 375	4,9
4	І серце рве, і ятрить давні рани.	1 6 37536 557 6 572564 47556 5756	5,12
5	Знов гаснуть очі від скорбот німих	1 4575 473562 736 562 3265472 56573	4,59
6	За друзями, що скрилися в могилі.	1 46 4574656 336 22575636 5 564756	4,79
7	Я марно жду в покірному безсиллі	1 56 57556 447 2 262755656 46337556	4,83
8	Не прозвучить замовклий голос їх.	1 56 256456372 465722565 47563 573	4,62
9	Тоді оплачений рахунок горя	1 2647 625736565 5637564 4756	4,92
10	Я гострим бодем відкриваю знов,	1 56 4732565 47565 5622565756 4572	4,76
11	І знов плачу за дружбу і любов,	1 6 4572 25637 46 457446 6 56472	4,72
12	За все, вже відшкодоване учора.	1 46 237 546 562326475656 63756	4,69
13	Та лиш тебе побачу я на мить,	1 26 563 2647 264736 56 56 572	4,6
14	І сум засне, і серце не щемить.	1 6 375 46357 6 37536 56 336572	4,75

Табл. 2.3. Аналіз звучності поетичного тексту сонета В. Шекспіра у перекладі Д. Паламарчука за методом С. Бурого

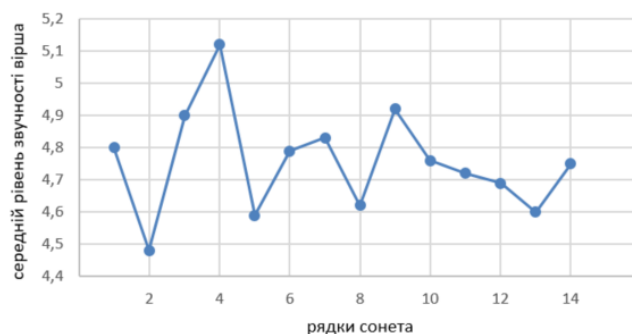


Рис. 2.2. Графік зміни динаміки рівня звучності сонета В. Шекспіра у перекладі Д. Паламарчука

Порівняння динамічних графіків поетичних першоджерел вокальних творів В. Барвінського та О. Опанасюка дозволяє побачити, що за характером зміни звучності вони є свого роду фонетичними антиподами: якщо візуалізація сонета І. Франка в цілому являє собою коливання, які щоразу збільшують

⁵⁹ Звісно, що предметом нашого аналізу будуть фонетичні особливості саме перекладу Д. Паламарчука, а не староанглійський оригінал, що, безумовно, міститиме власні нюанси.

свою амплітуду, то у сонеті В. Шекспіра спостерігаються коливання затухаючі, і лише невеликий підйом звучності на останньому рядку сприяє певній компенсаторності. Як зазначає С. Бураго, такого роду динаміка здебільшого характерна для елегій з відповідним «мінорним» змістом.

Музична інтерпретація сонета № 30 О. Опанасюком практично повністю відтворює описану динаміку. Так, протягом першого катрена сонета відбувається поступове посилення звучності (щоправда, не так різке, як у фонетичному просторі поетичного тексту). Протягом цього розділу форми має місце *poco crescendo* та періодичне *piu mosso*. Особливо виразною є фортепіанна партія в тт. 10–11: мелодичні та темпові коливання в правій руці, що недвозначно імітують пульсацію болю. Звукове оформлення другого катрена також в цілому відтворює загальну динаміку «хвилі»: розділ *Tempo I* розпочинається з низької динамічної точки, на *piano*; мелодичний та динамічний підйом приглушується подальшим *ritenuto* і завершується низхідним рухом вокальної партії. Третій катрен сонета починається з високої точки звучності (відтворюється композитором виразним *forte* у т. 21), після чого настає поступовий динамічний спад (тт. 26–29) і катарсичне просвітлення, задане в останньому рядку сонета.

Як вже зазначалося вище, окрім подібних рідкісних випадків максимально точного відтворення в музиці динаміки звучності, доволі поширеним явищем в українському камерно-вокальному сонетарії є часткове відображення композиторами певних моментів зміни звучності у сонетних текстах.

Найчастіше композитори відчують характер динаміки звучності вірша на завершальній фазі твору, чому ми маємо багато підтверджень.

Такими прикладами можуть служити твори з вокального циклу «Світовий сонет» О. Білаша. У тексті 66-го сонета В. Шекспіра в перекладі Д. Павличка, на який написаний солоспів «Я кличу смерть», в кінці має місце елегійний спад звучності. Відповідно, завершальні вокальні фрази являють собою низхідні гамоподібні хвилі, немов глибоке зітхання. Аналогічно, у

солоспіві «Про коника і цвіркуна» на слова Дж. Кітса звучність значно кульмінує на останньому рядку сонета, що відтворюється в музиці фінальним злетом мелодії вокальної партії.

У вокальних номерах циклу «Три романси для баритона та камерного оркестру на слова В. Шекспіра» Н. Боевої також можна спостерігати спад і мінорний лад у солоспіві, написаному на текст 12-го сонета, а також злет наприкінці солоспіву на слова сонета 104, що відповідає поведінці звучності в останніх рядках поезій.

Реакція композитора на зміну фонетичної звучності поетичного тексту нерідко виявляється через застосування текстових повторів. Так, у солоспіві «До музики» М. Волинського повторення окремих слів сприяє підсиленню звучності останнього рядка, наближаючи його тим самим до рівня звучності попереднього фонетичного курсиву, та водночас інтенсифікуючи динамічні й фактурні параметри музики. Подібні закономірності простежуються і в інших творах композитора: у романсі «Любов» фінальні *crescendo* та *diminuendo* корелюють із динамікою звучності вірша, тоді як у «Сонеті» заключне динамічне згасання відповідає зниженню фонетичної звучності останнього рядка.

Останній терцет сонета Д. Павличка, на який написаний солоспів «Тиша» В. Губаренка, містить спад із подальшим підвищенням рівня звучності. Ця динаміка відповідно відображається наприкінці твору.

Подібні ж співпадіння є нерідкими й у солоспівах М. Дремлюги: «Благословенна та пора, той рік» (підвищенню звучності наприкінці сонета відповідає завершення твору на кульмінації), «В багряному вінці» (елегійний спад звучності наприкінці сонета), «Коли мене гнітить страждання» (посилення звучності останнього рядка повтором слова, і завершення солоспіву висхідним рухом на квінту, що відповідає фінальному підвищенню звучності), «Настроймо ж струни ми на лад високий» (Новорічний сонет; патетичний злет в кінці твору відповідає фінальному підвищенню звучності),

«Фантазія» (спад наприкінці твору співпадає з відповідним зниженням звучності).

Схожі випадки можливо простежити у солоспіві Ю. Іщенка «Суниці» (елегійний спад в кінці твору відповідає пониженню звучності), «Сікстинська мадонна» В. Кирейка (підйом на передостанньому рядку сонета з подальшим спадом відображають аналогічне у музичному розвитку), «Любов і правда» А. Кос-Анатольського (окрім співпадіння фінальної динаміки, композитор підсилює звучність вірша доповненням тексту завершального двовірша сонета В. Шекспіра ще одним рядком-повторенням).

У просторі українського камерно-вокального сонетарію зустрічається також чимало прецедентів відтворення в одному музичному творі одразу цілого ряду важливих змін у динаміці звучності поетичного тексту.

Так, у творі Н. Боевої, написаному на 97-й сонет В. Шекспіра, простежується динамічне та інтонаційне реагування на елегійний спад у завершенні твору, а також узгодженість музичного розвитку з кульмінаційною точкою звучності сонета, що корелює зі зростанням звучності у другому катрені..

Повертаючись до солоспівів М. Дремлюги, хочемо відмітити високу чутливість композитора до зміни звучності вірша. Окрім вищезгаданих, вкажемо ряд творів, у яких автор повторює сонетні рядки, досягаючи тим самим відображення показників звучності вірша у музиці. У романсі «Усі думки про тебе» на слова А. Міцкевича композитор значно підвищує звучність наприкінці твору за рахунок додавання ще одного рядка. Динаміка першого катрена тексту також майже повністю відтворена засобами динаміки музичної і в солоспіві «В твоїх я грудях чую всі серця» на слова В. Шекспіра. У творі «Життя моє вже краю доплива» на слова Б. Мікеланджело композитор підвищує звучність повторенням останніх слів другого та одинадцятого рядків сонета. Підвищення звучності на початку другого катрена знаходить відображення у *ritu mosso*; між двома терцинами – у «дзвінній» перегрі, кульмінаційній зоні твору. Спад звучності наприкінці сонета відтворений у

музиці рішучим драматичним завершенням – без просвітлення. У солоспіві «Коли на суд німих таємних дум...» два перші рядки першого і другого катренів витримані на одному рівні звучності. У музичній тканині це реалізується через використання однакового мелодичного матеріалу у відповідних фрагментах; поступове зростання звучності третього катрена корелює з динамічним наростанням і виходом на кульмінацію (фортепіанна перегра). Подальшому спаду звучності відповідає аналогічний спад напруги в музиці. У тексті сонета Б. Мікеланджело, що ліг в основу солоспіву М. Дремлюги «Лиш вашим зором бачу світло я», два перші рядки першого катрена мають приблизно однаковий рівень звучності. Відповідно, у музичному втіленні ці фрагменти подані однаковим матеріалом і відтворено спад наприкінці катрена. У другому катрені та першому терцеті простежується наростання динамічної напруги, що корелює з розвитком поетичної експресії. У солоспіві «Спогад» зміни звучності поетичного тексту – зростання в першому катрені, спад у другому та елегантне згасання наприкінці – адекватно відтворюються засобами музичної динаміки; підйом у фінальному рядку першого терцета підкреслено мелодичним злетом на високий тривалий звук (*f*), що переходить у розгорнуту фортепіанну партію. У солоспіві «Чи, може, ти ховатимеш мене» на текст В. Шекспіра композитор за допомогою повтору слів останнього рядка досягає ефекту зниження загальної звучності. Водночас простежується реакція на підвищення звучності наприкінці першого катрена та її подальше зниження на початку другого. Схожими є й загальне посилення звучності та музичної динаміки в кінці твору. В солоспіві «Як лине до землі морський прибій» на слова В. Шекспіра співпадають динаміка першого катрена, підвищення звучності на початку третього катрену та піднесення закінчення, що відповідає підвищенню звучності в останньому рядку сонета.

Прикладом активного реагування на зміну звучності в сонетному тексті є також твір Б. Лятошинського «Спомин» на текст А. Міцкевича, де майже повністю відтворено динаміку звучності першого катрена, злет звучності в

останньому рядку першого терцета і фінальний елегійний спад – повтор двох перших рядків сонета.

У солоспіві Г. Майбороди «Сонет» (слова В. Сосюри) ліричною кульмінацією маркована найвища точка рівня звучності у сонеті – третій рядок другого катрена. Цей підйом відображається у музиці на передостанньому рядку сонета з подальшим спадом на останньому.

Прикметним у відношенні реагування на рівень звучності є також солоспів Ю. Мейтуса «Не рік, не два, а довгі літа» (№ 2 з вокального циклу «П'ять зоряних сонетів» на слова Л. Вишеславського). Спад звучності на третьому рядку першого катрена передано в музиці *piano* у високому регістрі вокальної партії на характерному тексті («Далеко так...»). Фонетичним курсивам у 7–8 рядках (найвищій точці звучності у сонеті) відповідають в музиці динамічний підйом і спад на наступному рядку.

Часткові співпадіння фонетичної динаміки з музичною драматургією мають місце і в другому номері вокального циклу № 5 «Два сонета Вільяма Шекспіра для баритона і фортепіано» О. Опанасюка, перший твір якого розглядався нами вище у даному підрозділі. Зауважимо, що загальне підвищення звучності в першому катрені в музиці подане інтенсивніше; підйом звучності у другому катрені у другому рядку в музиці починається раніше і триває довше (зокрема, спад звучності на словах «І пада лист» передається у солоспіві низхідним рухом мелодії). Спад звучності в останньому двовірші відтворений спадом динаміки та *ritenuto* наприкінці твору.

Висновки до Розділу 2

У другому розділі роботи здійснено оглядовий аналіз 160-ти камерно-вокальних творів українських композиторів, в основу яких покладено тексти сонетів вітчизняних і зарубіжних поетів. Розглянутий корпус солоспівів охоплює часовий проміжок тривалістю 125 років.

Зібраний музично-аналітичний матеріал проаналізовано за рядом наступних параметрів.

- Окреслено загальну динаміку інтенсивності появи даних творів протягом вказаного періоду (підрозділ 2.1.; зведені результати аналізу репрезентовані у вигляді гістограми у ДОДАТКУ А). Визначено, що впродовж цього часу плідними у відношенні музично-сонетної творчості були 42 роки, що в цілому становить третину зазначеного періоду. Компаративний аналіз інтенсивності створення камерно-вокальної музики на основі сонетів показав яскраво виражену нерівномірність динаміки музично-сонетної творчості у XX – XXI столітті. В якості дійових чинників такої нерівномірності припускаються: соціально-політичний (неактуальність музично-сонетної творчості в контексті ідеологічного попиту авторитарної держави, утиск з боку влади по відношенню до авторів подібного роду музики); культурологічний (загальна орієнтованість молодшої української музичної культури на національний музичний фольклор, акцент на жанрах крупної форми в контексті плекання національної ідеї, пріоритет соборності перед рефлексійністю та тонким психологізмом, характерним для сонетної лірики).

- У підрозділі 2.1. досліджено географію музично-сонетної творчості. Встановлено, що за окреслений період авторами музичних сонетних творів стали 46 українських композиторів (у тому числі представники діаспори). Центрами розвитку музично-сонетної творчості в Україні виступили сім міст: Київ (Ф. Надененко, Б. Лятошинський, В. Кирейко, М. Дремлюга, О. Білаш, Ю. Іщенко, О. Безбородько, В. Антонюк та інші); Харків (П. Гайдамака, А. Гайденко, Д. Клебанов, Л. Шукайло, В. Губаренко, В. Золотухін, І. Польський); Львів (В. Барвінський, А. Кос-Анатольський, М. Волинський, О. Козаренко, О. Опанасюк, З. Алмаші); Одеса (Я. Яциневич, Т. Малюкова-Сидоренко, О. Польовий); Полтава (Т. Оскоменко-Парулава, В. Карлаш), Черкаси (О. Винокур, Є. Марчук), Запоріжжя (Н. Боева).

- Охарактеризовано літературні вподобання українських композиторів (підрозділ 2.2.). Встановлено, що сформований впродовж досліджуваного періоду сонетний тезаурус складають поетичні твори 33 українських та зарубіжних поетів. Більша частина досліджуваних творів написані на тексти українських сонетярів, починаючи з автора першого в українській літературі сонета М. Шашкевича і завершуючи митцями сучасності (С. Майданська, А. Волинська). Також задіяні поетичні тексти зарубіжних поетів різних епох – представників італійського, французького та англійського Відродження, доби романтизму, європейського модернізму та авангардизму. Серед них особливою увагою користуються сонети В. Шекспіра: на тексти більш ніж 30-ти з них українськими композиторами написано 40 камерно-вокальних творів.
- Досліджено шляхи узгодження структури досліджуваних камерно-вокальних творів із сонетною архітектонікою (підрозділ 2.3.) з боку музичної форми (варіанти музичного осмислення сонетної строфіки у двочастинній, тричастинній, наскрізній формах) та метроритміки (відтворення в музиці ямбічного сонетного метру відповідними виразовими засобами: затакт, пунктирний ритм, тріольність, поліритмія).
- Простежено характер відповідності фонетичної динаміки сонетного тексту його музичній інтерпретації (підрозділ 2.4.). Вивчення специфіки залежності змісту камерно-вокального твору від «партитури» звучності віршів сонета здійснено шляхом використання методики обчислення динаміки звучності вірша, розробленої українським літературознавцем Сергієм Борисовичем Бураго. Відповідно до результатів здійснених розрахунків, складено графіки звучності сонетів, покладених в основу камерно-вокальних творів українських композиторів. Отримані результати зіставлено з аналізом форми, драматургії, динамічного та ладотонального плану досліджуваних музичних зразків (ДОДАТОК Г).

РОЗДІЛ 3

ВАРІАТИВНІСТЬ МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИХ РІШЕНЬ У ПРОСТОРИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО СОНЕТАРІЮ: ІЛЮСТРАТИВНА ГАЛЕРЕЯ

3.1. «Озимандія» Персі Біші Шеллі та версії її музичного втілення

Сонет «Озимандія»⁶⁰ («*Ozymandias*») – найвідоміший вірш Персі Біші Шеллі (Percy Bysshe Shelley, 1792–1822), англійського поета-романтика XIX століття, імовірно був написаний у період Різдва 1817 – початку 1818 рр. та опублікований 11 січня 1818 року в Лондоні у щотижневій британській газеті «The Examiner»⁶¹. У 1819 році ця поезія була повторно надрукована в одному виданні з поемою «Розалінда та Хелен. Сучасна еклога» та іншими віршами («*Rosalind and Helen, A Modern Eclogue; With Other Poems*»), а 1826 року – опублікована у посмертному виданні його віршів.

Поезія була створена у процесі дружнього поетичного змагання, жартома влаштованого Персі Біші Шеллі та його другом, банкіром та письменником Горацієм (Хорасом) Смітом⁶². Друзі поставили перед собою завдання написати сонет на уривок з надзвичайно популярної на той час у Британії праці «Історична бібліотека» давньогрецького історика та міфографа I ст. до н. е. Діодора Сицилійського (Diodorus Siculus, близько 90 до н. е. – 30 до н. е.). У першій із сорока книг «Історичної бібліотеки» детально описується заупокійний храм Рамсеса II, розташований на західному березі Нілу у Фівах. Зокрема, історик розповідає про «статуї, кожна з яких виконана із суцільного чорного сієнського каменю, і висловлює захоплення не лише

⁶⁰ Озимандія (*Ozymandias*, як у більшості джерел, або *Ozymandias*, згідно з орфографією П. Б. Шеллі та Г. Сміта) – грецький варіант імені єгипетського фараона Рамсеса II (правив з 1279 по 1212 р. до н. е. Цей незвичайно довгий строк в 67 років «прирівнюється до найдовших за всю світову історію термінів перебування на престолі» [37, с. 157]). З усіх єгипетських фараонів саме його монументів та зображень збереглося на сьогоднішній день найбільше. Етимологічно зазначена грецька версія імені Рамсеса є неточною транслітерацією «Усер-маат-Ра» («або Uashmuariya, як писали семіти» [37, с. 157]) – частини його тронного імені.

⁶¹ Твір був підписаний псевдонімом Glirastes (в перекладі – «любитель сонь»; Соня (англ. Dormouse) – ім'я, яким поет жартома називав свою дружину Мері Шеллі).

⁶² Сонет Г. Сміта був виданий 1818 року кількома тижнями пізніше публікації сонета Шеллі під заголовком: «Про знаходження величезної гранітної ноги, що самотньо стоїть у пустелях Єгипту, з посланням, наведеним нижче» («On a Stupendous Leg of Granite, Discovered Standing by Itself in the Deserts of Egypt, with the Inscription Inserted Below»).

розмірами найбільшої з них, але й майстерністю виконання скульптури, так як у всьому величезному кам'яному блоці немає ані тріщинки, ані плями» [37, с. 157]. За свідченням Діодора, на найбільшому з цих гігантських монументів викарбувано напис: «Я, Озимандія, цар царів; якщо хто побажає дізнатися, ким я є і де лежу, нехай перевершить мене хоча б у одному з моїх подвигів»⁶³ [228, с. 135].

Разом з іншим сонетом Шеллі – «До Ніла», створеним 4 лютого 1818 року також протягом 15-хвилинного поетичного змагання, влаштованого Джоном Кітсом, Персі Біші Шеллі та Лі Хантом, твір «Озимандія» репрезентує єгипетську тему в творчості поета, цілком характерну для митців-романтиків XIX століття з їхньою зацікавленістю екзотикою далеких країн та стародавніх культур. Водночас ці сонети не повною мірою відповідають естетичним засадам романтизму, оскільки в них відсутня характерна ідеалізація екзотичного як однієї з улюблених форм романтичного ескапізму.

Обидва «єгипетські» сонети П. Б. Шеллі об'єднує прийом акцентуації суперечностей, поєднання несумісного, що є яскравим виявом характерної концептуальної ознаки класичного сонета — діалектичної єдності протилежностей. Так, ріка Ніл у творі Шеллі постає водночас як життєдайне джерело і як колыска смерті. Подібна виразність контрастного зіставлення спостерігається і в сонеті «Озимандія».

Єгипетська тема – не випадкова у творчості П. Б. Шеллі. Він та Г. Сміт виявляли живе зацікавлення давньоєгипетською історією. На той час Англія та Франція змагалися між собою за пальму першості у пограбуванні античних гробниць та збагаченні власних музеїв та садиб цінними археологічними знахідками. На початку XIX століття були опубліковані енциклопедичні видання «Мандри Верхнім та Нижнім Єгиптом» та «Опис Єгипту»; у 1809 році з'явився альбом гравюр У. Р. Хемілтона «Єгипетські пам'ятники».

⁶³ У якості альтернативи надаємо також переклад, запропонований К. М. Гамалією: «Я цар царів Озимандій. Якщо хто-небудь захоче дізнатись, яким величним я був, та де похований, то нехай буде він вражений одним із моїх діянь» [37, с. 157].

«Під час землетрусу, що відбувся за античних часів, але вочевидь після опису Діодора, гранітний колос Рамсеса II впав і був невиправно пошкоджений», – розповідає кандидат історичних наук К. М. Гамалія [37, с. 157]. Семитонний уламок цієї гігантської статуї (так званого молодшого Мемнона) був придбаний Британією у 1816 році⁶⁴. Прикметні подробиці опису статуї фараона, а також напису на її п'єдесталі містила стаття Томаса Лега «Розповідь про подорож до Єгипту та за межі країни Катаракта», надрукована у жовтні 1816 року в журналі «Quarterly Review». Згаданий скульптурний фрагмент був демонтований і вивезений з Єгипту італійським авантюристом, мандрівником та інженером Джованні Баттіста Бельцоні, який на той час перебував на спеціальній службі у генерального консула Британії Генрі Солта. Уламок статуї планували переправити до Англії ще 1818 року, втім, він дістався Британському музею лише у 1821 році. Прицільна концентрація П. Б. Шеллі та Г. Сміта на імені єгипетського фараона красномовно свідчить про великий суспільний резонанс, викликаний подіями, пов'язаними із щойно знайденим археологічним артефактом.

Провідна ідея твору «Озимандія» полягає в утвердженні думки про нетривкість могутності можновладців. Ті, хто колись вважали себе вершителями долі світу, зрештою залишають по собі лише руїни колишньої величі – фрагменти монументів, споруджених на їхню честь. Як слушно зауважує Мар'яна Іліх, «Озимандія» постає метафорою ілюзорності земної влади та неминучого занепаду будь-яких правителів і створених ними імперій [76, с. 121]. Центральний образ сонета – випадково віднайдені серед пустелі залишки колись грандіозної кам'яної скульптури з урочистим написом на постаменті – символізує тлінність і вразливість панування людини над людиною.

П. Б. Шеллі був людиною, глибоко зануреною в соціально-політичну проблематику свого часу. Попри походження з аристократичної англійської

⁶⁴ Вірогідно, завдяки цьому великою мірою пояснювалася популярність праці Діодора Сицилійського в Англії.

родини, він упродовж усього свого короткого життя виявляв гостру чутливість до питань соціальної справедливості. Його вільнодумні погляди спричинили відрахування з університету, однак це не зупинило активної громадянської позиції митця: він поширював в Ірландії брошури на підтримку рівноправності католиків, займався благодійністю та видавництвом політичних памфлетів, зокрема праці «Пропозиція про реформу виборчих законів в усьому королівстві» (1817). Загалом же світогляд П. Б. Шеллі відзначався досить суперечливим поєднанням ідей доби Просвітництва з естетикою романтизму. Отже, питання ілюзорності й недовговічності влади знаходило живий відгук в душі молодого поета.

Сонет складено у п'ятистопному ямбі, в чотирнадцять рядків. Але комбінації рим (*abab acdc ede fef*) не відповідають жодному з класичних сонетних форм, охарактеризованих попередньо⁶⁵. Вітчизняні переклади твору ще більше акцентують його структурну еkleктичність: терцети, концептуально об'єднані в секстет, розшаровуються на фрагмент промови Озимандії та образ мертвої пустелі, зосереджений у двох фінальних рядках. Це дає підстави інтерпретувати секстет і як два терцети, і як третій катрен і заключний двовірш, що наближує його до англійського типу сонета. Таким чином, скроєна з уламків різних поетичних схем, поезія ніби відтворює візуальну картину кам'яних останків скульптурного колоса. Разом з тим, загальна драматургія сонета вибудована за принципом «золотого перетину»: його кульмінація (промова Озимандії) розташована у третій чверті форми.

Характерною рисою сонета є опосередкований ракурс висвітлення теми: твір постає як «розповідь про розповідь», де автор не фіксує власні враження, а переказує почуту історію мандрівника з далекої давньої землі. Такий прийом забезпечує ефект максимального дистанціювання – царювання Озимандії репрезентується поетом як щось віддалене у часі й просторі. З цього приводу варто навести полеміку М. Іліх з О. Медвідь, що пояснює введення поетом

⁶⁵ Див. підрозділ 1.1.

образу мандрівника потребою «підкреслити достовірність існування уламків статуї і надати висловленню автора комунікативного характеру» [76, с. 121]. Натомість М. Іліх слушно зауважує: «Шеллі вводить особу мандрівника не для того, щоб підкреслити достовірність існування уламків, а для того, щоб подати позицію царя Озимандії якомога дистанційніше для читача: ми не бачимо статуї своїми очима, а дізнаємося про неї від автора, який сам її не бачив, а почув про неї від якогось мандрівника (*a traveler*), який її бачив. Завдяки цій віддаленості від читача досягається ефект ще більшої абсурдності і сміховинності погроз древнього царя» [76, с. 121].

Важливим художнім засобом є іронічне зіставлення урочистого напису на п'єдесталі з образом безлюдної пустелі, що створює виразний контраст. Водночас, «для того, щоб в уяві читача вималювався чіткий візуальний образ, Шеллі майстерно подає лаконічний опис на трьох рівнях: розміщення статуї та її загальний стан; емоції на обличчі статуї; напис на статуї» [76, с. 121].

У текстовому оригіналі поезії неоднозначно інтерпретуються рядки *cdc*:

...its sculptor well those passions read

Which yet survive, stamped on these lifeless things,

The hand that mocked them, and the heart that fed: ...

Ці рядки сонета являють собою проблему, «над якою досі ламають голови всі дослідники творчості Шеллі, бо неясно, чия рука, а чие серце (Озимандії чи скульптора)» [76, с. 121]. «Рука» і «душа» (серце) можуть належати як скульптору, що виготовив пам'ятник, так і самому фараону Рамзесу. Остання версія прочитання передбачає іронію, з якою описуються намагання правлячого деспота позиціонувати себе як благодійника, що дбає про своїх підданих, і передача скульптором штучності цієї маски.

«Озимандія» в ХХ–ХХІ столітті. Рубіж ХІХ–ХХ століть знаменується появою численних перекладів сонета Шеллі. У 1878 році переклад «Озимандії» здійснює І. Франко; пізніше з'являються переклади

А. Барикової (1886), Ч. Ветринського (1890)⁶⁶, К. Бальмонта (1896), М. Мінського (1907)⁶⁷, В. Брюсова (1916)⁶⁸.

1904 року подорож до Єгипта надихає Лесю Українку на створення поезії «Напис в руїні», що великою мірою являє собою поетичну ремінісценцію сонета Шеллі.

Відомі на сьогоднішній день українські переклади «Озимандії» – Юрія Клена, Яра Славутича⁶⁹ (1918–2011), Василя Мисика⁷⁰ (1907–1983), Григорія Кочура (1908–1994), Святослава Караванського (1920–2016), Віктора Коптілова (1930–2009), Олександра Мокровольського (1946–2023) – належать переважно другій половині ХХ століття.

Сонет Шеллі до сьогодні залишається обов'язковою й незмінною складовою навчальних програм з літератури у Великобританії та США. Відповідно, він не перестає бути вагомою частиною культурного коду цих країн.

Так, у світлі сучасних фентезійних літературних тенденцій та вподобань сербський дослідник Данко Камчевський (Danko Kamčevski) акцентує наявність паралелей у творчості Шеллі і Толкіна – неоромантика ХХ століття. Дійсно, між двома авторами чимало спільного, зокрема – звернення до тематики минулого, поетизація міфів, а також – існування певних доволі прозорих алузій. Так, Джон Грат вказує на наявність прямих паралелей між поезією Толкіна «Подорож Еаренділя, Вечірньої Зорі» та «Аретузою» П. Шеллі⁷¹ у ритміці вірша і схожості використаних мовних зворотів⁷² [275, с. 320]. Що ж стосується безпосередньо образів «Озимандії», то ця паралель

⁶⁶ Справжнє ім'я – Всеволод Євграфович Чешихин.

⁶⁷ Справжнє ім'я – Микола Максимович Віленкін.

⁶⁸ Крім безпосереднього перекладу «Озимандії», мотиви поезії Шеллі присутні в інших творах поета – «Рамсес» (з п'ятої частини книги віршів «Tertia Vigilia», 1900) та «Ассаргадон».

⁶⁹ Справжнє ім'я – Григорій Михайлович Жученко.

⁷⁰ Василь Олександрович Мисик – український та радянський поет, перекладач Байрона, Шекспіра, Шеллі, Бернса, Лонгфелло, Кітса, Вітмена, Гете, Гельдерліна, Беранже, Жака Превера. Син православного священика. В'язень російських та німецьких концтаборів.

⁷¹ Давньогрецький міф про німфу Аретузу та закоханого у неї річкового бога Алфея був узятий і творчо перероблений П. Шеллі з П'ятої книги «Метаморфоз» Овідія.

⁷² Шеллі: «Aethusa arose From her couch of snows In the Acroceraunian mountains»; Толкін: «Éarendel arose where the shadow flows At Ocean's silent brim» [Див.: 273, с. 1].

прозоро простежується у фрагменті з книги Дж. Р. Толкіна «Дві твердині» (другої частини знаменитої трилогії «Володар перснів») [211]. Під час подорожі до Мордора головні герої Фродо та Щир (Сем Скромбі) натикаються на гігантську поламану скульптуру, опис якої викликає досить таки прозорі асоціації з уламками єгипетського колоса, змальованими П. Б. Шеллі: «статуя нагадувала кам'яні образи королів над Андуйном. Час і ворожі кігті покалічили її. Замість голови на її шиї сиділа грубо обтесана каменяка з намальованою кривавою гримасою й великим червоним оком посеред чола. Промінь сонця, мов указкою, торкнувся великої зарослої брили на узбіччі, й Фродо скрикнув: то була відколота голова статуї [211, с. 238]. Втім, подальший опис скульптурної руїни ясно доводить той факт, що обидва митці інтерпретують цей образ з прямо протилежним значенням. «Високе, суворе чоло прикрасила подвійна, золота зі сріблом, корона. Повій з дрібними білими, схожими на зірочки квітками оповив голову, мов віддаючи честь повергнутому, а поміж камінних кучерів прижився й розцвів жовтий очиток» [211, с. 238]. У будь-якому разі, наведені рядки є своєрідною алюзією на твір Шеллі.

Знаковими свідченнями актуальності сонета Шеллі «Озимандія» можуть служити цитування його фрагментів у популярній комп'ютерній грі «Civilization IV», дія якої починається у 4000 році до н. е., а також – в американському науково-фантастичному хорорі «Чужий: Заповіт» (2017) режисера Рідлі Скотта. У згаданій кінокартині рядки твору П. Б. Шеллі, вкладені в уста андроїда Девіда (роль Майкла Фассбендера), у поєднанні з відеорядом втрачають свою оригінальну іронію, набуваючи зловорожого значення. Головний антагоніст фільму, переконаний у недосконалості людей як біологічного виду, вдоволено цитує гордовитий напис на камені:

My name is Ozymandias, king of kings:

Look on my works, ye Mighty, and despair!

Паралельно візуалізуються його спогади: сцена тотального винищення гуманоїдних жителів далекої планети – з космічного корабля, керованого

андроїдом, на поверхню планети падають капсули з нищівними для її жителів хижими організмами. Наступні, заключні рядки сонета ілюструють наслідки цього жахливого акту – всіяну мертвими тілами площу міста:

*Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare
The lone and level sands stretch far away*

Додатковою алюзією на сонет Шеллі у зазначеному фільмі є швидкоплинний кадр, де космічний корабель, залишаючи спустошену планету, на льоту зносить голову гігантській кам'яній статуї.

Отже, функціонування сонета Шеллі в сучасних формах і презентаціях демонструє його інтертекстуальний потенціал і семантичну відкритість, завдяки яким твір виходить за межі історико-літературного контексту й набуває нових (зокрема апокаліптичних) ідейно-сміслових проєкцій.

Музичні інтерпретації «Озимандії». Пильна увага до сонета Персі Біші Шеллі в перекладі Костянтина Бальмонта на зламі XIX–XX століть у літературних колах отримала аналогічний резонанс і в музичному мистецтві: відомі солоспіви, створені на початку століття Євгеном Букке (1901), Володимиром Бюцовим (1906), Олександром Спендіаровим (1907, оп. 11 № 1)⁷³. До них хронологічно долучаються: музична версія сонета Шеллі Федора (Теодора) Якименка (1905), створена у серпні 1909 року мелодекламація українського композитора Леоніда Лісовського та хронологічно найпізніша інтерпретація Бориса Лятошинського (1923).

Отже, найпершою серед реалізацій сонета Персі Біші Шеллі в українській камерно-вокальній музиці є інтерпретація здійснена **Федором Якименком (Акименко, Theodore Akimenko, 1876–1945)**.

Життєвий та творчий шлях харківчанина Ф. Якименка, вихованого М. Балакіревим та М. Римським-Корсаковим в атмосфері культурного музичного життя Петербургу межі XIX–XX століть, Петербурзької співочої

⁷³ Зазначений опус 11 О. Спендіарова містить два романси: «Озимандія» (сл. П. Шеллі в перекладі К. Бальмонта) та «Східна легенда» (сл. С. Маршака).

капели, концертів Біляєвського гуртка та консерваторії, чітко перетинається на два періоди фактом виїзду його за кордон 1923 року в 47-річному віці⁷⁴. Як наслідок, в період радянської влади творчість митця була на довгі десятиліття забута на батьківщині. Відомості про його життя та творчу діяльність в еміграції стали доступні лише нещодавно, завдяки ознайомленню українських музикознавців із листуванням, періодикою та іншими документами, збереженими у ряді європейських архівів, спогадами С. Жука [72], М. Колесси [98], З. Лиська [113], [113], а також вітчизняним розвідкам, що з'явилися на початку ХХІ століття. Зокрема, завдяки дослідженням Г. Карась [86] та В. Шульгіної [239], [240], В. Шульгіної та О. Яковлева [241], висвітлено празький період творчої діяльності митця.

З наявних на сьогодні списків творів Ф. Якименка відомо, що його творчий доробок, досить широкий за своїм жанровим спектром, складають: опера «Фея снігів» (1910–1914), написана на сюжет казки «Крижана діва» Г. Х. Андерсена і, на жаль, так і не поставлена⁷⁵, однойменна балетна сюїта, ор. 50 (1940), чотири симфонічні балети («На пагорбах України», ор. 81; «Привиди та видіння»; «На березі Дніпра»; «Ундіни» (1935)), Симфонія (1930), оркестрові увертюри та сюїти, Тріо ор. 7, до мінор (1899), та Ноктюрн (1910-ті рр.) для струнних інструментів, дві скрипкові сонати – ор. 32 (1907) та 38 bis (1911), Концерт ор. 50 bis (1922–30) та Соната ор. 37 (1908) для віолончелі, досить велике число ансамблів для різних інструментів (скрипки, віолончелі, альту, флейти, кларнета, гобоя, англійського рижка) та фортепіано. Численні фортепіанні твори: Фантастична соната ор. 44 (1910), Соната-фантазія (1913), велика кількість мініатюр, часто віртуозного та вишукано-салонного типу (сюїти, прелюдії, балади, ноктюрни, ескізи та інші п'єси), а також твір для арфи («Відрада», ор. 22).

⁷⁴ Зауважимо втім, що й до еміграції Ф. Якименко виїздив на короткий час до Франції та Італії, працюючи там хоровим диригентом і виступаючи як піаніст.

⁷⁵ Клавір твору досі не знайдено, а рукопис партитури знаходиться у Національній бібліотеці Франції.

Камерно-вокальна творчість Ф. Якименка включає твори для мішаного хору *a cappella* ор. 3 (1900), близько п'ятдесяти солоспівів, створених переважно у 1890-х – 1910-х роках, обробки українських пісень.

Саме солоспіви стали першими пробами його композиторського пера. Чимало їх було надруковано на початку століття російськими видавництвами П. Юргенсона, А. Гутхейля, М. Беляєва, а також – у рідному Харкові (де з 1906 до 1911 композитор працював викладачем у музичному училищі⁷⁶ та інституті шляхетних дівчат), зусиллями місцевих видавництв музичних магазинів Н. Маречек та А. Гергарда.

Одним із цих авторитетних видавництв Харкова – музичним магазином Н. Маречек – у 1905 році був виданий солоспів Ф. Якименка «Озимандія» (без опусу), написаний на текст сонета П. Б. Шеллі⁷⁷.

Видання Н. Маречек містить присвяту твору Мішелю Дімітрі Кальвокорессі (Michel Dimitri Calvocoressi, 1877–1944) – франко-британському музичному критику та музикознавцеві, греку за походженням, з яким Ф. Якименка єдали тісні дружні та творчі стосунки. Про різносторонність творчої особистості М. Кальвокорессі свідчать напрями його діяльності. Науковий доробок критика складає цілий ряд монографій, присвячених видатним композиторам – Ф. Лісту (1906), Р. Шуману (1912), К. Дебюссі (1941) та іншим; окрім того, він писав оперні лібрето та активно займався поетичними перекладами текстів вокальних творів своїх сучасників: Габріеля Форе, Клода Дебюссі, Бели Бартока, Моріса Равеля, Ісаака Альбеніса, Сідні Норткоута, Люсьєна Маве, Анрі Февріє, Бернарда ван Дірена, Еміля Шегрена. Зокрема, саме М. Кальвокорессі здійснив переклад французькою солоспівів та пісень Ф. Якименка на слова українських поетів ор. 91 (1937–1942), а також написав лібрето для його опери «Фея снігів». Зі свого боку,

⁷⁶ Зокрема, в штаті Музичного училища Імператорського музичного товариства Ф. Якименко числився ординарним викладачем елементарної теорії музики, гармонії та сольфеджіо.

⁷⁷ Твір створено в період першого (тимчасового, 1903–1906) перебування Ф. Якименка за кордоном. У цей час композитор мешкав у Німці, де обіймав посаду директора музичних шкіл і виступав із сольними концертами, виконуючи власні фортепіанні твори.

Ф. Якименко, окрім солоспіву «Озимандія», присвятив йому цикл з дев'яти ескізів для фортепіано оп. 43 під назвою «Pages de poésie fantasque» («Сторінки химерних віршів», 1910).

Також до наших часів дійшов нотний автограф «Озимандії», датований 1933-м роком, що містить наступний дарчий напис, зроблений Ф. Якименком для виконавця цього твору, оперного співака-емігранта О. Можухіна (1878–1952): «Чудовому артисту, доброму другуві – Олександру Іллічу Можухіну. На знак глибокої симпатії від відданого автора. 25 липня 1933 Париж»⁷⁸.

Композиторський почерк Ф. Якименка характеризується імпресіоністичною ладотональною «невагомістю», розмитістю, слабкою «гравітацією» тональних центрів, широким використанням гармоній з колористичним ефектом – септакордів, нонакордів та інших складних політерцевих співзвуч. Саме ці стильові риси дають привід музичним критикам порівнювати його творчість з музикою К. Дебюссі, М. Чюрльоніса та О. Скребіна (також доволі імпресіоністичного у своїх стильових тенденціях), якого Ф. Якименко дуже поважав і з яким свого часу особисто познайомився під час перших подорожей до Європи. Втім, попри зазначені впливи, творчість Ф. Якименка безумовно характеризується власною неповторністю, займаючи достойне місце серед представників пізнього романтизму: «скрябінівське прометеївське начало не було властиве Якименку – його музика знаходиться в сфері мрій, ілюзій, фантастики, чистого споглядання», – зазначає дослідниця творчості композитора Ірина Новосядла [159, с. 119]. Значущим концептуальним елементом музики Ф. Якименка є його так звана «астральність»: прагнення передати засобами музики ідею синтезу мистецтв, замилювання Космосом, красою зоряного неба, далекими неземними світами. Звідси – твори з незвичною програмою, нерідко містичного змісту. Такими є його фортепіанна сюїта «Уранія. Муза неба» («*Uranie, La muse du ciel*», *esquisses fantastiques*, оп. 25, 1904), цикл з чотирьох

⁷⁸ Документ зберігається в РДАЛМ (російському державному архіві літератури і мистецтва): Ф. 2625. оп. 1. од. зб. 25. Л. 1.

п'єс для фортепіано «Зоряні мрії» («*Rêves étoilés*», оп. 42, 1907), твір для віолончелі та фортепіано «У зоряному сяйві» («*Au clair des étoiles*», оп. 47, 1912) тощо. Вагоме місце в музиці Ф. Якименка посідає національна тема України з красою її пісень і казок, неповторністю фольклорних багатств. Цей аспект творчості митця з особливою повнотою розкрився у так званий празький період його життя, що тільки у ХХІ столітті дістав належного освітлення в українському музикознавстві.

У контексті окреслених концептуально-стильових засад творчості композитора музичний сонет «Озимандія» з його виразною соціально-політичною спрямованістю та ідеєю недовговічності деспотії постає як явище нетипове, що ускладнює однозначне тлумачення мотивів такого творчого звернення⁷⁹.

В музичній інтерпретації твору, презентованій Ф. Якименком, ми маємо можливість спостерігати певний комплекс виразових засобів, спрямованих на змалювання картини безкрайньої пустелі та покинутих уламків колись величного монументу: фонізм «порожніх» квінто-квартових співзвуч, епічність висловлювання та важлива роль декламаційного начала у вокальній партії.

Солоспів для високого голосу відкривається фортепіанним вступом, побудованим на арпеджованих акордах у «чорній» тональності *h-moll*. Семантика смерті, стійко закріплена за цією тональністю в музичній традиції, а також згущення фактури за рахунок низького регістру вже від початку формують похмурий емоційний настрій вокальної партії. Водночас, з огляду на усталену асоціацію з архетипом епічної оповіді, ці арпеджіатні співзвуччя, розгорнуті в кількох октавах, актуалізують у свідомості слухача образ перебору струн, характерний для вступів народних співців (бояни, рапсоди,

⁷⁹ У даному зв'язку лише акцентуємо увагу на факти звернення Ф. Якименка до рядків поезії П. Б. Шеллі – солоспів «Сумує пташка», оп. 45 (1910, оригінал: «A widow bird sate mourning for her Love»), де текст, з його яскраво вираженою темою самотності, цілком органічно вписується у загальний концептуальний простір мрійливо-елегійних настроїв українського пост-романтика.

кобзарі тощо). До цієї арпеджованої перегри композитор буде систематично повертатися протягом солоспіву, утримуючи таким чином заданий на початку епічний тон. Далі у фортепіанному вступі зазначені струнні перебори змінюються наступним розділом – чотиритактовою побудовою, що містить унісонний тріольний рух з ходом на збільшену секунду (інша лейтінтонація романсу). Підкреслена щемливими секундовими затриманнями на сильному часі тридольного метру, ця інтонація безумовно додає до загальної звукової палітри відтінків екзотичності, певний елемент східного колориту. Тріольний рух щоразу застигає, гальмується останньою, третьою долею – прийом, що чудово передає статику зображуваної картини. Вкупі з ним вже згадані секундові затримання привносять ноту приреченості, покинутості.

Перші такти вокальної партії, де ще простежується тональний центр у *h-moll*, являють собою речитацію на звуці *fis* – квінтовому тоні тонічної гармонії, що його так любляють романтики. Далі тональна гравітація значно послаблюється, поступаючись місцем мареву імпресіоністичних звукових зіставлень і повертаючись лише з матеріалом вступу. «Східна» інтонація зі вступу у підході до кульмінаційного розділу романсу набуває впевненості та гордовитості (щезає збільшена секунда, щемливе секундове затримання замінюється інтервалом кварта, що розв'язується у квінту). У такому вигляді вона проводиться двічі, і другого разу – разом з іншим матеріалом – секундою вище: крізь товщу віків ніби доходить до нас відлуння колишніх діянь забутого нині деспота. Напруження поступово зростає й акумулюється, аж доки зрештою не досягає кульмінації.

Слід відмітити, що в усіх аналізованих нами музичних версіях сонета Шеллі ми матимемо можливість спостерігати схожу (цілком природну і логічну) музичну реалізацію драматургії, закладеної у літературному тексті – грандіозну кульмінацію на словах «Я – Озимандія...» та «спровокований» вітчизняними версіями перекладу контрастний спад-епілог в останніх рядках сонета. Відповідно, у версії Ф. Якименка кульмінаційна зона реалізується максимумом динамічних та фактурних ресурсів фортепіано – громоподібного

каскаду акцентованих октав у фортепіанній партії. Завершальний же розділ твору – *Tranquillamente* – вводить поверненням епічної «гусельної» перегри. На тлі акордів *arpeggiato* на тихій звучності подаються останні рядки поезії П. Б. Шеллі, в яких малюється картина мертвої пустелі. Лише в останніх тактах солоспіву відновлюється й остаточно закріплюється тональний центр у *h-moll* – у завершальному низхідному квінтовому русі вокальної лінії. На фоні тривалого тонічного органного пункту за поступового згасання динаміки (*pp*, *ppp*) контрапунктом звучить шеститактна фортепіанна акордна постлюдія з «незаповненою», позбавленою терцових звуків гармонічною вертикаллю – спочатку на перерваному звороті гармонії IV ступеня, а потім у фінальному акорді, де тоніка меланхолійно підкреслюється затриманням *cis – h*.

Наступну музичну інтерпретацію знаменитого сонета в українській музиці являє мелодекламація харківського композитора, музикознавця та педагога **Леоніда Леонідовича Лісовського (1866–1934)**, чия творчість, переважно камерна за основними своїми тенденціями, лише у XXI столітті стала об'єктом серйозної музикознавчої уваги і на сьогоднішній день залишається мало дослідженою цариною. Відповідно, на стадії свого становлення – накопичення, популяризації й первинного аналізу фактологічного матеріалу – знаходиться й мистецтвознавчий дискурс навколо творчого доробку композитора⁸⁰. У 2017 році раціональну оцінку ситуації дала А. Литвиненко. «Ті музикознавці, які намагалися оцінити мистецький доробок Л. Лісовського, – зазначила дослідниця, – майже одноставно стверджують, що таланту у нього не було..., визнають лише історичне значення його творчості..., а його музику вважають такою, що не позбулася “рудиментів салонності”... На нашу думку, низька оцінка досягнень композитора обумовлена насамперед відсутністю спеціальних досліджень його спадщини. Численні музичні твори й теоретичні праці митця ще й досі не опубліковані,

⁸⁰ Уявлення про це дають сьогодні архів Л. Лісовського в НБУВ, що зберігається там приблизно з кінця 1930-х – початку 1940-х рр., розвідки М. Ржевської [175], [176], С. Колтишевої [100], А. Литвиненко [115], [116], [117], а також статті [67], [68] та дисертаційна праця А. Дробиш [66].

не включені до педагогічного репертуару, не виконуються в навчальних класах, на концертах, не транслюються в ефірах» [116, с. 290]. «Ім'я Л. Лісовського лише зрідка згадується в музично-історичних працях радянського періоду. Грунтовної монографії про композитора ще не написано, а наукове осмислення його життєтворчості розпочалося лише у ХХІ столітті», – зауважує Анна Дробиш – авторка написаного в 2022 році першого фундаментального системного дослідження, присвяченого творчості Леоніда Лісовського [66, с. 15]. Таким чином, увага до творчого доробку митця в контексті проблематики нашого дослідження також становитиме певний внесок в окреслене річище музикознавчого пошуку.

Мелодекламація «Озимандія» була створена 1909 року на межі двох різних періодів творчості композитора – полтавського (1898–1909) та Санкт-Петербурзького (1909–1913). У Полтаві «вільний художник» Леонід Лісовський обіймав посаду директора заснованих 1900 року Музичних класів Феопанії Іванівни Базилевич. Одночасно разом з Ю. Кошевською та С. Грековичем він викладав там фортепіано⁸¹. У 1909 році композитор переїхав до Санкт-Петербургу, де працював музичним вихователем Комерційного училища Відомства імператриці Марії. Таким чином, на даний час за відсутністю додаткових документальних джерел ми не можемо точно встановити місце написання твору.

Взагалі, жанр мелодекламації посідає суттєве місце у творчості Л. Лісовського. Хронологічний перелік творів композитора, наведений у дисертаційному дослідженні Анни Дробиш [66], свідчить, що протягом усього свого творчого шляху митець з помітною регулярністю звертався до цього незвичного, екстравагантного жанру. Для своїх мелодекламацій композитор використовував тексти символістів та представників декадансу

⁸¹ Серед документів та рукописів Л. Лісовського, заархівованих у фонді НБУВ, під номером 40161 зберігається повідомлення про лікування на курорті Helonau Egypte (британський варіант Хелуану – південного району Каїра), датована березнем-квітнем 1902 року [66, с. 313]. Цілком усвідомлюючи, що особливих підстав для тверджень про існування якогось прямого зв'язку цього документу з мотивацією створення мелодекламації «Озимандія» у нас немає, ми все ж таки вважаємо за потрібне звернути на нього увагу з огляду на перспективу можливих майбутніх досліджень творчості Л. Лісовського.

(К. Фофанов, К. Бальмонт), конструктивістів (В. Інбер). Поміж іншим, архів Л. Лісовського містить тексти віршів О. Пушкіна, Ю. Лермонтова та С. Тургенєва, намічених композитором для мелодекламацій і записаних з цією метою в окремому зошиті [66, с. 304].

За спостереженням Анни Дробиш, мелодекламації Л. Лісовського належать до «найперших зразків цього жанру в історії української музики» [68, с. 96] і характеризуються рисами імпресіонізму та модернізму; водночас аналіз творчості композитора свідчить про його прагнення виходити за межі камерно-вокальної мініатюри, розширюючи художні можливості жанру. Так, серед вісімнадцяти таких зразків у творчості Л. Лісовського мають місце дві хорові мелодекламації, позначені як «масові» («День пролетаріату» на текст поеми Е. Толлера, в супроводі фортепіано, 1922; «З петиції робочих до царя Миколая II», для мішаного хору та оркестру, 1925). Прийом мелодекламації використовується ним також в увертурі до балету «Казка травневої ночі» (1927) (за мотивами повісті М. Гоголя). Зокрема, уривок з «Травневої ночі» М. Гоголя був попередньо, на початку ХХ століття, перекладений українською мовою самим Л. Лісовським [66, с. 303]. Партія декламатора виписана у партитурі на окремій додатковій лінії з чітко фіксованим ритмом – на кшталт партій ударних інструментів. Мелодекламаційний прийом планувався композитором і в його нереалізованій драматичній картині (містерії) «Цар Ірод» (автор тексту – К. Гай-Сагайдачна), про що свідчить відповідна примітка: «В одній дії з мелодекламацією та співом» [66, с. 300].

Очевидно, що в межах камерно-вокального твору жанр мелодекламації передбачає особливо виразну й розвинену фортепіанну партію. Її функція певною мірою наближається до ролі акомпанементу в німому кінематографі, хоча таке зіставлення є умовним з огляду на різну природу декламаційного та візуального ряду. Водночас у порівнянні з супроводом проспіваного тексту, у випадку декламації роль фортепіано істотно зростає, що зумовлює його підвищене смислове й виразове навантаження. Саме тому розвинений і

концептуально значущий супровід є характерною ознакою мелодекламацій Л. Лісовського.

Судячи зі збережених на сьогоднішній день документальних свідчень, автор цінував досить високо й виділяв «Озимандію» поміж інших своїх творів. Так, в одній з написаних протягом життя автобіографій, Л. Лісовський, перераховуючи свої найважливіші твори, поміж іншим, підкреслює, що у числі своїх дореволюційних опусів він і досі вважає актуальною видану Юргенсоном мелодекламацію «Озимандія» [66, с. 233]. Подібне зауваження має вагомі підстави, враховуючи яскраву видовищність і справжній «кінематографізм» цього опусу.

Звукообраз першого «кадру» мелодекламації (тт. 1–9) репрезентовано в похмурому *b-moll*, обраному за основну тональність твору. Вибір цієї тональності, що прозоро натякає на її семантичний родовід, особливо визначений за доби романтизму, а також повільний темп *lento*, тиха динаміка та неквапливий висхідний бас половинними тривалостями по хроматичному звукоряду, в контексті ремарки *cantabile* налаштовують на стан філософської, зосередженої споглядальності та напруженого очікування. Розміщення провідної мелодичної лінії в середньому регістрі, між басом і гармонічним наповненням акомпанементу, є характерним для романтичної фортепіанної мініатюри (зокрема, у творчості Ф. Ліста). Показовим є початковий звук мелодії – п'ятий ступінь основної тональності, який у поєднанні з октавно подвоєним басом утворює «порожню» квінту, що водночас моделює відчуття простору й надає музиці медитативно-елегійного характеру.

Наступний розділ (тт. 10–18), фактурно та інтонаційно пов'язаний з попереднім музичним матеріалом, з якого, власне, й розпочинається декламування тексту сонета («Я зустрів мандрівника...»), привносить, незважаючи на статичний, виражений половинними нотами бас, загальне пожвавлення руху й певну схвильованість за рахунок синкоп та подрібнення тривалостей у партії правої руки – появи коротких висхідних арпеджованих пасажів, виписаних шістнадцятими нотами. Початок розповіді самого

мандрівника ілюструється швидким розростанням цих пасажів аж до трьохоктавного діапазону. Їхній висхідний рух щоразу фіксується ферматою у верхньому регістрі, викликаючи асоціації з вільним перебором струн народних інструментів (гуслі, кобза, бандура, кантеле тощо) зі спорідненою сонорною семантикою та – подібно до солоспіву Ф. Якименка – апелюючи до усталеного в композиторській практиці виразового комплексу епічної оповіді. Початкові нижні звуки цих пасажів, акцентовані сильними долями, формують низхідний цілотновий тетрахорд. У межах метру 4/4 це створює образ похмурої величі та водночас застиглої статичності, що асоціюється з нерухомими кам'яними брилами – уламками гігантського колоса, розкиданими серед пустелі.

В такті 19 знову відбувається різка «зміна кадру» – на словах: «Бажання змушувати весь світ служити собі» епічна оповідь змінюється на енергійний марш з акцентованим чотиридольним метром, традиційно підкресленим пунктиром на слабкому часі. Прикметно, що цей марш, почавшись з надзвичайно тихої звучності *pp*, далі інтенсивно крешендує хвилеподібними напливами динаміки: *pp – mf*, *mp – f*, *ff*. Максимум звучності припадає на останню фразу напису на камені: «Владики всіх часів, усіх країн та всіх морів!». Загалом же це гордовите послання Озимандії презентується як чергова зміна уявного візуального ряду – і знову засобами зміни фактури: маршова ритміка змінюється на помпезну полонезну з характерною ритмічною фігурою «восьма – дві шістнадцяті – дві восьмі – дві восьмі – дві восьмі» в рамках загального чотиридольного метру. Своєрідними «стовпами» звукової фактури цього фрагменту є октавно дубльовані звуки величного низхідного цілотнового звукоряду, що врешті-решт редукується до низхідних і таких самих помпезних квартових ходів.

Кадр змінюється востаннє: контрастом гордовитій промові Озимандії з глибини віків знову постає нерухомий пейзаж пустелі – повертаються статичні, застигли акорди, до яких знову долучаються епічні «струнні» арпеджовані перебори, що звучать, як і на початку твору, на фоні неквапливої,

статичної ходи в басах, що утворюється низхідним хроматичним звукорядом. У завершальних акордах знову акцентується «порожня» квінта, що разом зі вступом формує своєрідну образно-сміслову арку. Така композиційна замкненість символізує непорушний спокій пустелі, стан забуття й історичного небуття, в якому розчиняються миттєві прояви влади та недовговічна велич єгипетського фараона.

У середині 1920-х років на текст сонета Персі Біші Шеллі в українському перекладі Геннадія Гріневича однойменний *солоспів ор. 15 № 1* для баса та фортепіано був написаний видатним українським композитором **Б. Лятошинським (1895–1968)**. Солоспів «Озимандія» (або «Озімандія», відповідно до орфографії Б. Лятошинського) – один з небагатьох камерно-вокальних творів композитора, яким пощастило бути надрукованими хронологічно близько до часу їхнього створення. Зауважимо, що на сьогоднішній день у різних джерелах спостерігаються розходження щодо дати створення твору: у ряді досліджень називається 1923-й, за іншими версіями – 1924-й рік. У нашому дослідженні ми схильні віддавати перевагу інформації, наданій у новітньому виданні зібрання солоспівів Б. Лятошинського [129], оскільки упорядник збірки І. Савчук, у своїй аргументації посилається на автограф романсу, що разом із друкованими його виданнями зберігається у Кабінеті-музеї Б. Лятошинського⁸² [127]. В ньому рукою композитора вказано час написання твору – 19 січня 1925 року. Вперше солоспів вийшов друком 1928 року в Харкові (Держвидав України⁸³ [128]); друге його видання, подібно до низки інших творів Б. Лятошинського, було здійснене у Києві «Музичною Україною» аж 1968 року⁸⁴ [126].

⁸² Лятошинський, Борис Миколайович. «Озимандія». Романс для баса та ф-но / слова П.Б. Шеллі ; рос. переклад К. Бальмонта. Автограф. 19 січня 1925 року [2га год. ночі]. Кабінет-музей композитора. [127].

⁸³ Лятошинський, Борис Миколайович. Озімандія [Ноти] : сонет : для голосу в супроводі фортепіано : ор. 15, № 1 ; [слова] П.Б. Шеллі ; укр. текст Г. Гріневича ; рос. текст К. Бальмонта ; [худ.] О. Маренков. Харків : Державне видавництво України, друк. 1928. 6 с. : кол. іл. (Бібліотека солоспіву) [128].

⁸⁴ Лятошинський, Борис Миколайович. Озімандія [Ноти] : романс для баса і фп. : ор. 15, № 1 / сл. П.Б. Шеллі; перекл.: Г. Гріневича [укр.], К. Бальмонта [рос.]. Київ : Музична Україна, 1968. 4 с. : іл., портр. (Український солоспів). [126].

Взагалі камерна вокальна творчість Бориса Лятошинського, найбільш плідний період якої прийшовся на 1920-ті роки, за життя композитора не отримала належного поцінування та популяризації і до недавнього часу залишалася в рукописах. Як повідомляє І. Савчук, у ті роки було надруковане лише незначне їх число. Нелегку й часто завідомо безсилу боротьбу митця за видання своїх солоспівів виразно відображено в листуванні композитора з його глибоко шанованим вчителем Рейнгольдом Глієром. Так, у листі до Р. Глієра від 20 січня 1925 року Б. Лятошинський, повідомляючи про вихід з друку свого циклу з чотирьох солоспівів «Місячні тіні» ор. 9 у Москві, додає у розпачі: «Мають бути надруковані ще 4 інших романси, але один з них виявився, на думку цензора (людини, як видно, доволі розумної, яка, за порадою Козьми Пруткова, “дивиться в корінь”), контрреволюційним (чи принаймні таким, що не відповідає сучасній ідеології). Певно, його не надрукують⁸⁵» [125, с. 42]. Був заборонений до друку й твір «В піску на дальнім перехресті» на слова Г. Гейне в українському перекладі Д. Ревуцького (1924). Ряд солоспівів просто не дійшли до друку, хоч і отримали позитивну резолюцію на видання. Так, у листі від 28 серпня 1925 року читаємо: «Микола Якович (Мясковський. – Д. III.) відповів мені, що ще невідомо, чи піде (до друку – Д. III.) соната замість романсів, і чи ще романси, чи соната – все одно у гравіювання не пішли, а між тим ці 2 романси, замість яких він пропонував поставити сонату, були прийняті ще в травні 1924 року. Значить, вже минув рік і три місяці. Досить-таки прикро виходить. Ред[акційна] кол[егія] бере твір, і потім він лежить і лежить там довічно. Й, головне, більш нема куди звернутися» [125, с. 50]. Подібну ж ситуацію описує композитор і 21 січня 1927 року: «тим моїм романсам, котрих коректури я вже маю, котрі ще не вийшли друком, виповнилося з моменту їх прийняття Держвидавом 2 роки з лишнім. Ювілей. Жахливо» [125, с. 115]. Кількома десятиліттями пізніше ті

⁸⁵ Йдеться про солоспів «Минулі дні» (укр. переклад І. Стешенко) з однойменного камерно-вокального циклу, виданого у 1926 році в Москві «Музсектором Держвидаву». Твір був повернений до циклу з українським перекладом Ірини Стешенко у виданні, здійсненому «Музичною Україною» аж у 1968 році.

солоспіву Б. Лятошинського, яким пощастило вийти з друку ще в 1920-ті роки, були перевидані в 1960-70-ті роки «Музичною Україною» з подекуди доданими українськими перекладами текстів. Кількість творів, опублікованих у межах цієї «другої хвилі», була незначно розширена за рахунок поодиноких солоспівів, що вперше побачили світ.

Значною культурною подією початку ХХІ століття став вихід у 2015 році об'ємного видання солоспівів Б. Лятошинського, приуроченого до 120-ї річниці з дня народження композитора [129]. Великою мірою це видання відбулося завдяки родині дружини композитора, члени якої ще з часів другої світової війни дбайливо зберігають авторські рукописи в Кабінеті-музеї Б. Лятошинського. Як справедливо відмічає упорядник збірки І. Савчук, «світ ще повинен почути модерний голос Лятошинського – Майстра, що займає в українській культурі місце, подібне до місця Шимановського, Кодая, Бартока, Енеску, Шостаковича у власних національно-мистецьких просторах» [32, с. 12].

Образно-концептуальний спектр солоспівів митця варіюється навколо топосів смерті, самотності, приреченості; «коло його образів-станів охоплює позареальні, відчужені, нежиттєдайні, як парадокс недосконалої, миттєвої людського буття. ... Такий образний потік свідомості Майстра обертається навколо недосяжного, ефемерного, проминутого, по суті трагічного» [186, с. 120]. Очевидно, що сонет П. Б. Шеллі «Озимандія» як літературна основа для солоспіву за своєю емоційною тональністю напрочуд органічно вписується у загальний контекст камерної вокальної творчості Б. Лятошинського.

При порівнянні твору Б. Лятошинського із щойно розглянутим солоспівом Ф. Якименка та мелодекламацією Л. Лісовського, неважко помітити, що, попри прикметну різницю композиторського письма (постромантичну стильову платформу Л. Лісовського, імпресіонізм Ф. Якименка й модерну музичну мову романсу Б. Лятошинського), музичні

рішення усіх аналізованих творів досить прозоро демонструють безумовні сходження у доборі виразових засобів.

Декламаційність вокальної партії у солоспіві Б. Лятошинського одразу ж викликає асоціації з мелодекламацією Л. Лісовського та – частково – з романсом Ф. Якименка. Іншу спільність викликають «пусті» квінти, відлуння яких простежується у солоспіві Б. Лятошинського не тільки в партії фортепіано, а й у співака також (насиченість октавних і квінтових ходів). Використання Б. Лятошинським послідовності паралельних нонакордів збільшеної гармонії, відповідно асоціюються з цілотоновим звукорядом у версії Л. Лісовського. Нарешті, домінантною рисою усіх творів виступає статичність (щоправда, дещо менше виражена у Ф. Якименка).

На нашу думку, у даному зв'язку слід вказати принаймні на два фактори, що пояснюють зазначені паралелі. Безперечно, спільне літературне першоджерело (переклад К. Бальмонта сонета П. Б. Шеллі) певною мірою зумовило звернення композиторів до подібних способів музичної інтерпретації того самого образу. Йдеться про прийоми, апробовані багатовіковою музичною практикою і закріплені в ній як традиційні на момент створення аналізованих вокальних творів. Так, добре відомим є виразовий потенціал інтервалів октави й квінти для моделювання просторовості (зокрема образу пустелі), тоді як декламаційний принцип, що бере початок ще в ранній опері, використовується для передачі мовленнєвості та епічного наративу (зокрема у думах, рапсодіях тощо). Водночас показовим є те, що навіть за наявності виразних новаторських тенденцій музичного мислення, справжньо обдарований митець, як правило, спирається на усталений базовий фонд виразових засобів музичної традиції.

З іншого боку, як зауважує І. Савчук, зазначені виразові прийоми взагалі є базовими для стилю Б. Лятошинського. Зокрема, декламаційність у вокальних творах є його власним «способом подання поезії» [185, с. 16]: в його солоспівах «саме мелодекламація увиразнює поетичну риму композитора, надаючи загальному образному контексту екзистенційного звучання» [185,

с. 21]. Вибір композитором сонета П. Б. Шеллі в якості літературного першоджерела виявився не випадковим, а глибоко органічним у світлі соціокультурних тогочасних змін, «написаний у буремні 20-ті роки, асоціює уламки монумента із зловісними містичними образами, семантично спорідненими з образами модерну», – слушно зазначає історик Катерина Гамалія [37, с. 158]. Поезія англійського романтика успішно резонувала з важливим екзистенціальним вектором творчості митця – мотивом смерті, присутнім у багатьох його романсах. Зазначену тенденцію, зокрема, артикулює й інша дослідниця вокальної творчості Б. Лятошинського – Т. Тучинська. Провівши статистичний аналіз найуживаніших у його романсах міфологем і узагальнивши результати дослідження в таблиці, музикознавиця безпосередньо пов’язує концептуальний простір солоспіву «Озімандія» з домінантною для творчості митця міфологемою смерті. Вона наголошує, що, як і в інших солоспівах зі спорідненим смисловим підґрунтям, для цього твору характерний «рух кварто-квінтовими співзвуччями у віддалених один від одного регістрах, дубльований у декілька октав..., семантика якого – створення об’ємного, статичного, пустого, холодного простору» [220, с. 129]. Також, на думку Т. Тучинської, такий паралельний стрічковий рух навіть створює додатковий «колеристичний ефект» і «виявляє імпресіоністичні тенденції, присутні в романсах» Б. Лятошинського [220, с. 129], що, своєї черги, певною мірою зближує його «Озімандію» з версією Ф. Якименка.

Речитативна вокальна партія солоспіву Б. Лятошинського, призначена для низького чоловічого голосу, пронизана експресіоністичними злетами-падіннями на широкі, часто дисонуючі інтервали в дусі Бергового «Воццека». У ладотональному відношенні твір 15 № 1 являє собою своєрідний стильовий мікст. Атональні та імпресіоністичні тенденції, безумовно яскраво представлені у творі, перебувають у своєрідному переплетенні з різнорідними, мінливими, пунктирно окресленими тональними центрами. Останні забезпечують специфічне, несинхронне, «дистанційоване» заповнення кварто-

квінтових порожнин акордової вертикалі переважно мінорними терцовими та секстовими тонами.

Форма солоспіву «Озимандія» вирішена як тричастинна репризна з контрастною серединою: його крайні розділи щойно зазначеними засобами (дубльовані в октаву пусті кварто-квінтові співзвуччя, приглушено-тиха звучність *pp*, в репризі введена ще й прийомом *subito*) змальовують статичну картину мертвої пустелі; середній же розділ з його гострою, жорсткою дисонантністю музичної мови недвозначно доносить до нас ідею потворності деспотії, нічим не пом'якшеної і не прикрашеної, не завуальованої ілюзією величі, передану зі щирою відвертістю гнівного прокляття, кинутого свого часу Лесею Українкою: «Хай згине цар!» У даному зв'язку, в центральному розділі солоспіву, поруч із задіяним композитором виразним арсеналом експресіонізму, маємо можливість додатково спостерігати застосування ряду усталених прийомів, зазвичай застосовуваних в музиці для зображення монаршої пихи – грізних октавних ходів на гучній динаміці (також використовуваних Л. Лісовським) та гордовитого висхідного ходу на кварту на словах: «Я – Озимандія».

Прикметною деталлю є схожість вокальних партій у версіях Б. Лятошинського і Ф. Якименка:



Рис. 3.1. Ф. Якименко «Озимандія»



Рис. 3.2. Б. Лятошинський «Озимандія»

Показово, що обидві музичні версії одного й того ж тексту будуються на схожій інтонації в тональності смертті *h-moll*, при тому що у творах обох композиторів домінуючу роль відіграє атональний контекст.

Цікавим і слушним є міркування Т. Тучинської щодо частого застосування Б. Лятошинським прийому своєрідного «дзеркального контрапункту», вираженого протилежним, «симетричним» рухом акордових ліній – зокрема, застосованого в заключному розділі солоспіву «Озімандія». Така «дзеркальність», на думку дослідниці, створює «фонічний ефект пустоти та масивності», «відчуття замкненості та мертвої статички», а також підсилює елемент містичності, потойбічності смерті [220].

Таким чином, здійснений огляд трьох різностильових версій музичних рішень тексту сонета П. Б. Шеллі показує напрочуд об'ємний комплекс задіяних авторами ідентичних виразових прийомів. Попри відмінність композиторських стилів, спорідненість (Б. Лятошинський) і неспорідненість (Ф. Якименко) тематики сонета зі звичним для композиторів колом топосів, різні жанрові підходи (вокальний твір – мелодекламація), три аналізовані версії «Озімандії», створені у межах першої чверті ХХ століття, демонструють наступне:

- подібність загального драматургічного плану, зумовленого концепцією твору П. Б. Шеллі: експозиція образу безлюдної пустелі на початку й у фіналі та розташування кульмінації в третій чверті форми відповідно до принципу «золотого перетину»;
- опора на архетип епічної оповіді: використання *arpeggiato* як імітації перебору струн, неквапливий темп;
- спільність засобів виразності, використаних для змалювання образу пустелі: стримана динаміка, «порожність» кварто-квінтових співзвуч, акцентуація інтервалу тонічної квінти у початкових інтонаціях вокальної партії;
- використання близьких тональних сфер: *h-moll* (традиційно асоційований із семантикою смерті, зокрема з інтонаційним збігом на тотожній текстовій фразі) у Б. Лятошинського та Ф. Якименка, а також похмурий *b-moll* у Л. Лісовського;

- домінування декламаційного начала у вокальній партії, що виявляє паралелі з мелодекламаційною практикою Л. Лісовського;
- наявність «парних» стилістичних збіжностей: імпресіоністичні гармонії у Б. Лятошинського і Ф. Якименка; використання збільшених гармоній і цілотнового звукоряду у Б. Лятошинського і Л. Лісовського, що дозволяє констатувати інтеграцію в музичній тканині твору «Озимандії» Б. Лятошинського виразових елементів, характерних для обох його попередників.

3.2. Сонет у композиторській інтерпретації Миколи Дремлюги

Наразі минає вже третє десятиліття з дня смерті знаного українського композитора, педагога та громадського діяча Миколи Васильовича Дремлюги (1917–1998). Творчість видатного майстра й сьогодні не втрачає своєї актуальності, навіть більше – розгортає все нові й нові свої грані. Сьогодні ми маємо можливість достойно оцінити його творчі здобутки – замовчувані, а подекуди й позиціоновані як небажані за часів радянської цензури.

Ще у 2003 році Олександр Олексієнко у праці, присвяченій творчому внеску Дремлюги у бандурний репертуар, справедливо констатував: «Творча постать Миколи Дремлюги є однією з найменш досліджених в українській музиці ХХ століття (література практично обмежується двома роботами Катерини Майбурової, опублікованими у 1966 і 1968 рр.); це видається невідповідним реальному значенню цього митця для української музичної культури ХХ століття»⁸⁶ [161, с. 17]. На сьогоднішній день тезаурус публікацій, присвячених видатному українському композиторові, дещо

⁸⁶ Уточнимо втім, що в цитованому висловлюванні йдеться про брак системних, фундаментальних праць, присвячених аналізу творчої спадщини композитора. На момент написання дисертації О. Олексієнком, окрім згаданих дослідником розвідок К. Майбурової [133], [134], музикознавчий дискурс навколо творчої діяльності М. Дремлюги також включав записані та опубліковані інтерв'ю з композитором [18], [168], статті в періодичних виданнях (поета А. Демиденка [53], доньки композитора М. Дремлюги [63], музикознавця В. Золочевського [75], композитора В. Кирейка [90], музичного критика Ф. Козицького [97]), музикознавчі розвідки М. Гордійчука [43], В. Довженка [57], С. Лісецького [119], Н. Шурової [244], присвячені окремим аспектам творчості митця.

поповнився. Зокрема, з'явилися статті у фундаментальних довідкових виданнях України (Антон Мухи – в Українській музичній енциклопедії [150, с. 655] та Ніни Шурової – в Енциклопедії Сучасної України [242]); опубліковані спогади дружини композитора Валентини Крементуло [105, с. 7] та доньки Марії Дремлюги [65]. Минуле десятиліття ознаменувалося появою музикознавчих розвідок Н. Шурової (огляд життєвого й творчого шляху М. Дремлюги [243]), Олени Ніколенко (дослідження композиційно-стильових особливостей Концерту для бандури з оркестром М. Дремлюги [157]), Олександри Німилович та Ірини Андрусів (аналіз фортепіанних творів композитора [158]); в 2024 році у Дрогобицькому педагогічному університеті імені І. Франка була захищена магістерська робота Ірини Андрусів «Музикознавча і фортепіанна спадщина Миколи Дремлюги в культурно-мистецькому просторі України» [1].

Творчість Миколи Дремлюги в силу її всебічності та жанрової всеохопності справедливо визначають сьогодні як класичну. Його доробок репрезентують опуси великої форми: шість симфоній, кантати, ораторія, симфонічні сюїти та поеми (чотири з них об'єднані у цикл під назвою «Батьківщина», який є першим подібним циклом в українській музиці), вісім концертів для різних інструментів – фортепіано, труби, скрипки, гобоя. Його концерт для бандури з оркестром – також є першим в історії української музики. Майстерно володіючи фортепіано, М. Дремлюга написав чимало музики для цього інструменту – концерт, етюд, прелюдії, цикл з чотирьох поем «De profundis» («З глибини»), шестичастинна «Весняна сюїта», цикл з 24-х п'єс «Фортепіанний альбом», токати на тему веснянки «А вже весна» та ін. Провідне значення для композиторського мислення митця мала форма сонати та фуґи. Втім, протягом усього його творчого життя так чи інакше знаходила прояв лірична іпостась композиторської індивідуальності митця (перша з його шести симфоній, написана 1968 року, далеко не випадково отримала назву «Лірична»).

Камерно-вокальну творчість Миколи Васильовича за її об'ємом і якістю сміливо можна зіставити з шубертівською – перу композитора належать понад сто солоспівів на слова вітчизняних та зарубіжних поетів і стільки ж концертних обробок народних пісень для голосу й фортепіано. Також вона заслужено може вважатися провідною в царині українського музичного сонета, адже практично половину його камерно-вокальних композицій – понад 50 солоспівів – становлять твори, написані на тексти сонетної поезії. Зокрема, особливо значущим і цікавим виглядає сьогодні період другої половини 1970-х років – час, коли композитор зміг вповні розкритися як проникливий лірик, майстер камерної вокальної мініатюри. Більше тридцяти камерних вокальних творів, написаних М. Дремлюгою у 1973–76-ті роки під час перебування у Ворзельському будинку творчості композиторів, містять у якості поетичної складової тексти сонетів. Широкий за своїм літературним діапазоном корпус творів Миколи Дремлюги охоплює як світові зразки європейської поезії (Ф. Петрарки, Б. Мікеланджело, В. Шекспіра, А. Міцкевича, Х. Хіменеса, П. Ронсара), так і твори українських поетів – І. Франка, Лесі Українки, М. Рильського, В. Сосюри, П. Тичини, та інших. До сонетів зарубіжних авторів Микола Васильович нерідко добирав українські переклади. Так, у романсах на вірші В. Шекспіра використані українські переклади В. Юхимовича, Ю. Петренка та С. Литвина; вірші ж А. Міцкевича звучать у перекладах П. Засенка, Д. Павличка, О. Новицького.

Цю коштовну частину камерно-вокального доробку М. Дремлюги з повним правом можна назвати перлиною українського музичного сонетарію, у зв'язку з чим вона й викликає наш особливий дослідницький інтерес: об'єкт уваги даного підрозділу роботи – характерні стилістичні й концептуальні особливості камерно-вокальних мініатюр М. В. Дремлюги, створених на тексти сонетів українських та зарубіжних авторів.

Кожна музична епоха має свої неповторні характерні риси, свій «тренд», основні тенденції. Так, в силу історичних обставин, пов'язаних із життям України першої та другої половини ХХ століття, тривалий час – аж до періоду

незалежної державності – основні напрями її музичної культури в цілому відповідали загальним векторам радянського культурного простору. Якщо протягом першої половини століття принциповою і категоричною естетичною вимогою, висуваною перед композиторами, була «масовість», епічність, монументальність, грандіозність, а відтак – популярність крупних жанрів і форм, то у другій половині, за часів відносної політичної стабільності та культурної регламентованості, ситуація в мистецтві суттєво змінилася. Загальна байдужість та індиферентний бюрократизм, що прийшли на зміну колишній авторитарності та ідеологічній пильності, парадоксальним чином мали певні позитивні наслідки. «Загалом, період 1975–1990 рр. складався дуже сприятливо для творчого процесу як в українській музичній культурі, так і в інших республіках Союзу. На той час ідеологічно-політичний прес тоталітаризму, який формально вимагав виключно відображення “ідеалів советского народа” послабився», – згадує український композитор П. Петров-Омельчук [54].

Перед композиторами відкрилися перспективи творчого вибору, зокрема – можливість переведення фокусу уваги на внутрішній емоційний світ. Важливим виразовим інструментом цього періоду стає камерність як метод художнього висловлювання. Ясніше зазвучали голоси тих митців, пріоритетом яких були індивідуальні почуття. В дрімотно-байдужій атмосфері застою поволі починають заявляти про себе нові тенденції: створюються і поступово набувають величезної популярності камерні вокальні та інструментальні колективи, налагоджуються творчі контакти з іншими країнами, до України приїжджають іноземні гастролери.

Відповідним чином змінюється жанрова палітра української музики. Великі форми, як і раніше, застосовуються, але дедалі частіше – у редукованому вигляді. Ця тенденція прозоро простежується в самих назвах творів, де нерідко фігурують слова «камерний» або «моно»: камерна кантата, камерна симфонія, камерний концерт, моно-опера тощо. Особливого попиту набуває репертуар для камерних оркестрів та хорів. Таким чином, пріоритетні

позиції у зазначений період переходять від монументального епосу до інтимної лірики, що й спостерігається у музиці українських композиторів другої половини ХХ століття.

Саме в подібних умовах сформувалися одні з найкращих творів камерної вокальної лірики Миколи Дремлюги. Так, у другій половині ХХ століття, зокрема, у 1970-ті роки, композитор особливо яскраво реалізує себе як майстер вокальної мініатюри.

До жанру солоспіву М. Дремлюга активно звертався протягом усього свого життя, почавши писати камерно-вокальні мініатюри ще в пору студентства: значна кількість таких творів з'явилася протягом 1940-х років. Цілком зрозуміло, що їхній зміст неухильно контролювався й визначався тогочасною офіційною ідеологією. Так, у 1944–45 рр. був написаний вокальний цикл «Тобі, Вітчизно» на вірші М. Рильського та А. Малишка, до якого, зокрема, входили твори «Виїздили партизани», «Гаю ти мій, гаю», «Веснянка» на тексти А. Малишка, присвячені боротьбі українських партизан в період другої світової війни; в 1945 р. – ліричні солоспиви «На білу гречку впали роси» та «Осінь» на слова М. Рильського. В другій половині 40-х років були створені вокальна поема «Вишиває і співає» на слова М. Рильського; героїчний солоспів-балада «Далеко в тумані Малахов курган» на вірш М. Нагнибиди (образ героя-моряка, що бився за Севастополь), солоспів «В Старій Гуті» на текст П. Воронька (радісна зустріч української селянки з партизанами-визволителями), цикл «Весна Вітчизни» на вірші П. Тичини та В. Сосюри, а також – чимала кількість так званих масових пісень. Однак, вже тоді у статті Ф. Козицького «Голос талановитої молоді», надрукованій 1951 року в журналі «Радянська музика», зауважувалося, що цикл «Весна Вітчизни» «не є вільним... від суттєвих недоліків. Його музика є стилістично нерівноцінною. Часом автор відмовляється від звернення до народно-пісенних джерел і збивається на нейтральний романсно-елегійний стиль, далекий від тих образів сучасності, що їх містить поетичний текст» [97, с. 17]. «У більшості своїх романсів Дремлюга схильний до ліричного вирішення теми»,

– відмічається в цій же статті [там само]. Серед таких «небажаних» ліричних романсів – «З тобою» на слова Т. Масенка, «Люблю» на слова Н. Зоценка, а також «Замела ніжні квіти зима» на слова В. Сосюри.

Враховуючи наведені відомості, наголосимо: Дремлюга-лірик зміг вповні реалізуватися як такий лише в другій половині ХХ століття. Саме в цей період, точніше, у 1973–1976 рр., перебуваючи переважно у Ворзельському будинку творчості композиторів, Микола Васильович створив понад тридцять п'ять солоспівів, які єднає доволі прикметна літературна компонента – усі вони написані на тексти сонетів. У цьому зв'язку слід відмітити суттєву особливість, що, поміж багатьма іншими, визначає творчу неповторність М. Дремлюги: навряд чи знайдеться в історії вітчизняної музики автор, чий творчий доробок містить таку кількість романсів з подібним літературно-поетичним підґрунтям.

Серед вокальних мініатюр, створюваних митцем під час його перебування у Ворзелі в 1970-х роках, наявні як окремі композиції-одинаки («Настроймо ж струни ми на лад високий» на слова М. Рильського, «Фантазія» на слова Лесі Українки), так і потенційні складові великого вокального циклу. Як зазначила у 1978 році українська музикознавиця Н. Шурова, солоспіви, написані на тексти сонетів у 1973–75 рр., були початково об'єднані у вокальний цикл, що включав тридцять один номер [244, с. 19]. Факт планування єдиної збірки підтверджує й дочка композитора, Марія Миколаївна, котра розповідає, що Микола Васильович упорядкував в окрему тверду палітуру рукописи тридцяти одного солоспіву. Твори в цьому зібранні мали групуватися в «малі цикли» за авторами сонетів відповідно до історико-культурної хронології. В цілому задумувалася наступна структура збірника:

I. «Пісні кохання». Вокальний цикл на слова Франческо Петрарки.

II. Сонети Мікеланджело. Два солоспіви для високого голосу (тенора) із супроводом фортепіано.

III. Сонети В. Шекспіра «Пам'яті друга». Вокальний цикл на слова сонетів В. Шекспіра для високого голосу із супроводом фортепіано.

IV. «Сонети кохання» А. Міцкевича. Вокальний цикл для високого голосу із супроводом фортепіано.

V. Сонети російських поетів.

VI. Сонети Хуана Рамона Хіменеса (1881–1953).

VII. Сонети. Вокальний цикл для високого голосу (тенор) з фортепіано на слова українських поетів.

VIII. Сонети. Вокальний цикл для високого голосу (тенор) із супроводом фортепіано на слова українських радянських поетів.

Зазначимо, що самий принцип поділу солоспівів всередині великого циклу свідчить про увагу композитора до поетичного стилю використовуваних текстів. «Микола Васильович був добре обізнаний з українською і світовою поезією. Для своїх творів він обирав ті вірші, які відповідали його характеру і уподобанням. Це глибоко ліричні поезії, філософські вірші з роздумами про життя», – згадує дружина композитора, філолог за фахом Валентина Крементуло [105, с. 7]. На жаль, задум композитора не був реалізований – лише дев'ятнадцять солоспівів із зазначеного циклу увійшли до окремої збірки, внаслідок чого «принцип “малих циклів”» було порушено. Повністю подані лише твори на слова Шекспіра та Мікеланджело» [244, с. 19]. Зрозуміло, що подібний відбір здійснювався не за ініціативою композитора і був спричинений видавничими вимогами. Хоч М. Дремлюга й не наголошує на нерозривній єдності солоспівів у цих циклах, в їх загальній драматургії простежується певний зв'язок за стильовими або настроєвими ознаками творів того чи іншого автора. Так, у «Сонетах Мікеланджело» панують інтонації величі та урочистості; в солоспівах на вірші В. Шекспіра превалює більш стриманий лірико-філософський настрій; сонети на слова Х. Р. Хіменеса сповнені пейзажних замальовок та уособлюють роздуми про призначення митця, а в творах на слова Ф. Петрарки та А. Міцкевича домінує піднесена емоційність та чутливість.

На відміну від багатьох зразків українського музичного сонетарію, в яких зазвичай спостерігається поводження із сонетним текстом як і з будь-якою іншою літературною першоосновою, без урахування особливостей його поетики, музичні інтерпретації сонетів М. Дремлюгою становлять значущий виняток. В його камерно-вокальній спадщині Ворзельського періоду ясно простежується неабияка чутливість до сонетної структури (що, власне, й не дивно для людини, яка з юних років володіла кількома іноземними мовами й читала в оригіналі поезії Гете, Шиллера, Новалиса). «Своєрідна форма сонета, де найчастіше зіставляються два чотиривірші та два тривірші, викликала плідні пошуки відповідних способів її музичного втілення. Композитор застосовує різноманітні варіанти тричастинних і двочастинних форм, не повторюючи вже знайдене», – зазначає Н. Шурова [244, с. 19]. Зокрема, характерна й традиційна для солоспіву тричастинна форма, досить часто використовувана композитором, органічно узгоджується з будовою сонета: як правило, перший розділ багатьох творів М. Дремлюги написаний на текст першого катрена, середня частина містить другий катрен і служить образною антитезою, що підкреслюється зміною тональності, фактури, інтонаційного музичного матеріалу; два терцети, як правило, припадають на репризу, нерідко динамічну й розширену за рахунок коди. Мелодія солоспівів зазвичай відтворює п'яти-шестистопний ямб – характерний поетичний розмір сонета. Відхилення від зазначеного поетичного розміру, як правило, не випадкові й виправдані мистецьким задумом.

Окремо слід відмітити роль фортепіанної партії у Ворзельських солоспівах М. Дремлюги, яка часто виходить за межі поняття «акомпанемент» і набуває значення альтернативної мелодичної, а часом і драматургічної лінії. Розгорнуті концепції солоспівних фортепіанних партій М. Дремлюги великою мірою визначені багатим досвідом концертмейстерської роботи композитора, його тривалим творчим спілкуванням із співаками і, безумовно, особистою піаністичною майстерністю.

Микола Васильович належить до числа тих композиторів-піаністів, в житті яких фортепіано з ранніх років відіграло вирішальну роль. В інтерв'ю з М. Босаком, опублікованому 26 грудня 1990 року в газеті «Прапор перемоги» композитор зворушливо описує свою першу зустріч з інструментом. «Коли мені виповнилося чотири роки, батькові вдалося за скромні вчительські заробітки купити піаніно фірми «Блютнер». Я підійшов до нього і доторкнувся пальцем до одної чорної клавіши. Пролунав звук, який заповнив мене незвичною красою. Натиснув на інші клавіші – і перенісся в чарівний світ звуків. От з цього і почався мій шлях у музичне мистецтво» [18].

Надалі, наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років, будучи ще малим хлопцем, Микола Васильович слухав лекції професора Київської консерваторії, засновника київської піаністичної школи Г. М. Беклемішева, а згодом близько року навчався в нього⁸⁷. Під час навчання у консерваторії на композиторському факультеті у класі Л. М. Ревуцького – митця, що сам був талановитим піаністом і автором чудових фортепіанних творів, М. Дремлюга не міг не відчувати на собі відповідний непрямий вплив знаного майстра. Не випадковим був вибір теми його дисертаційного дослідження – «Українська фортепіанна музика та фортепіанна творчість Л. М. Ревуцького». Закінчуючи в 1946 році Київську консерваторію як композитор, М. Дремлюга на державному іспиті власноруч виконав свій концерт для фортепіано з оркестром, за що отримав схвальний відгук Генріха Нейгауза, який виконував на той час обов'язки голови державної комісії. Викладаючи аналіз музичних форм у Київській консерваторії, М. Дремлюга, за спогадами учнів, блискуче ілюстрував свої лекції власною грою. На сторінках рукопису романсу «Я знов побачив Вас», створеного на вірш В. Сосюри «Катрусі на спомин», є знакова ремарка автора: «Наступні 4 такти є цитатою з першої балади Ф. Шопена».

М. Дремлюга – переконаний традиціоналіст, музична мова його творів має міцну ладотональну основу. Водночас мажорний та мінорний лади щедро

⁸⁷ Заняття з Г. М. Беклемішевим перервала смерть професора.

збагачуються додатковими гармоніями й барвами, що, залежно від конкретної мистецької потреби, колоризують або драматизують музичну тканину композиції.

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

«Благословенна та пора, той рік» (на текст сонета № 61 Ф. Петрарки). Цей солоспів, центральний образ якого – вир бурхливого, пристрасного й піднесеного кохання, безумовно є одним з найкращих камерно-вокальних творінь композитора. Лірична іпостась композиторської індивідуальності розкривається тут в характерному для багатьох творів М. Дремлюги поєднанні з драматичною складовою, великою мірою виявляючи спорідненість з шуманівською холеричною темпераментністю.

Струнка архітектоніка солоспіву органічно узгоджується з вивіреними канонами поетичного сонета. Структурні складові простої тричастинної форми твору розподілені відповідно до структури сонета Ф. Петрарки: перший розділ повністю вбирає в себе перший катрен, середина – другий катрен, заради драматургічного підсилення й розширення розвитку повторений двічі (під час другого його проведення має місце відхилення на велику секунду вниз), реприза містить обидва терцети. Метрична організація мелодії, базована на затактовості та тріольності розміру 12/8, резонує з поетичним розміром – п'ятистопним ямбом.

Перші два такти фортепіанного вступу задають емоційну тональність, означену ремаркою *«Allegro. Con passione»*, бурхливим нисхідним пасажем, що обрушується, немов стрімкий водоспад. В третьому такті, де встановлюється монотонна тріольна фактура акомпанементу, інтонаційно подібна до серенадної гітарної або лютневої й витримувана далі протягом усього романсу, має місце вишукане накладання затактованого (ямбічного!) вступу вокальної партії на затримання до терцевого тону домінанти в супроводі. Красу й вишуканість цього моменту вдало підкреслює *ritenuto*. Гармонія романсу, насичена частими змінами функцій та альтерованими

акордами вкупі з мелодичною лінією, являє собою гімн естетиці прекрасного. Своєрідним концептуальним лейтмотивом твору є замилювання автора посправжньому чарівними мелодичними ходами (наприклад, із сьомого підвищеного ступеня мінору на третій – з домінантової гармонії на тонічну), гармонічними барвами терцевих зіставлень: завершення першого розділу на гармонії *E-dur* (домінанта початкової тональності *a-moll*) знаходиться в терцевому співвідношенні з подальшим *C-dur* – початком середнього розділу тричастинної форми і, відповідно, другого катрена сонета Петрарки. Неодмінний ефект подібного прийому – виникнення у свідомості компетентного реципієнта стійкої асоціації з фортепіанними мініатюрами Ф. Ліста. Надзвичайно вірогідною у даному контексті виглядає свідомо алюзія автора на «Сонети Петрарки», враховуючи піаністичну культуру, а також літературну ерудицію композитора.

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

Загалом стиль і концепцію цього твору якнайкраще характеризує наступне висловлювання самого композитора: «Основною метою моєї творчості... завжди було прагнення краси, благородства, піднесеності почуттів. Краса – це основний критерій естетичної і суспільної вартості музичного твору» [243, с. 6].

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

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

відміну від попереднього твору, другий катрен сонета подано без повторів. Переходи від катрена до наступного катрена та терцету позначені активною зміною розмірів. В музичній концепції часопростору превалює ритмічна організація матеріалу⁸⁸. Середній розділ диференційований фактурно, і в ньому також має місце недвозначна алюзія на фортепіанний стиль Ф. Ліста: фортепіанна партія (яка в цьому творі має бути визначена саме як партія, а не супровід – підтримка мелодичної лінії!) розшаровується на три фактурні пласти, в середньому з яких композитор поміщає чарівної краси мелодичну лінію, виконувану першими пальцями правої й лівої рук, улюбленим лістівським прийомом – перекиданням звуків мелодичної лінії з руки в руку. Ще одна інтонаційна алюзія (на другу частину Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова – органний пункт на тоніці з відхиленням в субдомінанту) виразно прослуховується на початку середнього розділу. Протягом усього солоспіву також ясно відчувається авторське замилювання красою співзвуч, мелодичних і фактурних мережив.

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

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

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

Структура солоспіву скріплена лейтінтонацією (характерний композиційний прийом, часто використовуваний М. Дремлюгою), яка являє собою послідовність третього, сьомого підвищеного та першого ступенів

⁸⁸ Як і в солоспівах «Твої рівняти риси з літнім днем», «Як лине до землі морський прибій», «В твоїх я грудях чую всі серця».

мінору. Зазначена інтонація несе недвозначну семантику стогону, страждання, душевного дискомфорту, внутрішнього відчуття неприродності, «неправильності» ситуації. Заданий емоційний посил підсилюється щемливістю доданої сексти в тонічному акорді на початку солоспіву.

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

«Життя моє вже краю доплива» (на текст сонета № 94 М. Буонарроті). Чільна ідея сонета, покладеного в основу солоспіву – тяжкі роздуми про марність прожитого життя та творчості. Відповідно, твір витримано у похмурій емоційній палітрі з дедалі частішим вкрапленням спалахів істинно оперного драматизму. Акордовий супровід у похмурому і навіть примарному *d-moll* з доданими шостим та сьомим підвищеними ступеннями задає неквапливу пульсацію, створюючи своєрідний ефект «дихання» або коливання якихось примарних хвиль – трансцендентний образ людського життя як човна, що пливе в безкрайому океані буття. Тонічний органний пункт *d-moll* неймовірно ускладнений «чужими», позатональними

звуками й гармоніями, які розфарбовують у численні «відтінки похмурого» звивисту, зміїсту, багату на неприродні, «дискомфортні» вигини і ходи мелодію.

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

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

Таким чином, надзвичайно важливу виразову роль у цьому солоспіві, як і в багатьох інших камерних вокальних композиціях М. Дремлюги, відіграє фортепіанна партія. Саме вона є основним рушієм драматичного розвитку у творі.

«Твої рівняти риси з літнім днем» (сл. В. Шекспіра). У даному творі також можна спостерігати пильну увагу композитора до поетичної строфи. Форма шекспірівського сонета, що, на відміну від сонетів Петрарки, поділяється на три катрени і фінальний двовірш, чуйно відбивається в

музичній формі. Зокрема, заслуговує на увагу наступний нюанс: в українському перекладі в останньому рядку першого катрена п'ятистопний ямб редуковано, і рядок скорочено на два склади («Таке коротке літо наше!»). В музичному оформленні цього рядка зазначене скорочення компенсується за рахунок ритмічного збільшення!

Фортепіанний вступ експонує тему, яка за кілька тактів звучатиме у вокальній партії. Повільний, сповнений внутрішнього спокою й величної грації нисхідний акордовий рух у тональності *D-dur*, збагачений розкішними гармоніями третього мажорного та другого мажорного ступенів (*Fis-dur* та *Es-dur*), лагідно огортає слух і додає відчуття тихої насолоди.

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

Останній двовірш («Допоки дише хтось») служить структурною аркою, що повертає початковий *D-dur*. Композитор надає цьому невеликому завершальному розділу значення коди, диференціюючи його фактурно – змінюється звичний, незмінний протягом твору принцип акомпанементу: бас і арпеджіато шістнадцятими в правій руці в двох тактах змінюються акордами знову-таки по-справжньому оперного речитативу *secco*, що підсилює, підкреслює значимість співаних слів і емоційно готує подальше піднесено-патетичне завершення твору.

Більшість із зазначених солоспівів М. Дремлюги були надруковані. Втім, ряд його Ворзельських творів, що їх свого часу автор планував включити у зазначений збірник з тридцяти одного солоспіву, досі перебувають у вигляді рукописів, хоч рівною мірою достойні як публікації, так і ретельного вивчення і є, на наш погляд, окрасою українського музичного сонетарію. Завдяки матеріалам, люб'язно наданим дочкою композитора, перед нами відкрилася можливість дослідити ці неопубліковані твори Миколи Васильовича, написані на тексти сонетів українських та зарубіжних поетів.

Солоспів *«Коли мене гнітить страждання»* (створений 20.IV.1973) мав стати другим номером першого підрозділу збірника – вокального циклу М. Дремлюги *«Пісні кохання»* на слова Ф. Петрарки в перекладі А. Ефроса.

Цей твір можна сміливо назвати одним з вершинних у просторі української солоспівної лірики за красою мелосу, силою й щирістю втілення емоційного почуття, що в буквальному розумінні ллється через край.

У фортепіанному вступі, що передує вокальній партії, досить прозоро подається імітування дзвонів з уже характеризованою нами вище семантикою: «час пробив». У змістовому контексті даного солоспіву дзвін, відповідно до тексту першого й другого катренів сонета Петрарки, символізує вечірній та вранішній час. Передзвін у вступі лунає тричі. Щоразу його починає масивний тонічний акорд у *es-moll* у глибокому басовому регістрі (великий дзвін), а далі йому відповідають передзвони більш високої теситури, подані сонорикою квартових шестиголосних співзвуч. Далі вступає надзвичайно кантиленна, типово солоспівна вокальна партія, своєю наспівністю й широтою дихання здатна позмагатися з найкращими перлинами світової камерно-вокальної лірики. Після першого катрена лунає фортепіанна перегра, побудована на матеріалі цієї щойно експонованої прекрасної мелодії (композитор напевне милується нею, пропонуючи слухачеві ще раз насолодитися її красою).

Текст другого катрена сонета, в якому йдеться про прихід світанкового часу, супроводжується поверненням у фортепіанному акомпанементі

матеріалу вступу – імітації дзвонів, цього разу більш урочистих: їх звучання підкреслюють гучні висхідні кварта та квінти на початку вокальних фраз.

Дзвони у солоспіві несуть суто звукозображальну функцію. Це – зовнішній світ, що має мало спільного з переживаннями ліричного героя. Власні ж його душевні переживання – світлі спогади про кохання – втілює мелодична лінія, що інколи хоч і містить елементи речитативності, та все ж в цілому є безумовно кантиленною. Особливої краси їй додають злети на високі, підкреслені ферматами звуки (*ges*, *f*, *g²* – відповідно, такти 21, 20 і 13, рахуючи з кінця твору) в оздобленні романтичних лістівсько-шопенівських гармоній.

Під час звучання останньої терцини сонета, в якій йдеться про райське блаженство спогадів ліричного героя, повертається основна мелодія солоспіву; цього разу вона проводиться в просвітленому однойменному *Es-dur*. Втім, поруч з тихим щастям дається взнаки й душевна втома – твір усе-таки завершується елегійним *es-moll*.

«*Усі думки про тебе*» створений 1.VI.1974 р. для високого голосу із супроводом фортепіано. Солоспів мав увійти до четвертої частини збірника вкупі з іншими творами на слова А. Міцкевича. Твір витриманий у жанровому ключі елегантного вальсу в легкій, прозорій фактурі і є доволі цілісним в образному відношенні – ліричний герой насолоджується щастям служіння коханій. Незважаючи на доволі інтенсивний тональний рух, впродовж твору домінує світлий, безхмарний *Es-dur* з тимчасовими мінорними вкрапленнями, що, втім, не затьмарюють загальної атмосфери безхмарного щастя.

«*Жовтень*» написаний 7.X.1975 р. на слова іспанського поета Х. Р. Хіменеса (1881–1958) у перекладі А. Гелескула – один з двох солоспівів, який автор планував включити до шостої частини збірника, присвяченої виключно цьому поетові.

Літературне першоджерело твору являє собою класичний сонет з розподілом рим за принципом *abba abba cde cde*. Ідея сонета – оспівування високого почуття любові до людства, випробовування себе на служіння йому.

Солоспів написано в тональності *Des-dur*, яка, згідно з тональною семантикою, виробленою за романтичної доби, символізує любов. Музичний матеріал розподілений відповідно до змісту катренів та секстету. Короткий двотактний вступ задає метричну пульсацію на 6/8 і тональність: звуки тонічного тризвуку, підкреслювані хроматичними ввідними тонами, подаються у гармонічних фігураціях прозорої, але не простої трьохшарової фактури. У вокальній партії протягом романсу скоріше переважає декламаційне начало.

Перший і другий катрени сонета витримані в емоційно споглядальному, дещо буколічному ключі. За умов статичного, незмінного ритму відбувається варіативне зміщення тональних і гармонічних площин. Втім, наприкінці першого катрена ця невпинна ладотональна течія у короткій перегрі між катренами знов повертає до річища тоніки *Des-dur*, що подається у мерехтливому мареві «чужих» неакордових звуків. Другий катрен, витримуваний спочатку в тій же фактурі та метрі, втім, різниться від першого світлішими гармоніями. Епізод, в якому йде мова про селян, що кидають зерно в орону землю, супроводжується величною нисхідною секвенцією в середньовічному дусі. Таке музичне оформлення підносить описану картину землеробської праці до рівня сакрального дійства, значно підвищуючи тим самим загальний драматургічний тонус твору.

Ладотональний рух у другому катрені, охоплюючи, так само як і в першому, широке коло тональностей, зрештою знову прямує до *Des-dur*, і закономірно очікується, що початок секстету прозвучить в основній тональності, але цього не відбувається. Секстет у ладотональному відношенні презентується як своєрідний розгорнутий еліпсис і, водночас, заключний, найвищий щабель драматичного розвитку. Змінюється метр з 6/8 на 4/4, зберігаючи, втім, попередні тріолі восьмими. У цьому третьому крупному розділі форми спостерігається метричне, динамічне (*f*) і фактурне укрупнення, що веде до тріумфального апофеозу. Музичний матеріал організований у три гігантські ланки секвенції. Гармонічний план ніби «переливається» грою

мажорних фарб (*C-dur – Cis-dur – B-dur*). Врешті-решт загальний розвиток приводить до жаданого кадансу в *Des-dur*, і на піку динаміки *ff* лунає урочисте завершення – ліричний герой твору сповнений любові й готовності служити людству.

Солоспів «*Моя мрія*», написаний композитором 9.XI.1974 р. для високого голосу на слова А. Демиденка – нереалізований перший номер останньої частини планованого збірника, де мали міститися твори на тексти сонетів українських радянських поетів, має особливу історію. Твір присвячено українському поетові А. Демиденку – на час написання солоспіву ще зовсім молодому юнакові. Донька М. Дремлюги Марія Миколаївна згадує, що молодий поет-початківець нерідко приходив до Миколи Васильовича, а той охоче давав йому поради, підтримував морально. У сімейному архіві зберігся друкований аркуш з текстом поезії «*Моя мрія*» А. Демиденка, очевидно, одним з робочих варіантів, оскільки вірш має іншу назву, а друкований текст містить поправки, зроблені рукою М. Дремлюги. Сьогодні вже важко визначити, кому належить авторство виправлень. Не виключено, що, враховуючи величезну літературну ерудицію композитора, правки вносив саме він.

Далеко пізніше, понад два десятиліття по тому, 1999 року в журналі «Мистецтво і освіта» з'явиться стаття «Микола Дремлюга – талант національний» заслуженого діяча мистецтв України, автора численних віршів та пісень, професора національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова Андрія Демиденка, як данина вдячності шанованому старшому другу та Вчителеві [53].

Сонет А. Демиденка «*Моя мрія*», що ліг в основу солоспіву М. Дремлюги, написаний у досить вільній формі – зберігаючи порядок рим та традиційні чотирнадцять рядків, автор відмовляється від класичного п'ятишестистопного ямбу й надає перевагу безрозмірності верлібру. В цілому форма поділяється на три катрени та фінальний двовірш, нагадуючи, таким чином, у своїх загальних контурах англійський сонет.

Музичне оформлення цього сонета – одне з багатьох свідчень яскравого обдарування М. Дремлюги як мелодиста. Початкова вокальна фраза окреслюється витонченим висхідним мелодичним контуром (квінта вгору – секунда вниз – квінта вгору), що передає спрямованість думки ліричного героя у безмежний простір. Образ мрії як віддаленого марева знаходить музичне втілення спершу у виразній висхідній інтонації (секунда – кварта), а згодом – у поєднанні витриманого звука *es* із делікатною арпеджіованою фактурою шістнадцятих, яка створює ефект звукової візуалізації примарного образу. Зазначений епізод, попри свою аудіальну легкість та ажурність⁸⁹, відзначається складністю, багат шаровістю, поліфонізованістю фортепіанної фактури, непростой в технічному відношенні.

Фактура змінюється лише на останньому двовірші, підкреслюючи його драматичну кульмінацію як сонета, так і музично-поетичного твору в цілому. Вигуки: «О, лебідь юності! О, почуттів весняна ріка! О, вічність та мить!» звучать на тлі урочистих акордів з органним пунктом у глибоких басах. Вкотре вже привертає до себе увагу надзвичайна чутливість композитора до нюансів сонетного тексту. Кожен з цих трьох вигуків підкреслений довгим звуком, взятим широким висхідним інтервалом спочатку септимою, потім – квінтами. Акордова фактура поступово ускладнюється поліфонічними лініями і наприкінці вибухає перлинним розсипом висхідних *arpeggiato*, що стрімко линує угору і врешті-решт розчиняється у високому регістрі.

Підводячи підсумки, зазначимо, що сонетні солоспіви М. В. Дремлюги являють собою яскравий зразок проникливої лірики. Саме в цих творах в усій своїй повноті розкрилася ця, дещо прихована раніше, грань творчої індивідуальності композитора. В сонетному циклі виразно проявляється тонке розуміння автором високої поезії Ф. Петрарки, Мікеланджело, В. Шекспіра та інших вітчизняних та зарубіжних майстрів слова, чуйне ставлення до поетичної строфи, відчуття форми сонета та вірних шляхів її втілення в музиці,

⁸⁹ Своєю прозорістю музична тканина дещо нагадує стиль Дебюссі.

відповідно до вимог мистецької ідеї. Вокальні композиції М. Дремлюги відзначаються органічністю й стрункістю форми, багатством мелодичної, гармонічної та метроритмічної палітри, розгорнутістю, виразністю та фактурним розмаїттям фортепіанних партій, що часто виходять за межі простого супроводу.

Відповідно до конкретних творчих потреб, композитор нерідко видозмінює оригінальний поетичний текст, застосовуючи повтори тих чи інших його фрагментів (від окремого слова до цілого катрена). Здійснювана М. Дремлюгою часова організація музичного матеріалу сприяє «руйнуванню» стандартної куплетно-варіаційної структури і формуванню солоспіву-сонета більш гнучкої, «неквадратної» будови з наскрізним типом розвитку.

Не вдаючись до чистого експериментаторства й дотримуючись усталених, традиційних засобів музичної виразності, композитор до останніх днів свого життя залишався вірним власній творчій інтуїції, щирим і проникливим в обраних шляхах творчого висловлювання.

3.3. Твори на тексти сонетів Софії Майданської: сучасне композиторське прочитання новітнього українського сонета

Сонетна творчість сучасної української поетеси, письменниці, перекладачки та драматурга Софії Майданської (нар. 1948), як літературна основа музичних творів, не випадково стала об'єктом нашої дослідницької уваги. Адже, поряд із поезією та літературною діяльністю важливим напрямом реалізації багатогранного обдарування Софії Василівни є музика: вона здобула професійну музичну підготовку за класом скрипки в Чернігівському музичному училищі (1969) та Львівській консерваторії (1973; клас О. П. Деркача та Д. М. Лекгера). Українські композитори Володимир Губа та Ганна Гаврилець писали для неї сольні скрипкові твори, які вона виконувала на власних поетичних вечорах поміж декламуванням віршів. За плечима С. Майданської чималий стаж музично-педагогічної діяльності: з 1974 року – Кам'янець-Подільський педагогічний інститут, з 1975-го – Чернівецька

музична школа, у період з 1976 по 1985 рр. – викладання у Київському інституті культури.

Формування Софії Майданської як літераторки значною мірою пов'язане з впливом її наставників – Григорія Кочура, з яким вона листувалася під час навчання в консерваторії, та пізніше Дмитра Павличка; зокрема, Кочур акцентував на перекладі поезії як важливому засобі професійного вдосконалення. У 1970-х роках поетеса створює цикли сонетів від класичних до білих форм. Поетичне слово мисткині, насамперед її верлібри, яким вона надає перевагу у своїй творчості, відзначається особливою фонемною сонорністю й становить привабливий матеріал для композиторського осмислення. На поезії С. Майданської створювали музику В. Сильвестров, Г. Гаврилець, В. Кікта, І. Тараненко, М. Денисенко, О. Козаренко, Б. Фільц.

В межах даного дослідження поєднання музичного й поетичного обдарування в одній творчій особистості зумовлює особливу цінність поезій Софії Майданської як матеріалу для аналізу взаємодії слова і музики.

Яскравий приклад музичної інтерпретації творів української поетеси являє солоспів під назвою «*Сонет*» – завершальний номер вокального циклу «П'ять солоспівів на вірші Софії Майданської», створеного яскравим українським композитором, уродженцем Коломиї, *Олександром Козаренком (1963–2023)*, чий творчий шлях зовсім нещодавно трагічно обірвався на 59-му році життя.

Природно, що в даному підрозділі не ставиться задача детального опису життєвого та творчого шляху цього талановитого художника, адже вона вже була блискуче виконана Ганною Карась [84], Ольгою Комендою [102], [103], Юрієм Чеканом [225], Мирославою Логойдою [122] та іншими видатними українськими музикознавцями. Втім, з огляду на мету нашого дослідження, звернемо увагу на суттєві аспекти творчого портрету митця.

Українська музикознавиця О. Коменда кваліфікує мистецьку особистість О. Козаренка як універсальну, вагомою підставою для чого є

плідна діяльність митця у трьох важливих музичних царинах – композиторській, виконавській та науковій.

Ще зі студентських років Олександр Володимирович активно займався концертною виконавською діяльністю. Закінчивши консерваторію по класу фортепіано у Всеволода Воробйова та пройшовши стажування у Вюрцбурзькому університеті в Німеччині (2004), він реалізував себе як висококласний піаніст з величезним репертуаром. В пам'яті української музичної спільноти живі його монографічні програми, складені з фортепіанних творів українських композиторів – М. Лисенка, Н. Нижанківського, Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, чиї здобутки він систематично популяризував вдома й за кордоном. Окрім сольного виконавства, О. Козаренко систематично виступав в ансамблях з В. Буймістером та Л. Шутко.

У сучасному науковому дискурсі широко відоме докторське дослідження О. Козаренка «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» [93], а також велике число статей та критичних рецензій. У цьому ж річищі – його викладацька та керівна діяльність на кафедрах композиції та історії музики Львівської музичної академії.

Alma mater О. Козаренка як композитора став клас Мирослава Скорика, у творчій лабораторії якого утвердилися сформовані ще в музичному училищі потяг до експериментаторства та схильність до новаторського пошуку. Доробок митця охоплює широкий спектр жанрів – симфонічну й оперну музику, балет, інструментальну та вокальну мініатюру, а також музику до театральних постановок.

У творчості О. Козаренка виразно простежуються лінії спадковості, що беруть початок у модерністських експериментах Б. Лятошинського, творчістю якого композитор щиро захоплювався і до якого зберігав глибоку повагу впродовж усього життя. Ймовірно, саме ця спадкоємність зумовлює домінування інструментального мислення у його творчості – аспект, який підкреслював і сам митець, визначаючи себе «суто як інструментального

композитора» [160]. «Не маю потреби у словесному поштовху, через це, напевне, у мене дуже мало вокальних творів», – зазначає Олександр Володимирович в одному з інтерв'ю [160].

З огляду на камерно-вокальну творчість митця, а це: «Сім струн» на вірші Лесі Українки (1978), «П'ять солоспівів на вірші Софії Майданської» (1986), «Три солоспіви на вірші Марти Томенко» (1987), «П'ять весільних ладкань з Покуття» для голосу та камерного оркестру (1992), камерна кантата «Мікросхеми» на слова М. Томенко для голосу в супроводі камерного ансамблю (друга редакція – 2018), простежується певна інструментальність композиторського мислення. Передусім, це технічна складність як вокальних партій, так і супроводу, де партія фортепіано в тембровому відношенні набуває оркестрової якості.

Із Софією Майданською Олександра Козаренка єднали тісні дружні стосунки, що започаткувалися 1984 року в період навчання майбутнього композитора на другому курсі Київської консерваторії. На той час поетеса працювала у Київському інституті культури. В інтерв'ю Софії Івановій у 2013 році О. Козаренко розповідав: «Протягом навчання я також спілкувався із Софією Майданською та її мамою. У них завжди можна було зустріти цікавих людей. Дім Софії Майданської був таким епіцентром інтелектуального київського українства: поети, письменники, художники. З Майданською я вперше відвідав майстерню художника Марчука» [160]. Поетесу та музиканта єднала активна творча співпраця, зокрема, виступи на поетичних вечорах, де читання віршів чергувалося з виконанням музичних творів: фортепіанних – О. Козаренком, скрипкових – С. Майданською. На текст поезії С. Майданської «Співанка про Василю» О. Козаренком створений однойменний Диптих для мішаного хору *a cappella*, солістки та ударних (2001). Своїми спогадами про нього Софія Василівна ділиться в колективному виданні «Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця», випущеному в пам'ять про композитора у 2023 році невдовзі після його смерті [135].

Одна з перших виконавиць *вокального циклу Олександра Козаренка на вірші Софії Майданської*, концертмейстер Львівської національної опери Мар'яна Самогос згадує: «2001 рік для мене особливий тим, що разом зі співачкою Анною Ковалко під творчим керівництвом наших педагогів Марії Макари та Мирослави Логойди ми підготували прем'єру камерно-вокальних циклів композитора на слова Лесі Українки, Софії Майданської та Марти Томенко, яка відбулась 29 листопада в залі Львівського національного університету імені Івана Франка» [189, с. 102]. Вокальний цикл О. Козаренка, створений на поезіях цієї талановитої поетеси, являє собою своєрідну сюїту з п'яти номерів, поєднаних за принципом контрасту – твори надзвичайно різняться за змістом та емоційним наповненням. Заключний номер циклу, сонет «*Від мене йдеш, немов душа від тіла*», є найбільш розгорнутим за обсягом і повною мірою реалізує функцію апофеозного фіналу.

Ідея сонета С. Майданської – краса і високий смисл жертвності жіночого кохання, що стає плідним підґрунтям для творчих злетів того, кому воно подароване.

Як справедливо зауважує, характеризуючи у своїй роботі вокальні цикли О. Козаренка, Ю. Сасюк, подібного роду музика виставляє особливі вимоги перед вокалістом, який, окрім традиційного точного «звуквисотного відтворення партії», повинен володіти технікою *Sprechgesang* (певний відхід від звуквисотності при збереженні ритмічного малюнку) [191, с. 23–24]. Сказане повною мірою стосується п'ятого номеру циклу, де у способі організації музичного матеріалу простежується зв'язок з експресіоністичними тенденціями вокальної музики Б. Лятошинського⁹⁰. Сила вияву почуттів цього «Сонета» О. Козаренка ледве не виходить за межі людських емоційних можливостей. Сопранова партія сягає межі робочого діапазону голосу, а

⁹⁰Як зазначалося раніше, велике значення мала для О. Козаренка спадщина великого Майстра. Складна концертна програма, презентована ним свого часу на фестивалі «Київ Музик Фест-2020» являла собою справжню «панораму від ранніх наївно-романтичних опусів, трагічно-ностальгічних прелюдій воєнного часу до шалено віртуозного концертного етюдю, який Борис Миколайович написав до одного з престижних тоді міжнародних конкурсів» [104].

фортепіанна може з успіхом ілюструвати улюблений жарт композитора про «занадто розмальований чорним нотний стан» (цит.за: [191, с. 45]).

З перших тактів солоспіву в партії фортепіано на тлі тонічного органного пункту в низькому басовому регістрі в лівій руці і в акордах правої задається ритм повільної траурної ходи. Незважаючи на загальний чотиридольний, а не тридольний метр, початковий музичний матеріал асоціюється із пасакалією. У фортепіанній партії, а далі – і в перших фразах вокальної – на тихій динаміці відбувається повільне сходження по звуках звукоряду *f-moll*. Кожен «крок» дається важко – ніби коштує великих зусиль «відірватися» від звуку «*f*»: цей тонічний органний пункт, немов фатум, присутній навіть у мелодичному малюнку першої вокальної фрази («Від мене йдеш...»), гальмує і сковує рухи. Наступний підрозділ *agitato* («Лети, лети...») контрастує до попереднього матеріалу. Вокальна партія звучить на фоні арпеджованих пасажів, що, ніби помахами потужних крил, подекуди охоплюють діапазон майже трьох октав. Пасажі в партії фортепіано змінюються поліритмічним контрапунктом правої й лівої рук (три на два). Загальний драматургічний розвиток призводить до першого кульмінаційного епізоду («Повір...»), де звучання вокальної партії у високій теситурі (*a*, *b*, *h*) відбувається на фоні величної тріольної акордової пульсації на *fortissimo* в обох руках акомпанементу. Після тимчасового спаду («Мені неважно тут землею бути»), звучить грандіозний апофеоз («Голодним хліб роди!»), де сопрано сягає найвищого звуку цього твору – *c*³. Солоспів завершується фортепіанною постлюдією на динаміці *ff* – повертається музичний матеріал першого підрозділу, але в зовсім іншому емоційному ключі: від пасакалії не лишається й сліду, початкова мелодія підтримана тріумфальною пульсацією, врешті висвітлюється, спалахує однойменним *F-dur*, поринаючи у сяйві завершальних переможних акордів.

Оптимальний баланс вербального та музичного виразових компонентів, як правило, досягається у творчості митців із розвиненою художньою інтуїцією. На наше переконання, саме до таких чутливих і тонких майстрів

звукової організації належить *Євгенія Марчук*, авторка вокального твору, що написаний на текст одного з білих сонетів Софії Майданської *«Я вдягнена у подих перехожих» (2019)*.

Євгенія Сергіївна народилася 11 квітня 1979 року в Черкасах. В українську культуру вона увійшла не лише як композитор, а й як талановитий педагог та активний громадський діяч. Її alma mater – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, де вона навчалася спочатку в Л. Колодуба, а потім – в Ю. Алжнева (2000–2001) та В. Мужчіля (2001–2005). Саме завдяки цим педагогам визначилися такі вектори творчості мисткині, як зацікавленість вітчизняним музичним фольклором та авангардними композиторськими техніками.

Своє композиторське покликання Євгенія почала усвідомлювати досить рано. В одному з інтерв'ю вона розповідає: «Вперше я відчула потяг до складання музики ще навіть до початку навчання у школі мистецтв. Вдома у нас весь час звучала музика з платівок та радіо. У мене часто виникало бажання продовжити музику, яку я слухала, здавалося, що твір треба було доповнити. Пізніше мені захотілося далі розвиватись і отримати професійну композиторську освіту» [137]. Зовнішнім підтвердженням невтримної внутрішньої потреби писати музику стала систематична участь у дитячих та юнацьких композиторських конкурсах. У 2005 році, в період навчання в університеті, молода композиторка стала дипломанткою міжнародного конкурсу молодих композиторів «Gradus ad Parnassum»; у 2006-му здобула Гран-прі на Всеукраїнському конкурсі ім. Т. Г. Шевченка.

Різнобічна діяльність музикантки своєрідним чином відобразилася у її багатожанровому творчому доробку, де поєднуються різні стильові напрямки – «від естрадної музики в стилі “блюз” та музики для вуличних театральних постанов до аскетичної молитовності Псалмів Давида» [108, с. 29]. Серед творів Є. Марчук – «Концерт для оркестру» (2005), симфонічна мініатюра «Крила над Дніпром» (2020), твори для камерного оркестру, ряд хорових духовних творів на канонічні тексти, фортепіанна та органна музика, численні

твори для театру та кіно, ансамблі та камерно-вокальні твори, до числа яких належить солоспів на сл. С. Майданської «Я вдягнена у подих перехожих», що також має додаткову назву «Сонет»⁹¹.

На наше переконання, даний твір Є. Марчук є особливо цікавою ілюстрацією впровадження літературно-поетичних канонів сонета в контексті музичного мистецтва.

Відмітимо шанобливе ставлення Є. Марчук до розміру та форми «Сонета» С. Майданської. П'ятистопний ямб дбайливо зберігається в музичному тексті, відтворюючись у загальному дводольному метрі затактовим початком кожної поетичної строфи, якому майже незмінно передують восьма пауза. Цей ритмічний порядок витримується до кінця твору. Два традиційні сонетні катрени цілком визнаються як такі – композитор маркує їхній початок (тобто першу та п'яту строфи) ідентичною музичною інтонацією:



Рис. 3.3. Є. Марчук «Сонет»: музичне втілення першої строфи вірша С. Майданської



Рис. 3.4. Є. Марчук «Сонет»: музичне втілення п'ятої строфи вірша С. Майданської

До того ж, катрени відокремлюються від подальших терцетів темповими позначеннями відповідних розділів твору: *Andantino* (катрени, тт. 1–37) та *Con moto* (терцети, від т. 38 і до кінця). Отже, музичний текст у повному розумінні йде за словом, зберігаючи та відтворюючи аудіальну структуру сонета.

Сонетність підкреслюється й іншими засобами музичного формотворення. Передусім, звернемо увагу на той факт, що сонет

⁹¹ Твір присвячений композиторкою його першій виконавиці – заслуженій артистці естрадного мистецтва України Наталії Плонській.

С. Майданської не є класичним у структурному відношенні. Відповідно до класифікації, наведеної у підрозділі 1.1. першого розділу цієї роботи, він являє собою так званий білий сонет без рим. Цікаво, що в композиторській інтерпретації Є. Марчук ці канонічні особливості відтворюються особливим візерунком мелодичних патернів, що в певному відношенні є звуковими еквівалентами відсутніх рим. Звичайно, проведення прямих аналогій із сонетними римами у даній ситуації було б штучним і взагалі недоречним, проте музична імітація строфічних рим класичного сонета тут, безперечно, є. Якщо диференціювати музично-інтонаційний матеріал перших чотирьох поетичних строф тексту, позначивши їх як *abcd*, можна помітити наявність інтонаційних повторів: подібність другої та п'ятої строф (матеріал *b*), третьої, сьомої, дев'ятої та одинадцятої (матеріал *c*), четвертої, восьмої та чотирнадцятої строф (матеріал *d*). Це своєрідне чергування інтонаційно подібних патернів віддалено асоціюється з сонетним римуванням.

Особливу увагу слід приділити фактурі фортепіанного супроводу, семантика якого також пов'язується якщо не з самим жанром сонета, то, принаймні, з відповідною загальною атмосферою, що навіює асоціації з поетичною творчістю доби Середньовіччя або Ренесансу. Попри відсутність ключових знаків, ладотональний простір «Сонета» фокусується навколо тональності *g-moll*, а ключові знаки, виписані як випадкові, певною мірою нагадують старовинну манеру нотації. Протягом твору ані в мелодії, ані в акомпанементі не зустрічається жодного альтерованого ступеня. Ця натуральність звукоряду підкреслюється неквапливими супроводами, часто вистроєними по чистих квінтах. Фактурно прозорий і аскетичний акомпанемент, нагадуючи «лютневий» перебір струн, ніби віддає пальму першості співаній мелодії, забезпечуючи прямий асоціативний зв'язок із середньовічним поетом-бардом. Загальна емоційна атмосфера елегії, що панує у вірші С. Майданської, підкреслюється в музиці своєрідною тьмяністю тонального центру романсу: тоніка *g-moll* підбарвлена тритоновим співвідношенням другого ступеня *a* і шостого *es*.

Аналіз звучності та фонетики поетичного тексту за методом С. Бураго дає наступні результати:

№ вірша	Текст строфи	Аналіз звучності фонем вірша	Рівень звучності вірша	Фонетичні курсиви
1.	Я вдягнена у подих перехожих,	1 56 54745656 6 27463 265637463	4,77	
2.	У незнайомі погляди і рухи,	1 6 564565756 2745646 6 5736	5,09	11–11
3.	Що розвіваються на раннім вітрі	1 336 564565756236 56 575565 57256	4,9	
4.	І за плечима полотном лопочуть.	1 6 46 2563756 26562575 5627362	4,62	
5.	Це мій буденний одяг, я вже звикла	1 36 565 46475565 7463 1 56 546 457256	4,8	
6.	До сонячної латочки на лікті,	1 46 375635656 5726326 56 57226	4,65	
7.	До гомінкої, збляклої спідниці,	1 46 465652756 445725656 32645736	4,72	
8.	В якій біжу мала і непомітна.	1 5 56265 4647 5657 6 562657256	4,96	
9.	І лиш тоді, коли я засинаю,	1 6 563 2647 2657 56 46365756	4,91	11–11
10.	Немов безлюдна, втомлена дорога,	1 56565 46457456 22755656 465746	4,96	
11.	Як той кісник, загублений дівчатком,	1 562 265 263572 4647456565 462372265	4,4	
12.	Ти напівсонну тихо роздягаєш	1 27 5626237556 2736 5645647563	4,67	
13.	Мене з тривог і клопотів щоденних	1 5657 3 256574 6 25726262 36475563	4,59	
14.	І світло болу за собою гасиш. Ш...	1 6 357256 4756 46 364756 47363 1 333	4,51	

Табл. 3.1. Аналіз звучності та фонетики поетичного тексту сонета С. Майданської за методом С. Бураго

Зіставлення здобутих даних з мелодичним оформленням сонета С. Майданської Євгенією Марчук наводить на такі міркування.

Співпадіння відносної зміни звучності в словесному та музичному текстах спостерігаємо у першому катрені: як і в рядках сонета, де рівень звучності зростає від першого до другого вірша і спадає на четвертому, висота звуків мелодії, створеної Є. Марчук, збільшується й зменшується відповідно. Початок другого катрена сонета за звучністю вищий, аніж початок першого. Відповідні звуковисотні співвідношення спостерігаємо і в мелодії солоспіву, яка на п'ятому вірші здійснюється до f^2 , тоді як найвищим звуком першого вірша був c^2 .

Ілюструючи запропонований метод обчислення ступеня звучності на матеріалі численних поезій, С. Бураго зазначає, що елегійним творам, як правило, притаманне зниження звучності в їхніх завершальних рядках. Як було показано вище, твір С. Майданської за своїм емоційним забарвленням наближений до елегійного типу. У проаналізованому тексті це спостереження знаходить підтвердження: фіксується зниження показника звучності. Більше того, наприкінці останнього рядка відбувається різке спадання звучності, зумовлене шиплячим «шшш». Відповідна тенденція простежується і в музиці – це виявляється у глісандуючій мелодії від g^2 до g^1 на слові «гасиш».

Як демонструє надана таблиця, сонет С. Майданської містить два яскраво виражені фонетичні курсиви, де кількість голосних і приголосних рівна (це другий та дев'ятий рядки). Застосований метод підтверджує свою ефективність, оскільки виокремлені таким чином рядки дійсно концентрують провідну ідею поезії. Лірична героїня «Сонета» постає виразно інтровертованою особистістю, яка почувається відчуженою серед чужого соціального оточення й болісно сприймає його щоденні енергетичні впливи, прагнучи до них адаптуватися. Дев'ятий рядок, формально позначаючи межу між катренами і терцетами, водночас виконує функцію концептуального зламу – переходу від стану внутрішнього дискомфорту до очікуваного затишку, від гострого переживання самотності до духовного єднання з близькою людиною.

На вказані фонетичні курсиви знаходимо відгук і в музичній сфері. Як вже зазначалося вище, другий вірш поезії охоплює більш широкий звуковий діапазон, сягаючи, порівняно з попереднім, вищої фразової кульмінації (що дозволяє побачити об'єктивне перехрещення результатів обох описаних у нашій статті числових методів). «Перехідна» функція дев'ятого рядка сонета також знаходить своє музичне підтвердження, починаючи новий розділ твору – *Con moto*. Музичний матеріал вокальної партії змінюється на низхідні рухи, що дозволяє сприймати музичне оформлення двох катренів і двох подальших терцетів сонетного тексту як свого роду заспів і приспів.

Методи дослідження, застосовані в процесі аналізу камерно-вокального твору Є. Марчук «Я вдягнена у подих перехожих» на слова С. Майданської, дозволяють пересвідчитися в органічній взаємодії словесних та музичних засобів виразності. В розглянутому солоспіві цей виразовий інструментарій відзначається рідкісною єдністю, його складові елементи гармонійно доповнюють один одного, функціонуючи у рівноправному симбіозі.

Висновки до Розділу 3

У Розділі 3 здійснено детальний аналіз окремих зразків української камерно-вокальної музики, що є найбільш цікавими і виразними у творчому відношенні, демонструють найбільш вдале поєднання літературного сонетного канону з його музичним втіленням.

Зокрема:

- У підрозділі 3.1. послідовно проаналізовано твори початку ХХ століття українських композиторів Ф. Якименка, Л. Лісовського та Б. Лятошинського, написані на текст сонета П. Б. Шеллі «Озимандія». Простежено історичні обставини його написання, розглянуто змістові та структурні особливості зазначеного поетичного твору, а також осмислення його образності та концептуальності в контексті культурних кодів ХХ–ХХІ століття. Послідовно проаналізовано музичні версії сонета Шеллі, створені на початку ХХ століття Ф. Якименком (1905), Л. Лісовським (1909) та Б. Лятошинським (1925) в контексті жанрово-стильових характеристик, зазначених композиторів. Незважаючи на індивідуальність авторських почерків, проведений огляд музичних інтерпретацій засвідчив наявність спільного комплексу виразальних засобів: подібного драматургічного плану з кульмінацією у третій чверті форми; єдності прийомів змалювання образу пустелі («порожні» кварто-квінтові інтервали у вертикальному й горизонтальному вимірах, акцентуація тонічної квінти в початкових інтонаціях вокальної партії, стримана динаміка); опори на архетип епічної наративності (використання *arpeggiato* як імітації перебору струн у контексті помірно-повільного темпу);

а також близькості тональних сфер (*h-moll* як «тональність смерті» у Б. Лятошинського та Ф. Якименка, *b-moll* у мелодекламації Л. Лісовського). Також в «Озімандії» Б. Лятошинського, виявлено комплекс засобів виразності, використуваних як Ф. Якименком (імпресіоністичні звучності), так і Л. Лісовським (збільшена гармонія).

- У підрозділі 3.2. проаналізовано низку камерно-вокальних творів М. Дремлюги – композитора, чий внесок у розвиток українського музичного сонета є одним із найвагоміших (близько п'ятдесяти солоспівів). Особливу увагу зосереджено на творах, які композитор планував об'єднати у масштабний вокальний цикл, структурований у вісім міні-циклів на тексти Ф. Петрарки, Б. Мікеланджело, В. Шекспіра, А. Міцкевича та українських поетів. Уперше в українському музикознавстві здійснено аналіз неопублікованих солоспівів М. Дремлюги: «Коли мене гнітить страждання» (1973) на слова Ф. Петрарки; «Усі думки про тебе» на текст А. Міцкевича (1974); «Моя мрія» на вірші А. Демиденка (1974); «Жовтень» на слова Х. Р. Хіменеса (1975), що розглядалися як складові цього циклу (Рукописи солоспівів надані донькою композитора Марією Миколаївною Дремлюгою).

- У підрозділі 3.3. розглянуто два камерно-вокальні твори сучасних українських композиторів на тексти поетеси С. Майданської: «Сонет» («Від мене йдеш, немов душа від тіла») О. Козаренка, завершальний номер його вокального циклу «П'ять солоспівів на вірші Софії Майданської» (1986) та «Я вдягнена у подих перехожих» Є. Марчук (2019). Відзначено концептуальну масштабність і експресивність твору О. Козаренка, який переконливо втілює ідею сонета (духовну значущість жертвовної любові як чинника творчого зростання), виконуючи функцію апофеозного фіналу циклу. Аналіз солоспіву Є. Марчук засвідчив органічну взаємодію вербального й музичного начал та комплементарність їхніх виразових ресурсів, що постає переконливим прикладом музичної реалізації структурних принципів сонетного канону.

ВИСНОВКИ

Результати проведеного дослідження поезики сонета в контексті камерно-вокальних творів українських композиторів ХХ–ХХІ століття дають підстави сформулювати наступні висновки.

1. У результаті аналізу сонета як літературно-поетичного явища було з'ясовано його характерні ознаки:

- широке коло активно використовуваних топосів;
- яскраво виражена лірична основа – як потенціал органічної екстраполяції сонета на ґрунт камерно-вокальної музики;
- особлива структура та схеми римування, що мають свої специфічні відмінності в італійському, англійському та євразійському типах сонетів;
- побутування близько ста тридцяти п'яти різновидів сонетних форм, в тому числі – циклічних, з яких вершинною є корона вінків сонетів;
- діалектичність змісту і структури, будова за принципом тріади «теза – антитеза – синтез», що знаходить прояв на рівні строфіки (концептуальна та структурна опозиції катренів та терцетів), а також – на рівні оксиморонних дихотомій;
- простежено традицію дидактичного сонета як специфічний вияв діалектичної природи сонета у моделі жанра/форми.

2. Здійснено огляд генези та еволюції сонета в його історичній ретроспективі – від часів зародження на Сицилії при дворі імператора Фрідріха II до сучасних модифікацій жанру в ХХ–ХХІ столітті. В загальних рисах окреслено історію функціонування сонета в європейському музичному мистецтві. Розглянуто основні етапи зародження і розвитку українського сонета.

3. Досліджено й охарактеризовано різні аспекти інтерактивного зв'язку вербальної та музичної компонент у камерному вокальному творі на основі наявних концепцій музикознавчого дискурсу. Окреслено сутнісно-семантичні перетини у категоріально-понятійному апараті музикознавства

та літературознавства, зумовлені спільною природою музики і поезії; на цій основі розглянуто характерні риси солоспівів, створених на тексти сонетів.

4. Досліджено особливості рецепції та інтерпретації сонета в камерно-вокальній творчості українських композиторів ХХ–ХХІ століття, зокрема: динаміки збагачення українського музичного сонетарію, географії камерно-вокальної сонетної творчості, літературно-поетичних преференцій композиторів, характеру узгодження компонентів сонетної форми з концепцією музичної драматургії, відповідності динаміки звучності сонетного вірша його музичному втіленню в камерно-вокальному творі.

У цьому напрямі:

- простежено та графічно відтворено у вигляді гістограми періоди підвищеної зацікавленості українських композиторів сонетним жанром як літературно-поетичною основою для камерно-вокальних творів упродовж 125-річного періоду. Визначено, що найбільш активно відповідний пласт камерно-вокальної музики створювався приблизно третину зазначеного історичного часу. Ця нерівномірність динаміки створення аргументована соціально-політичними та соціокультурними причинами (небажаність камерно-вокальної лірики взагалі і сонетної зокрема в контексті ідеологічного простору авторитарної держави; першочергова направленість молоді української музичної культури на відродження й плекання національного фольклору, реалізація ідеї соборності в жанрах передусім крупної форми);
- на основі зібраного матеріалу окреслено географічну панораму камерно-вокальної сонетної творчості українських композиторів; у межах дослідження проаналізовано твори 46 композиторів з 7 міст України;
- окреслено літературні преференції українських композиторів у виборі сонетних текстів для вокальних творів (у дослідженні використано поезії 33 авторів, серед яких домінують українські поети; серед зарубіжних митців найчастіше представлений сонетний доробок В. Шекспіра);

- досліджено шляхи реалізації сонетної структури та метру в контексті музичної форми та метроритміки досліджуваних солоспівів;
- проаналізовано різні аспекти композиторської інтерпретації поетичного тексту у співвідношенні з динамікою звучності сонетного вірша, обчисленої за методикою С. Бураго; на підставі отриманих даних побудовано графіки звучності сонетних текстів, які зіставлено з аналізом форми, драматургії, динамічного та ладотонального плану досліджуваних солоспівів.

5. З урахуванням результатів описаної дослідницької роботи здійснено детальний аналіз механізмів взаємодії вербальної та музичної складових в концептуальному просторі камерно-вокального твору на прикладі найбільш прикметних і характерних зразків українського музичного сонетарію ХХ–ХХІ століття: трьох камерно-вокальних творів українських композиторів Ф. Якименка (1905), Л. Лісовського (1909) та Б. Лятошинського (1925), написаних на текст сонета «Озимандія» П. Б. Шеллі; солоспівів-сонетів М. Дремлюги (в тому числі – чотирьох неопублікованих рукописів «Коли мене гнітить страждання» (1973) на слова Ф. Петрарки; «Усі думки про тебе» на текст А. Міцкевича (1974); «Моя мрія» на вірші українського поета А. Демиденка (1974); «Жовтень» на слова іспанського поета Х. Р. Хіменеса (1975); двох камерно-вокальних творів на слова сучасної української поетеси С. Майданської – «Сонет» («Від мене йдеш, немов душа від тіла») О. Козаренка (2001) та «Я вдягнена у подих перехожих» Є. Марчук (2019). Зокрема, результатом аналізу однойменних творів Ф. Якименка, Л. Лісовського та Б. Лятошинського стало виявлення спільного комплексу прийомів музичної виразності (спільний план драматургічного розвитку; схожий добір інтонаційних засобів; *arpeggiato* як усталена музична лексема епічної оповіді; схожість тональних сфер). У вокальній сонетній ліриці М. Дремлюги простежено тісний органічний взаємозв'язок вербальної та музичної складових: у багатьох солоспівах композитор уважно враховує особливості сонетної строфіки, а також дбайливо відтворює характерну для сонета ямбічність.

Розглянуті твори на слова С. Майданської виявляють різний композиторський підхід у музичному втіленні сонетної думки поетеси: масштабний та експресивний солоспів О. Козаренка напрочуд переконливо втілює основну ідею жертвовності, тоді як комплементарність твору Є. Марчук є зразком вдалого відтворення особливостей сонетного канону в контексті камерно-вокального твору.

Проведені дослідження дозволяють резюмувати, що камерно-вокальний сонетарій, набутий в українській музиці зусиллями митців кількох поколінь, закономірно характеризується яскраво вираженою стильовою та концептуальною неоднорідністю. Потужний «спротив матеріалу», значною мірою зумовлений специфікою структурних характеристик сонета, сприяв формуванню різноманітних способів зближення та взаємопроникнення виражальних сфер музики й поезії. Слід відзначити, що відбиття особливостей строфіки та метроритміки сонета у художньому просторі української камерно-вокальної мініатюри здійснювалося із різним ступенем успішності – головним чином, через те, що далеко не всі композитори ставили перед собою зазначену мету. Вільне трактування сонетного тексту, а часом його радикальна перебудова, не обов'язково призводили до спотворення художньої ідеї, закладеної у поезії. Про це свідчать численні приклади справді майстерних і високохудожніх солоспівів. Поруч із цим, в українській камерно-вокальній музиці є чимало прикладів чуйного й уважного підходу до сонетного тексту, що, своєї черги, також призводило до появи творів високого мистецького рівня – предмета нашої дослідницької уваги. Сподіваємося, втім, що проведене дослідження сприятиме поверненню композиторської та музикознавчої уваги до особливостей сонетної поетики і стане поштовхом до нових звершень і відкриттів у сфері взаємодії музичного мистецтва з прекрасним і загадковим світом сонета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусів І. І. Музикознавча і фортепіанна спадщина Миколи Дремлюги в культурно-мистецькому просторі України : магістерська робота. Дрогобич, 2024. 90 с.
2. Арістотель. Поетика / Арістотель ; пер. із старогрец. Б. Тен. Вст. ст. і коментарі Н. І. Кобова. Київ : Мистецтво, 1967. 130 с. (Пам'ятки естетичної думки).
3. Багірова А. Сонети Шекспіра. Українська версія. *Культура і життя*. 2018. № 4. С. 11.
4. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 19 с.
5. Баланко О. М. Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен : навч. посібник. Житомир : О. О. Євенок, 2018. 207 с.
6. Басса О. М. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2010. 19 с.
7. Басса О. М. Камерно-вокальна творчість Я. Ярославенка та В. Безкоровайного в українській музичній культурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20. Т. 1. С. 68–74.
8. Басса О. М. Поетичні пріоритети вокальних творів західноукраїнських композиторів кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*. 2025. Т. 19. S. 387–399. URL: <https://doi.org/10.15584/galiciana.2025.19.20> (дата звернення: 15.12.2025)
9. Бачинська Ю. В., Новосядла І. С. Методичні засади Василя Барвінського у навчанні піаністів (до 130-річчя від дня народження). *Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : збірник статей за матеріалами ІІ всеукраїнської науково-*

- практичної конференції з міжнародною участю (6–7 грудня 2018 року). Суми : ФОП Цьома С. П., 2019. С. 54–61.
10. Безбородько О. А. Національно-вербальний фактор музичної творчості : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2008. 210 с.
 11. Безбородько О. А. Національно-вербальний фактор музичної творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 16 с.
 12. Безбородько О. Значення і роль вербальної парадигми у психології, естетиці і практиці музичної творчості та освіти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Естетика і практика мистецької освіти*. Київ, 2008. Вип. 74. С. 89–103.
 13. Бермес І. Л. Концерти хорової музики у проектах міжнародного фестивалю «Київ-Музик-Фест»: культуротворча сутність. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 132–144.
 14. Бернацька-Гловаля Е. І. Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX – перша третина XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2018. 19 с.
 15. Белоброва Т. Рецепція «сонетної» форми: теоретико-методологічні аспекти. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. праць*. Ужгород, 2011. Вип. 16. С. 40–43.
 16. Білова А. Г. Відображення особливостей рецепції оригіналу у стилі перекладу: Шеллі – Бальмонт. *Англістика та американістика*. 2016. Вип. 13. С. 119–123.
 17. Білостегнюк Ю. Г. Генеза та жанрові модифікації вінка сонетів в українській літературі. *Матеріали конференції Вінницького національного технічного ун-ту*. Вінниця, 2016. URL: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/handle/123456789/10521> (дата звернення: 23.05.2025).

18. Босак М. Корифей української музики. *Прапор перемоги*. 1990. 26 грудня.
19. Братко В. Поняття про жанрові різновиди сонета у структурі спецкурсу «Сонет в історії української і світової літератури». *Зарубіжна література в школах України*. 2012. № 6. С. 37–41.
20. Братко В. О., Паламар С. П. Сонет в історії української та світової літератури. 10–11 класи : посібник. Київ : Педагогічна думка, 2012. 128 с.
21. Брюховецький В. Микола Зеров: Літературно-критичний нарис. Київ : Радянський письменник, 1990. 309 с.
22. Буало Н. Мистецтво поетичне. Київ : Мистецтво, 1967. 134 с.
23. Булат Т. Романи Б. Н. Лятошинського: Образно-тематична і стильова еволюція жанру. *Борис Миколайович Лятошинський : зб. статей / Упор. М. Копиця*. Київ, 1987. С. 73–84.
24. Бураго С. Б. Мелодія вірша (Світ. Людина. Мова. Поезія) : монографія. Київ : Collegium, 1999. 350 с.
25. Бураго С. Б. Музика поетичної мови. Київ : Дніпро, 1986. 181 с.
26. Буренко Д. К. Поезії Лесі Українки у вокальній творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиційний та виконавський аспект. Магістерська робота. Львів, 2023. 90 с.
27. Валентин Сильвестров. Дочекатися музики. Лекції – бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пилутиковим / Ред. А. Вайсбанд. Київ : Дух і літера, 2010. 368 с.
28. Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики Китаю та України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2019. 16 с.
29. Ван Цзо. Український солоспів у контексті виконавської культури ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2015. 18 с.

30. Васильєва К. П. Сонети на дві рими Олекси Різниківа (збірка «Двострунне грало»). *Наукові праці. Філологія. Літературознавство*. Вип. 283. Т. 295. С. 19–24.
31. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2008. 20 с.
32. Від автора-упорядника // Лятошинський Борис. Романси 1920-х / авт. упоряд. І. Б. Савчук. Київ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с. С. 7–12.
33. Гаврилюк Н. І знов сонет: Євгенія Кононенко і Олена О'Лір. *Слово і Час*. 2009. № 3. С. 70–82.
34. Гавриш-Якубовська М. Слово в сонеті та у вінку сонетів. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Ужгород, 2005. Вип. 9: Українська література в загальноєвропейському контексті. С. 345–347.
35. Гадамер Г.-Г. Про вклад поезії у пошук істини // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. Львів : Літопис, 2002. С. 272–280.
36. Галич О. А., Назарець В. М., Васильєв Є. М. Теорія літератури : підручник. Київ : Либідь, 2005. 488 с.
37. Гамалія К. М. Інформаційно-семантичний зміст монумента Рамсеса II у часопросторі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С.155–159.
38. Герасимова-Персидська Н. Від «рес факта» до «опусу»: процес та структура. *Науковий вісник Національної музичної ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 3–10.
39. Герасимова-Персидська Н. «... і слово в музику вернись». *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 38. С. 3–8.
40. Герасимова-Персидська Н. Музика в слові: Аналітичні та когнітивні проєкції. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : зб. статей*.

- Вип. 27. Слово, інтонація, музичний твір / Упор. В. Москаленко. Київ, 2003. С. 3–11.
41. Герасимова-Персидська Н. Про становлення віршового принципу в музиці // *Музика. Час. Простір* / Ред. І. Тукова. Київ : Дух і літера, 2012. 408 с.
42. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2009. 18 с.
43. Гордійчук М. Симфонічні поеми М. Дремлюги. *Мистецтво*. 1964. № 6. С. 22–24.
44. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2006. 18 с.
45. Городецька О. Нова мова В. Сильвестрова в контексті сучасності шістдесятих років ХХ століття. *Українське музикознавство*. Київ, 2005. Вип. 34. С. 230–245.
46. Гребенюк Н. Є. Вокальне виконавство як процес конкретизації змісту. *Проблеми взаємодії музичної науки та навчального процесу*. Харків, 1995. Вип. 4. С. 43–46.
47. Гребенюк Н. Є. До проблеми формування навичок вокально-художньої творчості в аспекті поетичного тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 1999. Вип. 4. С. 30–39.
48. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2021. 240 с.
49. Григор'єва О. Б. Неоромантичні тенденції у творчості Д. Клебанова (на прикладі вокального циклу на вірші Г. Гейне). *Вісник ХДАДМ – традиції і новації*. 2019. Вип. 3. С. 43–49.

50. Гриців Н. Перекладацький світ Василя Мисика (до 110-річчя від дня народження). *Стиль і переклад : збірн. наук. праць*. 2017. Вип. 1(4). С. 9–23.
51. Гусар М. Семіотичні паралелі музики і тексту в «Тихих піснях» В. Сильвестрова. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 175–181.
52. Данилко П. Ю. Оновлення сонета в українській радянській поезії. *Розвиток і оновлення видів і жанрів та мовностилістичних засобів художнього зображення в радянській літературі : матеріали міжвузівської республіканської конференції*. Одеса, 1968. С. 10.
53. Демиденко А. Микола Дремлюга – талант національний. *Мистецтво і освіта*. 1999. № 1. С. 2–3.
54. Діалоги композитора і музикознавця. Ч. 1. URL: <https://petrov-omelchuk.com.ua/dialogy-kompozytora-i-muzykoznavcya-1/> (дата звернення: 25.03.2025)
55. Дмитро Львович Клебанов: до 100-річчя від дня народження / авт.-упоряд. Н.Л. Очеретовська ; відп. ред. І. С. Драч. Харків : Ліхтар, 2007. 28 с.
56. Добрянський А. М. Шляхи світової сонетистики і розвиток сонета в українській літературі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література. Чернівці, 1979. 24 с.
57. Довженко В. Лірика М. Дремлюги. *Культура і життя*. 1973. 4 січня.
58. Драч І. Вагнерівський «код» у житті та творчості українських митців доби шістдесятництва // Українська книга про Ріхарда Вагнера / за заг. наук. ред. докт. мистецтвознавства М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин : ПП «Лисенко М. М.», 2022. С. 187–208.
59. Драч І. С. Комплекс шістдесятництва у творчій свідомості Віталія Губаренка / Драч І. С. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву : навч. посібник. Харків, 2010. С. 70–77.

60. Драч І. Композитор Віталій Губаренко. Аспекти вияву творчої індивідуальності. Харків : Акта, 2021. 362 с.
61. Дремлюга М. В. Українська фортепіанна музика та фортепіанна творчість композитора Л. М. Ревуцького : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1951. 508 с.
62. Дремлюга М. В. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 168 с.
63. Дремлюга М. М. Математик і музикант. *Київський політехнік*. 1999. 2 грудня. С. 3–4.
64. Дремлюга М. М. Невгамовна. URL: <https://zn.ua/ukr/personalities/nevgamovna-.html> (дата звернення: 21.03.2025).
65. Дремлюга М. М. Особистісний вплив М. Д. Леонтовича на родину композитора Миколи Дремлюги. *Міжнародна наукова конференція «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір»*. 2024. URL: <http://conference.nbu.gov.ua/report/view/id/2232> (дата звернення: 21.03.2025)
66. Дробиш А. А. Леонід Лісовський: джерелознавчий і жанровостильовий аспекти творчості : дис. ... д-ра філософії : спец. 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво. Київ, 2022. 371 с.
67. Дробиш А. А. Епістолярій Леоніда Лісовського як документ епохи. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021. № 7(43). Vol. 1. P. 50–57.
68. Дробиш А. А. Мелодекламації Леоніда Лісовського: жанрово-стильові особливості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 47. Т. 1. С. 95–105.
69. Д'ячкова О. Вокальний цикл Б. Лятошинського «Місячні тіні» (До питання про поетичну організацію). *Музичний світ Бориса Лятошинського : зб. матеріалів*. Київ, 1995. С. 62–67.

70. Жаркова В. Десять поглядів на історію західноєвропейської музики. Таємниці та бажання Homo Musicus : монографія. В 2 т. Т. 1. Київ : ArtHuss, 2018. 344 с.
71. Жишкович М. А. Архетип кохання у солоспівах композитора діаспори Ігоря Соневицького. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 375–378.
72. Жук С. Мої зустрічі з братами Якименками (Яків Степовий і Федір Якименко) // Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах / упоряд., вступ. ст., ред. та примітки І. Лисенка. Київ: Рада, 2008. С. 184–185.
73. Журавкова О. «Тихі пісні» В. Сильвестрова: ностальгія за романтизмом. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали Х міжнар. наук.-творч. конф. (м. Харків, 25–27 березня 2010 р.)*. Харків, 2010. С. 20–21.
74. Зварич В. Канонізація сонету як жанру в українській поезії: з творчого досвіду поетів-неокласиків. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2013. № 2. С. 12–15.
75. Золочевський В. Життя у творчості. Композитору й педагогу Миколі Васильовичу Дремлюзі – 70 років. *Прапор комунізму*. 1987. 21 червня.
76. Іліх М. В. Іван Франко як перекладач П. Б. Шеллі: образна система оригіналу та перекладу. *Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Серія : Філологічна*. 2013. Вип. 37. С. 120–123.
77. Ільїна А. Музика і слово у «Тихих піснях» В. Сильвестрова. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 28. С. 177–186.
78. Іспанська поезія золотої доби (XVI–XVII ст.) : антологія / Уклад. і пер. з ісп. Г. Латника. Київ : Вища школа, 2008. 143 с.
79. Калита А. Енергетика мови. Київ : Кафедра, 2016. 292 с.
80. Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття : дис. ... д-ра філософії :

- спец. 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво. Харків, 2022. 280 с.
81. Калініна А. С. Вокальна лірика В. Губаренка в аспекті перетворення поетичної ритміки. *European journal of Arts*. Vienna, 2020. № 1. Р. 21–28.
82. Калініна А. С. Вокальна лірика 1920-х років Л. Ревуцького в аспекті проблеми музика та слово. *Постать Левка Ревуцького в історико-культурному контексті часу : зб. наук. робіт учасників всеукр. наук.-теор. конф. (м. Чернігів, 19–20 лютого 2019 р.)*. Чернігів, 2019. С. 105–108.
83. Карабович Т. Утілення суб'єктивної предикативності в сонет як форму вираження літературного дискурсу Емми Андрієвської. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2015. № 9(310). Серія: Філологічні науки: Літературознавство. С. 49–55.
84. Карась Г. Олександр Козаренко. Недочитана партитура життя: спогади про митця. Івано-Франківськ, Фоліант, 2023. 349 с.
85. Карась Г. Іван Франко в контексті музичної культури української західної діаспори ХХ ст. *Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ ст*. Вип. 2. Івано-Франківськ : [б. в.], 2006. С. 239–245.
86. Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка*. 2021. Вип. 41. Т. 2. С. 24–33.
87. Карась Г. Цикл «Сім струн» Лесі Українки в рецепції композиторів української діаспори. *Збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Ідеологія національної аристократії» (на пошану 150-річчя від дня народження Лесі Українки)*, 25–26 лютого 2021 року. Львів : Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2021. С. 241–247. (Культурологія. Мистецтвознавство.

- Збереження та популяризація спадщини Лесі Українки як постаті національної пам'яті українців)
88. Качуровський І. Строфіка : підручник. Київ : Либідь, 1994. 272 с.
 89. Качуровський І. Сонет, його історія й теорія. *Українські проблеми*. 1997. Кн. 2. С. 88–102.
 90. Кирейко В. На творчій ниві. *Музика*. 1997. № 4. С. 10.
 91. Кирилюк З. В. Зарубіжна література. Античність. Середньовіччя. Бароко. Класицизм. Тернопіль : Астон, 2002. 259 с.
 92. Ключковська І. Це був час співтворення / Олександр Козаренко. Недочитана партитура життя: спогади про митця. Івано-Франківськ : Фоліант, 2023. С. 61–62.
 93. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2001. 398 с.
 94. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 2000. 286 с.
 95. Козаренко О. В. Замість передмови // Лятошинський Борис. Романси 1920-х / авт. упоряд. І. Б. Савчук. Київ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. С. 6.
 96. Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу. *Українське музикознавство*. Київ, 2000. Вип. 29. С. 116–124.
 97. Козицький Ф. Голос талановитої молоді. *Радянська музика*. 1951. № 6. С. 16–19.
 98. Колесса М. Мій спогад про Ф. С. Якименка. Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах / упоряд., вступ. ст., ред. та примітки І. Лисенка. Київ : Рада, 2008. С. 153–155.
 99. Колошук Н. Г. «Сонет вагомий, як стилет»: табірна лірика І. Гнатюка та І. Світличного в контексті української сонетної традиції (стаття перша). *Волинь філологічна: текст і контекст : зб. наук. праць*. Луцьк :

- Східноєвропейський нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2013. Вип. 16 : Мова і вірш. С. 68–79.
100. Колтишева С. Забуті сторінки історії. Постаць Л. Лісовського у контексті музичної культури. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 74 : Естетика і практика мистецької освіти : зб. статей. Львів : Сполом, 2008. С. 236–245.
101. Колупаєва О. М. Архітектонічні особливості англомовного і україномовного сонета кінця XIX – початку XX ст. (порівняльно-типологічний аспект) : автореф. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. Тернопіль, 2012. 19 с.
102. Коменда О. І. Олександр Козаренко – піаніст: генеза виконавського стилю. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 11. С. 43–72.
103. Коменда О. Піаніст-композитор-музикознавець: жанрові домінанти та періодизація творчої діяльності Олександра Козаренка. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41. С. 202–212.
104. Копиця М. Смилова сутність «тіней і зорь» творчості Олександра Козаренка. *Музика : інтернет-журнал*. 17 листопада 2020. URL: <https://mus.art.co.ua/smyslova-sutnist-tiney-i-zor-tvorchosti-oleksandra-kozarenka/> (дата звернення: 23.01.2023)
105. Крементуло В. Одухотворений Україною. *Слово Просвіти: всеукраїнський культурологічний тижневик*. 2012. 27–31 грудня (№ 52). С. 7.
106. Криловець А. «Сім струн я торкаю...» (Із секретів поетичної творчості Лесі Українки). *Дивослово: Українська мова й література в навчальних закладах*. Київ, 1995. № 7. С. 12–16.
107. Кузик В. «В шпарину між життям і грою...» (Сонет у творчості В. Слапчука). *Українська мова та література*. 2003. № 24. С. 24–25.

108. Лапай О. А. Духовна хорова творчість Є. Марчук: жанрово-стилістичний та виконавський аспекти : магістерська робота. Харків, 2023. 61 с.
109. Лащенко А. П. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 92 : Актуальні питання сучасного музикознавства та музичної освіти. С. 185–198.
110. Липецька М. Л. Особливості інтерпретації німецької поезії в українській вокальній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2007. 17 с.
111. Лисенко О. Слова-символи у сонетах Уляни Кравченко. *Українське літературознавство : зб. наук. праць*. Львів, 2010. Вип. 69. С. 107–114.
112. Лисенко О. М. Сонет: форма чи жанр? *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Серія: Філологічні науки*. Ніжин, 2010. Кн. 2. С. 28–30.
113. Лисько З. Федір Якименко. Визначна, але малознана постать в історії української музики. *Український самостійник*. Мюнхен, 1953. 5 липня, Ч. 27(181).
114. Лисько З. Федір Якименко (у 20-річчя смерті). *Вісті*. 1965. Ч. 1(12). С. 12–14.
115. Литвиненко А. Етапами творчої біографії Леоніда Лісовського (Петербург – Тифліс – Харків). *Virtus. Scientific Journal*. 2018. Issue 27. P. 38–21.
116. Литвиненко А. Етапами творчої біографії Леоніда Лісовського: становлення композитора. *Молодий вчений*. 2017. № 10(50). С. 289–293.
117. Литвиненко А. Леонід Лісовський – лабіринтами професійної долі (полтавський період життя і творчості композитора). *Virtus. Scientific Journal*. 2017. Issue 17. P. 26–29.
118. Литвинова О. У. Камерно-вокальний цикл у творчості українських радянських композиторів 60–70-х років (До питання драматургії жанру) :

- автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – музичне мистецтво. Київ, 1982. 25 с.
119. Лісецький С. Третя симфонія М. Дремлюги. *Музика*. 1987. № 3. С. 7–8 : портр.
120. Літвінова С. А. Особливості презентації циклу «Сім струн» Лесі Українки в електронних нотних каталогах. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації: Тези Міжнародної наук. конф. (м. Київ, 6–8 жовт. 2020 р.)*. URL: <http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/1022> (дата звернення: 3.07.2023).
121. Лі Фанюань. Фантазія-соната «По прочитанні Данте» Ф. Ліста – приклад втілення жанрового синтезу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 153–158.
122. Логойда М. О. Вокальні твори на слова Лесі Українки, Софії Майданської, Марти Томенко // Олександр Козаренко. Львів, 2001. Спів Митуси. С. 68.
123. Лукашенко Н. О. Сильові основи фортепіанної поезики В. П. Задерацького : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2011. 18 с.
124. Луньов С. Музична творчість як метод дослідження. URL: <https://www.luniov.com/wp-content/uploads/2018/10/С.Лунёв-Опыт-самопознания.pdf> (дата звернення: 03.08.2025).
125. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Голов. наук. консультант: І. С. Царевич; Упоряд. і авт. вступ. ст.: М. Д. Копиця. Київ : Задруга, 2002. Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). 2002. 768 с.
126. Лятошинський, Борис Миколайович. Озімандія [Ноти] : романс для баса і фп. : ор. 15, № 1 / сл. П. Б. Шеллі; перекл.: Г. Гріневича [укр.], К. Бальмонта [рос.]. Київ : Музична Україна, 1968. 4 с. : іл., портр. (Український солоспів).

127. Лятошинський, Борис Миколайович. Озімандія [Ноти] : романс для баса та ф-но / слова П. Б. Шеллі ; рос. переклад К. Бальмонта. Автограф. 19 січня 1925 року [2га год. ночі]. Кабінет-музей композитора.
128. Лятошинський, Борис Миколайович. Озімандія [Ноти] : сонет : для голосу в супроводі фортепіяна : ор. 15, № 1 ; [слова] П. Б. Шеллі ; укр. текст Г. Грінєвича ; рос. текст К. Бальмонта ; [худ.] О. Маренков. Харків : Державне видавництво України, друк. 1928. 6 с. : кол. іл. (Бібліотека солоспіву)
129. Лятошинський Борис. Романси 1920-х / авт. упоряд. І. Б. Савчук. Київ ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. 292 с.
130. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – музичне мистецтво. Київ, 1994. 18 с.
131. Мадишева Т. П. Інтонаційно-фонетичні витоки виразності вокальної музики. *Проблеми взаємодії музичної науки та навчального процесу*. Харків, 2002. Вип. 8. С. 294–299.
132. Мадишева Т. П. Про роль музично-мовної інтонації при інтерпретації вокальних творів. *Проблеми взаємодії музичної науки та навчального процесу*. Харків, 2001. Вип. 7. С. 179–184.
133. Майбурова К. В. «Батьківщина» – цикл симфонічних поем М. Дремлюги. Київ : Мистецтво, 1966. 34 с.
134. Майбурова К. В. Микола Васильович Дремлюга. Нарис про життя і творчість. Київ : Музична Україна, 1968. 87 с.
135. Майданська С. Вклонилось твоє серце на всі чотири сторони землі / Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця. Івано-Франківськ, 2023. С. 72–77.
136. Майчик Н. Т. Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини ХХ століття: генезис, тенденції розвитку : автореф. дис. ...

- канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – музичне мистецтво. Одеса, 2012. 16 с.
137. Малярова О. Інтерв'ю з Євгенією Марчук – директоркою міжнародного фестивалю «Музичні імпрези України» (02.12.2020). URL: https://www.cherkasy-music-art.org.ua/mus/news/20201202/e_marchuk_344.html (дата звернення: 11.10.2024)
138. Манн Т. Доктор Фаустус: Життя німецького композитора Адріана Леверкюна в розповіді його приятеля : роман. Київ : Дніпро, 1990. 574 с. (Вершини світового письменства).
139. Маркова М. В. Поезія Джона Донна в контексті петрарківського дискурсу англійської літератури XVI – початку XVII століття: герменевтичні аспекти : дис. ... д-ра філол. Наук : спец. 10.01.06 – теорія літератури. Київ, 2024. 429 с.
140. Мартиненко О. В. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 310 с.
141. Матушек О. З (поза-)текстових структур «Сікстинської Мадонни» Івана Франка. *Українське літературознавство*. 2006. Вип. 68. С. 117–121.
142. Маценко П. Якименко Федір Степанович. Вінніпег : ОУКО, 1954. 18 с.
143. Маценко П. Спогади про Федора Якименка // *Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах / упор., вступ. ст., ред. та примітки І. Лисенка*. Київ : Рада, 2008. С. 151–153.
144. М. Дремлюга. Романси [Ноти]. Київ : Музична Україна, 1987. 151 с.
145. Медвідь О. С. «Ozymandias» П. Б. Шеллі в контексті української поезії. *Теорія і практика перекладу*. Київ : Вища школа, 1994. Вип. 20. С. 38–46.
146. Микола Дремлюга. URL: <https://parafia.org.ua/person/dremluha-mykola/> (дата звернення: 25.03.2025)

147. Мойсієнко А. У часопросторі сонетного вінка. Літературна Україна. 2006. 21 грудня. (№ 49). С. 6.
148. Мордюк Л. О. «Українська сюїта» для скрипки і фортепіано Богдани Фільц: специфіка програмного виміру : магістерська робота. Київ, 2022. 74 с.
149. Мороз О. Н. Етюдів про сонет. (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета). Київ : Дніпро, 1973. 112 с.
150. Муха А. Дремлюга Микола Васильович // Українська музична енциклопедія. Т. 1 / Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. С. 655.
151. Назаров Н. Іван Франко і сонетярство. URL: <https://www.vsesvitjournal.com/old/content/view/184/41/> (дата звернення: 27.03.2025).
152. Наливайко Д. С. Взаємозв'язки і взаємодії літератури й інших видів мистецтв в аспекті компаративістики. *Літературний дискурс: генезис, реценція, інтерпретація (літературознавчий, культурологічний і методичний аспекти) : збірка матеріалів міжнародної конференції*. Київ, 2003. С. 3–25.
153. Науменко Н. В. Жанрово-стильова розмаїтість сонетарію Анатолія Мойсієнка. *Література та культура Полісся. Серія : Філологічні науки*. Ніжин, 2015. Вип. 80. С. 144–154.
154. Науменко Н. В. Музика у кольорі, колір у слові: елементи синопсії в аналізі пісенного твору. *Літературознавчі студії : наук. зб.* Вип. 51. Київ : Видавн. дім Дмитра Бураго, 2017. С. 155–161.
155. Немирович І. О. Олександр Білаш. Видання, присвячене 70-річчю від дня народження Олександра Івановича Білаша. Київ : Музична Україна, 2001. 79 с.

156. Нестелєєв М., Бондар П. Варіації українського сонета у збірці І. Світличного «Гратовані сонети». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія філологічна*. Острог, 2014. Вип. 41. С. 165–166.
157. Ніколенко О. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги для бандури з оркестром. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. 2014. Вип. 8. С. 158–163.
158. Німилович О., Андрусів І. Вибрані фортепіанні твори Миколи Дремлюги: з архіву композитора / Дремлюга Микола. Вибрані твори: для фортепіано : навчальний посібник. Дрогобич : Посвіт. 2024. 56 с. С. 3–18.
159. Новосядла І. Федір Якименко: портрет митця у дзеркалі епохи. *Музична україністика: європейський контекст : колект. монографія / ред.-упоряд. Л. Опарик*. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2015. С. 112–123.
160. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром. Розмовляла Софія Іванова. (26.08.2013) URL: <https://zbruc.eu/node/11971> (дата звернення: 11.06.2024)
161. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 183 с.
162. Осока О. Сонет у музиці: спроба жанрового моделювання. *Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в Україні: історичні, культурні, політико-правові та психологічні аспекти»*. 12–13 квітня 2023 р. Львів ; Торунь : Liha-Pres. С. 51–54.
163. Охріменко Т. Іван Франко і його сонети. *Всесвітня література та культура*. 2010. № 7–8. С. 50–51.
164. Павличко Д. Сонети Максима Рильського // Павличко Д. В. *Магістралями слова : літературно-критичні статті*. Київ : Радянський письменник, 1977. С. 66–67.

165. Павличко Д. Листи у вічність (сонетарій Максима Рильського). *Жовтень*. 1969. № 6. С. 124–137.
166. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
167. Паламар С. Розвиток жанру сонета в українській літературі: теоретичний аспект. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2011. № 1. С. 31–33.
168. Пашинська І. Скорочений запис радіопередачі від 15 червня 1996 року з композитором М. Дремлюгою. Машинопис. Архів композитора.
169. Пешкова В. А. Мадригал у творчості Клаудіо Монтеверді: авторське прочитання поетичного тексту : дис. ... д-ра філософії : спец. 025 – Музичне мистецтво. Київ, 2021. 271 с.
170. Підсуха О. До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського в 20-ті роки ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу. *Музичний світ Бориса Лятошинського : зб. матеріалів*. Київ, 1995. С. 26–29.
171. Помпео Л. Експеримент і новаторство в сонеті Лесі Українки. *Слово і Час*. 1999. № 8. С. 37–43.
172. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компоненту в комунікативних процесах : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2010. 17 с.
173. Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 74–93.
174. Радько Г. Поетика сонетарію Дмитра Павличка у контексті світової традиції. *Київська старина*. 2010. № 5. С. 125–141.
175. Ржевська М. Леонід Лісовський: сторінки біографії композитора. *Музична україністика. Сучасний вимір*. 2010. Вип. 5. С. 226–232.
176. Ржевська М. Леонід Лісовський: харківські сторінки біографії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2009. Вип. 24. С. 41–49.

177. Рогальчук Л. Національний талант. До 100-річчя від дня народження М. Дремлюги (1917–1998) // Дати і події, 2017, друге півріччя : календар знамен. дат. Д20 № 2 (10) / Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого ; уклад. В. Кононенко (керівник проекту) [та ін.]. Київ, 2017. 132 с. : іл. С. 12–14.
178. Роценко О. Г. Перший цикл романтичного міфу про Данте і соната-фантазія Ф. Ліста. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Одеса : Астропринт, 2000. Вип. 1. С. 59–67.
179. Савонічева С. Відлуння козаччини у вінку сонетів Наталі Баклай «Під синім небом та понад житами». *Українська література в загальноосвітній школі*. 2015. № 3. С. 38–39.
180. Савчин Т. О. Сонети Дмитра Павличка: Поетика жанру : дис. ... канд. філол. наук : 10. 01. 01 – українська література. Тернопіль, 1999. 172 с.
181. Савчин Т. О. Сонети Дмитра Павличка: Поетика жанру : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література. Київ, 1999. 19 с.
182. Савчин Т. О. Сонети Дмитра Павличка. Поетика жанру : монографія. Київ : Знання, 1999. 111 с.
183. Савчин Т. О. «Білі сонети» Д. Павличка: новаторство форми. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Тернопіль, 2016. № 44. С. 159–166.
184. Савчин Т. О. Історичний дискурс українського сонетного жанру. *Україна – Європа – Світ. Серія: Історія, міжнародні відносини : міжнарод. зб. наук. праць*. Тернопіль, 2016. Вип. 17. С. 281–289.
185. Савчук І. Б. Борис Лятошинський. Екзистенційний наратив 1920-х // Лятошинський Борис. Романси 1920-х / авт. упоряд. І. Б. Савчук. Київ ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. С. 13–39.

186. Савчук І. Б. «Борис Лятошинський. Романси 1920-х»: Nota bene у поствидавничих коментарях. *Мистецтвознавство України : зб. наук. праць*. Київ : Фенікс, 2015. Вип. 15. С. 119–134.
187. Савчук І. Екзистенційні мотиви світобачення Бориса Лятошинського (екскурс 20-х років). *Українське музикознавство*. Київ, 2000. С. 150–158.
188. Салига Т. Краса і сила (про сонетне «тяжіння»). *Дзвін*. 2013. № 9. С. 115–128.
189. Самотос Мар'яна. Спогад про О. Козаренка / Олександр Козаренко. Недочитана партитура життя: спогади про митця. Івано-Франківськ : Фоліант, 2023. С. 102–103.
190. Самохвалов В. Я. Риси музичного мислення Б. Лятошинського : монографія. Київ : Музична Україна, 1970. 279 с.
191. Сасюк Ю. Камерно-вокальна творчість Олександра Козаренка : магістерська робота : спец. 025 – Музичне мистецтво. Львів, 2025. 62 с.
192. Семененко Н. Ф. Основні закономірності втілення поезії В. Сосюри у творах українських радянських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – музичне мистецтво. Київ, 1980. 24 с.
193. Сіробаба М. В. Жанрово-строфічні модифікації українського сонета : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література. Харків, 2000. 186 с.
194. Сіробаба М. В. Жанрово-строфічні модифікації українського сонета : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література. Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2000. 18 с.
195. Сіробаба М. В. Жанрово-строфічні модифікації українського сонета. Генезис та історія розвитку. Слов'янськ, 2013. 168 с.
196. Сірук В. Сонети В. Шекспіра у ранніх перекладах І. Франка: творча історія, засоби мовно-стилістичної еквівалентності. *Українське літературознавство*. 2017. Вип. 82. С. 41–50.

197. Скиба Т. В. Канонічні строфічні форми в ранній поетичній творчості Максима Рильського. *Літературознавчі студії*. 2015. Вип. 43(2). С. 229–237.
198. Содомора А. У кришталевій дзвінкості сонета. *Буття в мистецтві : зб. наук. пр. і матеріалів на пошану С. Костюка з нагоди 80-річчя* / НАН України, Львів. наук. б-ка ім. В. Стефаника ; [наук. ред. і упоряд. Л. Купчинська]. Львів, 2007. С. 475–482.
199. Сонет // Літературознавча енциклопедія: У 2-х т. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. Київ : ВЦ Академія, 2007. С. 415.
200. Сонет в українській камерно-вокальній музиці [Ноти] : навчально-методичний посібник для студентів ВНЗ / автори-упорядники С. В. Луковська, О. В. Осока. Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2020. 255 с.
201. Сонети. Світовий сонет: Шекспір, Бодлер, Гвездослав, Янка Купала / ред. С. Жолоб ; упорядник, автор передмови Д. Павличко. Київ: Генеза, 2004. 536 с.
202. Сонет «Я вдягнена у подих перехожих». Аудіоресурс. URL: <https://youtu.be/tpGSGj-Hqek> (дата звернення: 2.10.2024)
203. Спех С. Композиції. Нью-Йорк; Мюнхен ; Львів : Гердан Графіка, 2005. 464 с.
204. Спех С. Сім струн: мелодекламація на слова Лесі Українки. Мюнхен : Вид-во «Дніпрова Хвиля», 1992. 20 с.
205. Стеблій Ф. І. Шашкевич Маркіян // Енциклопедія історії України: Т. 10. Т–Я / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2013. С. 602.
206. Сулима М., Цимбал Б. Примітки куці – ні к чому // Спадщина: Літературне джерелознавство, текстологія / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ : Laurus, 2013. Т. VIII. С. 92–100.
207. Сюта Б. О. Проблеми оновлення музичної драматургії в камерно-вокальній творчості українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – музичне мистецтво. Київ, 1992. 20 с.

208. Таран Л. Нотатки про сучасний український сонет Зерова // Людмила Таран. Високе покликання. Київ : Радянська школа, 1978. С. 211–223.
209. Таран Л. Сонети неокласиків Миколи Зерова і Максима Рильського. *Дивослово*. 1994. Ч. 1. С. 9–12.
210. Ткачук М. Художній дискурс циклу «Сонети обухівської дороги» Андрія Малишка. *Наукові записки Тернопільського національного пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство*. Тернопіль, 2013. № 37. С. 3–30.
211. Толкін Дж. Р. Р. Володар перснів: Трилогія. З англ. пер. О. М. Мокровольський. Київ : Школа, 2002. (Золота бібліотека). Ч. 2. Дві твердині. 271 с.
212. Турчин М. М. Багаторівнева поетика українського неокласичного сонета : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література. Київ, 2009. 212 с.
213. Турчин М. М. Багаторівнева поетика українського неокласичного сонета : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література. Київ, 2009. 20 с.
214. Турчин М. Діалогічне прочитання українського неокласичного сонета // Діалогічне прочитання української літератури : монографія. / ред. Г. Токмань. Київ : Міленіум, 2007. С. 246–274.
215. Турчин М. Герменевтичне, феноменологічне, поетикальне прочитання сонета Максима Рильського «Ніцше». *Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» : науково-теоретичний збірник*. Тернопіль : Астон, 2006. С. 517–525.
216. Турчин М. Переклади М. Зерова «Трофеїв» Ж.-М. де Ередіа в контексті українського неокласичного сонета. *Теоретична і дидактична філологія : зб. наук. праць*. Вип. 3. Київ : Міленіум, 2008. С. 143–153.
217. Турчин М. Прочитання сонета М. Рильського «Запахла осінь в'ялим тютюном...» у світлі дидактичних концепцій Є. Пасічника

- та Б. Степанишина. *Теоретична і дидактична філологія : зб. наук. праць*. Вип. 4. Київ : Міленіум, 2008. С. 175–182.
218. Турчин М. Сонет як багаторівнева образна система. *Сучасний погляд на літературу : зб. наук. праць*. Київ : ІВЦ Держкомстату України, 2006. Вип. 10. С. 262–275.
219. Турчин М. Характеристичні параметри українського неокласичного сонета. *Теоретична і дидактична філологія : зб. наук. праць*. Вип. 1. Київ : Міленіум, 2007. С. 171–182.
220. Тучинська Т. І. Міфопоетичний простір романсів Б. Лятошинського 1920-х років. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 5. С. 123–134.
221. Франко І. Данте Аліг'єрі: Характеристика середніх віків. Житіє поета і вибір із його поезії. Львів : Т-во прихильників української літератури, науки і штуки у Львові. 1913. 246 с.
222. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2009. 17 с.
223. Цейко Н. О. Художньо-виразові аспекти партії фортепіано у вокальних творах В. Кирейка на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, та І. Франка. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб.* Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 155–159.
224. Чапля В. Сонет в українській поезії. Історично-теоретичний нарис. До соціології українського вірша. Харків ; Одеса : Державне видавництво України, 1930. 79 с.
225. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка. *Музика*. 1996. Вип. 3. С. 3.
226. Черкашина-Губаренко М. Р. Проблеми співвідношення слова, музики та дії в сучасній українській опері / Черкашина-Губаренко М. Р. *Музика і театр на перехресті епох : в 2 т.* Київ, 2002. Т. 1. С. 56–70.

227. Чобанюк В. Я. Сонет у творчості українських поетів-неокласиків: літературна традиція і новаторство: дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література. Івано-Франківськ, 2000. 179 с.
228. Чомко І. «Ozymandias» Шеллі: містерія чи містифікація? *Всесвіт*. 1997. № 5–6. С. 135–139.
229. Шаф О. Еволюція жанрів української лірики рубежу ХХ–ХХІ століть: навч. посібник. Київ: ВЦ «Просвіта», 2012. 272 с.
230. Швачко Т. Гайдамака Петро Данилович // Шевченківська енциклопедія: в 6 т. Т. 2: Г–З / НАН України, ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. Київ, 2012. С. 27.
231. Шеллі П. Б. «Озимандія»: [вірш] / П. Б. Шеллі; з англ. пер. Іван Франко, Освальд Бургардт, Яр Славутич, Василь Мисик, Григорій Кочур, Святослав Караванський, Віктор Коптілов, Олександр Мокровольський. *Всесвіт*. 1997. № 5–6. С. 135–139.
232. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
233. Шип С. В. Музичне мовлення та мова музики. Одеса: Одеська державна консерваторія ім. А. В. Нежданової, 2021. 295 с.
234. Шип С. В. Музичне мислення як приблизні виміри та розрахункові операції. *Докса*. 2015. Вип. 2(24). С. 258–271.
235. Шип С. В. Ноти як семіотичний феномен в типологічному аспекті (досвід кваліфікації знаків музичного письма). *Ars inter Culturas*. 2016. № 5. С. 335–348.
236. Шмелева Н. Особливості романсового мелодизму Віталія Губаренка у вокальному циклі «Осінні сонети». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2010. Вип. 28. С. 79–91.
237. Шмелева Н. Ранні романси В. Губаренка: лиричні одкровення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2009. Вип. 25. С. 125–132.

238. Штайнер Р. Евритмія як видимий спів / Пер. з нім. Київ : Наірі, 2016. 160 с.
239. Шульгіна В. Повернення із забуття музично-педагогічної спадщини Ф. Якименка. *Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики*. Київ, 1997. С. 173–175.
240. Шульгіна В. Ф. Якименко. Празький період життя і творчості (за матеріалами архівних фондів). *Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи: матеріали музичної спадщини*. Вип. 13 / упор. В. Д. Шульгіна. Київ, 2000. С. 50–56.
241. Шульгіна В., Яковлев О. Повернення із забуття творчості Федора Якименка (з архівів Києва, Санкт-Петербурга, Праги, Парижа) / Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої третини ХХ століття : монографія. Київ : НАКККиМ, 2011. С. 227–244.
242. Шурова Н. С. Дремлюга Микола Васильович // *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: <https://esu.com.ua/article-21733> (дата звернення: 24.03.2025)
243. Шурова Н. Контрапункти життя і творчості Миколи Дремлюги. *Культура і життя*. 2007. № 28. 11 липня. С. 6.
244. Шурова Н. «Сонети» М. Дремлюги. *Музика*. 1978. № 6. Листопад-грудень. С. 19.
245. Шутко Д. Музично-поетична сонорика камерно-вокального твору Євгенії Марчук «Я вдягнена у подих перехожих». *Fine Art and Culture Studies*. 2024. Вип. 5. С. 120-127.
246. Шутко Д. Сонет у камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 2. С. 108-115.
247. Шутко Д. Сонетна форма в контексті історично-культурних явищ. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 70, том 2. С. 177–182.

248. Щепакін В. М. Родина Марчечків у музичному житті Харкова і Праги XIX–XX століть. *Українське музикознавство*. 2022. Вип. 48. С. 69–95.
249. Яковчук Олександр Миколайович (1952–). 12 сонетів Вільяма Шекспіра [Ноти] = 12 Sonnets by William Shakespeare : в українському перекладі Остапа Тарнавського : для баса і фортепіано. Київ : Фоліант, 2019. 66 с. Присвячується знаменитому оперному співаку Павлові Гуньці. Паралельно українською та англійською мовами.
250. Якубовська М. Г. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література. Одеса, 2002. 191 с.
251. Якубовська М. Г. Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література. Одеський Національний університет ім. І. І. Мечникова. Одеса, 2002. 20 с.
252. Якубовська М. Жанрова амбівалентність вінка сонетів. *Аркадія*. 2015. № 1. С. 45–47.
253. Якубовська М. Світові традиції у створенні вінків сонетів в українській поезії. *Аркадія*. 2014. № 4. С. 84–87.
254. Якубський Б. Наука віршування. Київ : Слово, 1922. 122 с.
255. A Shakespeare Music Catalogue. In 5 vol. Vol. 1: The Catalogue of Music: All's Well that Ends Well – Love's Labour's Lost / B. (Bryan) N. S. Gooch and D. (David) Thatcher. Oxford : Clarendon Press, 1991. 798 p.
256. A Shakespeare Music Catalogue. In 5 vol. Vol. 2: The Catalogue of Music: Macbeth – The Taming of the Shrew / B. N. S. Gooch and D. Thatcher. Oxford : Clarendon Press, 1991. 804 p.
257. A Shakespeare Music Catalogue. In 5 vol. Vol. 3: A Catalogue of Music: The Tempest – The Two Noble Kinsmen, The Sonnets, The Poems, Commemorative Pieces, Anthologies / B. N. S. Gooch and D. Thatcher. Oxford : Clarendon Press, 1991. 686 p.

258. A Shakespeare Music Catalogue. In 5 vol. Vol. 4: Indices / B. N. S. Gooch and D. Thatcher. Oxford : Clarendon Press, 1991. 356 p.
259. A Shakespeare Music Catalogue. In 5 vol. Vol. 5: Bibliography / B. N. S. Gooch and D. Thatcher. Oxford : A Claredon Press Publication, 1991. 314 p.
260. Astalosh G., Bassa O., Lypetska M., Dyka N., Lisohorska A. The role of the «Prague School» in the formation of National Paradigm in Western Ukrainian composers' creativity at the beginning 20th Century. *Herança – History, Heritage and Culture Journal*. 2025. Vol. 8. № 4. P. 87–100. URL: <https://doi.org/10.52152/heranca.v8i4/1179> (дата звернення: 14.12.2025)
261. Baer W. Sonnets: 150 Contemporary Sonnets. University of Evansville Press, 2005. 176 p.
262. Baker D. L. Gabrielle de Coignard's «Sonnets spirituels»: Writing Passion within and against the Petrarchan Tradition. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*. 2015. Vol. 38. № 3. P. 41–59.
263. Bassa O., Lypetska M., Ksondzyk O., Zhmurkevych Z., Lisohorska A. Developing Professional Skills of a Performing Musician in a Higher Music Institution. *Journal: Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 2023. Iss. 1, P. 141-166.
264. Becher J. R. Philosophie des Sonetts oder Kleine Sonettslehre // Das poetische Prinzip. Mit einem Anhang: Philosophie des Sonetts oder Kleine Sonettslehre und «Ein wenig über vier Seiten...». Berlin : Aufbau-Verlag, 1957. S. 405–440.
265. Brooks J. Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson. *Early Music History*. 1994. Vol. 13. P. 65–84.
266. Buchma-Bernatska O., Chystiakova N., Bazylchuk L., Putiatytska O., Kopytsia M., Zakharova O. Psychological and pedagogical aspects of teaching students in the field of music. Ways of modernizing education and improving the research skills of young people. *Youth Voice Journal*. 2023. Vol. I. P. 9–19.
267. Byrd Studies in the Twenty-First Century – Clemson University Press : Studies in British Musical Cultures (Hardback) Samantha Bassler, Katie Bank, Katherine Butler (editor), 2023. 312 p.

268. Cousins A. D.; Howarth P. *The Cambridge Companion to the Sonnets*. Cambridge University Press, 2011. 280 p.
269. Dante Gabriel Rossetti : An Anthology. Chosen by F. L. Lucas. Cambridge University Press, 1933. 284 p.
270. Delmonte R., Busetto N. Multidimensional Visualization of Sound-Sense Harmony for Shakespeare's Sonnets Classification. *Preprints*. 2024. URL: <https://www.preprints.org/manuscript/202410.0286/v1> (дата звернення: 7.08.2024).
271. Donne J. *Songs and Sonnets by John Donne*. London : Global Language Resources Inc., 2001. 62 p.
272. Dovzhynets I., Govorukhina N., Kopeliuk O., Ovchar O., Drach I. Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art. *Amazonia Investiga* 2022. Vol. 11. Iss. 54. P. 256–263. URL: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.54.06.24> (дата звернення: 23.12.2024)
273. Drach I., Cherkashina-Gubarenko M., Chernyavska M., Govorukhina N., Mykhailova O. Francis Poulenc's Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 2021. Vol. 9. № 2. P. 92-105.
274. Garth J. «The road from adaptation to invention»: How Tolkien came to the brink of Middle-earth in 1914. *Tolkien Studies*. January 2014. № 11(1). P. 1–44.
275. Genette G. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press, 1997. 456 p.
276. Gudinaite P. Soneto interpretacija XX a. kamerinėje vokalinėje muzikoje: žodis–garsas, partitūra–atlikimas: Meno doktorantūros projekto tiriamoji dalis: Muzika (W 300). Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija. Vilnius, 2017. 163 p.
277. Guissin-Stubbs T. *The Modern Irish Sonnet: Revision and Rebellion, New Directions in Irish and Irish American Literature*. Palgrave Macmillan, 2021. 284 p.
278. Joubin A. A. Translational Agency in Liang Shiqiu's Vernacular Sonnets. In : *Shakespeare's Global Sonnets: Translation, Appropriation, Performance*.

- (Global Shakespeares) / Ed. by J. Kingsley-Smith and W. R. Rampone Jr. Palgrave Macmillan, 2023. 430 p. P. 161–179.
279. Kamčevski D. Statues speak – politics and spirituality in Shelley and Tolkien. *Belgrade English Language and Literature Studies*. 2024. Issue 16. P. 319–340.
280. Karwaszewska M. Intermedial References to Music in Literature and to Literature in Music in Selected Sonnets. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. 2023. Vol. 54. № 2. P. 253–268.
281. Kopytsia M., Savchuk I., Chibalashvili A., Kharchenko P., Putiatytska O. Epistological documents of the history of Ukrainian music: an attempt of conceptual analysis. *Akademické sdružení Magnanimitas*. 2022. Special Issue (12/01-XXV.) P. 213–218.
282. Kuin R. J. P. Chamber Music: Elizabethan Sonnet-sequences and the Pleasure of Criticism. Toronto ; Buffalo ; London : University of Toronto Press, Inc., 1998. 288 p.
283. Mykalanynets L., Zhyshkovych M., Bassa O., Kachur M., Dikun I. Biography as a factor of shaping the artist's creative style. *Amazonia Investiga*, 2023. Vol. 12. Iss. 67. P. 30-37.
284. Laskier M. A. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley : University of California Press, 1991. 297 p.
285. Lastovetska-Solanska Z., Zhyshkovych M., Bassa O., Lypetska M., Dyka N. Stage and concert skills formation of higher music students based on personality-oriented and activity-based approaches. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys*, 2024. Iss. 55.P. 1823-1832.
286. Levin P. *The Penguin Book of the Sonnet: 500 Years of a Classic Tradition in English*. New York: Penguin Group, 2001. 221 p.
287. Lotman R. Sonnet as Closed Form and Open Process. *Interlitteraria*. 2013. Vol. 18(2). P. 317–334.
288. Maher M. J. Luigi Pulci's Fifteenth-Century Verse Parody of Moses: A Denunciation of Marsilio Ficino's Neoplatonic Christianity. *Quidditas*. 2022. № 43. P. 89–111.

289. Malakhova M., Huminiuk S., Ryndenko O., Pukhlianko M., Kushnir A. Developing instrumentalists' interpretive freedom through pedagogical support in their professional studies. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai Musica*. 2025. Vol. 70. Iss. 2. P. 115–137.
290. Medieval Woman's Song: Cross-Cultural Approaches (The Middle Ages Series) by Anne L. Klinck (Editor), Ann Marie Rasmussen (Editor). Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2001. 288 p.
291. Merwe, Johan van der. A Stylistic Analysis of Liszt's Settings of the Three Petrarchan Sonnets : thesis ... for the Degree of Master of Arts. Denton, Texas, 1975. 78 p.
292. Mogola M. P. The Input of Choral Music in Linguistic and Literary Aspects : thesis ... for a Master's degree. Zululand, 2009. 233 p.
293. Obermeier C., Menninghaus W., von Koppenfels M., Raettig T., Schmidt-Kassow M., Otterbein S., Kotz S. A. Aesthetic and emotional effects of meter and rhyme in poetry. *Frontiers in Psychology*. 2013. January, 31. Vol. 4. Article 10.
294. Oppenheimer P. The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet. New York : Oxford University Press, 1989. 206 p.
295. Osoka O. Sonnet poems in Ukrainian vocal-instrumental music. *Grail of Science*. № 10. Vinnitsa, UKR – Vienna, AUT : 2021. P. 632–633.
296. Phelan J. The Music of Verse: Metrical Experiment in Nineteenth-Century Poetry. Palgrave Macmillan, 2012. 236 p.
297. Phelan J. The Nineteenth-Century Sonnet. Palgrave Macmillan, 2005. 192 p.
298. Podrygajło K. Sonety Szekspira i ich trwanie w muzyce Pawła Mykietyna. *Res Facta Nova : teksty o muzyce współczesnej*. 2010. № 11. S. 297–358.
299. Poetters W. The origin of the sonnet: Poetry and mathematics at the court of Emperor Frederick II. *Germanish-Romanische Monatsschrift*. 2013. Vol. 63(4). P. 427–461.

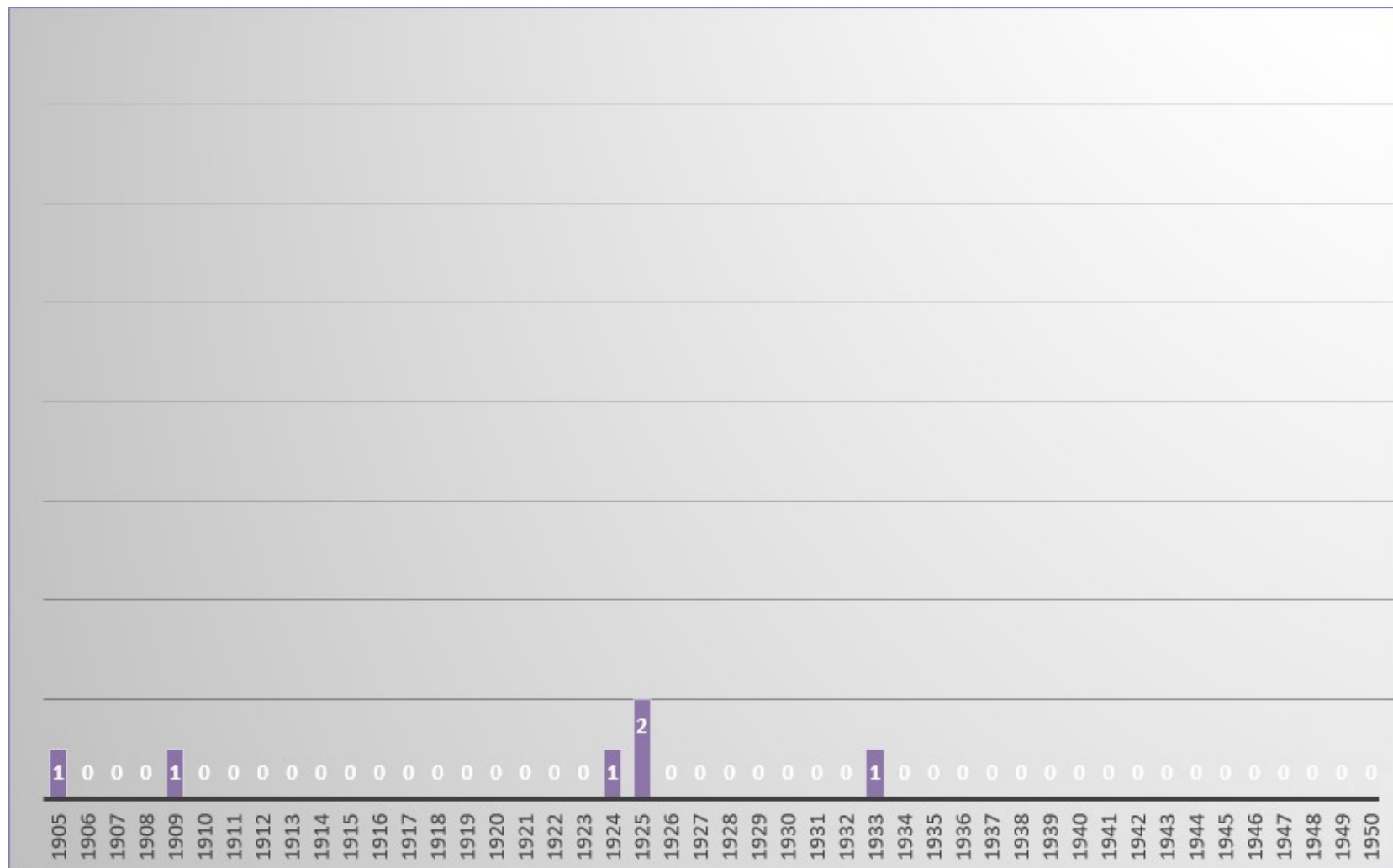
300. Putiatytska O., Kopytsia M., Davydova O., Taranchenko O., Stankovych-Spolska R. Performing features of chamber vocal works of Ukrainian composers. *Yegah Müzikoloji Dergisi*. 2024. Vol. 7, Iss. 4. P. 724–744.
301. Putiatytska O., Putiatytska L., Kopytsia M., Hnatiuk L., Taranchenko O. Musical dialogue between Ukraine and Europe: analysis of common features in the genre of sacred music. *Yegah Müzikoloji Dergisi*. 2025. Volume 8(3). P. 1861–1891.
302. Putiatytska O., Ryndenko O., Osoka O., Putiatytska L., Shchyrytsia D. Exploring Global Musical Diversity: Analysing the Fusion of Styles, Genres, and Traditions in Modern Music. *Ad Alta: Journal Of Interdisciplinary Research: Special Issue*. 2024. Vol. 14. Iss. 1. Special Iss. XLII. P. 77–83.
303. Remoortel M. van. *Lives of the Sonnet, 1787–1895: Genre, Gender and Criticism*. Farnham, UK and Burlington, VT : Ashgate, 2011. 204 p.
304. Remoortel M. van. The Secret Life of the Della Cruscan Sonnet: William Gifford's «Baviad» and «Maeviad». *The Modern Language Review*. Vol. 102. № 2. (April 2007). P. 311–325.
305. *Rhyme and Rhyming in Verbal Art, Language, and Song*. Ed. by V. Sykäri, and N. Fabb. Helsinki : Finnish Literature Society – SKS, 2022. 288 p.
306. Serjeantson D. The Book of Psalms and the early modern sonnet. *Renaissance Studies*, 2015. Vol. 29. № 4. P. 632–649.
307. Severynova, M., Kharchenko, P., Chibalashvili, A., Bezuhla, R. and Putiatytska, O. Transformations of the Contemporary Art Practices in the Context of Metamodern Sensibility. *Open Cultural Studies*. 2025. Vol. 9. Iss. 1, pp. 20250053.
308. *Shakespeare's Global Sonnets Translation, Appropriation, Performance*. Ed.: Jane Kingsley-Smith, W. Reginald Rampone Jr. Palgrave Macmillan Home Book, 2023. 408 p.
309. Spiller M. R. G. *The Development of the Sonnet. An Introduction*. London and New York : Routledge, 1992. 252 p.

310. Spiller M. R. G. *The Sonnet Sequence. A Study of Its Strategies*. New York : Twayne Publishers, 1997. 171 p.
311. *The American Sonnet: An Anthology of Poems and Essays*. Ed. by Dora Malech, and Laura T. Smith. University of Iowa Press, 2023. 357 p.
312. Vendler H. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. The Belknap Press : An Imprint of Harvard University Press, 1999. 696 p.
313. Vuillemin A. La satire dans les Sonnets interdits de Lubomir Guentchev. *Analele Universității București. Limba și literatura română*. 2022. № 71. P. 121–139.
314. Wilkins E. H. The Invention of the Sonnet. *Modern Philology*. 1915. Vol. 13. № 8. P. 463–494.
315. Wright L. D. *A Form Of Our Own: An Examination of Black Sonnet-Samplers : thesis ... for the Degree of Master of Arts*. Georgia Southern University, 2022. 65 p.
316. Xue M. C. Time and Eternity in Shakespeare's Sonnets. *Open Access Library Journal*. 2023. Vol. 10. URL: <https://www.oalib.com/articles/6792430> (дата звернення: 3.08.2025)
317. Yulianda N., La Sunra. An analysis of figurative languages used in William Shakespeare's sonnets. *Journal of English Linguistics and Literature Studies*. 2022. Vol. 2(2). P. 21–32.
318. Zhornova O., Lut K., Romanenko A., Ryndenko O. Readiness of university teachers to participate in empirical data exchange: pilot study in Ukraine. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2022. Vol. 11. № 2, P. 217-222.

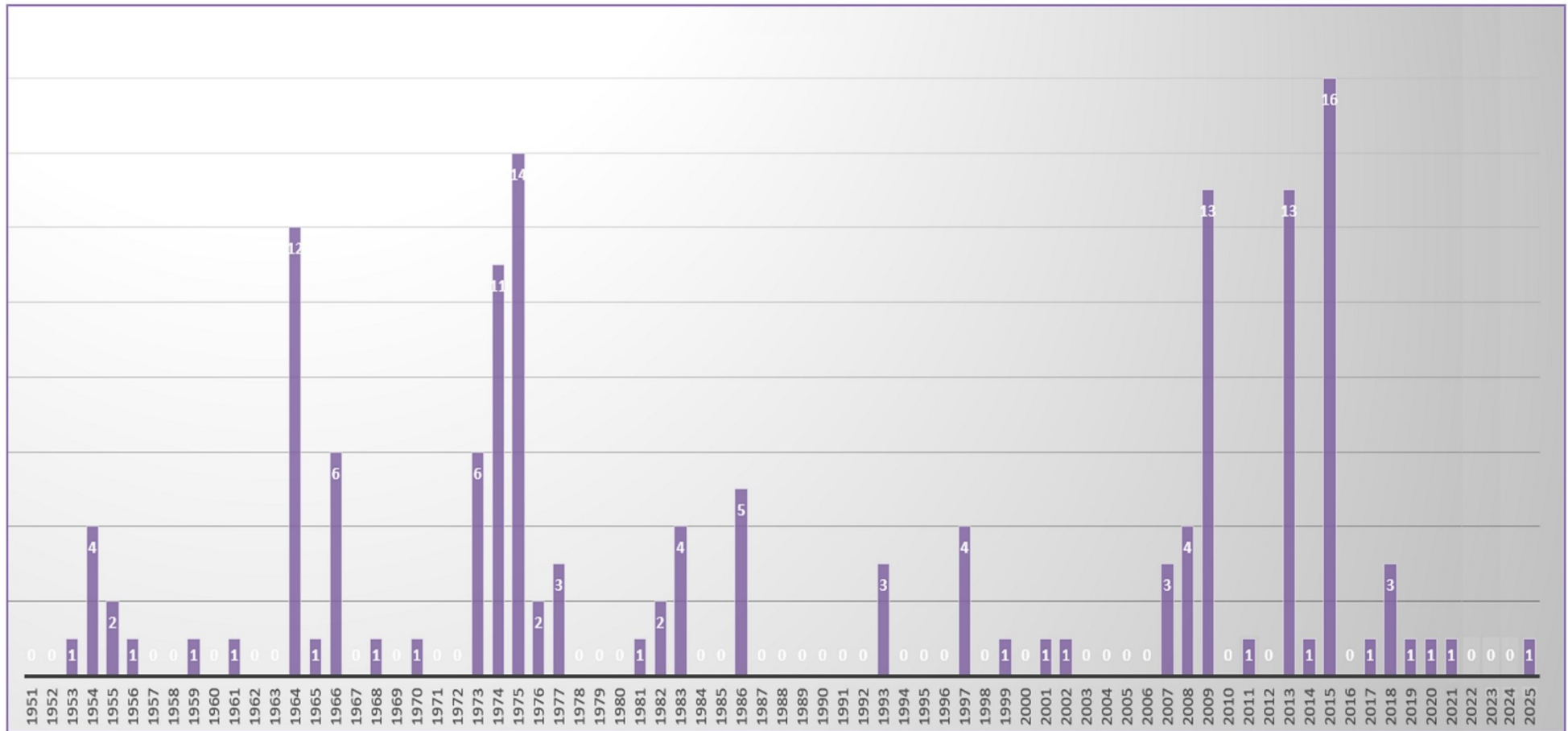
ДОДАТОК А

ІНТЕНСИВНІСТЬ ПОЯВИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ НА ТЕКСТИ СОНЕТІВ

Перша половина ХХ століття



Друга половина XX – перша чверть XXI століття



ДОДАТОК Б
УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ СОНЕТАРІЙ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ
(в алфавітному порядку)

Автор	Твір	Дата створення
Алмаші Золтан Гаврилович (нар. 1974)	«Ось спить дитя», для меццо-сопрано та струнного квартету (сл. І. Франка)	2021–2023
Антонюк Валерій Юрійович (нар. 1979)	«Дрімотність», з циклу «Паралелі» (сл. І. Анненського)	1996
Барвінський Василь Олександрович (1888–1963)	Сонет (сл. І. Франка)	1932–1933
Безбородько Олег Анатолійович (нар. 1973)	Сонет 43 (сл. В. Шекспіра)	2020, 30.09: прем'єра на фестивалі Kyiv Music Fest 2020
Білаш Олександр Іванович (1931–2003)	Вокальний цикл «Світовий сонет» (твори класиків світової літератури в перекладах Д. Павличка): «Благословенні будьте» (сл. Ф. Петрарки); «Поет – до своєї коханої» (сл. С. Вальехо); «Я написав її ім'я». Сонет 75 (сл. Е. Спенсера); «Я кличу смерть». Сонет 66 (сл. В. Шекспіра);	1986

	«Про коника і цвіркуна» (сл. Дж. Кітса).	
Боева Наталія Іванівна (нар. 1951)	Три романси для баритона та камерного оркестру на слова В. Шекспіра: Сонет № 12 Сонет № 104 Сонет № 97	2007
Буєвський Борис Миколайович (нар. 1935)	Три романси на сонети В. Шекспіра для баритона, віолончелі і ф-но: Б. М. Пузіну («Усе вже я про тебе розповів»); «Стомившись, вже смерті я благаю». Сонет № 66; «Розумна будь». Сонет № 140	1966: видано
Винокур Олександр Григорович (1938–2016)	Сонет № 2 (сл. В. Шекспіра)	
Волинський Мирослав Михайлович (нар. 1955)	«До музики» (сл. А. Волинської)	2018: запис на CD – проєкт Galician II The Art Songs
Волинський Мирослав Михайлович (нар. 1955)	«Любов» (сл. В. Симоненка)	2025
Волинський Мирослав Михайлович (нар. 1955)	Ода скрипці (сл. Розалін (Зільке Ламберт) (Rosalyn (Silke Lambert), нім.)	2018: запис на CD – проєкт Galician II The Art Songs
Волинський Мирослав Михайлович (нар. 1955)	«Сонет» (сл. А. Волинської)	2018: запис на CD – проєкт Galician II The Art Songs

Волинський Мирослав Михайлович (нар. 1955)	«Сумрак вечірній» (сл. М. Шашкевича), для мішаного хору, баритона соло і оркестру	2011
Гайдамака Петро Данилович (1907–1981)	«Дніпровські сонети», вокальний цикл (сл. Д. Луценка): 1. «У Моринцях, де народивсь Тарас»; 2. «Оповіва кімнату мертва тиша» («Співаємо Шевченків «Заповіт»»); 3. «Новопетрівська кам'яна фортеця»; 4. «Біля Дніпра зійшлись на поєдинок»; 5. «Нагорювавсь, по наймах жив з бідую».	1964
Гайденко Анатолій Павлович (нар. 1937)	Чотири сонети з чотирма епіграфами (сл. Дж. Г. Брауна)	1997: Вперше прозвучали на VIII міжнародному фестивалі Kyiv Music Fest
Губаренко Віталій Сергійович (1934–2000)	Вокальний цикл «Осінні сонети» (сл. Д. Павличка): «Прозорість» «Осінь» «Сонце» «Тиша»	1983
Діброва Юлія Олексіївна (нар. 1979)	Сонет № 137, для сопрано та фортепіано (сл. В. Шекспіра)	1999
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Благословенна та пора, той рік», з вокального циклу «Пісні кохання» (сл. Ф. Петрарки, переклад Б. Тена)	1973, 8.05
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«В багрянному вінці» («В короні хмар ясних на сході сонце стало»): вокальний цикл «Сонети кохання» (сл. А. Міцкевича, укр. переклад П. Засенка);	1955, 5.09

	вокальний цикл «Весна вітчизни» (укр. переклад І. Тимка: «В багряному вінці»)	
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Велике серце Ілліча» (сл. Л. Рєви)	1975, 1.05
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«В полі чистому сріблиться» (сл. О. Пушкіна, укр. переклад Ю. Петренка)	1975, 7.08
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«В твоїх я грудях чую всі серця», з вокального циклу «Пам'яті друга» (сл. В. Шекспіра, переклад Ю. Петренка)	1974, 9.01
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Де все було осяяне вогнем очей твоїх блакитних» (в оригіналі – «Где синих глаз твоих огни озарены»), з вокального циклу «Сонети кохання» (сл. А. Міцкевича) для високого голосу із супроводом фортепіано	1974, 9.03
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Життя моє вже краю доплива», з циклу «Два романси для високого голосу (тенор) із супроводом фортепіано» (сл. Б. Мікеланджело, переклад Б. Тена)	1975, 22.03–23.03
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Жовтень» (в оригіналі – «Октябрь»), (сл. Х. Р. Хіменеса, переклад А. Гелескула)	1975, 7.10 Не опубліковано
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Забіліло... Замело...» (сл. А. Демиденка): вокальний цикл «Сонети» для високого голосу (тенор) із супроводом фортепіано на слова українських радянських композиторів	1974, 29.12–30.12 (перероблено 01.01.1975)
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Коли мене гнітить страждання» (в оригіналі – «Когда порой меня томит страданье»), з вокального циклу «Пісні кохання» (сл. Ф. Петрарки, переклад А. Ефроса)	1973, 20.04 Не опубліковано

Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Коли навесні скресає крига» (в оригіналі – «Когда весной разбитый лед»), (сл. М. Лермонтова)	1975, 14.08
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Коли на суд німих таємних дум...», з вокального циклу «Пам'яті друга» (сл. В. Шекспіра, переклад С. Литвина), для високого голосу із супроводом фортепіано	1974, 9.02
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Коли увесь туди я прагну», з вокального циклу «Пісні кохання» (сл. Ф. Петрарки, переклад Б. Тена)	1973, 12.04
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Лиш вашим зором бачу світло я», з циклу «Два романси для високого голосу (тенор) із супроводом фортепіано» (сл. Б. Мікеланджело, переклад Б. Тена)	1975, 31.03–1.04
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Моя мрія» (в оригіналі – «Моя мечта»), з вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) із супроводом фортепіано на слова українських радянських поетів, (сл. А. Демиденка)	1974, 9.02 Не опубліковано
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«На висоті, де небеса такі сині» (в оригіналі – «На высоте, где небеса так сини»), (сл. І. Буніна)	1975, 25.08
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	Народна пісня («Глянь на криницю тиху») (сл. І. Франка), з вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) з фортепіано на слова українських поетів	1974, 18.11
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Настроймо ж струни ми на лад високий» (Новорічний сонет) (сл. М. Рильського), з вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) з фортепіано на слова українських поетів	1975, 29.01
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Немов у ранній юності» (в оригіналі – «Как в ранней юности»), (сл. П. Еллюара, пер. з фр. П. Антокольського), для високого голосу в супроводі фортепіано	1975: видано

Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«О, добрий вечір мій», з вокального циклу «Сонети кохання» (сл. А. Міцкевича, переклад О. Новицького) для високого голосу із супроводом фортепіано	1974, 19.05
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Пахучі трави й квіти ті щасливі», з вокального циклу «Пісні кохання» (сл. Ф. Петрарки, переклад Б. Тена)	1973, 12.03
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Під хмарами згасає далина» (сл. Д. Павличка), з вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) з фортепіано на слова українських поетів	1975, 5.02
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Спогад», з вокального циклу «Сонети кохання» (сл. А. Міцкевича, переклад Д. Павличка) для високого голосу із супроводом фортепіано	1974, 10.05
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Сумнішої мелодії немає на світі» (в оригіналі – «Печальней нет мелодии на свете»), (сл. Л. Вишеславського)	1974, 20.02
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Твої рівняти риси з літнім днем», з вокального циклу «Пам'яті друга» (сл. В. Шекспіра, переклад В. Юхимовича), для високого голосу із супроводом фортепіано	1974, 9.02
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Твою красу я переллю в пісні» («Хоч ти не будеш квіткою цвісти», сл. І. Франка, переклад Т. Волгіної)	1956
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Три часи дано нам від народження» (в оригіналі – «Три времени дано нам от рожденья»), (сл. П. Ронсара)	1976, 22.04
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Усі думки про тебе» (в оригіналі – «Все мысли о тебе»), з вокального циклу «Сонети кохання» (сл. А. Міцкевича) для високого голосу із супроводом фортепіано	1974, 1.06

Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Фантазія» (сл. Лесі Українки – «Сім струн», основна редакція), з вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) з фортепіано на слова українських поетів	1975, 18.02
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Хмари» (сл. Х. Р. Хіменеса, переклад В. Лагоди)	1975, 26–27.09
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Чи, може, ти ховатимеш мене», з вокального циклу «Пам'яті друга» (сл. В. Шекспіра), для високого голосу із супроводом фортепіано	1974, 11.02
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Ще вітри завивають холодні» (сл. О. Пушкіна, переклад Ю. Петренка)	1975, 13.09
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Як лине до землі морський прибій», з вокального циклу «Пам'яті друга» (сл. В. Шекспіра, переклад В. Юхимовича), для високого голосу із супроводом фортепіано	1974, 11.02
Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Я так почну оспівувати любов», з вокального циклу «Пісні кохання» (сл. Ф. Петрарки, переклад Б. Тена)	1973, 14.05
Жербін Михайло Михайлович (1911–2004)	«Писав я ці сонети восени» (сл. Д. Павличка)	після 1972
Завалишина Марія Семенівна (1903–1991)	«Сонет № 139» (сл. В. Шекспіра)	1961: видано
Золотухін Володимир Максович (1936–2010)	«Бахчисарай» (сл. Лесі Українки)	2002: презентація
Іщенко Юрій Якович (1938–2021)	«Суниці» (сл. М. Зерова)	2009
Іщенко Юрій Якович (1938–2021)	Три сонети (сл. П. Ронсара)	2008

Карел Вік (Шинкаренко Вікторія Сергіївна, нар. 1992)	«Сікстинська мадонна» (сл. І. Франка)	2020
Карлаш Володимир Григорович (нар. 1952)	«Сонет» (сл. Ф. Петрарки)	2008
Кирейко Віталій Дмитрович (1926–2016)	«О, рідне слово», ор. 34 (сл. Д. Павличка)	1964
Кирейко Віталій Дмитрович (1926–2016)	«Сікстинська мадонна», ор.110 (сл. І. Франка)	1981
Клебанов Дмитро Львович (1907–1987)	«Сікстинська мадонна» (сл. М. Рильського)	
Козаренко Олександр Володимирович (1963–2023)	«Від мене йдеш, немов душа від тіла». Сонет. З вокального циклу на сл. С. Майданської	2001: прем'єра
Козаренко Олександр Володимирович (1963–2023)	Фа. Сонет. З вокального циклу «Сім струн» (сл. Лесі Українки, перша редакція)	1981
Кос-Анатольський Анатолій Йосипович (1909–1983)	Цикл романсів за сонетами В. Шекспіра: 1. «Любов і музика» (Сонет № 128); 2. «Любов і правда» (Сонет № 21). 3. «Голос кохання» (Сонет № 23) 4. «Любов і вода» (Сонет № 154?)	1954
Левкович Олександр Олександрович	Сонет (сл. Д. Павличка - зі збірки «Львівські сонети» Д. Павличка)	

(нар. 1952)		
Лісовський Леонід Леонідович (1866–1934)	«Озимандія» (сл. П. Б. Шеллі). Мелодекламація	1909
Лятошинський Борис Миколайович (1894–1968)	«Озимандія» (сл. П. Б. Шеллі), для баса і фортепіано	1925
Лятошинський Борис Миколайович (1894–1968)	«Спогад» («Спомин») (сл. А. Міцкевича, укр. переклад А. Волинської здійснений у 2019)	1955, 1–2 квітня
Майборода Георгій Ілларіонович (1913–1992)	«Сонет» (сл. В. Сосюри)	1959: видано
Малий Микола Григорович	«Весняні сонети», цикл романсів для голосу та фортепіано (сл. Б. Д. Грінченка): <ol style="list-style-type: none"> 1. Весна іде! 2. Весна прийшла 3. Іди у гай 4. Сонце вже засяло 5. Місяць як сія! 6. Рясний садок 7. Вона! Вона! 8. То сонце йде 9. Скоріш! Скоріш! 10. Воскресни і живи! 11. І світ воскрес! 12. На волі вітер віє 13. Та де вона? 	2013: видано

Малюкова (Сидоренко) Тамара Степанівна (1919–2005)	«Фа. Сонет», солоспів для голосу з фортепіано (сл. Лесі Українки – цикл «Сім струн»)	1962
Марчук Євгенія Сергіївна (нар. 1979)	«Я вдягнена у подих перехожих». Сонет (сл. С. Майданської)	2019
Мейтус Юлій Сергійович (1903–1997)	«Пам'яті Максима Рильського». Сонет (сл. Д. Павличка)	1964–1965?
Мейтус Юлій Сергійович (1903–1997)	Вокальний цикл «П'ять зоряних сонетів» (сл. Л. Вишеславського): 1. «Кущі бузкові на світанні»; 2. «Не рік, не два, а довгі літа»; 3. «Місяці над Марсом два кружляє»; 4. «Мокрий сніг. Теплінь. Дерева в білім»; 5. «Зі стапелів, що наче в небо линуть».	1964: видано
Мейтус Юлій Сергійович (1903–1997)	«Сільський сонет» (сл. М. Рильського)	1975: видано
Надененко Федір Миколайович (1902–1963)	«Коханню вороття нема» (сл. І. Северянина)	1924
Опанасюк Олександр Петрович (нар. 1959)	Два сонета В. Шекспіра для баритона і фортепіано (Вокальний цикл № 5, переклад Д. Паламарчука): 1. Сонет № 30; 2. Сонет № 5.	1981–1982 /2025
Парулава (Оскоменко-Парулава) Тамара Георгіївна (1952–2024)	Три сонети В. Шекспіра, для баритона і фортепіано	1993

Польовий Олег Григорович (1966–2023)	«Сікстинська мадонна» (сл. І. Франка)	
Польовий Олег Григорович (1966–2023)	Цикл сонетів на вірші Розалії Бороденко, для сопрано і фортепіано	2015
Польський Ілля Самійлович (1924–2001)	«Фа. Сонет» (сл. Лесі Українки – цикл «Сім струн»)	1970
Сасько Геннадій Михайлович (нар. 1946)	Три сонети на сл. В. Шекспіра: Сонет 71 (опублікований у 2020 році)	1966
Скороход Костянтин Павлович (1921–1991)	«Елегія» (сл. О. Пушкіна, укр. пер. Є. Доломана)	
Соневицький Ігор Михайлович (1926–2006)	«Хоч ти не будеш квіткою цвісти», з циклу солоспівів «Зів'яле листя» для баритону і фортепіано (сл. І. Франка)	1953
Спех Степан Ігнатович (1922–2009)	«Фа. Сонет», з вокального циклу «Сім струн» (сл. Лесі Українки – перша редакція). Мелодекламація	1976
Шукайло Людмила Федорівна (нар. 1942)	Три сонети, вокальний цикл для баритона та фортепіано (сл. П. Неруди, з книги «100 сонетів про кохання»)	1977
Якименко (Акименко) Федір Степанович (1876–1945)	«Озимандія» (сл. П. Б. Шеллі)	1905
Яковчук Олександр Миколайович	Вокальний цикл «12 сонетів Шекспіра» для баса і фортепіано:	2009 /2019

(нар. 1952)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Сонет XIV. «Провіщення»; 2. Сонет XV. «На мить»; 3. Сонет XVIII. «До літньої тебе рівняти днини?»; 4. Сонет XXIV. «Любови око»; 5. Сонет XXV. «Я люблений й люблю»; 6. Сонет XXVII. «Неспокійна душа»; 7. Сонет XXIX. «Щастя раб»; 8. Сонет XXXII. «У цих римах любов»; 9. Сонет XXXV. «Не сумуй»; 10. Сонет XXXVII. «Що краще, хай залишиться в тобі»; 11. Сонет XL. «Мене врагом не роби»; 12. Сонет XXXVIII. «Муза». 	
Яциневич Яків Михайлович (1869–1945)	«Фа. Сонет», з вокального циклу «Сім струн» (сл. Лесі Українки)	1923–1925

ДОДАТОК В

УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ СОНЕТАРІЙ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

(у хронологічному порядку)

Дата написання	Автор	Назва твору
1905	Якименко (Акименко) Федір Степанович (1876–1945)	«Озимандія» (сл. П. Б. Шеллі)
1909	Лісовський Леонід Леонідович (1866–1934)	«Озимандія» (сл. П. Б. Шеллі). Мелодекламація
1924	Надененко Федір Миколайович (1902–1963)	«Коханню вороття нема» (сл. І. Северянина)
1923-1925	Яциневич Яків Михайлович (1869–1945)	«Га. Сонет», з вокального циклу «Сім струн» (сл. Лесі Українки)
1925	Лятошинський Борис Миколайович (1894–1968)	«Озимандія» (сл. П. Б. Шеллі), для баса і фортепіано
1933	Барвінський Василь Олександрович (1888–1963)	Сонет (сл. І. Франка)
1953	Соневицький Ігор Михайлович (1926–2006)	«Хоч ти не будеш квіткою цвісти», з циклу солоспівів «Зів'яле листя» для баритону з фортепіано (сл. І. Франка)

1954	Кос-Анатольський Анатолій Йосипович (1909–1983)	Цикл романсів за сонетами В. Шекспіра: 1. «Любов і музика» (Сонет № 128); 2. «Любов і правда» (Сонет № 21). 3. «Голос кохання» (Сонет № 23) 4. «Любов і вода» (Сонет № 154?)
1955, 5.09	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«В багряному вінці» («В короні хмар ясних на сході сонце стало»): вокальний цикл «Сонети кохання» (сл. А. Міцкевича, укр. переклад П. Засенка), для високого голосу із супроводом фортепіано; вокальний цикл «Весна вітчизни» (укр. переклад І. Тимка: «В багряному вінці»)
1955, 1–2 квітня	Лятошинський Борис Миколайович (1894–1968)	«Спогад» («Спомин») (сл. А. Міцкевича, укр. переклад А. Волинської здійснений у 2019)
1956	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Твою красу я переллю в пісні» («Хоч ти не будеш квіткою цвісти», сл. І. Франка, переклад Т. Волгіної)
1959: видано	Майборода Георгій Ілларіонович (1913–1992)	«Сонет» (сл. В. Сосюри)
1961: видано	Завалишина Марія Семенівна (1903–1991)	«Сонет № 139» (сл. В. Шекспіра)
1962	Малюкова (Сидоренко) Тамара Степанівна (1919–2005)	«ґа. Сонет», солоспів для голосу з фортепіано (сл. Лесі Українки – цикл «Сім струн»)

1964	Гайдамака Петро Данилович (1907–1981)	«Дніпровські сонети», вокальний цикл (сл. Д. Луценка): 1. «У Моринцях, де народивсь Тарас»; 2. «Оповіва кімнату мертва тиша» («Співаємо Шевченків «Заповіт»»); 3. «Новопетрівська кам'яна фортеця»; 4. «Біля Дніпра зійшлись на поєдинок»; 5. «Нагорювавсь, по наймах жив з бідною».
1964	Кирейко Віталій Дмитрович (1926–2016)	«О, рідне слово», ор.34 (сл. І. Франка)
1964: видано	Мейтус Юлій Сергійович (1903–1997)	Вокальний цикл «П'ять зоряних сонетів» (сл. Л. Вишеславського): 1. «Кущі бузкові на світанні»; 2. «Не рік, не два, а довгі літа»; 3. «Місяці над Марсом два кружляє»; 4. «Мокрий сніг. Теплінь. Дерева в білім»; 5. «Зі стапелів, що наче в небо линуть».
1964–1965?	Мейтус Юлій Сергійович (1903–1997)	«Пам'яті Максима Рильського». Сонет (сл. Д. Павличка)
1966: видано	Буєвський Борис Миколайович (нар. 1935)	Три романси на сонети В. Шекспіра для баритона, віолончелі і ф-но: Б. М. Пузіну («Усе вже я про тебе розповів»); «Стомившись, вже смерті я благаю». Сонет № 66; «Розумна будь». Сонет № 140
1966	Сасько Геннадій Михайлович (нар. 1946)	Три сонети на сл. В. Шекспіра: Сонет 71 (опублікований у 2020 році)
1970	Польський Ілля Самійлович (1924–2001)	«Фа. Сонет» (сл. Лесі Українки – цикл «Сім струн»)

1973, 12.03	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Пахучі трави й квіти ті щасливі», з вокального циклу «Пісні кохання» (сл. Ф. Петрарки, переклад Б. Тена)
1973, 12.04	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Коли увесь туди я прагну», з вокального циклу «Пісні кохання» (сл. Ф. Петрарки, переклад Б. Тена)
1973, 20.04 Не опубліковано	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Коли мене гнітить страждання» (в оригіналі – «Когда порой меня томит страданье»), з вокального циклу «Пісні кохання» (сл. Ф. Петрарки, переклад А. Ефроса)
1973, 8.05	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Благословенна та пора, той рік», з вокального циклу «Пісні кохання» (сл. Ф. Петрарки, переклад Б. Тена)
1973, 14.05	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Я так почну оспівувать любов», з вокального циклу «Пісні кохання» (сл. Ф. Петрарки, переклад Б. Тена)
1974, 9.01	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«В твоїх я грудях чую всі серця», з вокального циклу «Пам'яті друга» (сл. В. Шекспіра, переклад Ю. Петренка)
1974, 9.02	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Твої рівняти риси з літнім днем», з вокального циклу «Пам'яті друга» (сл. В. Шекспіра, переклад В. Юхимовича), для високого голосу із супроводом фортепіано
1974, 9.02 Не опубліковано	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Моя мрія», (в оригіналі «Моя мечта»), з вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) із супроводом фортепіано на слова українських радянських поетів, (сл. А. Демиденка)
1974, 9.02	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Коли на суд німих таємних дум...», з вокального циклу «Пам'яті друга» (сл. В. Шекспіра, переклад С. Литвина), для високого голосу із супроводом фортепіано
1974, 11.02	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Чи, може, ти ховатимеш мене», з вокального циклу «Пам'яті друга» (сл. В. Шекспіра), для високого голосу із супроводом фортепіано

1974, 11.02	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Як лине до землі морський прибій», з вокального циклу «Пам'яті друга» (сл. В. Шекспіра, переклад В. Юхимовича), для високого голосу із супроводом фортепіано
1974, 20.02	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Сумнішої мелодії немає на світі» (в оригіналі – «Печальней нет мелодии на свете»), (сл. Л. Вишеславського)
1974, 9.03	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Де все було осяяне вогнем очей твоїх блакитних» (в оригіналі – «Где синих глаз твоих огни озарены»), з вокального циклу «Сонети кохання» (сл. А. Міцкевича) для високого голосу із супроводом фортепіано
1974, 19.05	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«О, добрий вечір мій», з вокального циклу «Сонети кохання» (сл. А. Міцкевича, переклад О. Новицького) для високого голосу із супроводом фортепіано
1974, 10.05	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Спогад», з вокального циклу «Сонети кохання» (сл. А. Міцкевича, переклад Д. Павличка) для високого голосу із супроводом фортепіано
1974, 1.06	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Усі думки про тебе» (в оригіналі – «Все мысли о тебе»), з вокального циклу «Сонети кохання» (сл. А. Міцкевича) для високого голосу із супроводом фортепіано
1974, 18.11	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	Народна пісня («Глянь на криницю тиху») (сл. І. Франка), з вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) з фортепіано на слова українських поетів
1974, 29.12– 30.12 (перероблено 01.01.1975)	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Забіліло... Замело...» (сл. А. Демиденка): вокальний цикл «Сонети» для високого голосу (тенор) із супроводом фортепіано на слова українських радянських композиторів
1975, 29.01	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Настроймо ж струни ми на лад високий» (Новорічний сонет) (сл. М. Рильського), з вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) з фортепіано на слова українських поетів

1975, 5.02	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Під хмарами згасає далина» (сл. Д. Павличка), з вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) з фортепіано на слова українських поетів
1975, 18.02	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Фантазія» (сл. Лесі Українки – «Сім струн», основна редакція), з вокального циклу «Сонети» для високого голосу (тенор) з фортепіано на слова українських поетів
1975, 22.03– 23.03	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Життя моє вже краю доплива», з циклу «Два романси для високого голосу (тенор) із супроводом фортепіано» (сл. Б. Мікеланджело, переклад Б. Тена)
1975, 31.03– 1.04	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Лиш вашим зором бачу світло я», з циклу «Два романси для високого голосу (тенор) із супроводом фортепіано» (сл. Б. Мікеланджело, переклад Б. Тена)
1975, 1.05	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Велике серце Ілліча» (сл. Л. Рєви)
1975, 7.08	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«В полі чистому сріблиться» (сл. О. Пушкіна, укр. переклад Ю. Петренка)
1975, 14.08	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Коли навесні скресає крига» (в оригіналі – «Когда весной разбитый лед»), (сл. М. Лермонтова)
1975, 25.08	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«На висоті, де небеса такі сині» (в оригіналі – «На высоте, где небеса так сини»), (сл. І. Буніна)
1975, 26–27.09	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Хмари» (сл. Хуана Рамона Хіменеса, переклад В. Лагоди)
1975, 13.09	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Ще вітри завивають холодні» (сл. О. Пушкіна, переклад Ю. Петренка)
1975, 7.10 Не опубліковано	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Жовтень» (в оригіналі – «Октябрь»), (сл. Х. Р. Хіменеса, переклад А. Гелескула)

1975: видано	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Немов у ранній юності» (в оригінал – «Как в ранней юности»), (сл. П. Еллюара, пер. з фр. П. Антокольського), для високого голосу в супроводі фортепіано
1975: видано	Мейтус Юлій Сергійович (1903–1997)	«Сільський сонет» (сл. М. Рильського)
1976, 22.04	Дремлюга Микола Васильович (1917–1998)	«Три часи дано нам від народження» (в оригіналі – «Три времени дано нам от рожденья»), (сл. П. Ронсара)
1976	Спех Степан Ігнатович (1922–2009)	«Фа. Сонет», з вокального циклу «Сім струн» (сл. Лесі Українки – перша редакція). Мелодекламація
1977	Шукайло Людмила Федорівна (нар. 1942)	Три сонети, вокальний цикл для баритона та фортепіано (сл. П. Неруди, з книги «100 сонетів про кохання»)
1981	Козаренко Олександр Володимирович (1963–2023)	Фа. Сонет. З вокального циклу «Сім струн» (сл. Лесі Українки, перша редакція)
1981	Кирейко Віталій Дмитрович (1926–2016)	«Сікстинська мадонна», ор.110 (сл. І. Франка)
1982 /2025	Опанасюк Олександр Петрович (нар. 1959)	Два сонета В. Шекспіра для баритона і фортепіано (Вокальний цикл № 5, переклад Д. Паламарчука): 1. Сонет № 30; 2. Сонет № 5.
1983	Губаренко Віталій Сергійович (1934–2000)	Вокальний цикл «Осінні сонети» (сл. Д. Павличка): «Прозорість» «Осінь»

		«Сонце» «Тиша»
1986	Білаш Олександр Іванович (1931–2003)	Вокальний цикл «Світовий сонет» (твори класиків світової літератури в перекладах Д. Павличка): «Благословенні будьте» (сл. Ф. Петрарки); «Поет – до своєї коханої» (сл. С. Вальсхо); «Я написав її ім'я». Сонет 75 (сл. Е. Спенсера); «Я кличу смерть». Сонет 66 (сл. В. Шекспіра); «Про коника і цвіркуна» (сл. Дж. Кітса).
1993	Парулава (Оскоменко-Парулава) Тамара Георгіївна (1952–2024)	Три сонети В. Шекспіра, для баритона і фортепіано
1996	Антонюк Валерій Юрійович (нар.1979)	«Дрімтність», з циклу «Паралелі» (сл. І. Анненського)
1997: Вперше прозвучали на VIII міжнародному фестивалі Kyiv Music Fest	Гайденко Анатолій Павлович (нар. 1937)	Чотири сонети з чотирма епіграфами (сл. Дж. Г. Брауна)
1999	Діброва Юлія Олексіївна (нар. 1979)	Сонет № 137, для сопрано та фортепіано (сл. В. Шекспіра)
2001: прем'єра	Козаренко	«Від мене йдеш, немов душа від тіла». Сонет. З вокального циклу на сл. С. Майданської

	Олександр Володимирович (1963–2023)	
2002: презентація	Золотухін Володимир Максимович (1936–2010)	«Бахчисарай» (сл. Лесі Українки)
2007	Боева Наталія Іванівна (нар. 1951)	Три романси для баритона та камерного оркестру на слова В. Шекспіра: Сонет № 12 Сонет № 104 Сонет № 97
2008	Іщенко Юрій Якович (1938–2021)	Три сонети (сл. П. Ронсара)
2008	Карлаш Володимир Григорович (нар 1952)	«Сонет» (сл. Ф. Петрарки)
2009	Іщенко Юрій Якович (1938–2021)	«Суниці» (сл. М. Зерова)
2009 /2019	Яковчук Олександр Миколайович (нар. 1952)	Вокальний цикл «12 сонетів Шекспіра» для баса і фортепіано: 1. Сонет XIV. «Провіщення»; 2. Сонет XV. «На мить»; 3. Сонет XVIII. «До літньої тебе рівняти днини?»; 4. Сонет XXIV. «Любови око»; 5. Сонет XXV. «Я люблений й люблю»; 6. Сонет XXVII. «Неспокійна душа»; 7. Сонет XXIX. «Щастя раб»; 8. Сонет XXXII. «У цих римах любов»; 9. Сонет XXXV. «Не сумуй»; 10. Сонет XXXVII. «Що краще, хай залишиться в тобі»;

		11. Сонет XL. «Мене врагом не роби»; 12. Сонет XXXVIII. «Муза».
2011	Волинський Мирослав Михайлович (нар. 1955)	«Сумрак вечірній» (сл. М. Шашкевича), для мішаного хору, баритона соло і оркестру
2013: видано	Малий Микола Григорович	«Весняні сонети», цикл романсів для голосу та фортепіано (сл. Б. Грінченка): 1. Весна іде! 2. Весна прийшла 3. Іди у гай 4. Сонце вже засяло 5. Місяць як сія! 6. Рясний садок 7. Вона! Вона! 8. То сонце йде 9. Скоріш! Скоріш! 10. Воскресни і живи! 11. І світ воскрес! 12. На волі вітер віє 13. Та де вона?
2015	Польовий Олег Григорович (1966–2023)	Цикл сонетів на вірші Розалії Бороденко, для сопрано і фортепіано
2018: запис на CD – проєкт Galician II The Art Songs	Волинський Мирослав Михайлович (нар. 1955)	«До музики» (сл. А. Волинської)
2018: запис на CD – проєкт	Волинський Мирослав Михайлович	Ода скрипці (сл. Розалін (Зільке Ламберт) (Rosalyn (Silke Lambert), нім.)

Galician II The Art Songs	(нар. 1955)	
2018: запис на CD – проєкт Galician II The Art Songs	Волинський Мирослав Михайлович (нар. 1955)	«Сонет» (сл. А. Волинської)
2019	Марчук Євгенія Сергіївна (нар. 1979)	«Я вдягнена у подих перехожих». Сонет (сл. С. Майданської)
2020, 30.09: прем'єра на фестивалі Kyiv Music Fest 2020	Безбородько Олег Анатолійович (нар. 1973)	Сонет № 43 (сл. В. Шекспіра)
2020	Карел Вік (Шинкаренко Вікторія Сергіївна, нар. 1992)	«Сікстинська мадонна» (сл. І. Франка)
2021–2023	Алмаші Золтан Гаврилович (нар. 1974)	«Ось спить дитя», для меццо-сопрано та струнного квартету (сл. І. Франка)
2025	Волинський Мирослав Михайлович (нар. 1955)	«Любов» (сл. В. Симоненка)
Дата написання не з'ясована	Винокур Олександр Григорович (1938–2016)	Сонет № 2 (сл. В. Шекспіра)
Дата написання не з'ясована	Жербін Михайло Михайлович (1911–2004)	«Писав я ці сонети восени» (сл. Д. Павличка)

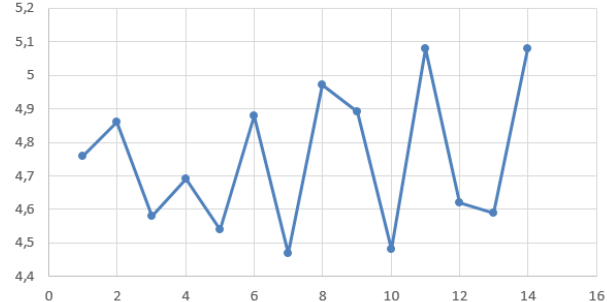
Дата написання не з'ясована	Кирейко Віталій Дмитрович (1926–2016)	«О, рідне слово» (сл. Д. Павличка)
Дата написання не з'ясована	Клебанов Дмитро Львович (1907–1987)	«Сікстинська мадонна» (сл. М. Рильського)
Дата написання не з'ясована	Левкович Олександр Олександрович (нар. 1952)	Сонет (сл. Д. Павличка)
Дата написання не з'ясована	Польовий Олег Григорович (1966–2023)	«Сікстинська мадонна» (сл. І. Франка)
Дата написання не з'ясована	Скороход Костянтин Павлович (1921–1991)	«Елегія» (сл. О. Пушкіна, укр. пер. Є. Доломана)

ДОДАТОК Г

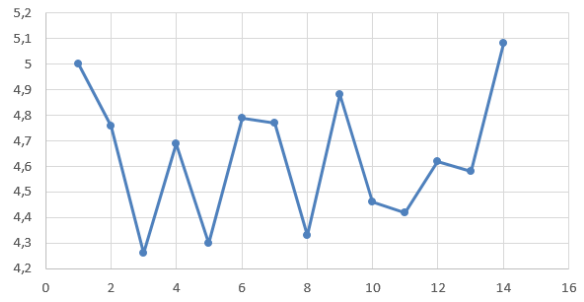
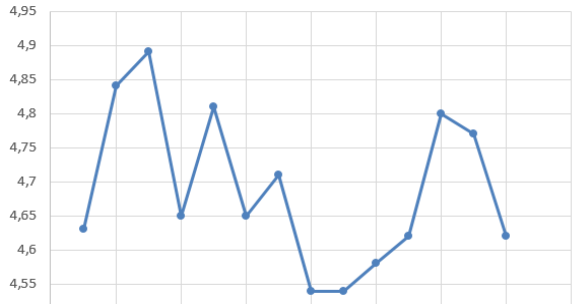
ВІДОБРАЖЕННЯ ДИНАМІКИ ЗВУЧНОСТІ ВІРША В УКРАЇНСЬКОМУ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ

СОНЕТАРІЇ

(на прикладі україномовної поезії)

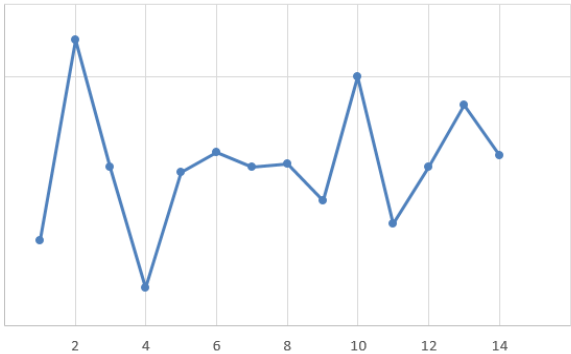
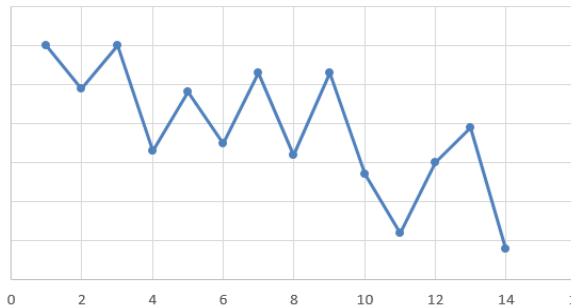
Рядок	Текст	Аналіз фонем рядків за 7-бальною шкалою звучності з фіксацією фонетичних курсивів (фк)	Середній рівень звучності рядків	Графік динаміки звучності вірша у сонеті та її відображення у музичному творі
1 2 3 4	Ось спить дитя, невинний ангел чистий. Смієсь у сні – се ангел з ним іграє... Сплакне у сні – се ангел, в облак млистий Розплившись, манить його й шезає.	1 73 3274 4627 56575565 75465 373265 1 356573 6 357 1 36 75465 4 565 645756 1 3256257 6 357 1 36 75465 5 74562 5573265 1 56425723636 56572 5647 5 3364756	4,76 4,86 4,58 4,69	<p style="text-align: center;">Алмаші 3. "Ось спить дитя"</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	І сон отсей нестертий, віковистий В душі його по собі слід лишає: З дитячих снів той ангел променистий Раз в раз бажання, тугу в нім збуджає.	1 375 62375 563275265 5626573265 1 5 4637 5647 26 3746 3574 563756 1 4 4627363 3572 265 75465 25656573265 1 564 5 574 4647556 2746 5 565 44644756	4,54 4,88 4,47 4,97	
9 10 11	Рвесь молодець від батька і від мами Чогось шукати десь в чужій чужині, А ангел з далі кличе: «Д'міні! Д'міні!»	1 5573 5756463 564 47226 6 564 5756 1 36473 362726 463 2 36475 364756 1 6 75465 4 4756 25736 4756 4756	4,89 4,48 5,08	
12 13 14 14	Любові, надії він спішить стежками, Там плід здобуде, тут лиш квіти зв'ялі, А ангел з далі кличе: «Далі! Далі!» А ангел з далі кличе: «Далі! Далі!»	1 56457 564756 565 326372 32632756 1 275 2574 4464746 272 563 25726 455756 1 6 75465 4 4756 25736 4756 4756 1 6 75465 4 4756 25736 4756 4756	4,62 4,59 5,08 5,08	
1 2 3 4	Благословенна будь поміж жонами, Одрадо душ і сонце благовісне, Почата в захваті, окроплена слюзами, О раю мій, моя ти муко, пісне!	1 5564635657556 472 26564 465756 1 645746 473 6 37536 4564657356 1 263726 5 4735626 625725656 3564756 1 6 5756 565 5657 26 5726 27356 фк	4,93 4,92 4,68 5	
5 6 7 8	Цариця, ти найнижчого з між людей Підносиш до вершин свого трону І до глибин терпіння, сліз і блуду Ведеш і тих, що двигають корону.	1 365736 26 5655733646 4 564 5746 1 26457364 46 565375 3565746 25756 1 6 46 456575 26527556 3574 6 45746 1 56473 6 273 1 336 45746562 265756	4,81 4,83 4,92 4,54	

9 10 11	Твій подих всі серця людські рівняє, Твій поцілуй всі душі благородить І сльози на алмаз переміняє, на алмаз переміняє.	1 2565 27463 236 36537 56327 5645756 1 2575 2636575 236 4736 4564657462 1 6 35746 56 65573 2656565756 (56 65573 2656565756) фк	4,57 4,62 5,08 (5,17)	<p style="text-align: center;">Барвінський В. Сонет</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці значним чином (1)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	Благословенні будьте, день і рік, І мить, і місяць, і місця урочі, Де спостеріг я ті сяйливі очі, Що зав'язали світ мені навік! Благословен вогонь, що серце пік, Солодкий біль спечаленої ночі І лук Амура, що в безоболоччі Пускав у мене стріл ясних потік! Благословенні будьте, серця рани, І вимовлене пошепки ім'я Моєї донни – ніжне і кохане,	1 4564635657556 47226 465 6 572 1 6 572 6 57363 6 56337 65736 фк 1 46 326326574 56 26 3655756 736 1 336 465564756 3572 5657 56572 1 45646356575 56475 336 36536 272 1 36572265 475 32637565656 5736 1 6 572 65756 336 5 46464657336 1 263275 6 5756 32575 563573 26272 1 4564635657556 46226 37536 5756 1 6 575655656 2736226 6557 фк 1 565756 47556 57456 6 263756 фк	4,77 4,9 4,65 4,85 4,64 4,74 4,84 4,46 4,82 4,9 5,17	<p style="text-align: center;">Білаш О. "Благословенні будьте"</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	Ніколи не вмирає спів землі. Коли вже птиці в лісові околи Втечуть од спеки й викошене поле На мить затихне в літньому теплі, Озветься коник. Сівши на стеблі, В захопленні не томлячись ніколи, Він тішитиме сонце ясночолє - Й тремтітнуть од щастя мотилі. А вже взимі, коли від холоднечі Поглибшає в хатині тишина, Цвіркун співає пісню нам з-під печі.	1 562756 56 5565756 3265 46557 1 2657 546 22736 5 563657 62756 1 226372 62 32726 5 56263656 2756 1 56 572 4627356 5 5725656 26257 1 6457236 27562 1 37236 56 326457 1 5 4637256556 56 27556363 562756 1 565 27362656 37536 563563756 1 5 25652726562 62 337326 562657 1 6 546 54657 2657 562 365645736 1 2645723656 2 362756 263657 1 3565275 3265756 27356 565 2262 2736	5 4,76 4,26 4,69 4,3 4,79 4,77 4,33 4,88 4,46 4,42	

12 13 14	Росте в дрімоті пісня негучна, Спів коника і літа молодечі, Дзвінки луги нагадує вона.	1 56327 5 4565726 27326 5646357 1 3262 275626 6 5726 56564736 фк 1 4456527 5647 56474656 5657	4,62 4,58 5,08	<p style="text-align: center;">Білаш О. Про коника і цвіркуна</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	Я кличу смерть – дивитися набридло На жебри і приниження чеснот, На безтурботне і вельможне бидло, На правоту, що їй затисли рот, На честь фальшиву, на дівочу вроду Поганьблену, на зраду в пишноті, На правду, що підлоті навдогону В бруд обертає почуття святі, І на мистецтво під п'ятою влади, І на талант під наглядом шпика, І на порядність, що безбожно краде, І на добро, що в зла за служника! Я від всього цього помер би нині, Та як лишити друга в самотині?!	1 56 25736 35752 1 46572636 5645745 1 56 47456 6 2565746556 363572 1 56 46326547256 6 56557456 47456 1 56 2565627 336 575 4627356 572 1 56 3732 2653756 56 465736 55746 1 2647545656 56 45746 2 2635627 1 56 257546 336 2645726 565464746 1 5 4574 64652756 2636227 35627 1 6 56 563273256 262 2562756 55746 1 6 56 265752 264 57456465 32627 1 6 56 265745632 336 46447456 25746 1 6 56 46457 336 5 457 46 35645627 1 56 562 23647 2647 26575 46 5756 1 26 572 563726 45746 2 36562756	4,63 4,84 4,89 4,65 4,81 4,65 4,71 4,54 4,54 4,58 4,62 4,8 4,77 4,62	<p style="text-align: center;">Білаш О. "Я кличу смерть"</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9	Я написав над морем на піску Її ім'я, але набігли хвилі І змили ту роботу нетривку Та знову я накреслив букви милі. Вона сказала: «Кинь зарозумілі Жадання час і смерть перемогти. Все – прах на світі. Навіть на могилі Моє ім'я зітреється від сльоти!» «О ні, – промовив я, – не згинеш ти!	1 56 5626375 564 57565 56 26327 1 5657 6557 657 5647456 35756 1 6 45756 26 564726 56256227 1 26 45756 56 562573565 47256 5756 1 5657 3264756 1 275 4656465756 1 4647556 373 6 35752 265656427 1 237 2573 56 35726 57562 56 564756 1 5657 6557 46257236 562 35627	4,8 5,3 4,65 4,93 4,85 4,69 4,75 4,72 4,73	

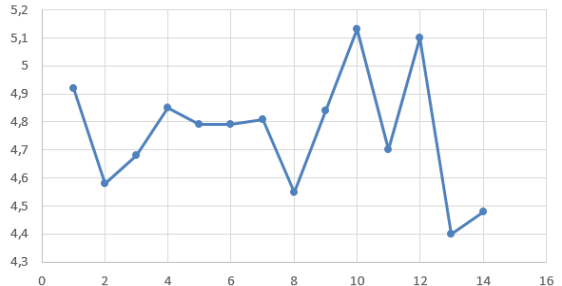
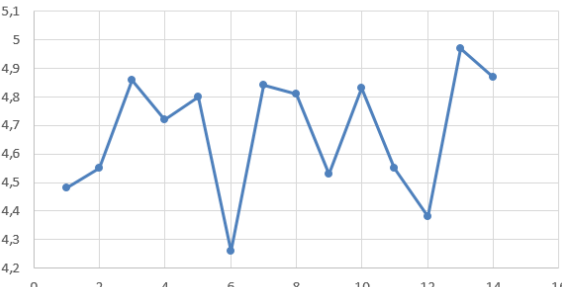
10 11 12	Мій вірш здолає всіх віків припливи, Залишиться, як світло чистоти, На небесах твоє ім'я сяйливе.	1 6 57 1 25657565 57 1 56 447563 27 1 565 5753 4465756 2363 56272 25625756 1 465736236 562 357256 3632627 1 56 5646373 25657 6557 3655756	4,63 4,35 5,04	<p>Білаш О. "Я написав її ім'я"</p> <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
13 14	Що смерть, як наша ніжність і любов Життя наступне виплекають знов!»	1 336 35752 562 5736 5745632 6 56475 1 46227 56327256 5625626562 4575	4,62 4,43	
1 2 3 4	Усе вже я про тебе розповів, На що мій дух спромігся й слово щире. Що винайду, яких докину слів До образу твого, до образу твого, ясний кумире?	1 637 546 57 256 2746 56326575 1 56 337 565 473 325657336 5 35756 33756 1 336 5756546 56273 462756 3572 1 46 745646 25647 (46 745646 25647) 563575 265756	4,79 4,69 4,65 4,96 (5)	<p>Бувєвський Б. "Б. М. Пузіну"</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	Немає вже нічого. Та знов і знов Я від кінця вертаюсь до прологу І словом древнім, як молитву Богу, як молитву Богу, Щодня тобі співаю про любов.	1 565756 546 563746 26 4572 6 4572 1 56 562 26537 56527563 46 2565746 1 6 357565 4575565 562 5657256 4746 (562 5657256 4746) 1 336457 2647 3265756 256 56472	4,85 4,71 5 (5) 4,58	
9 10 11 12	І ті слова в новій любові й досі Звучать покірно на новий мотив. Любов не бачить сивини в волоссі, Навіки взявши старість в наймити, взявши старість в наймити.	1 6 26 35657 5 56575 564756 5 4736 1 456372 2627556 56 56575 56275 1 56475 56 47362 365657 5 5657336 1 565726 547236 3275632 5 5655627 (547236 3275632 5 5655627)	5,07 4,8 4,93 4,57 (4,57)	
13 14	Приходиш ти, любове, гостя люба, Коли наш вигляд вже твою віщує згубу.	1 25637463 26 564756 47326 5746 1 2657 563 574564 546 5633756 44746	4,69 4,86	

<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14</p>	<p>Стомившись, вже смерті я благаю, Бо скрізь нікчемність, скрізь нікчемність в розкоші сама, І в злиднях честь доходить до одчаю, І чистій вірності шляхів нема, вірності шляхів нема. І силу неміч забива в кайдани, І честь дівоча втоптана у бруд, І почесні не тим, хто гідний шани, І досконалості – ганебний суд, ганебний суд. І злу добро поставлене в служниці, І владою уярмлені митці, І істину вважають за дурниці, І гине хист в недоума в руці, в недоума в руці. Стомившись тим, спокою прагну я, Та вмерти не дає любов твоя.</p>	<p>1 3265723636 546 357526 56 4564756 1 46 32574 5623755632 (32574 5623755632) 5 5732636 3657 1 6 5 4574563 3732 4637462 46 623756 1 6 363265 57556326 356375 5657 1 6 3756 57563 464657 2 2654756 1 6 3732 465736 22722656 6 4574 1 6 2736326 56 275 326 474565 3756 1 6 463265756326 46574565 374 (46574565 374) 1 6 457 46457 2632755656 2 35645736 1 6 5574656 657555656 56237 фк 1 6 732656 55647562 46 4655736 1 6 4656 3732 5 5647656 5 5637 (5 5647656 5 5637) фк 1 326572363 275 3262756 257456 57 1 26 557526 56 4657 56472 25657</p>	<p>4,66 4,47 (4,42) 4,55 4,73 4,92 4,44 4,6 4,72 (4,83) 4,72 5,13 4,88 4,91 (5,08) 4,43 4,84</p>	<p style="text-align: center;">Буєвський Б. Сонет 66</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14</p>	<p>Розумна будь, наскільки ти жорстока, Зневагою не ятри мук німих, Бо туга вирветься з грудей глибока, Як тільки знайдуться слова для них. Коли й не любиш, ошукай в коханні І ласкою неправий гнів зміни. Так хворий в лікаря у дні останні Надій благає поглядом без слів. В розпуку впавши в божевільнім стані, Сказати можу те, чого не слід І поговорницький та безпідставний Підхопить радісно зломовний світ. Щоб цього не дійти, криви душею, Хоча б із вигляду здавайсь моєю.</p>	<p>1 5647556 474 56327526 26 46532726 1 456574656 56 57256 562 56573 1 46 2746 57556236 4 456475 4564726 1 562 27526 457546236 35657 456 573 1 2657 5 56 57463 636275 2 2637556 1 6 5732656 56257565 4575 45657 1 262 357565 5 572656 6 457 6327556 1 56475 4564756 27456465 463 3572 1 5 5632726 227236 5 4646575565 32756 1 3264726 5746 27 3647 56 3572 1 6 2646575563265 26 4632623275565 1 26437262 5746356 456575565 3572 1 3362 3746 56 46527 25657 463756 1 36375 64 5745646 4565753 565756</p>	<p>4,59 4,96 4,76 4,62 4,7 5 4,76 4,76 4,52 4,58 4,43 4,62 4,66 5,04</p>	<p style="text-align: center;">Буєвський Б. "Розумна будь"</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>

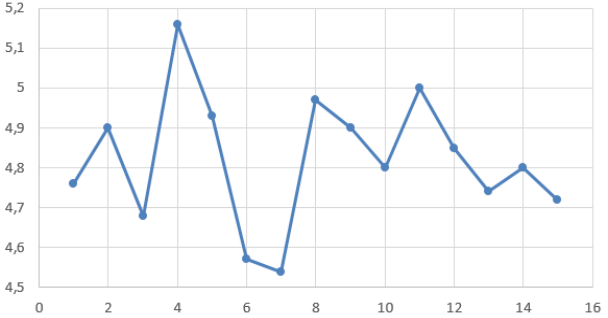
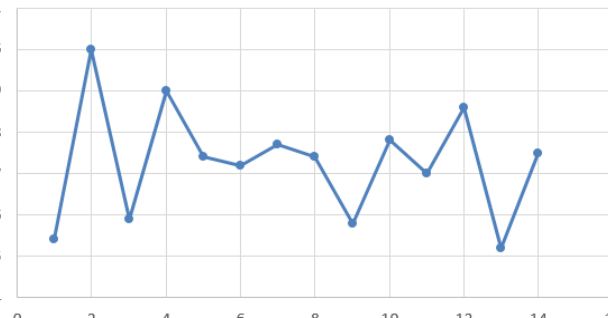
<p>1 2 3 4</p> <p>5 6 7 8</p> <p>9 10 11</p> <p>12 13 14</p>	<p>Ти, Музико, посланниця небес, Наближення душі до ідеалу, Який не дався часу на поталу! Ти, Музико, – ти чудо із чудес.</p> <p>З тобою дух приземлений воскрес, Гармонію почувши досконалу. Не заглушив простого інтервалу Розгнуданий технічний наш прогрес.</p> <p>Звільняючись від суєтних оков, Гальмує днів розпачлива гонитва. Нас Музика бере під свій покров.</p> <p>І білий світ – це вже не поле битви, Це Віра, це Надія, це Любов, І Музика, і Музика, і Музика – як Господу молитва.</p>	<p>1 27 1 574626 1 2635755636 56473 1 5645746556 4637 46 646756 фк 1 56275 56 47236 3736 56 262756 1 27 1 574626 1 26 3746 63 36473</p> <p>1 3 264756 473 25647556565 5632573 1 465575656 2637236 463265756 1 56 46456372 25632746 652655756 1 564457446565 263573565 563 2564573</p> <p>1 45655756363 562 37562563 6272 1 5655756 4575 5642735656 4657256 1 563 574626 4657 262 3575 262572</p> <p>1 6 47565 3572 1 36 546 56 2756 47256 1 36 5756 36 564756 36 56472 фк 1 6 574626 (6 574626 6 574626) 562 4732646 5657256</p>	<p>4,42 5,13 4,68 4,25</p> <p>4,66 4,73 4,68 4,69</p> <p>4,56 5 4,48</p> <p>4,68 4,9 4,72 (4,87)</p>	<p>Волинський М. "До музики"</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
<p>1 2 3 4</p> <p>5 6 7 8</p> <p>9 10 11 12</p> <p>13 14</p>	<p>Дзвенять німою тугою ліси, Коли їх ніч тремтлива обнімає І від очей у ревності ховає Принади їх первісної краси.</p> <p>Бринять живою радістю ліси, Як ранок спалахне на небокраї, Як сонце огняне завісу піднімає Із їх первісної і чистої краси.</p> <p>Мені здається, – може, я не знаю, – Було і буде так у всі часи: Любов, як сонце, світу відкриває Безмежну велич людської краси.</p> <p>І тому світ завжди благословляє І сонце, що встає, і серце, що кохає.</p>	<p>1 456572 565756 274656 5637 1 2657 563 573 256525756 64655756 1 6 564 6375 6 57556326 365756 1 2565746 563 2655735656 25637</p> <p>1 456572 465756 5746326 5637 1 562 57562 32656357 56 564625756 1 562 37536 645657 465736 264565756 1 64 573 2655735656 6 3732656 25637</p> <p>1 5657 44657236 1 5746 56 56 45756 1 4657 6 4746 272 6 237 3637 фк 1 56474 562 37536 35726 5622565756 1 46457456 57563 57232656 25637</p> <p>1 2656 3572 465447 4564635655756 1 6 37536 336 232657 6 37536 336 263756</p>	<p>5 4,89 5 4,73</p> <p>4,88 4,75 4,93 4,72</p> <p>4,93 4,67 4,52 4,7</p> <p>4,79 4,48</p>	<p>Волинський М. Любов</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
<p>1 2 3 4</p> <p>5 6 7</p>	<p>О Всесвіте! Почуй мене, почуй! Хоч зараз не покинь напризволяще Мій дух скорботний і такий болящий, Бо він вже натерпівся досхочу!</p> <p>Я помовчу. Словами помовчу. Сльозами помовчу в нічну безодню. Почуй мене, мій Всесвіте, сьогодні,</p>	<p>1 6 23735626 1 26375 5657 26375 1 363 47564 56 26275 5625645657336 1 565 473 3265472565 6 26275 46573365 1 46 575 546 5626527236 4633637</p> <p>1 56 2656237 1 3565756 2656237 1 3564756 2656237 5 56357 4647456 1 26375 5657 565 23735626 3647556</p>	<p>4,44 4,66 4,61 4,57</p> <p>4,48 4,82 4,75</p>	

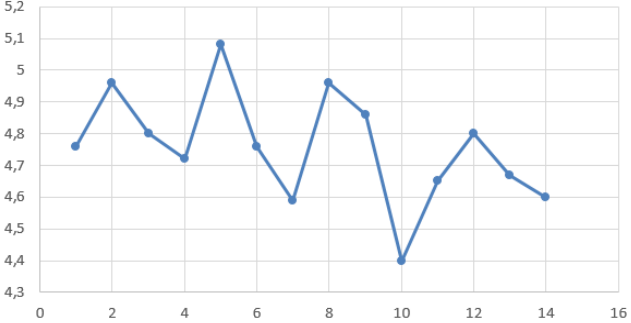
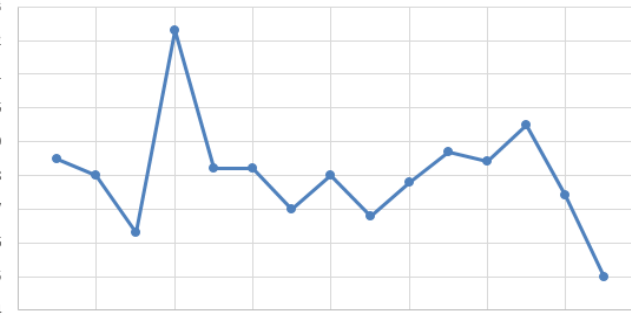
8	Бо терпко так запраглося плачу	1 46 275226 262 4625745636 25637	4,29	<p style="text-align: center;">Волинський М. Сонет</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
9	Мізерній проминушій порошині,	1 56475565 25656573365 26563756	4,89	
10	Загублений в самотності людини,	1 4647456565 2 3657256326 564756	4,75	
11	Заплутаний в заземлені вузли.	1 4625726565 5 464755656 56457	4,96	
12	Пригрій її душею світовою,	1 2564575 5657 463756 356265756	4,96	<p style="text-align: center;">Гайдамака П. У Моринцях...</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
13	Що всюди й все наповнює собою,	1 336 23746 5 237 562755656 364756	4,64	
14	І творчості хвилину ниспошли!	1 6 257536326 3565756 56326357	4,61	
1	У Моринцях, де народивсь Тарас	1 6 57565363 46 56564753 26573	4,84	
2	І ріс в гурті кріпацької родини,	1 6 573 546527 2562732656 564756	4,74	
3	Зустрів біля сільської школи раз	1 4632575 4656 36532756 32756 573	4,6	
4	Праправнучку далеку Катерини.	1 256257556326 465726 26265756	4,59	
5	Пашіли цвігом молоді літа,	1 263756 357265 565647 5627	4,83	<p style="text-align: center;">Гайдамака П. У Моринцях...</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
6	В очах світилась радості жарина.	1 5 6373 35627563 5746326 465756	4,74	
7	– Як звуть тебе? – Я в дівчини спитав.	1 562 4572 2647 56 5 4753656 326275	4,57	
8	І дівчина сказала: – Катерина.	1 6 4753656 3264756 1 26265756	4,64	
9	І я подумав: тисячі доріг	1 6 56 2647562 273636 46573 фк	4,64	
10	До молодих її лягають ніг	1 46 5656473 5657 5647562 573	5	
11	І в інституті вчитись добре буде.	1 6 5 653262726 237263 47456 4746	4,48	
12	Людське багатство їй не дивина.	1 562327 46473256 575 56 465657	4,77	
13	О, як несхожа долею вона	1 7 562 5633746 475656 5657 фк	5,05	
14	На ту, колись оплакану Тарасом.	1 56 27 26573 62572656 2657365	4,68	
1	Оповіва кімнату мертва тиша,	1 6265657 2655726 575256 2736	4,76	<p style="text-align: center;">Гайдамака П. У Моринцях...</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
2	Вже догорає воскова свіча,	1 546 46465756 5632657 35637	4,88	
3	А він натхненно пише, пише, пише,	1 6 575 562357556 2736 2736 2736	4,69	
4	Надія світла жевріє в очах.	1 564756 357256 4755656 5 6373	4,96	
5	«Якщо помру – на кручі поховайте,	1 562337 26557 1 56 25736 263657526	4,45	
6	Щоб широчінь синіла степова.	1 3362 3656375 365756 3262657	4,52	
7	Кайдани рвіть. На боротьбу вставайте...»	1 2654756 5572 56 4656447 232657526	4,67	
8	Шукаючи, відточує слова.	1 36275636 562273656 35657	4,65	
9	А за вікном тривожний шелест віт,	1 6 46 562575 256574565 375632 572	4,71	

10 11	Дрімують переяславські хатини. Не спиться Кобзареві України...	1 45657562 2656573562326 362756 1 56 327236 264465756 62565756	4,57 4,69	<p>Гайдамака П. Оповіва кімнату мертва тиша</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
12 13 14	Шумлять садами береги Дніпрові, І ми в сім'ї великій, вольній, новій Співаємо Шевченків «Заповіт».	1 365572 364756 465647 45625756 1 6 57 2 36557 5657265 575565 57565 1 326575656 365375265 4626572	4,89 5,14 4,62	
1 2 3 4	Стоїть, як мати, лагідна і чиста, Осіння днина в сяйві сивини. Медово пахнуть стиглі тютюни, Нанизані на шнури, як намиста.	1 326572 562 5726 5746456 6 37326 1 637556 45756 5 37556 365657 1 564756 263562 327456 262657 1 56574656 56 35756 562 5657326	4,56 5,13 4,52 4,96	<p>Губаренко В. Прозорість</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	Бринять, як море, зорані лани, Над ними лине пісня тракториста. В землі дзвенить пшениця золотиста Під пальцями важкої борони.	1 456572 562 5756 475656 5657 1 564 5756 5756 27356 25622657326 1 5 46557 456572 2365736 465627326 1 262 2753656 5632756 465657	5,08 4,68 4,66 4,67	
9 10 11	Біжить весела дітвора зі школи, Нестримна, як розгачена ріка, Вирують сміхом голубі очоли.	1 46472 563756 4625657 46 32756 1 563257556 1 562 564473656 5627 1 5657562 357365 465647 62756	4,77 4,63 4,96	
12 13 14	В повітрі потривоженість така Тонесенька, як голка літака, Що тягне білу нить за видноколи.	1 2 2657256 2625657465632 2627 1 265736526 1 562 47526 562627 1 336 27456 4756 572 46 564562756	4,3 4,36 4,78	
1 2 3 4	На мене осінь хлинула, як повідь На луг низький... Тікати я не міг... Вона як жінка, що останній гріх Їй за саме життя дорожчий навіть.	1 56 5756 7365 3575656 562 27562 1 56 574 563275 1 262726 56 56 573 1 5657 562 47526 336 63275565 4573 1 575 46 3657 46227 4657365 57562	4,92 4,58 4,68 4,85	
5 6 7 8	Не знає маски, в слові не лукавить І не соромиться жадань своїх. Як ті дерева - в неї голий сміх І голий плач, І гола щастя звабідь.	1 5645756 57326 2 35756 56 5627562 1 6 56 265756236 46475 356573 1 562 27 465756 1 5 5756 47565 3573 1 6 47565 2573 1 6 4756 337326 457462	4,79 4,79 4,81 4,55	
9 10	Я покоровся їй - нехай вона У мене перелле свою натуру,	1 56 262657536 575 1 56375 5657 1 6 5756 2656557 35657 562756 фк	4,84 5,13	

11	До себе уподібнить, як жона.	1 46 3746 626474562 562 4657	4,7	<p>Губаренко В. Осінь</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
12	Я радісно прийняв її зажуру,	1 56 5746356 2565575 5657 464756	5,1	
13	Жахну відвертість, пристрасність похмуру, -	1 46357 5645752632 257325635632 2635756	4,4	
14	Та сниться все-таки мені весна!	1 26 357236 2372626 5657 56357	4,48	
1	Під вечір ти зникаєш, ніби в пущі,	1 265 57365 26 45627563 5646 2 27336	4,48	<p>Губаренко В. Сонце</p>  <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
2	Де сіється, як мжичка, сірий змрок,	1 46 3756236 562 547326 37565 45572	4,55	
3	І морок, наче пилюга морок,	1 6 57562 5636 275646 56572 фк	4,86	
4	Туманить очі, ясні та видючі.	1 2657562 736 57356 26 5647336	4,72	
5	У темряві, що ніби в'яже крок,	1 6 2755656 336 5746 55746 2572	4,8	
6	Стоїш ти, мов курчатко в шкаралущі,	1 326573 26 565 26537226 2 3265657336	4,26	
7	Та головою небеса темнючі	1 26 46565756 564637 26557336	4,84	
8	Розвалюш у визначений строк.	1 5645756563 6 5745636565 32572	4,81	
9	Тобі назустріч крізь вітри студені	1 2647 564732563 2564 56257 3264756	4,53	
10	Виходжу на посніжені поля	1 5637446 56 263574656 2657	4,83	
11	Стежками, що скриплять, немов ремені.	1 32632756 336 32562572 56575 565756	4,55	
12	Жовтоголове і пухке пискля,	1 46226465756 6 26327 263257	4,38	
13	Дрімаш ти в мойй широкій жмені,	1 45657563 26 5 56575 3657265 45756	4,97	
14	Та вже парує серце і земля.	1 26 546 265756 37536 6 46557	4,87	
1	Про тишу мріялось... І ось вона	1 256 2736 55756563 1 6 73 5657	4,75	
2	Опівночі мене вгорнути хоче;	1 62755636 5657 54655726 3736	4,92	
3	В її тумані вірш мій шелескоче,	1 5 5657 265756 5753 565 365632736	4,89	
4	Як миша у мішечку борошна.	1 562 5736 6 5637326 4656357	4,74	
5	О тишино, ненависна й страшна,	1 6 263657 565756356 5 3256357	4,8	
6	Набита хмарами груднева ноче,	1 564726 3575656 45645756 5736	5,04	
7	Не вродиш слово ти мені пророче,	1 56 557463 35756 26 5657 2565736	4,93	
8	Що блискавками небо розтина!	1 336 45732652656 5746 5632657	4,62	
9	Я проклинаю ласку супокою,	1 56 2562565756 57326 36262756	4,65	
10	Блаженство дорогої самоти,	1 4564753256 46564756 365627	4,8	

11	Напоєне трутизною гіркою.	1 56275656 2562745656 4652756	4,85	<p>Губаренко В. Тиша</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
12	Жду ранку, шуму, крику, суєти,	1 456 57526 3756 25726 365627	4,7	
13	Щоб, наче міст над прірвою гірською,	1 3364 5636 5732 564 25755656 46532756	4,63	
14	Сонет у гromі серця возвести!	1 36572 6 45756 37536 56456327	4,76	
1	Благословенна та пора, той рік,	1 4564635657556 26 2657 265 572	4,73	<p>Дремлюга М. Благословенна та пора, той рік</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
2	Той час і місяць, день і та хвилина,	1 265 373 6 57363 475 6 26 3565756	4,77	
3	Благословен той край і та долина,	1 45646356575 265 2575 6 26 464756	4,82	
4	Де бранцем двох очей я став навів.	1 46 4575365 4563 6375 56 3265 56572	4,72	
5	Благословенне й те чуття незмінне,	1 4564635657556 5 26 36227 56457556	4,8	
6	Що й досі ще до нього я не звук,	1 336 5 4736 336 46 5746 56 56 4572	4,69	
7	І та стріла, що в душу в ній проник	1 6 26 325657 336 5 4736 5 565 256572	4,57	
8	Солодких болів струмись незотлілий.	1 36572263 47562 3257565 56462575565	4,63	
9	Благословенне й те чуття незмінне,	1 4564635657556 5 26 36227 56457556	4,8	
10	Що й досі ще до нього я не звук,	1 336 5 4736 336 46 5746 56 56 4572	4,69	
11	І та стріла, що в душу в ній проник	1 6 26 325657 336 5 4736 5 565 256572	4,57	
12	Солодких болів струмись незотлілий.	1 36572263 47562 3257565 56462575565	4,63	
13	Благословен і голос мій сумний,	1 45646356575 6 47562 565 365575	4,96	
14	І стогони, і скарги безустанні,	1 6 3274656 6 327546 4646327556	4,65	
15	Що в них відлунне ім'я мадонни	1 336 5 573 564575656 6557 5647556	5,1	
16	Благословенні й ви у пориванні	1 4564635657556 5 57 6 265657556	5,1	
17	Палкого серця співані канцони,	1 2652746 37536 3275656 2653756	4,81	
18	Лиш їй даровані, лиш їй одній.	1 563 575 46575656 563 575 64575	5,15	
1	В багряному вінці на сході сонце встало,	1 5 464575656 56537 5633646 37536 232756	4,76	
2	А тьмяний місяць тане в синій даліні,	1 6 257565 57363 2756 2 37565 465657	4,9	
3	Фіалка хилиться в траву в росі рясній,	1 267526 3756236 2 25657 5 5637 563575	4,68	
4	І серце знов журба знайома обійняла.	1 6 37536 4575 46547 4565756 64655756	5,16	
5	Золотокудра у вінці Лаура стала	1 46562627456 6 56537 56756 32756	4,93	
6	В цей час, а я тужив в саду біля вікна.	1 2 365 373 6 57 26472 2 3647 4656 56257	4,57	

7 8 9 10 11 12 13 14 15	<p>Чому такі сумні - фіалка запашна І ти, коханий мій? Мене вона спитала.</p> <p>Я ввечері прийшов, коли упала мла, У небі місяць плив, фіалка ожила, І листя з вітерцем вело свою розмову,</p> <p>І ти, кохана, ти з'явилась у вікні, - Прекрасна, як весна, сяєш ти мені. А я в саду твоїм сумую мовчки знову, Сумую мовчки знову.</p>	<p>1 3657 2627 36557 1 267526 4626357 1 6 27 2637565 575 5657 5657 3262756</p> <p>1 56 5573656 2565372 2657 62756 557 1 6 5746 57363 2572 267526 64657 1 6 57326 4 56265375 5657 35657 5645756</p> <p>1 6 27 263756 27 45657563 6 56257 1 256257356 562 56357 3657563 26 5657 1 6 57 2 3647 365756 572326 45756 1 365756 572326 45756</p>	<p>4,54 4,97</p> <p>4,9 4,8 5</p> <p>4,85 4,74 4,8 (4,72)</p>	<p>Дремлюга М. В багряному вінці</p>  <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	<p>В твоїх я грудях чую всі серця, Що їх вважав давно уже в могилах, В прекрасних рисах любого лиця Є відблиск лиць, моему серцю милих.</p> <p>Немало я над ними втратив сліз І прагнув мить збагнути загадкову. На час їх долю вітер десь заніс, І ось тепер стрічаємось ми знову.</p> <p>В тобі знайшли останній свій притул Близькі мені і пам'ятні обличчя, І всі тобі уклінно віддають Любов мою, що втрачена навічно.</p> <p>Всіх дорогих знаходжу я в тобі, Я весь тобі і всім – лиш не собі.</p>	<p>1 2 256573 456473 56 3756 236 36537 1 336 573 556475 46557 647 5 5647563 1 2 2562573563 57363 574646 5637 1 56 57445632 573 565756 37536 57563</p> <p>1 565756 56 564 5756 2257262 3573 1 6 2574565 572 44645726 464642756 1 56 373 563 4756 57265 463 46573 1 6 73 26275 32563756563 56 45756</p> <p>1 2 2647 4565357 63275565 3565 256572 1 456327 5657 6 27556256 6457336 1 6 237 2647 6257556 56446572 1 56475 5657 336 22573656 5657356</p> <p>1 2373 4656473 45637446 56 2 2647 1 56 573 2647 6 2375 563 56 3647</p>	<p>4,54 5 4,59 4,9</p> <p>4,74 4,72 4,77 4,74</p> <p>4,58 4,78 4,7 4,86</p> <p>4,52 4,75</p>	<p>Дремлюга М. В твоїх я грудях чую всі серця</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8	<p>Життя моє вже краю доплива, І човен мій крізь непогоди моря, моря Мчить в гавань, де скарбів моїх і горя Ждуть присуду суворого слова.</p> <p>В моїй уяві й досі ще жива Мистецтва мрій осяйненість неозора, Та бачу – в нім добру хитка опора, І зло все більше влади набува.</p>	<p>1 46227 5656 546 25756 4625657 1 6 37565 565 2564 56264746 5756 (5756) 1 5362 547565 46 3265475 56563 6 4756 1 4462 2573646 36575646 35657</p> <p>1 5 56575 65756 5 4736 336 4657 1 563273256 5575 63755632 5664756 1 27 4736 1 5 565 46457 36227 62756 1 6 457 236 47536 55746 564657</p>	<p>4,76 4,96 (5,07) 4,8 4,72</p> <p>5,08 4,76 4,59 4,96</p>	

9 10 11	І гаснуть про кохання думи й мрії, Вже близьаться дві смерті й студять кров, - Одна вже тут, і друга поспішає, друга поспішає,	1 6 473562 256 2637556 4756 5 55756 1 546 45746236 456 357526 5 327462 2572 1 6457 546 272 6 45746 263263756 (45746 263263756)	4,86 4,4 4,65 (4,68)	<p style="text-align: center;">Дремлюга М. Життя моє вже краю доплива</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
12 13 14	На пензель і різець пусті надії, Єдине залишається – любов, Що нам з хреста обійми простягає.	1 56 275465 6 56473 26327 564756 1 564756 46563756236 1 56472 1 336 575 3 356327 647556 2563264756	4,8 4,67 4,6	
1 2 3 4	Коли на суд німих таємних дум Я кличу голос із далека чуло, Всі втрати знову навівають сум, І знову біль в мені болить минула.	1 2656 56 374 56573 26575563 475 1 56 25636 47563 64 465726 3756 1 236 225726 45756 565657562 375 1 6 45756 475 5 5657 46572 565756	4,85 4,8 4,63 5,23	<p style="text-align: center;">Дремлюга М. Коли на суд німих таємних дум</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	Я сліз не знав, тепер я сльози ллю За тими, хто в сирій землі, в могилі. Любов шукаю втрачену мою, Мого життя красу, дарунки милі.	1 56 3574 56 4572 26275 56 35746 557 1 46 2756 326 2 36575 46557 5 564756 1 56472 362756 22573656 5657 1 5647 46227 25637 4657526 5756	4,82 4,82 4,7 4,8	
9 10 11 12	Усе, що втратив, я лічу й лічу, І кожна втрата – мов жаклива рана. І знов ціну я дорогу плачу За те, за що борги уже віддано!	1 638 336 2257265 56 5637 5 5637 1 6 27456 225726 564 4635756 5756 1 6 4572 3657 56 465647 25637 1 46 27 46 336 46547 646 5644756	4,68 4,78 4,87 4,84	
13 14 15	Але минуле бачу я в тобі, І все прощаю долі у журбі, І все прощаю, все прощаю у журбі.	1 656 565756 4736 56 2 2647 фк 1 6 236 25633756 4756 6 46547 1 6 236 25633756 236 25633756 6 46547	4,95 4,74 4,5	
1 2 3 4	Коли увесь туди я прагну, звідки Мадонна лле з ясных очей світлінь, Я думаю, як палить ця світлінь, Й нема мені рятунку анізвідки.	1 2657 6573 2647 56 257456 457226 1 5647556 556 4 563573 6375 3562575 1 56 475656 562 27562 36 3562575 1 5 5657 5657 5627526 656457226	4,7 4,9 4,69 4,92	
5 6 7	У серце бідне я дивлюся, звідки Повільно уплива життя світлінь І, втративши ясну очей світлінь,	1 6 37536 47556 56 4655736 457226 1 2657556 625657 46227 3562575 1 6 225726236 56357 6375 3562575	4,85 4,69 4,52	

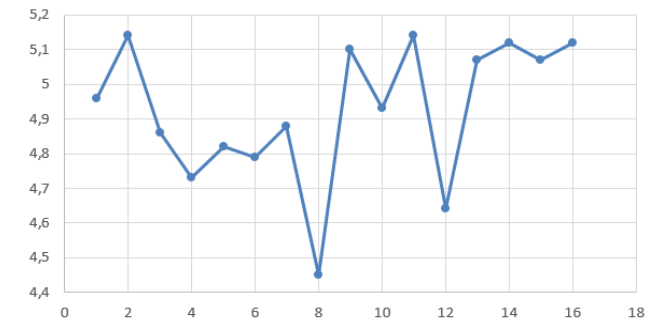
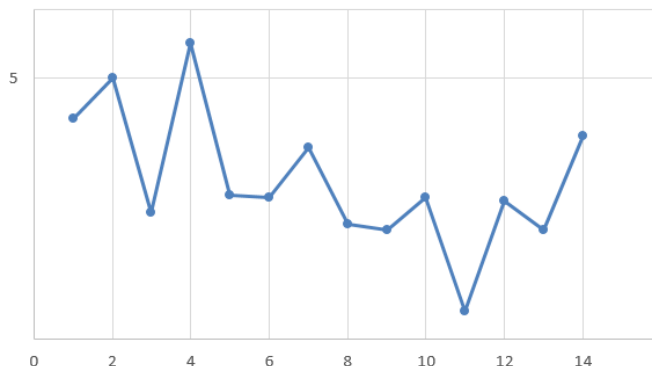
8	Йду, як сліпий, нікуди й анізвідки.	1 547 562 356275 562746 5 656457226	4,69	<p>Дремлюга М. Коли увесь туди я прагну</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
9	Так хочу я від зазіхання смерті	1 262 3736 56 564 464637556 357526	4,64	
10	Себе урятувать, але услід	1 3647 65626572 657 63572 фк	4,8	
11	Жага летить, щоб мучити як звично.	1 4647 56272 3364 573626 562 457356	4,56	
12	Уста зімкнувши, йду, щоб словом смерті	1 6327 465257236 547 3362 357565 357526	4,48	<p>Дремлюга М. Лиш вашим зором бачу світло я</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
13	Нікого не смутить: мені не слід	1 562746 56 356272 5657 56 3572	4,72	
14	Тужить при всіх, а потайки як звично.	1 26472 256 2373 6 2726526 562 457356	4,3	
1	Лиш вашим зором бачу світло я	1 563 57365 47565 4736 357256 57	4,92	
2	Невідоме для очей сліпого.	1 5646564756 456 6375 3562746	4,96	
3	На ваших плечах тягара важкого	1 56 56363 257363 264657 5632746	4,59	
4	Не побоявсь нести я крізь життя.	1 56 26465723 56327 56 2564 46227	4,4	
5	На крилах ваших дум зліта й моя,	1 56 257563 56363 475 45627 5 5657	4,85	
6	Безкрила, вище неба голубого.	1 46325756 57336 5746 46564746	4,88	
7	Вслід вам любов з ненавистю до злого,	1 23564 575 56475 4 565756326 46 45746	4,84	
8	Як жар і холод, у душі буя.	1 562 465 6 37564 6 4637 4657 фк	4,9	
9	І мисль моя, і воля в вашій волі,	1 6 5735 5657 6 5756 5 57365 5756	5,32	
10	У вашім серці б'ється і моє,	1 6 57365 37536 457236 6 5657 фк	4,91	
11	І з вашого живе й моє сумління.	1 6 4 573646 4657 5 5657 36557556	5,15	
12	Як місяць я, що на небеснім полі	1 562 57363 56 336 56 56473565 2756	4,75	
13	Не видний, поки сонце не дає	1 56 574565 2626 37536 56 4657	4,88	
14	Для нього відблиску свого проміння,	1 456 5746 574456326 35647 25657556	4,87	
14	Для нього відблиску свого проміння.	1 456 5746 574456326 35647 25657556	4,87	
1	Невільник, вперше я радю цій неволі:	1 56575562 227536 57 564756 365 565756	5	
2	Про тебе думаю — не криє думки мла;	1 256 2746 475656 56 25756 47526 557	5,07	
3	Дивлюсь, і жодна тінь не тьмить мені чола;	1 465573 6 47456 275 56 2572 5657 3657	4,93	
4	Люблю тебе, проте не мучать серця болі.	1 564572647 25627 56 57362 37536 4756	4,8	

5 6 7 8	Не раз за щастя мав я пустоці сваволі, Уява молода не раз мене пекла, Краса, що зрадою наповнена була,- І що ж! Я проклинав дари солодкі долі.	1 56 574 46 337326 575 56 27326336 3464756 1 65757 565647 56 574 5657 26257 1 25637 336 4574656 562755656 4657 1 6 337 3 1 56 256256575 4657 3657226 4756	4,58 5,2 4,9 4,6	<p style="text-align: center;">Дремлюга М. Невільник, вперше я радію цій неволі</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
9 10 11 12 13 14 15	Зустрів і вроду я високу, неземну, Як плавав, як палав, яка була тривога! Хто зна, коли тепер про неї й спом'яну. З тобою тільки в рай веде мене дорога! Як богом послану, люблю тебе одну, Хвала тобі, що ти мені відкрила бога! Хвала тобі, люблю тебе, тебе одну.	1 4632575 6 54746 56 563726 5646557 1 562 257265 572 26575 5627 4657 2565746 1 326 457 2657 26275 256 5756 5 32655657 1 3 264756 26526 5 575 5647 5657 465746 1 564 47465 2835656 56457 2647 6457 1 34657 2647 336 27 5657 56225756 4746 1 35657 2647 56457 2647 2647 6457	4,9 4,88 4,69 4,97 5,14 4,8 4,92	<p style="text-align: center;">Дремлюга М. Новорічний сонет</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 14	На вікнах срібна світиться різьба Сніжинки грають в сяйві електричнім, І незабаром дзвоном опівнічним Годинник нить шовкову розруба. Великий гімн, де труд і боротьба, Столиця світу кине ніби клич нам І з молодим ми стрінемося січнем В країні, де ні пана, ні раба. Настроймо ж струни ми на лад високий, Щоб наші роки, як гірські потоки, Свіжили зріст майбутнього зела Щоб від Паміру до Карпат дзвеніла, Неначе пісня променистокрила, Народу слава, партії хвала, Народу слава, партії хвала!	1 56 572563 357456 35726336 56447 1 35647526 457562 2 37556 65622573565 1 6 564647565 457565 6265573565 1 46475562 572 3622756 5645647 1 5657265 4755 462574 6 4656447 1 3265736 35726 2756 5646 2573 565 1 6 4 5656475 56 3257565636 373565 1 2 2565756 46 56 2756 56 5647 1 563257556 3 325756 56 56 574 5637265 1 3364 5736 5726 562 465327 262726 1 3564756 45732 5654725646 4657 1 3364 462 265756 46 265274 4565756 1 565736 27356 256565632625756 1 565746 35756 2752656 35657 1 565746 35756 2752656 35657	4,68 4,63 5,07 4,69 4,92 4,64 4,89 4,91 4,77 4,39 4,81 4,62 4,7 4,96 4,96	<p style="text-align: center;">Дремлюга М. Новорічний сонет</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5	О, добрий вечір мій, як ти чаруєш нас! Ні в час розлук, ні в час запізнього прощання, Ні в час, коли зоря нас квапить до стрічання, Душі не радісно, як в той прекрасний час, Коли померкнув день і небосхил погас,	1 6 474565 57365 575 562 26 3657563 573 1 56 2 363 564572 56 2 363 462745646 256337556 1 56 2 373 2657 4657 563 257262 46 325637556 1 4637 56 5746356 562 2 275 2562573565 373 1 2657 265752565 475 6 56463375 26473	4,9 4,49 4,54 4,59 4,74	

6 7 8	І ти, що цілий день несла в собі мовчання, Говориш лиш одним затаєним зітханням Та сяєвом очей палаючих всякчас.	1 6 27 336 37565 475 56357 2 3647 56237556 1 4657563 563 64575 462756565 462375565 1 26 3756575 6375 265756363 2362373	4,76 4,91 4,57	<p>Дремлюга М. О, добрий вечір мій</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
9 10 11	День добрий, світло тим даруй своє небесне, Хто йде дорогою, з'єднавшись серцем чесним! Ніч добра, не кінчайсь, сп'яняй коханням кров,	1 465 474565 357256 275 46575 35657 5647356 1 326 547 46574656 4564572363 375365 373565 1 563 47456 56 2653753 3256575 2637565 2572	4,94 4,7 4,61	
12 13 14 14	В їх кубки щедро лий нектар такий чудесний! Ти ж, вечоре, зготуй всім, хто таїть любов, Для пристрасних очей надійний свій покров, Для пристрасних очей надійний свій покров.	1 5 563 27226 337456 565 562275 26275 36473565 1 27 4 573656 446275 2375 326 26572 56472 1 456 25732563563 6375 56475565 3565 262572 1 456 25732563563 6375 56475565 3565 262572	4,5 4,48 4,59 4,59	
1 2 3 4	Пахучі трави й квіти ті щасливі, Де кроками вона легкими йшла, Й долина тихо їй до ніг лягла, І щебети лунали їй грайливі.	1 263726 25756 5 25726 26 33635756 1 46 2572656 5657 5632756 5357 1 5 465756 2736 575 46 573 56457 1 6 3374626 565756 575 45655756	4,46 4,84 5,04 5,08	<p>Дремлюга М. Пахучі трави й квіти ті щасливі</p> <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
5 6 7 8	Густі гаї, діброви гомінливі, Фіалка, що з коханням одвіла, Відлуння лісового джерела Й старого бору тіні мерехтливі.	1 46327 4657 4645756 465655756 1 267526 336 3 26375565 6235657 1 56457556 56365746 465657 фк 1 5 3265746 4756 2756 5656325756	5,04 4,5 5,17 4,85	
9 10 11	Чудовий край, прозора течія Тих вод, що їй обличчя умивали, Й вона стає світлішою сама.	1 3647565 2575 2564756 263657 1 263 572 336 565 6457336 6565756 1 5 5657 32657 3562573656 3657	4,8 4,74 4,84	
12 13 14	Тож заздрощів до них весь повен я! Але вогню мого кохання й скали Противитись не можуть надарма.	1 274 4744563365 46 573 563 27565 57 1 656 56457 5647 2637556 5 32756 1 2562756263 56 57462 5646557	4,72 4,96 4,72	
1 2 3 4	Під хмарами згасає долина, Як сивий лірник, сніг іде і грас. Мене, як немовлятко, сповиває І тісно в'яже музика сумна.	1 272 3575656 4463756 465657 1 562 36565 575562 3573 647 6 45756 1 5657 562 565657226 326565756 1 6 27356 55746 574626 36557 фк	4,86 4,89 4,85 4,91	
5 6 7 8	Втім ясний звук до серця долина, Серпанок сірий долу опадає. Гей, розлетись, думок почварних зграє, Нам сяє далеч, що пітми не знає.	1 2275 573565 4572 46 37536 465657 1 36527562 37565 4756 6264756 1 475 56456273 46572 263575563 445756 1 565 3756 47563 336 26257 56 45756	4,75 4,84 4,75 4,82	
7 8	Гей, розлетись, думок почварних зграє, Нам сяє далеч, що пітми не знає.	1 475 56456273 46572 263575563 445756 1 565 3756 47563 336 26257 56 45756	4,75 4,82	
7 8	Гей, розлетись, думок почварних зграє, Нам сяє далеч, що пітми не знає.	1 475 56456273 46572 263575563 445756 1 565 3756 47563 336 26257 56 45756	4,75 4,82	
7 8	Гей, розлетись, думок почварних зграє, Нам сяє далеч, що пітми не знає.	1 475 56456273 46572 263575563 445756 1 565 3756 47563 336 26257 56 45756	4,75 4,82	
7 8	Гей, розлетись, думок почварних зграє, Нам сяє далеч, що пітми не знає.	1 475 56456273 46572 263575563 445756 1 565 3756 47563 336 26257 56 45756	4,75 4,82	

9 10 11 12 13 14 14	Хвилина смутку – то звичайне діло, Та не вдягнути льодових заков На викохане сонцем людське тіло. Я вічного вогню надійний схов. А як помру, займеться в інших знов Те, що в моїй душі палахкотіло, Те, що в моїй душі палахкотіло.	1 3565756 357226 26 45637556 4756 1 26 56 56465726 5646573 46272 1 56 57263656 375365 572326 2756 1 56 5735646 56457 56475565 3372 1 6 562 26557 46557236 5 75363 4572 1 27 336 5 56575 4637 26563262756 1 27 336 5 56575 4637 26563262756	4,79 4,68 4,67 4,93 4,64 4,63 4,63	<p style="text-align: center;">Дремлюга М. Під хмарами згасає далина</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2).</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15	Лауро, ніби сон тепер перед тобою Найкращих наших літ зринає далина. Коли, закохані і юні, як весна, Ми забували світ, затьмарений журбою. Струмочок жебонить у лузі під вербою, В жасмінових кущах альтана потайна. Там темрявою ніч ласкава й чарівна Обкутувала нас, як ніжності габою. А місяць осявав з блакитної путі То білосніжну грудь, то персні золоті, Свого тобі надаючи причарування. Мруть очі у очах, душа в душі щемить, Стрічаються уста і горнуть в ту мить Сльозина до сльози, зітхання до зітхання Чи пам'ятаєш ти?	1 56756 5646 375 26275 26562 264756 1 5652573363 57363 572 4565756 465657 1 2657 46273656 6 5756 562 56357 фк 1 56 46465756 3572 4625756565 4654756 1 325657362 4646572 6 5746 264 5654756 1 5 4635756563 263373 652756 2626557 1 265 275565656 573 5632756 5 3656557 1 6227265656 573 562 57456326 464756 1 6 57363 636575 4 4562725656 2627 1 26 4656357456 4572 26 275356 465627 1 35647 2647 56465637 256365657556 1 5572 736 6 6373 4637 5 4637 336572 1 32563756236 6327 6 47556236 2 26 572 1 3264756 46 32647 46237556 46 6237556 1 37 2755627563 27	4,79 4,84 4,92 5 4,75 4,65 4,9 4,7 4,71 4,65 5,1 4,71 4,35 4,6 4,53	<p style="text-align: center;">Дремлюга М. Спогад</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5	Твої рівняти риси з літнім днем? Ні, ти миліша, стриманіша, краща. Травневі квіти бура гне і гне, Таке коротке літо наше! То сліпить очі нам небес алмаз	1 25657 5655726 5736 4 572565 4575 1 57 26 565736 3257565636 257336 1 25655756 25726 4756 457 6 457 1 2627 2657226 5726 5736 фк 1 26 357262 736 565 56473 65573	4,93 4,7 4,96 4,45 4,68	

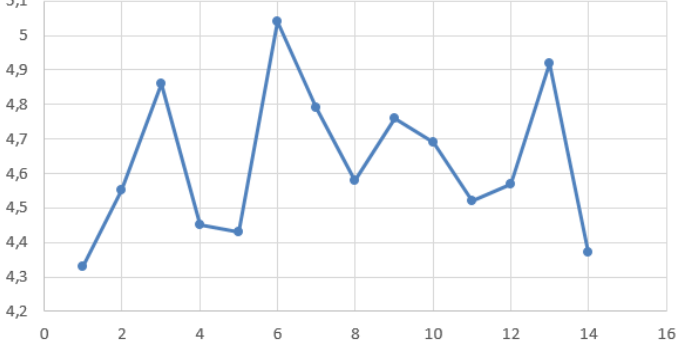
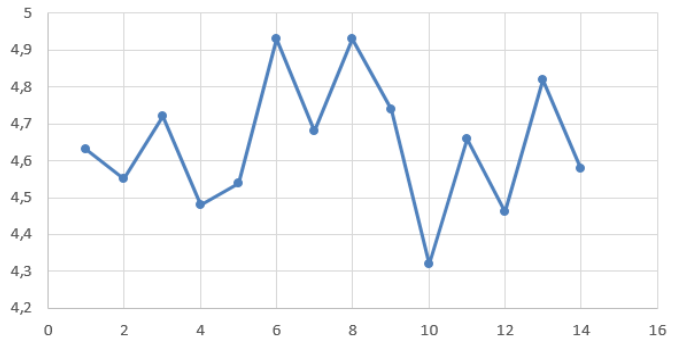
6 7 8	То світлий вид затьмарює негода. Голубить, пестить і терзає нас На всякі примхи не скупа природа.	1 26 3572565 574 462575656 564746 1 4657462 273262 6 2654756 573 1 56 23726 257536 56 32627 2565746	4,86 4,52 4,5	<p>Дремлюга М. Твої рівняти риси з літнім днем</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
9 10 11 12	А дня твого не меркне голубиць І красне літо сонячне не в'яне. Тебе не оповіє смертна тинь, Ти у словах повік, моя кохана,	1 6 457 25647 56 575256 4656475 1 6 257356 5726 3756356 56 55756 1 2647 56 6265756 3575256 275 1 2 6 356573 26572 5657 263756	5 4,96 4,79 4,67	
13 14	Ти житимеш, безсмертнице, повір, Допоки дише хтось, не меркне зір, не меркне зір.	1 26 4726563 463357525636 26575 1 462726 4736 3263 56 575256 475 (56 575256 475)	4,51 4,57 (4,76)	
1 2 3 4	Фантазіє! Ти сила чарівна, Що збудувала світ в порожньому просторі, Вложила почуття в байдужий промінь зорі, Що будиш мертвих з вічного їх сна.	1 265274656 26 3756 3656557 1 336 446465756 3572 2 265745656 25632756 1 5564756 2636227 5 46547465 257565 4756 1 336 47463 5752563 4 5735646 563 357	4,78 4,6 4,85 4,63	<p>Дремлюга М. Фантазіє</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	Життя даш холодній хвилі в морі! Де ти, фантазіє, там радощі й весна. Тебе вітаючи, фантазіє ясна, Підводимо чоло, похиленеє в горі.	1 46227 46573 36574565 35756 5 5756 1 46 27 265274656 265 5746336 5 56357 1 2647 56275636 265274656 56357 1 264574656 3657 2637565656 5 4756	4,9 4,7 4,78 5	
9 10 11	Фантазіє, богиня легкокрила, Ти світ злотистих мрій для нас відкрила І землю з ним веселкою з'єднала.	1 265274656 464756 5632625756 1 26 3572 456273263 5575 456 573 6225756 1 6 47556 4 575 563752656 45645756	4,73 4,52 5,07	
12 13 14	Ти світове з'єднала з таємним, Якби тебе людська душа не знала, Було б життя, як темна ніч, сумним.	1 26 3562657 45645756 2 26565575 1 56447 2647 562327 4637 56 45756 1 4657 5 46227 562 27556 573 365575	4,74 4,78 4,75	
1 2 3 4	Сніги небес, ви наче сяйва хвилі, Примарні, невловимі, зовсім білі. Колись побачив луг я на привіллї Таким, як ваші вічні заметілі.	1 35647 56473 56 5636 37556 35756 1 25657556 565565756 475365 4756 1 26573 2647365 574 56 56 25657556 1 26275 562 5636 57356 46562756	4,96 5,14 4,86 4,73	
5 6 7 8	І сни прийшли до мене легкокрилі. Ви, як привабне простору білило, До котрого душа моя летіла. Я прокидався, стримать сліз не в силі.	1 6 357 2565357 46 5756 5632625756 1 47 562 25657456 25732656 465756 1 46 2725646 4637 5657 562756 фк 1 56 2562647236 3257562 3574 56 2 3756	4,82 4,79 4,88 4,45	

<p>9 10 11</p> <p>12 13 14 13 14</p>	<p>Коли я з вами, крила мандрівнії, В моїй душі дрімота чи прозоріння? У вашу білизну пірнаю я</p> <p>І ніби вперше все на світі зрю... І враз мене немов пониже тінню Від мигдального дерева в гаю. І враз мене немов пониже тінню Від мигдального дерева в гаю.</p>	<p>1 2657 56 4 5756 25756 56545655756 1 5 56575 4637 4565726 36 256457556 1 6 5736 4656457 2655756 57 фк</p> <p>1 6 5746 227536 237 56 35726 457 1 6 5575 5657 56572 2565746 27556 1 564 5744655646 475656 5 4657 1 6 5575 5657 56572 2565746 27556 1 564 5744655646 475656 5 4657</p>	<p>5,1 4,93 5,14</p> <p>4,64 5,07 5,12 5,07 5,12</p>	<p>Дремлюга М. Хмари</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
<p>1 2 3 4</p> <p>5 6 7 8</p> <p>9 10 11 12</p> <p>13 14</p>	<p>Чи, може, ти ховатимеш мене, Чи я тебе – не знаю, люба, мила. Як нить лиха життя вже перетне, І не візьме твій образ і могила.</p> <p>Ти збережеш красу всю молоду, Від мене прах з літами спопелиться. На цвинтарі спочин я свій знайду, А твій приют – доступна всім гробниця.</p> <p>Твій пам'ятник – рядки пісень моїх І той, хто прийде, їх іще почує. І світ повторить повість днів твоїх, Коли помруть усі, хто ще існує.</p> <p>Ти будеш жить, кохана, у віках Там, де живе дихання, - на вустах! на вустах!</p>	<p>1 36 5746 27 365726563 5657 фк 1 36 57 2647 1 56 45756 5746 5756 1 562 572 5637 46227 546 2656257 1 6 56 56457 2565 74564 6 564756</p> <p>1 26 44656473 25637 236 565647 1 564 5756 2573 4 562756 3262657236 1 56 35752656 326375 56 3565 456547 1 6 2575 256572 46327256 2365 45645736</p> <p>, 1 2565 275562562 56227 26375 56573 1 6 275 326 257546 573 6337 263756 1 6 3572 26227562 275632 4572 25673 1 2657 265572 637 326 336 635756</p> <p>1 26 46463 472 263756 6 56273 фк 1 275 46 4657 4637556 56 563273 (56 563273)</p>	<p>4,86 5 4,54 5,12</p> <p>4,6 4,59 4,76 4,5</p> <p>4,48 4,59 4,2 4,58</p> <p>4,48 4,8 (4,76)</p>	<p>Дремлюга М. Чи, може, ти ховатимеш мене</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
<p>1 2 3 4</p> <p>5 6</p>	<p>Як лине до землі морський прибій, Так незліченні пасмуги хвилин На зміну щодоби одна одній Несуть у море вічності свій плин.</p> <p>Сповитий в небі серп молодика До зрілості спішить чи до кінця,</p>	<p>1 562 5756 46 46557 5653275 256475 1 272 5645637556 2735646 356575 1 65 45756 3364647 6457 64575 1 56372 6 5756 57356326 3565 2575</p> <p>1 32657265 5 5746 3752 56564627 1 46 45756326 326372 36 46 26537</p>	<p>4,86 4,74 5,04 4,74</p> <p>4,69 4,38</p>	

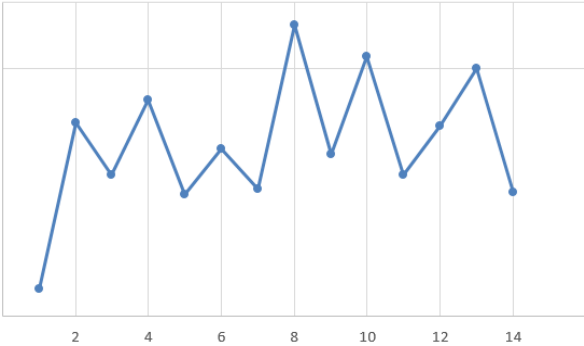
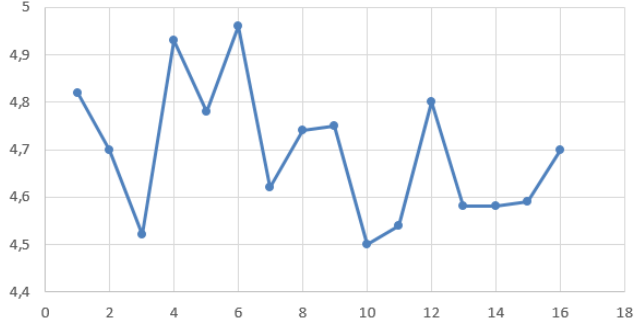
7 8	Щербатий від затемнень геть зника, В борні позбувшись золота вінця.	1 336547265 564 46275565 472 45627 1 5 46557 264475363 475626 56537	4,62 4,78	<p>Дремлюга М. Як лине до землі морський прибіл</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
9 10 11 12	Різець років у долі на чолі Кладе за полосою полосу, Найкраще всі, що дише на землі, Лягає під нагострену косу.	1 56473 56275 6 4756 56 3657 фк 1 25647 46 26563756 265637 фк 1 565257336 227 336 4736 56 46557 1 564756 264 4647325656 2637	5,05 4,73 4,59 4,67	
13 14	Та часу не змести моїх рядків, Де ти нетлінне в слові племінкім.	1 26 3736 56 456327 56573 562272 1 46 27 56257556 2 35756 256565275	4,46 4,71	
1 2 3 4	Я так почну оспівувать любов, Що незліченні розбуджу бажання І незліченні мрії й сподівання Я увіллю у збайдужілу кров.	1 272 26357 632756562 56472 1 336 5645637556 5644647 4647556 1 6 5645637556 55756 5 3264657556 1 56 656557 6 4465464756 2572	4,39 4,93 5,04 4,96	<p>Дремлюга М. Я так почну оспівувать любов</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	Обличчя миле проясниться знов І зір омиють сльози покаяння, Як у того, хто спричинив страждання Й лиш пізнім жалем їх переборов.	1 6457336 5756 25656357336 4572 1 475 657562 35746 262657556 1 562 6 2647 326 325636572 3256447556 1 5 563 274565 47565 573 265646572	4,7 4,86 4,39 4,79	
9 10 11 12	І між снігів троянди неприкриті Нехай слонову оголяють кість, Подібну до каррари білизною.	1 6 563 256472 25657546 5625625726 1 56375 3565756 64657562 2732 1 2647456 46 2655756 465645756	4,57 4,76 4,96	
13 14 14	І не насичусь я в тім тліннім світі, Аж поки, втомлений юдолі гість, Не розлучусь з дорогою землею, Не розлучусь з дорогою землею.	1 6 56 5637363 56 2 265 2575565 35726 1 63 2726 227556565 564756 4732 1 56 56456373 4 46574656 4655756 1 56 56456373 4 46574656 4655756	4,66 4,58 5,04 5,04	
1 2 3 4	Писав я ці сонети восени В подільському селі на Тернопіллі. Мов яблука чи груші пізньоспілі, До снігу наливалися вони.	1 26375 56 36 365726 563657 фк 1 2 2647532656 3657 56 2655627556 1 565 5745626 26 45736 2645632756 1 46 35746 5656575636 5657 фк	4,77 4,64 4,68 5,14	
5 6	В них — зернятка душі, туманів сні, Терпкого сонця соки стужавілі,	1 5 563 1 47556226 4637 2657562 357 1 26522746 37536 3726 326465756	4,5 4,48	

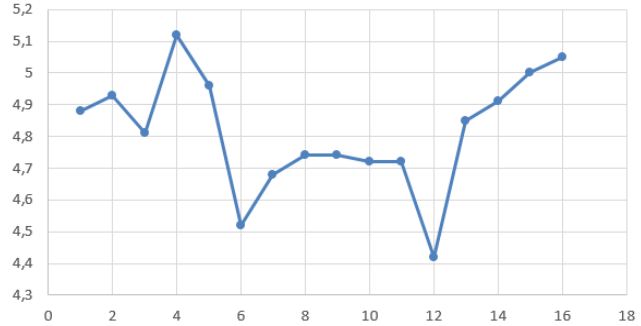

7 8	Але в плодах, що до зими на гіллі, — Немає хробів ані гнилизни.	1 656 2 256473 336 46 46557 56 47556 1 565756 357465 656 45656457	4,79 5,17	<p>Жербін М. Писав я ці сонети восени</p> <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
9 10 11	Благословенний будь, мій рідний краю! Як дерево мале в гучнім саду, Політок зимовий тобі складаю.	1 45646356575565 474 565 574565 25756 1 562 475656 5657 5 463575 3647 1 2657262 4656575 2647 32564756	5,03 5 4,67	
12 13 14	Нічого не жадаю, тільки жду, Щоб знов підняти крону молоду І розцвісти в зеленому розмаю.	1 563746 56 464756 1 275626 447 1 3364 4572 2645726 25756 565647 1 6 563356327 5 46575656 5645756	4,76 4,63 4,96	
1 2 3 4	Мов зачарований, стоїть Бахчисарай. Шле місяць з неба промені злотисті. Блищать, мов срібні, білі стіни в місті, Спить ціле місто, мов заклятий край.	1 565 46365756565 326572 4633636575 1 356 57363 45746 2575656 45627326 1 4563372 562 357456 4756 32756 4 57326 1 3272 3756 57326 565 46257265 2575	4,78 4,69 4,56 4,52	<p>Золотухін В. Бахчисарай</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	Скрізь мінарети й дерева сріблесті Мов стережуть сей тихий сонний рай; У темряві та в винограднім листі Таємно плеще тихий, тихий водограй.	1 32574 56565726 5 465657 356457326 1 562 32656472 365 27365 375565 575 1 6 2755656 26 5 56564574565 57326 1 2657556 257336 27365 27365 56464575	4,77 4,62 4,89 4,72	
9 10 11 11	Повітря дише чарівним спокоєм, Над сонним містом легкокрилим роєм Витають красні мрії, давні сни, Витають красні мрії, давні сни.	1 2657256 4736 36565575 32627565 1 562 375565 573265 56326257565 57565 1 5627562 257356 55756 47556 357 1 5627562 257356 55756 47556 357	4,71 4,78 4,89 4,89	
12 13 14 14	І верховіттям тонкій тополі Кивають стиха, шепотять поволі, Про давні часи згадують вони, Про давні часи згадують вони.	1 6 56536572265 2752656 262756 1 2657562 32736 3626272 265756 1 256 47556 3736 44746562 5657 1 256 47556 3736 44746562 5657	4,62 4,38 4,84 4,84	
1 2 3 4	Верхами сосен шум іде розлогий І хмарою пухнатою темнить Високий день і осяйну блакить, У буйних травах плутаються ноги.	1 5653756 37365 375 647 56457565 1 6 3575656 263572656 265572 1 5637265 475 6 636557 456272 1 6 475563 257563 2572656236 5746	5,07 4,7 4,79 4,69	
5 6	Отак би тут упати край дороги, Примкнувши віі, і хоча б на мить	1 6272 46 262 627326 2565 465746	4,38 4,67	

7 8	Од псів гавкучих солодко спочить, Од нищих душ, підступництва й тривоги.	1 25652557236 5756 6 3637 4 56 572 1 62 2375 46527363 3756226 326372 1 64 57363 473 2643272563256 5 2565746	4,14 4,44	<p>Іщенко Ю. Суниці</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
9 10 11	А там, по хвилі набіленого сну Натрапить знов на риму голосну, На ритми, десь у серці позостали,	1 6 275 26 35756 5647565646 357 1 56257262 4575 56 5756 4656357 1 56 57256 462 6 37536 264632756	4,96 4,88 4,62	
12 13 14	І соків земляних відчувши міць, Розплющить очі і зустрійт коралі Таких веселих запашних суниць.	1 6 37265 46556573 56237236 573 1 5632573362 736 6 4632572 265756 1 26273 5637563 46263573 36573	4,62 4,46 4,46	
1 2 3 4	Хто смів сказати, що не богиня ти? Де той безбожник, що без серця дрожі В твоє лице <i>небесне</i> глянуть може, Неткнутий блиском твої краси?	1 327 3562 326472 336 56 464756 27 1 46 265 464474562 336 463 37536 45746 1 2 25657 5637 (5647356) 457562 5746 1 562257265 4573265 25756 2563627	4,33 4,55 4,76 (4,86) 4,45	<p>Карел Вік. Сікстинська мадонна</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	Так, ти богиня! Мати, райська роже, О глянь на мене з свої висоти! Бач, я, що в небесах не міг знайти Богів, <i>перед (перед)</i> тобою клонюсь тоже.	1 272 1 26 464756 1 5726 575326 5746 1 6 4575 56 5756 4 35756 563627 1 473 57 336 5 5646373 56 574 456527 1 46475 2562 264756 257563 2746	4,43 5,04 4,79 4,58	
9 10 11	<i>(текст, не використаний композитором):</i> О бозі, духах може ся сумнівати І небо й пекло казкою вважати Та ти й краса твоя – не казка, ні!	1 64746 47363 56336 365565726 1 6 5746 5 27256 2732656 5564726 1 26 27 5 25637 25656 56 27326 57	4,76 4,69 4,52	
12 13 14 14	І час прийде, коли весь світ покине Богів і духів, лиш тебе, богине, Чтить буде вічно лиш тебе, богине, богине, Чтить буде вічно тут, на полотні.	1 6 373 256547 2657 563 3572 262756 1 46475 6 47365 563 2647 464756 1 3272 4746 57356 563 2647 464756 (464756) 1 3272 4746 57356 272 1 56 2656257	4,57 4,92 4,7 (4,81) 4,37	
15 16 17	Хто смів сказати, що не богиня ти? Хто смів сказати, що не богиня ти? Що не богиня ти?	1 327 3562 326472 336 56 464756 27 1 327 3562 326472 336 56 464756 27 1 336 56 464756 27	4,33 4,33 4,64	
1 2 3 4	Хто смів сказати, що не богиня ти? Де той безбожник, що без серця дрожі В твоє лице небесне глянуть може, Неткнутий блиском твої краси?	1 327 3562 326472 336 56 464756 27 1 46 265 464474562 336 463 37536 45746 1 2 25657 5637 5647356 457562 5746 1 562257265 4573265 25756 2563627	4,33 4,55 4,86 4,45	

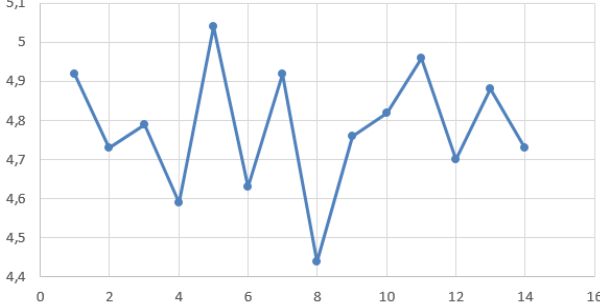
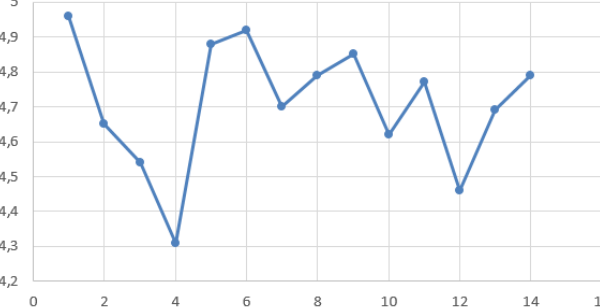
<p>5 6 7 8</p> <p>9 10 11</p> <p>12 13 14</p>	<p>Так, ти богиня! Мати, райська роже, О глянь на мене з свої висоти, з свої висоти! Бач, я, що в небесах не міг знайти Богів, перед тобою клонюсь тоже.</p> <p>О бозі, духах мож ся сумнівати І небо й пекло казкою вважати Та ти й краса твоя – не казка, ні!</p> <p>І час прийде, коли весь світ покине Богів і духів, лиш тебе, богине, Чтити буде вічно тут, на полотні.</p>	<p>1 272 1 26 464756 1 5726 575326 5746 1 6 4575 56 5756 4 35756 563627 (4 35756 563627) 1 473 57 336 5 5646373 56 574 456527 1 46475 2562 264756 257563 2746</p> <p>1 64746 47363 56336 365565726 1 6 5746 5 27256 2732656 5564726 1 26 27 5 25637 25656 56 27326 57</p> <p>1 6 373 256547 2657 563 3572 262756 1 46475 6 47365 563 2647 464756 1 3272 4746 57356 272 1 56 2656257</p>	<p>4,43 5,04 (5) 4,79 4,58</p> <p>4,76 4,69 4,52</p> <p>4,57 4,92 4,37</p>	<p>Кирейко В. Сікстинська мадонна</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
<p>1 2 3 4</p> <p>5 6 7 8</p> <p>9 10 11</p> <p>12 13 14</p>	<p>О, хто сказав, що не людина ти? Та ж ти живеш в шевченковій Марії, Перед тобою світ земний темніє, Щоб хмаркою до ніг тобі лягти.</p> <p>Ти дивишся в майбутнє, у світі І їм несеш дитя своє. Крізь вії Такий великий смуток пломеніє, Що слів розради й мудрим не знайти.</p> <p>Твоє малятко, круглооке й гоже, Колись, теслярський проявивши хист, Хрест витеше собі людський, не Божий.</p> <p>Тому такий в твоїй печалі зміст, Який лиш людство зрозуміти може, А не свята Варвара й папа Сікст.</p>	<p>1 6 327 326475 336 56 564756 27 1 26 3 27 46573 2 36237526565 565756 1 26562 264756 3572 465575 2655756 1 3362 35752656 46 573 2647 56327</p> <p>1 26 4756336 5 56547256 1 6 35627 1 6 575 56373 4627 35657 2564 5756 1 26275 5657265 357262 256565756 1 336 3575 5645746 5 574565 56 556527</p> <p>1 25657 5657226 256456726 5 4746 1 26573 1 2635753265 2565657536 3732 1 35732 572636 3647 563275 56 47465</p> <p>1 2657 26275 2 256575 263756 45732 1 56275 563 573256 456465726 5746 1 6 56 35627 5655756 5 2726 37232</p>	<p>4,63 4,55 4,72 4,48</p> <p>4,54 4,93 4,68 4,93</p> <p>4,74 4,32 4,66</p> <p>4,46 4,82 4,58</p>	<p>Клебанов Д. Сікстинська мадонна</p>  <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
<p>1 2 3 4</p> <p>5 6</p>	<p>Від мене йдеш, немов душа від тіла, Так легко піднімаєшся угору, А я в стіні забутого собору Любові нашої лежу зігліла.</p> <p>Лети, лети, я так цього хотіла, Бо що для тебе гола плоть покори,</p>	<p>1 564 5756 5473 56575 4637 562 2756 1 262 57326 264565756326 64756 1 6 57 2 32657 46472646 364756 фк 1 564756 573656 5647 4625756 фк</p> <p>1 5627 5627 56 272 3647 362756 фк 1 46 337 456 2746 4656 2572 262756</p>	<p>4,96 4,58 4,75 5,13</p> <p>4,67 4,56</p>	

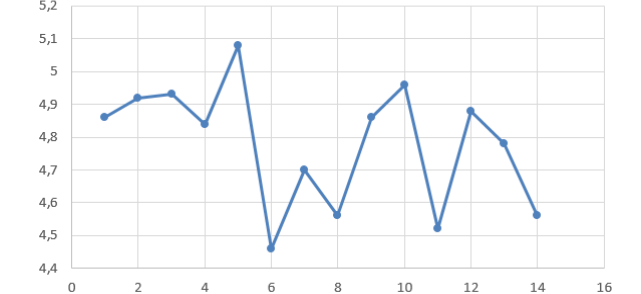
7 8	Ти ніс її, немов дитину хвору, Що на очах твоїх за ніч згоріла.	1 26 573 656 56575 462756 35756 1 336 56 6373 26573 46 573 4465756	5 4,74	<p>Козаренко О Від мене йдеш</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
9 10 11	Повір, зумію пилом навіть я відчутти, Як нестимеш сюди галузку руди І пригоршню джерельної води...	1 26575 465756 56562 57 5623726 1 562 57326563 3647 4657326 5726 1 6 257465356 465755656 5647	4,85 4,59 5,04	
12 13 14	Мені не важко тут землею бути, Хай святяться на ній твої сліди... Сказав ти їй: «голодним хліб роди!»	1 5657 56 57326 262 4655756 4726 1 365 35726236 56 575 25657 35647 1 326472 26 575 46574565 3574 5647	4,8 4,7 4,75	
1 2 3 4	Фантазіє! Ти сила чарівна, Що збудувала світ в порожньому просторі, Вложила почуття в байдужий промінь зорі, Збудила мертвих з вічного їх сна,	1 265274656 26 3756 3656557 фк 1 336 446465756 3572 2 265745656 25632756 1 5564756 2636227 5 46547465 257565 4756 1 4464756 5752563 4 5735646 563 357	4,78 4,6 4,85 4,79	<p>Козаренко О. "Фа". Сонет</p> <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
5 6 7 8	Мету вказала буйній хвилі в морі, - До тебе обертаюся я, сумна: Скажи мені, фантазіє дивна, Як допомогти в безмірнім людським горі?	1 5627 2264756 475565 35756 5 5756 1 46 2746 646527563 56 36557 фк 1 32647 5657 265274656 46557 1 562 2656327 5 464575565 573265 4756	4,96 4,83 4,83 4,74	
9 10 11	Як світ новий з старого збудувати? Як научить байдужих почувати? Як розбудити розум, що заснув?	1 562 3572 56575 3 3265746 446465726 1 562 566372 46547463 26365726 1 562 564464726 57465 336 463572	4,63 4,58 4,59	
12 13 14	Як час вернуть, що марне проминув? Як певною мету вказати розпачливим? Фантазіє! Порадь, як жити нещасливим!	1 562 373 565572 336 57556 25656572 1 562 2755656 5627 2264726 56326357565 1 265274656 26574 562 4726 56336357565	4,66 4,6 4,67	
1 2 3 4	Як той артист, що раптом сторопів, Втрачає нитку вивченої ролі. Як той безумний, що впадає в гнів, З надміру сил втрачає силу волі.	1 562 265 652732 336 572265 32656275 1 22563756 57226 575365656 5756 1 562 265 46475565 336 2264756 5 4575 1 4 5645756 375 22563756 3656 5756	4,23 4,81 4,63 4,89	
5 6 7	Так я мовчу й не знаю, що сказати, Та не тому, що більше не кохаю...	1 62 57 56237 5 56 45756 336 326472 1 26 56 2657 336 57536 56 263756 1 57 1 56 5657 6327 25647 26372	4,56 4,72 4,58	

8 9 10 11 12 13 14	<p>8 Ні! На мої уста кладе печать Моя любов, моя любов, що їй немає краю.</p> <p>9 10 То ж хай до тебе лине пісня та, 11 Нехай вона за мене скаже слово, 12 Нехай за мого серця почуття, за мого серця почуття, До твого серця вискаже вимогу.</p> <p>13 Чи зрозумієш ти її слова? 14 Чи вчуєш, що ті слова співаю я.</p>	<p>1 5657 56475 (5657 56472) 336 575 565756 25756</p> <p>1 26 4 375 56 2746 5756 27356 27 1 56375 5657 46 5756 32746 35756 1 56375 46 5746 37536 2636227 (46 5746 37536 2636227) 1 46 25746 37536 5732646 565746</p> <p>1 36 564657563 27 5657 35657 фк 1 36 237563 336 26 35657 3265756 57</p>	<p>5,15 (5,17)</p> <p>4,7 5,04 4,63 (4,64) 4,8</p> <p>5 4,57</p>	<p>Кос-Анатольський А. Голос кохання</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 13 14 15	<p>1 Коли, кохана дівчино моя, 2 Сидиш за арфою, шоразу, як 3 З-під рук твоїх акорди задзвенять, 4 Увесь від ревнощів здригаює я...</p> <p>5 Бо жаль мені, що ласки ніжних рук 6 Ти дарувала струнам і ладам, 7 Коли зриваєш з них солодкий звук, 8 А не моїм так спрагненим устам...</p> <p>9 Я б дуже стати арфою бажав, 10 Щоб доторкались пальці ті мене, 11 Щоб я увесь від щастя задрижав 12 Під струн звучання мрійно-чарівне...</p> <p>13 Та як припала струнам доля та, 13 Та як припала струнам доля та, 14 Віддай ти: руки їм, 15 Віддай ти: руки їм, а моїм устам уста!</p>	<p>1 2657 263756 4723656 5657 фк 1 36473 46 752656 3365746 572 1 3264 572 256573 627546 464456572 1 6573 564 575563365 445647563 57</p> <p>1 46 475 5657 336 57326 574563 572 1 26 46565756 3257565 6 56475 1 2657 45657563 4 563 36572265 4572 1 6 56 56575 272 3257456565 63275</p> <p>1 56 4 4756 32626 752656 46475 1 3364 4626527563 27536 26 5657 1 3364 56 6573 562 337326 46456475 1 262 32575 45637556 5575563656557</p> <p>1 26 562 2562756 3257565 4756 27 1 26 562 2562756 3257565 4756 27 1 564475 26 1 5726 575 1 564475 26 1 5726 575 1 6 565575 63275 6327</p>	<p>4,82 4,7 4,52 4,93</p> <p>4,78 4,96 4,62 4,74</p> <p>4,75 4,5 4,54 4,8</p> <p>4,58 4,58 4,59 4,7</p>	<p>Кос-Анатольський А. Любов і музика</p>  <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
1 2 3 4	<p>1 Я не змагаює з авторами од, 2 Що пишньо розмальованим богиням 3 Дарують в чарі славних насолод 4 І небо й землю з океаном синім.</p>	<p>1 56 56 45647563 4 72265656 74 1 336 27356 564565756565 4647565 1 4657562 2 3756 3575563 5636575 1 6 5746 5 47556 4 6267565 37565</p>	<p>4,88 4,93 4,81 5,12</p>	

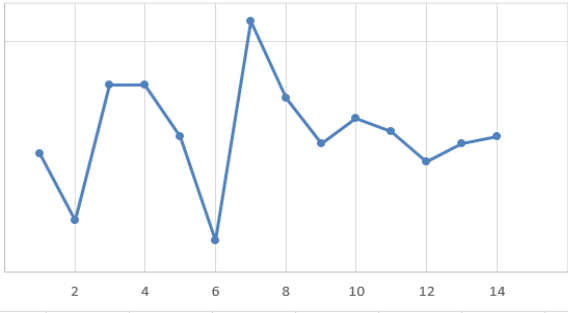
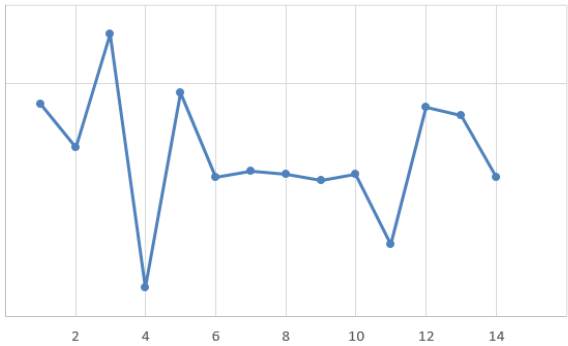
<p>5 6 7 8 8 9 10 11 12 13 14 15</p>	<p>Нехай вони на свій фальшивий лад Про все на світі між собою спорять: Про зорі неба, квітів аромат, Про чудеса землі та скарби моря, Про чудеса землі та скарби моря.</p> <p>В коханні й слові правда мій закон, І я кажу, що милая прекрасна, Як всі, хто з смертних народився лон, А не як сонце або місяць ясный.</p> <p>Пісня моя не золотий пеан, Свою любов нікому не продам! Я нікому її не продам!</p>	<p>1 56375 5657 56 3575 26537565 572 1 256 237 56 35726 573 364756 327562 1 256 4756 5746 1 257265 656572 1 256 364637 46557 26 327546 5756 1 256 364637 46557 26 327546 5756</p> <p>1 2 2637556 5 35756 257546 565 46275 1 56 2647 336 575656 256257356 1 562 237 326 3 35752563 565647236 575 1 6 56 562 37536 646 57363 573565</p> <p>1 27356 5657 56 4656275 2675 фк 1 35657 56475 562756 56 256475 1 56 562657 5657 56 256475</p>	<p>4,96 4,52 4,68 4,74 4,74 4,72 4,72 4,42 4,85 4,91 5 5,05</p>	<p style="text-align: center;">Кос-Анатольський А. Любов і правда</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
<p>1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14</p>	<p>Я стрів мандрівника, йшов він з країв далеких Й сказав мені: поглянь туди, де льот віків Пильнує тишу тих пустель, серед пісків глибоких Уламок постати розбитої лежить.</p> <p>Не встиг затерти час на рисах тих палкес Бажання увесь світ собі під владу взять; Хистка рука митця зживила мертвий камінь, Мов хоче він до нас віками промовлять.</p> <p>Оті слова, що ще не зникли на уламку: «Я Озімандія, могутній цар з царів! Погляньте на мої величній учинки,</p> <p>Владарі всіх часів, країн та всіх морів!» Кругом порожньо все... Панує мертва тиша, Пустеля мертва та небо угорі.</p>	<p>1 56 32575 56545655627 5375 575 4 256575 4657263 1 5 32475 5657 264575 2647 46 572 56272 1 2655756 2736 263 263275 36562 263275 45647263 1 657562 2732626 564472656 56472</p> <p>1 56 23274 4627526 373 56 57363 263 2652756 1 4647556 6563 3572 3647 264 55746 5472 1 363227 5627 56237 4465756 5752565 27565 1 562 3736 565 46 573 562756 256565572</p> <p>1 627 35657 336 336 56 457256 56 657526 1 57 6465754656 56472565 375 3 36572 1 26457526 56 5657 565735656 637526</p> <p>1 5564756 2373 36372 256575 26 2363 56572 1 256475 2657456 237 1 265756 575256 2736 1 2632756 57525656 26 5746 64657</p>	<p>4,85 4,65 4,38 4,6 4,4 4,75 4,69 4,77 4,77 4,93 4,97 4,47 4,62 4,85</p>	<p style="text-align: center;">Лятошинський Б. Озімандія</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
<p>1 2 3 4 5 6 7 8</p>	<p>Лауро, наші дні, далекі і щасливі, Скажи, ти згадуєш, кохання давні дні? Коли лише удвох, на цілий світ одні, Були ми радісні, закохані, зваблivi.</p> <p>У травах нас вітав струмочок пустотливо, Нам оплітали грот суцвіття запаши, І ночі благодать у темній пелені Нам любовці несла, несла любові диво!</p>	<p>1 56756 1 5736 457 465726 6 33635746 1 32647 1 26 4474663 2637556 47556457 1 2657 5637 64573 1 56 37565 3572 6457 1 4657 56 5746356 46273656 45645756 1</p> <p>1 6 257563 563 56275 325657362 2632625756 1 565 62562756 4572 36357226 4626357 1 6 5736 45636472 6 275565 265657 1 565 5746336 56356 564756 4756 фк</p>	<p>4,86 4,61 4,8 4,9 4,49 4,55 4,89 5,04</p>	

9 10 11	А місяць з-поміж хмар то перса осявав, То локоп золотий, що стан твій обвивав. Ти поривала неземним зачаруванням!	1 6 57363 326564 3575 2627536 63575 1 1 26 57265 4656275 336 3275 2565 6456575 1 26 26565756 56365575 463656575565	4,5 4,67 5,03	<p style="text-align: center;">Лятошинський Б. Спомин</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
12 13 14	Жагучому вогню тоді нема кінця! Уста зливаються, блаженствують серця, Сльоза бринить в сльозі, звучать слова признання!	1 46473656 56457 2647 5657 26537 1 1 6327 4565756236 4564753256562 36537 1 35647 456572 5 35647 456372 35657 256457556	4,82 4,6 4,81	
1 2	Лауро, наші дні, далекі і щасливі, Скажи, ти згадуєш, кохання давні дні?	1 56756 1 5736 457 465726 6 33635746 1 32647 1 26 4374663 2637556 47556 457	4,86 4,61	
1 2 3 4	Люблю тебе, доба переходова, - Люблю за смутний вид, за злони, за огні, За рух юрби і за огненне слово, За владне "так" і непокірне "ні"...	1 56457 2647 4647 2656364756 фк 1 56457 46 3572565 574 1 46 45756 46 6457 1 46 563 56547 6 46 6457556 35756 1 46 557456 272 6 562627556 57	4,92 4,9 5,07 4,83	<p style="text-align: center;">Майборода Г. Сонет</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	Але і край прийдешнього чудовий, Де б я не був, все видиться мені... Про це веду я з зорями розмови, Коли все спить в вечірній даліні.	1 657 6 2575 25654735646 3647565 1 46 4 56 56 475 236 5746236 5657 1 256 37 5647 56 4 475656 5645756 1 2657 236 3272 5 56375565 465657	4,93 4,8 5,08 4,7	
9 10 11 12	Життя моє! Тобі мій дар любові, Це ж ти цвітеш у квітці, в комашні... Коли умру, чи доведеться знову В твій океан тулилися мені?..	1 46227 5657 1 2647 565 475 564756 1 36 3 27 356273 6 257236 2 2656357 1 2657 6557 36 465647236 45756 1 2 25765 62675 26572636 5657	4,81 4,26 4,92 4,75	
13 14	О даль моя, о горизонтів зови В вечірній час солодкої розмови!	1 675 5657 1 6 4656475265 4756 фк 1 5 56375565 373 365722656 5645756	5,04 4,86	
1 2 3 4	Весна іде! В повітрі молодому Далекий крик мандрівних журавлів Вже розітнувся: ключем вони додому У рідний край летять з чужих країв.	1 56357 647 22657256 56564756 1 4657265 2572 5654575463 46565572 1 546 564625723 256375 5657 464756 1 6 574565 2575 56272 3 36473 256572	4,92 4,73 4,79 4,59	
5 6 7 8	Весна іде! Веснянки задзвеніли, Лунає спів по луках і гаях – Мов устають нові могутні сили В людських серцях, придавлених серцях.	1 56357 647 56357526 464565756 1 565756 3272 2657263 6 46573 1 575 6326572 5657 5647256 3756 1 5 5623273 365373 25647556563 365373	5,04 4,63 4,92 4,44	

<p>9 10 11</p> <p>12 13 14</p>	<p>І в грудях знов солодкій бажання, І в грудях знов устали поривання, І встала знов надія молода.</p> <p>О, весно, йди! Всі ждуть тебе, кохана: І небо жде, і жде весна приспана, І ліс, і степ, і скована вода.</p>	<p>1 6 5 457463 4572 365722656 4647556 1 6 5 457463 4572 632756 265657556 1 6 232756 4575 564756 565647</p> <p>1 6 57356 547 237 4572 2647 263756 1 6 5746 447 6 447 56357 25632756 1 6 573 6 3272 6 3275656 5647 фк</p>	<p>4,76 4,82 4,96</p> <p>4,7 4,88 4,73</p>	<p>Малий М. Весна іде</p>  <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
<p>1 2 3 4</p> <p>5 6 7 8</p> <p>9 10 11</p> <p>12 13 14</p>	<p>Вона співа, що згинули морози, Що сонце вже засяло в небесах, Щоб висушить усі блискучі сльози, Що ще тремтять на травах і квітках.</p> <p>Воно зійшло і сльози розтопило, І в мене теж немає сліз гірких, Бо сонце й їх ласкаво обсушило, І перед їм у серці біль затих.</p> <p>І про одно я сонце ще благаю: Ой, обсуши ти сльози всі до краю Усім смутним на всій землі смутній:</p> <p>Щоб піднялись затоптанії сили І щоб весні всі душу відчинили, Життям новим щоб жить могли у їй!</p>	<p>1 5657 32657 336 4475656 565746 1 336 37536 446 463756 5 5646373 1 3365 5736362 637 45632736 35746 1 336 56 2565272 56 257563 6 2562273</p> <p>1 5657 465357 6 35746 563262756 1 6 5 5756 274 565756 3574 465273 1 46 37536 5 573 5632756 62363756 1 6 26564 575 6 37536 475 46273</p> <p>1 6 256 6457 56 37536 336 4564756 1 75 623637 26 35746 237 46 25756 1 6375 3562575 56 2375 46557 3562575</p> <p>1 3362 26456573 46272265656 3756 1 6 337 56357 236 4736 562365756 1 462275 56575 3364 472 56457 6 575</p>	<p>4,96 4,65 4,54 4,31</p> <p>4,88 4,92 4,7 4,79</p> <p>4,85 4,62 4,77</p> <p>4,46 4,69 4,79</p>	<p>Малий М. Сонце вже засяло</p>  <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
<p>1 2 3 4</p> <p>5 6 7 8</p>	<p>Вже в далині високій сяють зорі, Густий туман над озером повис, І спить земля, і води сплять прозорі, І тихо спить густий зелений ліс.</p> <p>Десь на селі далеко пісня летіть, То голосніш, то затиха вона... Із стін душних на волю серце рветься Туди, де ніч панує запашна.</p>	<p>1 547 5 465657 5637265 37562 4756 1 463275 26575 564 746565 26573 1 6 3272 46557 6 5746 32572 2564756 1 6 2736 3272 463275 4657565 573</p> <p>1 473 56 3657 465726 27356 557236 1 26 46563573 26 462637 5657 1 63 3275 463573 56 5756 37536 557336 1 2647 46 573 265756 4626357</p>	<p>4,96 4,77 4,6 4,58</p> <p>4,74 4,65 4,73 4,74</p>	

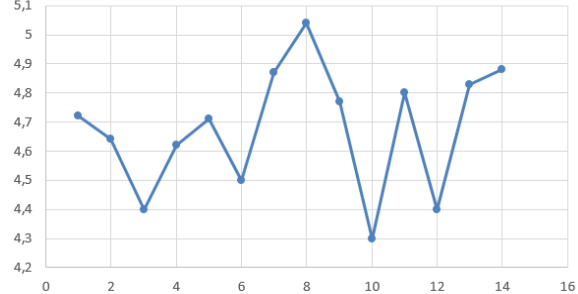
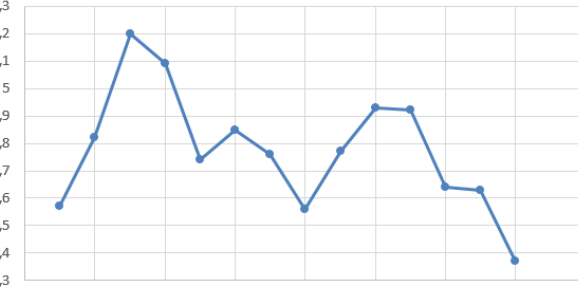
9 10 11 12 13 14	О, я піду, бо не піти несила, Бо і мені ніч зорі засвітила, Бо і мені сприя весна моя. Скоріш туди! Як вільно дишать груди, Який простір обняв мене зусюди, Як пахне скрізь і місяць як сія!	1 7 56 2647 46 56 2627 563756 фк 1 46 6 5657 563 4756 463562756 1 46 6 5657 325657 56357 5657 1 326573 2647 562 57556 47362 45746 1 56275 2563275 64575 5657 463746 1 572 27356 32574 6 57363 562 3657	4,9 5 5,09 4,62 4,86 4,56	<p style="text-align: center;">Малий М. Місяць як сія!</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	Рясний садок і затишний я знаю І знаю там ще вишню я одну – Було не раз, турботний, дожидаю Я в той садок її, мою весну. Але ж тепер чому її немає? Чом вишня та стоїть в самотині І так, як перш, до мене не схиляє Гілки свої, квітущі й запашні? Я жду її, - і в тиші самотній Хвилини йдуть, неначе довгі роки, Ще треба ждати, а серце ж то не жде! Хвилина... дві... і – ось уже я чую Крізь тишу ту, безгучною, німую, Мов шелест там, немовби хтось іде.	1 563575 36472 6 47263565 56 45756 1 6 45756 265 336 57356 56 6457 1 4657 56 573 265472565 46464756 1 56 2 265 36472 5657 5657 56357 1 657 3 26275 3657 5657 565756 фк 1 365 57356 26 326572 236 562657 1 6 272 562 2753 46 5756 56 3365756 1 46527 35657 25627336 5 4626357 1 56 447 5657 6 2 2736 64657265 фк 1 3565756 5472 565736 47546 5726 1 337 25746 4472 6 37536 3 26 56 447 1 3565756 1 457 1 7 73 647 56 3756 1 2563 2736 56 4644735656 465756 1 562 375632 275 5657546 3263 647	4,86 4,92 4,93 4,84 5,08 4,46 4,7 4,56 4,86 4,96 4,52 4,88 4,78 4,56	<p style="text-align: center;">Малий М. Рясний садок</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8	Вона! Вона! Я бачу між кущами Рукав уже з сорочки забілів; Ще мить одна – тремтячими руками Я стан її дівочий обхопив. Ще мить одна – злилися ми устами... Вона прийшла, прийшла уже вона, Найкращий квіт між пишними квітками, Що нам дає багата весна.	1 5657 5657 56 4736 563 2633756 1 56275 646 3 3657326 4646572 1 336 572 6457 2565273656 562756 1 56 3275 5657 4657365 6236272 1 336 572 6457 4565736 56 632756 1 5657 2565357 2565357 647 5657 1 5652573365 2572 563 2735656 25622756 1 336 575 4657 46472656 56357	4,96 4,63 4,7 4,64 4,8 5 4,45 4,92	

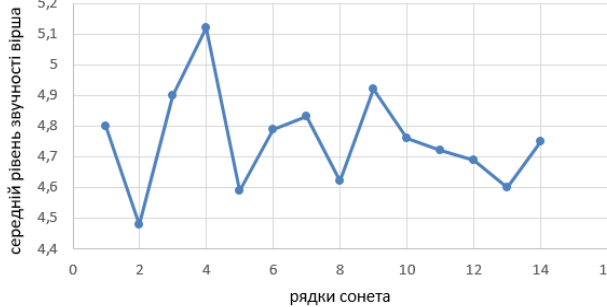
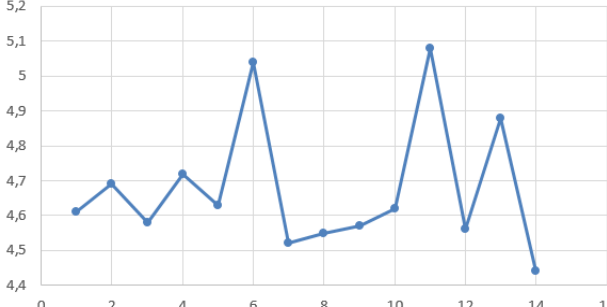
9 10 11	Гей, нахили свої ти, вишне, віти! Нехай тепер ніхто, ніхто на світі Не бачить, як я щастя повну п'ю!	1 475 563657 35657 26 57356 5726 1 56375 26275 56327 56327 56 35726 1 56 47362 562 56 337326 27556 257	4,96 4,6 4,48	<p>Малий М. Вона! Вона!</p> <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
12 13 14	Нехай ніхто – ні зорі, ані люди – Не відає, як пригорнув на груди До себе я коханую мою!	1 56375 56327 56 4756 656 5746 фк 1 56 574656 562 256465575 56 45746 1 46 3746 56 26375656 5657 фк	5,08 5 5	
1 2 3 4	Я ніч не спав, - заснуть не мав я сили, І бачив я, як зорі весняні В досвітній час і мерхли, і біліли, І потім всі погасли в далині.	1 56 573 56 3275 463572 56 575 56 3756 1 6 47365 56 562 4756 5635657 1 5 463572565 363 6 575356 6 465756 1 27265 237 2647356 5 465657	4,9 5 4,89 4,6	<p>Малий М. То сонце йде</p> <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
5 6 7 8	І як туман хвилястими клубками І воду скрізь, і землю повивав, І світ увесь з землею й з небесами, Здавалося, в тумані потопає.	1 6 562 26575 3565732656 25622756 1 6 5746 32564 6 47556 2656572 1 6 3572 6563 4 4655756 5 4 56463756 1 446575636 2 265756 2626272	4,57 4,79 4,89 4,46	
9 10 11	Туман! Туман! На сході не ясніло... Невже й тебе, одвічнеє світило, Він погасив, і смерть все обняла?	1 26575 26575 56 33746 56 5635756 1 56547 5 2647 645735656 3562756 1 565 2646375 6 35752 236 645657	4,93 4,93 4,69	
12 13 14	Але ще мить – і промінь рве завісу, Дощ золотий линув на все з-за лісу: То сонце йде, бог світу й тепла!	1 657 336 572 6 257565 557 465736 1 4733 4656375 56575 56 237 446 5736 1 26 37536 547 473 35726 6 26257	4,96 4,83 4,56	
1 2 3 4	Скоріш! Скоріш! Од сірого туману Самі шматки zostалися – ще мить І сонце ось, віта свою кохану І всю її промінням золотить.	1 326573 326573 62 375646 265756 1 3657 356227 463275636 1 336 572 1 6 37536 73 5627 35657 263756 фк 1 6 238 5657 25657556 4656272	4,56 4,3 4,83 4,83	
5 6 7 8	Горить! Пала!.. Блискучою стягою Старий Дніпро серед степів прославсь. Киваючи рясною головою, Зелений ліс до сонця засміявсь.	1 46572 2657 4563273656 3264756 1 326575 456257 36562 326272 25635723 1 26575636 5635756 46565756 фк 1 4657565 573 46 37536 463565723	4,63 4,22 5,08 4,78	

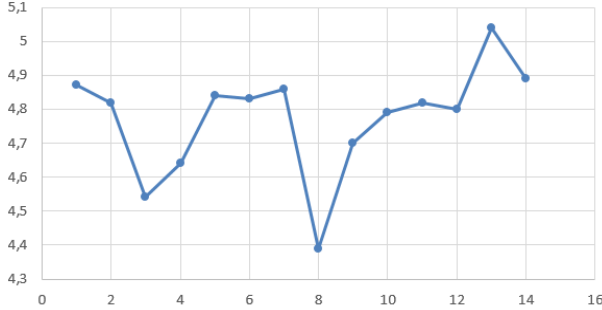
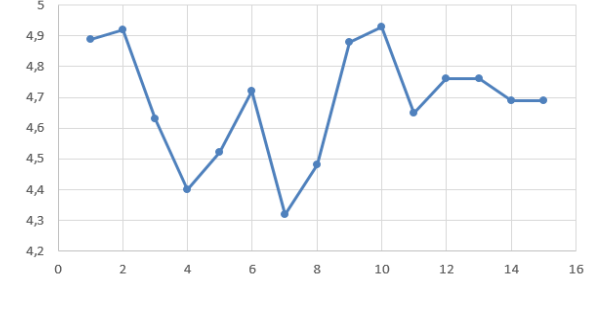
9 10 11	І все живе. Дзвенять в повітрі згуки, Дзвенять гаї, дзвенять степи і луки, І світ увесь, здається, задзвенів.	1 6 237 4657 456572 2 2657256 45726 1 456572 4657 456572 32627 6 5726 1 6 3572 6573 44657236 46456572	4,6 4,7 4,65	<p style="text-align: center;">Малий М. Скоріш! Скоріш!</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
12 13 14	Чого ще ждять? Скоріш, мерщій у поле, Мерщій у степ! Я вп'юсь тобою, воле, Серед моїх незміряних степів!	1 3647 336 4472 326573 5653375 6 2756 1 5653375 6 3272 56 22573 264756 5756 1 36564 56573 5645756563 326272	4,53 4,6 4,63	<p style="text-align: center;">Малий М. Воскресни і живи!</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
1 2 3 4	Лежали скрізь намети сніговії, Давили все, загинуло життя, І не було, здавалося, надії На кращих днів квітущих вороття.	1 564756 32574 565726 356465756 1 465756 237 46475656 46227 1 6 56 4657 446575636 564756 1 56 2573363 4572 256273363 5656227	4,93 4,78 5,17 4,3	<p style="text-align: center;">Малий М. Воскресни і живи!</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
5 6 7 8	Тоді весна крилом своїм махнула, - І полилось і світло, і тепло, І знов життя земля в собі почула, І все навкруг засяло й зацвіло.	1 2647 56357 256575 356575 5635756 1 6 2656573 6 357256 6 26257 фк 1 6 4575 46227 46557 23647 263756 1 6 237 5622574 463756 5 4635657	4,97 4,68 4,7 4,69	<p style="text-align: center;">Малий М. Воскресни і живи!</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
9 10 11	І степ старий, - і гордий, і багатий, - Убрався скрізь в ясно-зелені шати, - На їх з квіток процвітані листви.	1 6 3272 326575 6 475465 6 4647265 1 6457236 32574 5 56356465756 3726 1 56 573 3 256272 2563572656 563257	4,67 4,69 4,45	<p style="text-align: center;">Малий М. Воскресни і живи!</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
12 13 14	Ожив, дихнув, і западне дихання Послав лісам, горам на привітання, І світ почув: воскресни і живи!	1 6475 463575 6 4626357 4637556 1 26375 56375 46575 56 2565627556 1 6 3572 26375 563257356 6 4657	4,92 4,89 4,68	<p style="text-align: center;">Малий М. Воскресни і живи!</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
1 2 3 4	І світ воскрес! І, працівник великий, Устав орач і плуг важкий підняв. Де був колись пустир одвічно-дикий, - Він борозну найпершу проорав.	1 6 3572 5632573 7 256365572 5657265 1 63275 6573 6 2574 463275 264572 1 46 472 26573 263275 6457356 27265 1 565 4656457 56527536 2566572	4,63 4,52 4,48 4,85	<p style="text-align: center;">Малий М. Воскресни і живи!</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
5 6 7 8	І цілини великі скиби чорні Лягли в степу. Насіння золоте Впаде на їх, - на ниві неозорній Хліб дорогий, налившиися, зросте.	1 6 365657 565726 32746 37556 фк 1 56457 232627 5637556 465627 1 22647 56 573 56 5756 566475565 1 3574 4656475 565723636 456327	4,92 4,68 5,04 4,7	<p style="text-align: center;">Малий М. Воскресни і живи!</p> <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>

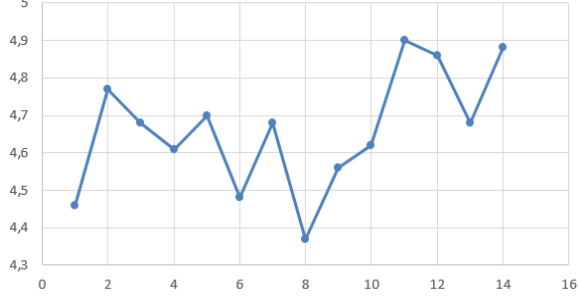
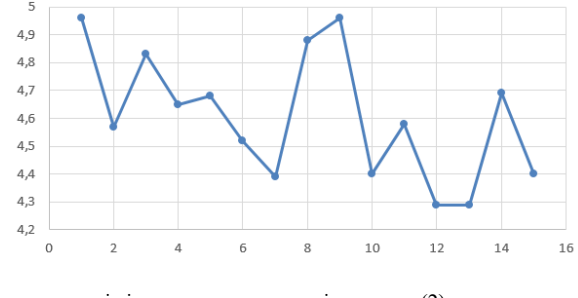
9 10 11 12 13 14	Нехай росте, пища на нашім полі! Колись і ти, сівачу правди й волі, На рідний степ повинен ще прийти. Чи прийдеш ти? Лежить земля без діла, Країна вся неначе заніміла – Чому ж не йдеш? Чому загаєвсь ти?	1 56375 56327 2637 56 57365 2756 1 26573 6 27 365736 257446 5 5756 1 56 574565 3272 2657565 336 256527 1 36 2575463 27 56472 46557 464 4756 1 2565756 236 565736 46565756 1 36574 56 5473 3657 46475623 27	4,8 4,8 4,59 4,76 4,96 4,73	<p style="text-align: center;">Малий М. І світ воскрес!</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	В степу рвачкий на волі вітер віє, По світу він гуляє, де схотів, І бачить: скрізь недоля горе сіє, І повен світ нещастів і жалів. О, вітре мій! Тобі нема припини І можеш ти до Бога долинуть, - Скажи, коли нам ждять тії хвилини, Що доля всім дасть широко дихнуть? Ти, може, чув?.. Терпіти вже несила, І мука всім серця давно стомила, І вже снаги нема її знести – Давно вже час!.. Вже серце знемагає... Дмухнув рвачкий – і вже його немає, Одмову теж – шукай у полі ти!	1 2 32627 5563275 56 5756 57265 5756 1 26 35726 565 465756 46 336272 1 6 47362 3274 564756 4756 3756 1 6 27565 3572 563373265 6 46572 1 6 57356 565 2647 5657 2562756 1 6 57463 26 46 4746 4656572 фк 1 32647 2657 565 4472 2657 3565756 1 337 4756 2375 4632 375626 463572 1 26 5746 372 1 2652726 446 563756 1 6 5726 2375 36537 46557 3265756 1 6 447 35647 5657 5657 456327 1 46557 446 373 1 546 37536 456564756 1 4563575 5563275 6 447 5647 565756 1 645756 273 36275 6 2756 27 фк	4,76 4,56 4,84 4,58 4,96 4,82 4,75 4,43 4,44 4,78 5 4,77 5,03 4,73	<p style="text-align: center;">Малий М. На волі вітер віє</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8	Я вдягнена у подих перехожих, У незнайомі погляди і рухи, Що розвіваються на раннім вітрі І за плечима полотном лопочуть. Це мій буденний одяг, я вже звикла До сонячної латочки на лікті, До гомінкої, збляклої спідниці, В якій біжу мала і непомітна.	1 56 54745656 6 27463 265637463 1 6 564565756 2745646 6 5736 фк 1 336 564565756236 56 575565 57256 1 6 46 2563756 26562575 5627362 1 36 565 46475565 7463 1 56 546 457256 1 46 375635656 5726326 56 57226 1 46 465652756 445725656 32645736 1 5 56265 4647 5657 6 562657256	4,77 5,09 4,9 4,62 4,8 4,65 4,72 4,96	

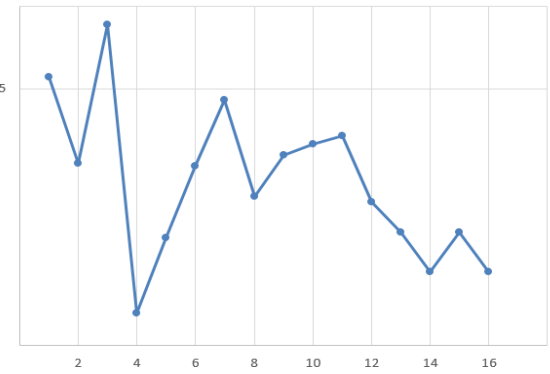
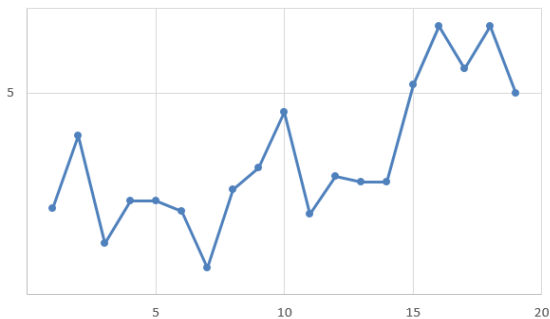
9 10 11	І лиш тоді, коли я засинаю, Немов безлюдна, втомлена дорога, Як той кісник, загублений дівчатком,	1 6 563 2647 2657 56 46365756 фк 1 56565 46457456 22755656 465746 1 562 265 263572 4647456565 462372265	4,91 4,96 4,4	<p>Марчук Є. Я вдягнена у подих перехожих</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
12 13 14	Ти напівсонну тихо роздягаш Мене з тривоги і клопотів щоденних І світло болю за собою гасиш. Ш...	1 27 5626237556 2736 5645647563 1 5657 3 256574 6 25726262 36475563 1 6 357256 4756 46 364756 47363 1 333	4,67 4,59 4,51	
1 2 3 4	Стояв і плакав я коло труни Співця в печалі темній. І сам себе у марноті нікчемній Побачив із його височини.	1 32675 6 257265 6 2656 25657 1 326537 5 263756 275565 1 6 375 3647 6 5655627 562375565 1 2647365 64 5637 56363657 фк	4,65 4,55 4,92 4,82	<p>Мейтус Ю. Сонет. Пам'яті М. Рильського</p> <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
5 6 7 8	І сам собі я говорив: збагни, Що смерть іде по стежці потаємній, Щоб мозок твій перетворити в кремній, А кість у пневматичність бузини.	1 6 375 3647 56 4656575 1 456457 1 336 35752 647 26 327436 2626575565 1 3364 57462 2565 26562565726 5 2575565 1 6 2732 6 2565562735632 464657	4,92 4,47 4,58 4,58	
9 10 11	Безсмертя виростає не з могили, Воно встає з коліска до вікна - В житті його великая таїна.	1 463357526 56563276 56 4 564756 1 5657 532657 4 2657326 46 56257 1 46227 5637 56572656 265756	4,81 4,69 4,83	
12 13 14	Благослови свої життєві сили, Щоб так, як він, свою верстати путь, А помирати можна як-небудь.	1 4564635657 35657 4622756 3756 1 3362 272 562 575 35657 56532726 272 1 6 26565726 56456 56256472	4,85 4,3 4,74	
1 2 3 4	Не рік, не два, а довгі літа Сучасник линув крізь зірковий вихор Далеко так, що хто-зна де мета, А Місяць тільки крихітна віха.	1 56 572 1 56 457 1 6 4754656 5627 1 36373562 57562 2564 46527565 57365 1 465726 262 336 327456 46 5627 1 6 57363 26526 2573625656 5736	4,72 4,64 4,4 4,62	
5 6 7 8	І Всесвіт він увесь як є об'їхав, І знов побачив всі земні міста, І землю всю, яка йому свята, Якою він усюди жив і дихав	1 6 2373562 565 6573 562 56 6457365 1 6 4572 2647362 237 46557 56327 1 6 47556 237 5627 5657 35627 фк . 1 562756 565 63746 475 6 47365 фк	4,71 4,5 4,87 5,04	
9 10	Питають в нього люди наших днів: - Що, друже наш, найбільше ти б хотів?	1 2627562 5 5746 5746 56363 4575 1 337 1 45746 563 1 46547536 26 2 36275	4,77 4,3	

11	Скажи - задовольним твоє бажання!..	1 32647 1 4646565575 25657 4647556	4,8	<p>Мейтус Ю. Не рік, не два, а довгі літа</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
12	- В дніпровській хвилі хочу бачить блиск	1 5 45625723265 35756 3736 47362 45732	4,4	
13	Тії зорі, де я бував колись,	1 2657 4657 46 56 46572 26573	4,83	
14	І окуньців ловити на світанні...	1 6 6265375 565726 56 35627556	4,88	
1	Зі стапелів, що наче в небо линуть,	1 46 32726562 336 5636 5 5746 57562	4,57	<p>Мейтус Ю. Зі стапелів, що наче в небо линуть</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
2	Злітає корабель у висоту,	1 4562756 2656475 6 563627 фк	4,82	
3	І геній наш ні на одну хвилину	1 6 47565 573 56 56 6457 3565756	5,2	
4	Не задрімає на його борту.	1 56 464565756 56 5647 46527	5,09	
5	І вітер мандрів дзвонить в високості,	1 6 57265 5754565 4457562 5 563627326	4,74	
6	Яким іздавна марить вся Земля.	1 56275 6447556 57562 236 46557	4,85	
7	Немов єдина хвиля – час і простір	1 56575 564756 35756 1 373 6 2573265	4,76	
8	Колишуть злегка тіло корабля...	1 2657362 457326 2756 2656457	4,56	
9	В морях планет ми кинем якір скоро,	1 5 56573 256572 56 27565 57265 32756	4,77	
10	Канали Марса, вже близькі ви зору,	1 265756 57536 546 456327 56 4756	4,93	
11	Венери обрис видно крізь туман...	1 565756 74563 57456 2563 26575	4,92	
12	І чути, як дзвенять світи музичні,	1 6 3726 562 4456572 35627 5647356	4,64	
13	Тепер ми – корабельники космічні,	1 26275 56 26564755626 26357356	4,63	
14	І Всесвіт нам – відкритий океан!	1 6 2373562 565 1 562257265 62675	4,37	
1	Коли на суд безмовно-тихих дум	1 2657 56 374 4645755627363475	4,8	<p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
2	Встають далеких споминів тумани,	1 23265744657263 32756562 265756	4,48	
3	Приходить знов давно заснулий сум,	1 25637464 4575 46557 46357565 375	4,9	
4	І серце рве, і ятрить давні рани.	1 6 37536 557 6 572564 47556 5756	5,12	
5	Знов гаснуть очі від скорбот німих	1 4575 473562 736 562 3265472 56573	4,59	
6	За друзями, що скрилися в могилі.	1 46 4574656 336 22575636 5 564756	4,79	
7	Я марно жду в покірному безсиллі	1 56 57556 447 2 262755656 46337556	4,83	
8	Не прозвучить замовклий голос їх.	1 56 256456372 465722565 47563 573	4,62	

9 10 11 12 13 14	Тоді оплачений рахунок горя Я гострим болем відкриваю знов, І знов плачу за дружбу і любов, За все, вже відшкодоване учора. Та лиш тебе побачу я на мить, І сум засне, і серце не щемить.	1 2647 625736565 5637564 4756 1 56 4732565 47565 5622565756 4572 1 6 4572 25637 46 457446 6 56472 1 46 237 546 562326475656 63756 1 26 563 2647 264736 56 56 572 1 6 375 46357 6 37536 56 336572	4,92 4,76 4,72 4,69 4,6 4,75	<p style="text-align: center;">Опанасюк О. Сонет № 30</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці значним чином (1)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14	Всеволодний час зродив краси взіреть, Що досконалістю вражає зір. Тоді нищителем стає творець І нищить свій неперевершений твір. Це ж саме він під вітру дикий рев Жбуряє літо злій зими до ніг, І пада лист, і стигне сік дерев, І всю красу вкриває мертвий сніг. Коли б не квітів запахущий хміль – Текучий бранець у тюрмі зі скла, – Забули б ми в морози й заметіль Красу весни, що квітками цвіла. У тій тюрмі зелений гине лист, Не пахощі – душі і тіла вміст.	1 2365574565 373 456472 25637 546573 1 336 463265756326 5564756 475 1 2647 5633726565 32657 256573 1 6 573362 3565 5626565753565 2575 1 36 3 3656 575 264 57256 47265 572 1 44655756 5726 4575 4657 46 573 1 6 2746 5732 6 327456 364 46572 1 6 236 25637 22565756 5752565 3573 1 26574 56 257265 4626373365 3575 1 2627365 457563 6 26557 46 3257 1 464756 4 57 5 565746 5 4656275 1 25637 56357 336 25722656 35657 1 6 265 26557 4657565 4756 5732 1 56 2736336 1 4637 6 2756 55732	4,61 4,69 4,58 4,72 4,63 5,04 4,52 4,55 4,57 4,62 5,08 4,56 4,88 4,44	<p style="text-align: center;">Опанасюк О. Сонет № 5</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8	Минулих літ розваги в час дозвілля Тяжкі мені, немов гірке похмілля. Та, як вино – печаль, що в серці є, З роками все міцнішою стає. Мій шлях сумний. Дасть труд мені і горе Майбутнього розбурхане вкрай море. Не хочу я, о друзі, помирать: Я хочу жить, щоб мислить і страждать.	1 5657563 572 5645746 2 373 46457556 1 26327 5657 56575 46527 26357556 1 26 562 5657 26375 336 237536 57 1 4 562756 236 563573656 32657 1 565 3573 365575 4632 2574 5657 6 4756 1 5654725646 5644753656 22565 5756 1 56 3736 56 6 45746 2656572 фк 1 56 3736 472 3364 573562 6 3256472	4,87 4,82 4,54 4,64 4,84 4,83 4,86 4,39	

9 10 11 12 13 14	І відаю, що буду мати втіху Між хвилювань, турбот і навіть лиха; Бо часом знов гармонією вп'юсь, Над вигадкою слізьми обіллось. І може бути – дні мої останні Любов осяє усміхом прощальним.	1 6 574656 336 4746 5726 22736 1 563 35656575 265472 6 56562 5736 1 46 37365 4575 46557565656 22573 1 564 574622656 357456 6465573 1 6 5746 4726 457 5657 6327556 фк 1 56475 63756 7356365 2563375565	4,7 4,79 4,82 4,8 5,04 4,89	<p style="text-align: center;">Скориход К. Елегія</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 13 14	Не з зір зриваю я думок стебло, Хоч в мене астрономія своя, - Не те, щоб вказувать добро чи зло, Чи вщувать нещастя й небуття; Не можу провіщати щастя враз І визначать, коли дощі й вітри, З князями вщувать, що все гаразд, Що всі провіщення з небес прийшли. Я досвіду набув з очей твоїх, Мов з вічних зір, вичитую знання Про правду і красу, та як би їх Затримати для перетворення; Затримати для перетворення. Провіщення для тебе накінець: Коли умреш – красі прийде кінець, прийде кінець	1 56 4 475 4565756 56 46572 326457 1 363 5 5756 63256575656 35657 1 56 27 3364 52746562 46457 36 457 1 36 56336572 56337326 5 5646227 1 56 5746 2565633726 337326 4573 1 6 56456372 2657 46337 5 56257 1 3 2564756 56336572 336 2 2746 236 465732 1 336 236 25657336556 4 56473 2565357 1 56 4735646 56475 4 6375 256573 1 565 4 573563 475 56372656 456557 1 256 257546 6 25637 26 574 46 573 1 462575626 456 265625756556 1 462575626 456 265625756556 1 25657336556 456 2746 5626573 1 2657 65573 25637 256547 26573 (256547 26573)	4,89 4,92 4,63 4,4 4,52 4,72 4,32 4,48 4,88 4,93 4,65 4,76 4,76 4,69 4,69 (4,7)	<p style="text-align: center;">Яковчук О. 1. Сонет 14. Провіщення</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8	Як думаю, що все те, що росте, Затримує довершеність на мить, Що ця велика сцена нуль, лиш те, Що зір таємний вплив нам пояснить. Я взнав, що ріст людей, як і рослин, Під покривалом тих самих небес, Хвальба юнацьких сил та їх загин В найвищій пункті, що з пам'яті вже щез,	1 564 475656 336 237 26 336 56327 1 462575656 46575365632 56 572 1 336 36 565726 33756 575 563 27 1 336 475 26575565 22575 565 26563572 1 56 54572 336 5732 56475 562 6 563575 1 262 2625657565 273 36573 56473 1 356547 56573263 375 26 573 45475 1 5 565573365 275226 336 3 2755626 446 3373	4,46 4,77 4,68 4,61 4,7 4,48 4,68 4,37	

9 10 11 12 13 14	Та думка про оцей несталий стан Показує, що юність цінна річ, Як змінний час веде усе в гниль, і там Твій юний день замінить в чорну ніч. В війні з часом, що нищити гряде, З любови знов розписую тебе, тебе.	1 26 47526 256 6375 56327565 3275 1 26274656 336 575632 37556 573 1 562 4575565 373 5647 637 4 4575 6 275 1 2565 57565 475 4657562 2 37556 573 1 5 56557 3 36375 336 5733626 45647 1 4 574756 4575 563273656 2647 (2647)	4,56 4,62 4,9 4,86 4,68 4,88 (4,86)	<p style="text-align: center;">Яковчук О. 2. Сонет 15. На мить</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 12 13 14	До літньої тебе рівняти днини? В тобі є більше лагідних прикрас. Бруньки травневі буйний вітер скине, Та й літо винайм на коротки час. Небесне око часом припікає, І в хмарах топить золото своє. Та від краси краса щораз втікає У змінах, що природа зазнає. Твоє ж не знає вічне літо тліні, Не втрапиш ти краси своєї теж І смерть не втішиш, що в її йдеш тіні, Бо в вічних строфах понад час ростеш, Бо в вічних строфах понад час ростеш. Як довго люди дишуть, бачать очі, Так довго жить тобі цей вірш дасть почин. Дасть почин.	1 46 5725656 2647 5655726 45756 1 2 2647 56 47536 57464563 2562573 1 456527 25655756 475565 57265 22756 1 26 5 5726 575655 56 2657226 373 1 5647356 726 37365 256262756 1 6 2 357563 27262 475626 35657 1 26 562 25637 25637 336573 262756 1 6 457563 336 3565746 4645657 1 25657 4 56 45756 57356 5726 25756 1 56 2257263 26 25637 3565756 273 1 6 35752 56 227363 336 5 5657 5473 2756 1 46 5 573563 3257263 26562 373 563273 1 46 5 573563 3257263 26562 373 563273 1 562 47546 5746 47362 47362 736 1 262 47546 472 2647 365 5753 4632 27365 (4632 27365)	4,96 4,57 4,83 4,65 4,68 4,52 4,39 4,88 4,96 4,4 4,58 4,29 4,29 4,69 4,4 (4,37)	<p style="text-align: center;">Яковчук О. 3. Сонет 18. До літньої тебе рівняти днини?</p>  <p style="text-align: center;">Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
1 2 3 4 5 6 7 8	Любови око, як маляр, внесло Краси твій зарис на панно душі, Моє же тіло рами їй дало І перспективу, як хотять митці. Мистця майстерність вказує тобі, Де той правдивий образ твій лежить, Висить він в моім серці, в глибині, Й оцей твоїх глязур там вікна склить.	1 564756 726 562 56575 556357 1 25637 2565 47563 56 26557 4637 1 5657 46 2756 5756 565 4657 фк 1 6 26532622756 562 36272 56237 1 56337 56532755632 2274656 2647 1 47 265 256547565 74563 2565 56472 1 56372 565 5 57565 37536 5 4564657 1 5 6375 256573 456475 265 57256 32572	5,04 4,73 5,23 4,19 4,46 4,72 4,96 4,61	

<p>9 10 11 12</p> <p>13 14 13 14</p>	<p>Так роблять очі для очей добро: Мої твій образ подали, твої ж, Мов вікна в груди сонце шлють в одно, Щоб глянути на тебе крізь рубіж.</p> <p>Та очі не такі хвацькі мистці, Що бачать, креслять – не збагнуть душі. Та очі не такі хвацькі мистці, Що бачать, креслять – не збагнуть душі, душі.</p>	<p>1 262 574562 736 456 6375 46557 1 5657 2565 74563 264657 25657 3 1 565 57256 5 45746 37536 3562 5 6457 1 3364 4575626 56 2746 2564 56473</p> <p>1 26 736 56 2627 356327 56337 1 226 47362 2573562 56 4464572 4637 1 26 736 56 2627 356327 56337 1 226 47362 2573562 56 4464572 4637 (4637)</p>	<p>4,76 4,8 4,83 4,59</p> <p>4,48 4,34 4,48 4,34 (4,42)</p>	<p>Яковчук О. 4. Сонет 24. Любви око</p>  <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
<p>1 2 3 4 4</p> <p>5 6 7 8</p> <p>9 10 11 12 12</p> <p>13 14 13 14 14 15</p>	<p>Хай ті, хто вірить у щасливу зірку, І титулами чваняться й майном, А я, що не підходжу під цю мірку, Незацікавлений у почестях цілком, Незацікавлений у почестях цілком.</p> <p>Хай княжим фаворитам квіт похвали, Мов чорнобривці в сонці лиш блистять, Вони в собі всю гордість заховали, Насупленим прийдеться їм вмирати.</p> <p>Бо й воїна, що має лиш звитяги, Та хоч би з тисячі боїв один програв, Викреслюють із книг хвали-поваги І забувають, що він доконав, І забувають, що він доконав...</p> <p>Та я вдоволений, що люблений й люблю, Ні він мене, ні я його не викреслю. Бо я вдоволений, що люблений й люблю, Ні він мене, ні я його не викреслю. Не викреслю.</p>	<p>1 365 27 326 57562 6 33635756 47526 1 6 27265656 35756236 5 565575 1 6 57 336 56 26237446 262 36 57526 1 56463627556565 6 27363263 365275 1 56463627556565 6 27363263 365275</p> <p>1 365 257465 265657265 2562 2635756 1 562 36556457236 2 37536 563 4563272 1 5657 2 3647 236 4754632 46365756 1 5637256565 256547236 565 556572</p> <p>1 46 5 575656 336 5756 563 4562746 1 26 363 46 3 273636 46575 6475 2564572 1 56257356562 63 2574 35657 265746 1 6 464657562 336 565 4626572 1 6 464657562 336 565 4626572</p> <p>1 26 56 54657565655 336 57456565 5 56457 1 56 575 5657 56 57 5647 56 57256356 1 46 56 54657565655 336 57456565 5 56457 1 56 575 5657 56 57 5647 56 57256356 56 57256356</p>	<p>4,57 4,84 4,44 4,6 4,6</p> <p>4,56 4,35 4,64 4,72</p> <p>4,93 4,55 4,69 4,67 4,67</p> <p>5,03 5,25 5,09 5,25 5</p>	<p>Яковчук О. 5. Сонет 25. Я люблений, й люблю</p>  <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
<p>1</p>	<p>Утомлений трудом, спішу у постіль,</p>	<p>1 627556565 256475 32637 6 273265</p>	<p>4,6</p>	

2 3 4	Ногам й рукам щоб дати відпочить, Та в голову мою заходять гості, Мій ум працює, хоч і тіло спить.	1 56475 5 56275 3364 4726 56226372 1 26 5 475656 5657 4637462 47326 1 565 75 2563756 363 6 3756 3272	4,5 4,77 4,64	<p>Яковчук О. Б. Сонет 27. Неспокійна душа</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	Мої думки, десь здалека від мене, Візит збираються зложить тобі, Тяжкі повіки відкривають в мене, Щоб, мов сліпець, узрів я в темноті, я в темноті.	1 5657 46527 463 4475626 564 5756 1 56474 4465756236 456472 2647 1 26327 265726 56225627562 5 5756 1 3364 562 356273 64575 56 2 2655627 (56 2 2655627)	4,93 4,69 4,46 4,45 (4,49)	
9 10 11 12 12 12	І вид, який душі моєї очі Побачили, даруй мені, тому, Що самоцвітів зблиск у темній ночі Цю ніч страшну перемінив в нову, Цю ніч страшну перемінив в нову, Цю ніч перемінив в нову, в нову.	1 6 574 56275 4637 565756 736 фк 1 26473656 46575 5657 2657 фк 1 336 3656357265 445732 6 275565 5736 1 36 573 3256357 265656575 5 5657 1 36 573 3256357 265656575 5 5657 1 36 573 265656575 5 5657 5 5657	5,13 5 4,61 4,85 4,85 5,12	
13 14 13 14 15	Щоб тіло вдень, нічною ум порою, Мені й тобі вже не дали спокою, Щоб тіло вдень, нічною ум порою, Мені й тобі вже не дали спокою, спокою. Вже не дали спокою!	1 3362 2756 4475 5635756 75 265756 1 5657 5 2647 546 56 4657 3262756 1 3362 2756 4475 5635756 75 265756 1 5657 5 2647 546 56 4657 3262756 (3262756) 1 546 56 4657 3262756	4,82 4,88 4,82 4,88 (4,79) 4,7	
1 2 3 4	Коли прибитий долею й людьми Оплакую самотньо мій талан Та кличу до німих небесними слізьми Й, побачивши себе, клену свій стан,	1 2657 25647265 475656 5 56457 1 62572656 2657256 565 26575 1 26 25736 46 56573 564735656 356457 1 5 264736236 2647 25657 3565 3275	4,92 4,75 4,83 4,46	<p>Яковчук О. 7. Сонет 29. Щастя раб</p> <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
5 6 7 8	Я хочу бути, як той щастя раб, Як він, красив – щаслив серед друзяк, Прийняти в цього стиль, в того масштаб, Що, може й манить, та мені не в смак;	1 56 3736 4726 562 265 337326 572 1 562 575 256372 3363572 36564 456472 1 25655726 2 3746 3275 2 2647 563272 1 336 5746 5 57562 26 5657 562 3572	4,38 4,42 4,28 4,67	
9 10 11 12	У цих думках я нехтую собою І, як тебе згадаю та мій стан, Мов жайворон, що ранньою порою Несе свій спів з землі до неба брам.	1 6 363 465273 56 5732656 364756 1 6 562 2647 4464756 26 565 3275 1 575 47556565 226 5755656 265756 1 5637 3565 3275 4 46557 46 5746 4575	4,69 4,64 5,04 4,9	
13 14 13 14	Твого кохання спомин, мов Едем Я стан свій не заміню з королем, Твого кохання спомин, мов Едем Я стан свій не заміню з королем, з королем.	1 25647 2637556 327565 565 6475 1 56 3275 3565 56 465756 3 2656575 1 25647 2637556 327565 565 6475 1 56 3275 3565 56 465756 3 2656575 (3 2656575)	4,8 4,85 4,8 4,85 (4,86)	
1 2	Якщо переживеш мій жданний день, Коли мене покриє прахом Смерть,	1 562337 265646573 565 4475565 475 1 2657 5657 2625756 257365 35752	4,79 4,7	

3 4	І зможеш знов дійти до тих пісень, Що твій коханець наспіва ушерть,	1 6 557463 4475 46527 46 273 26375 1 336 2575 2637563 5632657 633752	4,67 4,43	<p>Яковчук О. 8. Сонет 32. У цих римах любов</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	То порівняй їх з писанням новим, І хоч новітні кращі за усіх, Ти збережи їх не за зграбність рим, А за любов, що вкладена у них.	1 26 26565575 563 3 27365565 56575 1 6363 5657256 257336 46 6373 1 26 4465647 563 56 46 455745632 575 1 6 46 56472 336 22564656 6 573	4,79 4,58 4,76 4,58	
9 10 11 12 12	І прокажи тоді цих кілька слів: «Як мого друга Муза дожила б, Тоді багатшим був би його спів, Дали б йому високий ранг-масштаб! Дали б йому високий ранг-масштаб, високий ранг, ранг-масштаб.	1 6 2562647 2647 363 27526 3572 1 562 5746 45746 5746 464657 2 1 2647 46472365 465 46 5646 3272 1 4657 4 5657 5637265 5754 563272 1 4657 4 5657 5637265 5754 563272 (5637265 5754 5754 563272)	4,36 4,92 4,5 4,81 4,81 (4,81)	
13 14 14	Та він помер, поети кращі знов; Хвалю їх стиль, його ж за ту любов, Хвалю їх стиль, його ж за ту любов, любов.	1 26 575 26575 26726 257336 4572 1 35657 563 3275 5647 4 46 26 56472 1 35657 563 3275 5647 4 46 26 56472 (56472)	4,27 4,67 4,67 (4,69)	
1 2 3 4 4	Вже більше не сумуй за тим, що вдівав: В троянд колочки є, у сріблі шлак, І сонце й місяць від часу темніють, І повзає хробацтво по бруньках, І повзає хробацтво по бруньках.	1 546 47536 56 36575 46 275 336 447562 1 2 2565752 2657326 56 6 357456 3572 1 6 37536 5 57363 562 3637 26557562 1 6 2744656 356473256 26 4565273 1 6 2744656 356473256 26 4565273	4,73 4,48 4,64 4,52 4,52	<p>Яковчук. 9. Сонет 35. Не сумуй</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
5 6 7 8	Всі люди роблять помилки, то ж я Твою помилку можу прирівняти До себе, грішного, твое ж ім'я, Твої гріхи я хочу оправдати.	1 236 5746 574562 2756526 26 4 57 1 25657 2657526 5746 2565655726 1 46 3746 45735646 25657 4 6557 1 25657 45637 56 3736 625644726	4,62 4,81 4,92 4,73	
9 10 11 12	Твій легковажний промах я беру, Противна партія – твій адвокат, І проти себе правний акт почну, Чому в ненависті й любові рад, й любові рад.	1 2565 56326574465 257563 57 4657 1 25627556 2752656 2575 6456272 1 6 25626 3746 2575565 722 26357 1 3657 5 565756326 5 564756 572 (5 564756 572)	4,79 4,56 4,5 4,96 (5,03)	
13 14	Цю допомогу я тобі даю, Тому, хто крав у мене, - злодію, злодію.	1 36 46265746 56 2647 4657 фк 1 2657 326 2565 6 5756 4564657 (4564657)	4,86 4,83 (4,94)	
1 2 3 4 4	Як літній батько рад від насолоди, Що бачить сина юного діла. Так і мене, на злість природи, Втішає вартість і твоя краса. Втішає вартість і твоя краса, краса.	1 562 572565 47226 574 564 56365746 1 336 47362 3756 575646 4657 1 262 6 5657 56 45732 2565746 1 2263756 5752632 6 25657 25637 1 2263756 5752632 6 25657 25637 (25637)	4,76 4,83 4,65 4,46 4,46 (4,48)	
5 6 7	Бо чи краса, чи рід, багатство, дотеп, Чи щось одне із них, чи разом усі Дають тобі права на всі чесноти,	1 46 36 25637 36 574 46473256 47262 1 36 3373 6457 64 563 36 57465 637 1 46572 2647 25657 56 237 3635726	4,5 4,77 4,59	

8	Свою любов додам в похвалиці.	1 35657 56475 46475 2 263565637	4,8	<p>Яковчук О. 10. Сонет 37. Що краще, хай залишиться в тобі</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
9	Отож і я не у біді, зневазі,	1 6274 6 57 56 6 4647 4565746 фк	5,14	
10	Бо й тінь того дарує цінність ту,	1 26 5 275 2647 465756 3755632 27	4,62	
11	Що й я в твоїх достатках на увазі,	1 336 5 57 2 256573 463272263 56 65746	4,47	
12	У твоїй славі часткою живу.	1 6 256575 35756 37322656 4657	4,76	
11	Що й я в твоїх достатках на увазі,	1 336 5 57 2 256573 463272263 56 65746	4,47	
12	У твоїй славі часткою живу.	1 6 256575 35756 37322656 4657	4,76	
13	Що краще, хай залишиться в тобі,	1 336 257336 365 465736336 2 2647	4,33	
14	І це бажання радість шле мені, мені.	1 6 36 4647556 574632 356 5657 (5657)	4,86 (5)	
13	Що краще, хай залишиться в тобі,	1 336 257336 365 465736336 2 2647	4,33	
14	І це бажання радість шле мені, мені.	1 6 36 4647556 574632 356 5657 (5657)	4,86 (5)	
14	І це бажання радість шле мені, мені.	1 6 36 4647556 574632 356 5657 (5657)	4,86 (5)	
1	Візьми, мій любий, всі мої кохання,	1 56457 565 57465 237 5657 2637556	5	<p>Яковчук О. 11. Сонет 40. Мене врагом не роби</p> <p>Динаміка звучності в музиці не відтворюється (3)</p>
2	Що матимеш ти більше, ніж ти мав?	1 336 5726563 26 47536 563 26 572	4,46	
3	Бо світ не знає вірного кохання,	1 46 3572 56 45756 5755646 2637556	4,93	
4	Мої ж твої, за інших ти кохав.	1 5657 3 25657 46 75363 26 26372	4,56	
5	З любови до мене взяв мою кохану,	1 456457 46 57565475 5657 263756	5,11	
6	Я не ганю тебе, що вбив мою любов;	1 56 56 4657 2647 336 5475 5657 56472	4,97	
7	Ганьба тобі за цю самообману:	1 46547 2647 46 37 3656645756	4,96	
8	Кохану взяв - забув про мене знов...	1 263756 5475 46472 256 5756 4572	4,74	
9	Мій злодіє, прошу тобі що крадіж	1 565 4574656 256337 2647 36 257463	4,66	
10	Хоч бідність що мою ти в мене вкрав.	1 363 4745632 336 5657 26 5 5756 52572	4,53	
11	Кохання знає більші муки страдні:	1 2637556 45756 47536 5726 3257456	4,79	
12	Незлу любов, ненависть, що зазнав.	1 56457 56475 56575632 336 464572	4,79	
13	Хаплива світлосте, все зло в тобі,	1 3625756 357256326 1 236 456 2 2647	4,2	
14	Мене вбий злістю, врагом не роби!	1 5657 5465 457326 1 557465 56 5647	4,89	
13	Хаплива світлосте, все зло в тобі,	1 3625756 357256326 1 236 456 2 2647	4,2	
14	Мене вбий злістю, врагом не роби. Не роби.	1 5657 5465 457326 1 557465 56 5647 (56 5647)	4,89 (5)	
1	Як може Муза винайти сюжет,	1 572 5746 5746 5756526 36472	4,88	<p>Як може Муза винайти сюжет,</p> <p>Коли твій подих летється у мій вірш,</p> <p>Солодкий аргумент твій; цей предмет</p> <p>В вульгарній пресі не повторять більш.</p> <p>Подякуй сам собі, як в мене щось</p> <p>Уваги варте і твоїх очей;</p> <p>Чи є де в світі нерозумний хтось,</p> <p>Що славити тебе покинув привілей?</p>
2	Коли твій подих летється у мій вірш,	1 2657 2565 27463 557336 6 565 5753	4,71	
3	Солодкий аргумент твій; цей предмет	1 36572265 65465752 2565 375 2564572	4,55	
4	В вульгарній пресі не повторять більш.	1 265475565 25736 56 26227562 4753	4,52	
5	Подякуй сам собі, як в мене щось	1 2647265 365 3647 562 5 5756 3373	4,59	
6	Уваги варте і твоїх очей;	1 65746 57526 6 256673 6375 фк	5	
7	Чи є де в світі нерозумний хтось,	1 36 57 46 2 35726 5656475565 3273	4,67	
8	Що славити тебе покинув привілей?	1 336 3575626 2647 2627562 25656575	4,57	

9	Будь Музою десятою, більш варт	1 464 574656 46372656 4653 5752	4,77	<p>Яковчук О. 12. Сонет 38. Муза</p> <p>Динаміка звучності відтворюється в музиці частково (2)</p>
10	За дев'ять тих, що кожний їх хвалить,	1 46 475562 273 336 274565 573 356572	4,53	
11	І хто до тебе звернеться, хай старт	1 6 326 26 2746 457556236 365 32752	4,32	
12	Бере од вічних чисел, многих літ.	1 4657 64 573563 37365 557463 572	4,81	
11	І хто до тебе звернеться, хай старт	1 6 326 26 2746 457556236 365 32752	4,32	
12	Бере од вічних чисел, многих літ.	1 4657 64 573563 37365 557463 572	4,81	
13	Як Муза ця мене втіша в ці дні,	1 562 5746 37 5657 22637 2 36 457	4,64	
14	Хвала тобі, а біль залиш мені.	1 35657 2647 6 475 46573 5657 фк	5,04	
13	Як Муза ця мене втіша в ці дні,	1 562 5746 37 5657 22637 2 36 457	4,64	
14	Хвала тобі, а біль залиш мені, мені.	1 35657 2647 6 475 46573 5657 (5657) фк	5,04(5,14)	

ДОДАТОК Д

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Шутко Д. Сонетна форма в контексті історично-культурних явищ. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 70, том 2. С. 177–182.
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-2-24>
2. Шутко Д. Музично-поетична сонорика камерно-вокального твору Євгенії Марчук «Я вдягнена у подих перехожих». Fine Art and Culture Studies. 2024. Вип. 5. С. 120-127.
DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-16>
3. Шутко Д. Сонет у камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги. Слобожанські мистецькі студії. 2025. Вип. 2. С. 108-115.
DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.20>

Наукові праці апробаційного характеру:

1. Шутко Д. Музична візуалізація сонетної форми в камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги [тези доповіді]. Концертмейстерська діяльність: історія, персоналії, методика : наук.-метод. Зб.: статті та матеріали / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Видавничий дім «Гельветика», Львів, 2024. С. 106–109.

Відомості про апробацію:

1. Шутко Д. Синтез поезії та музики в сонетах Миколи Дремлюги [доповідь]. II Всеукраїнська науково-практична конференція кафедри концертмейстерства НМАУ ім. П. Чайковського «Піаніст-концертмейстер у новій парадигмі мистецьких, наукових і культурних взаємодій». Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 30 березня 2023 року.
2. Шутко Д. Музична візуалізація сонетної форми в камерно-вокальній творчості Миколи Дремлюги [доповідь]. II міжнародна науково-

- практична конференція з питань концертмейстерського мистецтва, присвячена 50-річчю кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 27 травня 2023 р.
3. Шутко Д. Сонетна форма у взаємодії з музичним мистецтвом доби Відродження [доповідь]. Всеукраїнська наукова конференція «Національна Музична Академія України ім. П. І. Чайковського: Соціокультурні виклики сучасності». Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 19-20 жовтня 2023 року.
 4. Шутко Д. Композитор у взаємодії із сонетною формою: історично-культурні трансляції [доповідь]. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Українська та світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни». м. Рівне, РДГУ, 16-17 листопада 2023 року.
 5. Шутко Д. Поетичний метроритм сонета в структурі музичного твору [доповідь]. III Всеукраїнська науково-практична конференція кафедри концертмейстерства НМАУ ім. П. Чайковського «Актуальні питання концертмейстерського мистецтва в музичному просторі України та світу». Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 4-5 квітня 2024 року.
 6. Шутко Д. Музичне втілення шекспірівських сонетів в циклі Олександра Яковчука «12 сонетів Вільяма Шекспіра для баса та фортепіано» [доповідь]. III міжнародна науково-практична конференція з питань концертмейстерського мистецтва, присвячена 180-річному ювілею ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, ЛНМА ім. М. Лисенка, 25 травня 2024 року.
 7. Шутко Д. Ретроспекція сонетної форми в контексті історично-культурних явищ [доповідь]. IV Всеукраїнська науково-практична конференція кафедри концертмейстерства НМАУ ім. П. Чайковського «Актуальні питання концертмейстерського мистецтва в музичному просторі України та світу». Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 2-4 квітня 2025 року.

8. Шутко Д. Географія та динаміка інтенсивності музично-поетичної сонетної творчості в українській музиці ХХ - початку ХХІ століття [доповідь]. V Всеукраїнська науково-практична конференція Актуальні питання сучасного концертмейстерського мистецтва «України та світу». Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 2-4 квітня 2026 року.