

УДК 780.614.13.083.1.071.1ДремлюгаМ.(477)"19"  
DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-13>

Шуляр Соломія Василівна  
аспірантка кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0000-8168-9142>

## СЮІТИ ДЛЯ БАНДУРИ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ

*У статті детально проаналізовано три сюїти для бандури соло Миколи Дремлюги – вагому частину його інструментальної творчості, що репрезентує один із ключових напрямів розвитку української музики другої половини ХХ століття. Виокремлено характерні риси композиторського стилю митця, зокрема органічне поєднання фольклорної інтонаційності з елементами європейських академічних формотворчих принципів, що надає його творам національного звучання в гармонійному поєднанні з класичними канонами та індивідуальною стилістикою.*

*Проведено комплексний аналіз представлених сюїт, а також окреслено жанрову й стильову специфіку кожного циклу: Перша сюїта позначена неофольклорною експресією, образною контрастністю, куплетно-варіаційною формою та драматургічною симетрією; Друга – багатожанровістю, поєднанням рондо, думи, щедрівки, теми з варіаціями, віртуозного фіналу, що утворює сюжетно насичений цикл із колоритом народної пісенності та танцювальності; Третя – стилізована під бароківі форми (прелюдії, фуги, пасакалія, гумореска), що дає змогу говорити про прояви неостилістики й бароківі естетики в сучасному авторському трактуванні.*

*У межах дослідження ґрунтовно проаналізовано структуру, тематику, ладогармонічну мову, ритміку, принципи формоутворення, фактурне наповнення та використані композиторські засоби. Також виявлено тенденції до циклічної будови, варіантного розвитку тем, складної метро-ритмічної організації, виразного фактурного мислення, часткової відмови від наскрізного тематизму.*

*Представлена стаття підкреслює важливу роль трьох сюїт для бандури Миколи Дремлюги у формуванні академічного бандурного репертуару.*

*Композиторське мислення Миколи Дремлюги вирізняється стилістичною гнучкістю, віртуозним володінням інструментальними можливостями бандури та сучасним переосмисленням української традиції, що забезпечує його спадщині вагоме місце в історії української інструментальної музики ХХ століття.*

**Ключові слова:** академічний репертуар, бандура, композиторський стиль, Микола Дремлюга, сюїти для бандури, українська інструментальна музика.

### **Schuliar Solomia. Suites for Bandura in the works of Mykola Dremluga**

*The article provides a detailed analysis of three suites for solo bandura by Mykola Dremluga – a significant part of his instrumental output that represents one of the key directions in the development of Ukrainian music in the second half of the 20th century. The characteristic features of the composer's style are identified, particularly the organic fusion of folk intonations with elements of European academic principles of form-building, which gives his works a national sound harmoniously combined with classical canons and individual stylistics.*

*A comprehensive analysis of the presented suites has been carried out, along with an outline of the genre and stylistic specifics of each cycle: the First Suite is marked by neo-folk expression, vivid imagery contrasts, a couplet-variation form, and dramaturgical symmetry; the Second Suite by its genre diversity – a combination of rondo, дума, shchedrivka, theme with variations, and a virtuosic finale that creates a plot-rich cycle colored*

*with folk song and dance elements; the Third Suite is stylized after Baroque forms (preludes, fugues, passacaglia, humoresque), which allows us to speak of the manifestations of neo-stylistics and Baroque aesthetics in a modern authorial interpretation.*

*Within this study, a thorough analysis has been conducted of the structure, themes, modal-harmonic language, rhythm, form-building principles, textural content, and compositional techniques used. Trends such as cyclic structure, thematic variation, complex metric-rhythmic organization, expressive textural thinking, and partial rejection of through thematicism are also identified.*

*This article highlights the important role of Mykola Dremluga's three suites for bandura in the formation of the academic bandura repertoire.*

*Mykola Dremluga's compositional thinking is distinguished by stylistic flexibility, virtuosic command of the bandura's instrumental capabilities, and a modern reinterpretation of Ukrainian tradition, which secures his legacy a significant place in the history of 20th-century Ukrainian instrumental music.*

**Key words:** *academic repertoire, bandura, compositional style, Mykola Dremluga, bandura suites, Ukrainian instrumental music.*

**Вступ.** У другій половині ХХ століття відбувся активний розвиток бандурного академічного сольного мистецтва. Жанровий спектр композицій для бандури почав містити оригінальні концертні твори, як-от сонати, концерти, варіації, концерти п'єси. Також становлення та значного розвитку в бандурній музиці набув сюїтний жанр, у якому композитори мали багато можливостей для інноваційного пошуку у взаємодії між фольклором та сучасними композиторськими техніками.

Важливий внесок у розвиток сюїтних бандурних циклів належить Миколі Дремлюзі, якого можна вважати фундатором жанру в цій сфері. Творчість композитора посідає важливе місце у формуванні та становленні української інструментальної музики ХХ століття, особливо в контексті розвитку академічного бандурного репертуару.

Учителем по класу композиції М. Дремлюги був видатний композитор Левко Ревуцький. Навчання в Ревуцького чітко відобразилося на становленні та розвитку молодого композитора, а саме на його інтересі до народно-інструментальної музики. Основою музичної мови Миколи Дремлюги став фольклор, що сформувало його унікальний стиль. Народна пісенна традиція, багатство інтонацій українського мелосу вплинули на його композиторське бачення, наділяючи його твори національним колоритом.

З 1957 року композитор тісно співпрацював із Сергієм Баштаном, що дало в результаті значне оновлення та поповнення бандурного концертного й дидактичного репертуару. У композиторській спадщині Миколи Дремлюги представлені різножанрові твори: концерт для бандури соло, три сонати, три сюїти, «Поєма-рапсодія» для бандури з фортепіано, мініатюри та концертні п'єси.

**Матеріали та методи.** Теоретичну базу статті становлять праці, присвячені життєвому та творчому шляху Миколи Дремлюги, а саме: дисертація О. Олексієнка, статті І. Зінків та О. Ніколенко.

У процесі дослідження використано такі методи: історичний (вивчення процесів, які формували академічний репертуар для бандури), біографічний (огляд життєтворчого шляху композитора), музикознавчий (для детального теоретичного аналізу трьох сюїт для бандури М. Дремлюги), жанрово-стильовий (розкриття особливостей композиторської мови в згаданих сюїтах), порівняльний (для виявлення спільних та відмінних рис сюїтних циклів для бандури композитора).

**Результати.** Як зазначалося вище, композитор є автором трьох сюїт для бандури соло. Свою Першу сюїту для бандури він написав у другій половині минулого століття. **Перша**

**сюїта** для бандури соло *F-dur* Миколи Дремлюги налічує п'ять самостійних частин. Кожна з них є короткою мініатюрою. Як стверджує І. Зінків, «його Перша сюїта для бандури соло неофольклорного типу, без застосування цитатного методу, є продовженням Лисенкових традицій у сфері обробки в'язанок народних пісень».<sup>1</sup> Ця сюїта композитора переконливо затвердила панівний в українській інструментальній творчості тип українських в'язанок, де контрастні номери об'єднуються за жанровим різноманіттям. Так, усі частини вкладені в куплетну форму та насичені модерною музичною мовою.

*Перша частина* написана в куплетно-варіаційній формі A1A2A3, темп викладу неквапливий (*Moderato*). Цікавим є те, що, попри тональність *F-dur*, композитор починає мініатюру з відхилення до тональності субдомінанти *B-dur*. Основна тема кожного з трьох куплетів звучить у верхньому голосі, охоплює вузький діапазон, а басова лінія будується на кварто-квінтових інтонаціях. Загалом, виклад музичного матеріалу створює сатиричний, іронічний характер, що наближує частину сюїти до жартівливої пісні.

Тема тричі повторюється без особливих змін, однак її обрамлює різноманітний тональний план: *D-dur*, *g-moll*, *G-dur*, *C-dur*, *As-dur* у другому куплеті та *b-moll* у третьому. Завершується мініатюра короткою кодою на матеріалі основної теми. У кадансуванні композитор використовує неповні тризвуки понижених VI та VII ступенів.

*Друга частина* контрастує з першою: вона виконується у швидшому темпі (*Allegretto*), написана в тональності *a-moll*, основна тема змальовує сумний та тужливий образ. Характерною її особливістю є змінний розмір: 2/4–3/4. Мініатюра також вкладена в куплетно-варіаційну форму, що налічує три куплети A1A2A3. Основна тема викладається в гармонічному виді мінору; вона наспівна та елегійна, будується на поступених секундових ходах, що нагадує зітхання. Варто зауважити, що протягом усього твору мелодична лінія залишається незмінною, однак її гармонічна вертикаль значно трансформується: вона насичується хроматизмами, змінюється лінія басу, додається синкопований підголосок, подеколи утворюють нестійкі дисонансні співзвуччя. Так, основна тема нагадує тужливу пісню.

*Третя частина* є контрастною до попередніх; вона є ліричним центром сюїти та викладається в повільному темпі (*Andante*). Її основна тональність *cis-moll*. Мініатюра за обсягом є найбільшою серед усіх, адже містить вступ та шість куплетів.

Відкриває частину коротка чотиритактна одноголосна тема в журливому характері, яка містить коротке відхилення в тональність натуральної доміаннти *gis-moll*. Основна тема має характерний ритм (у розмірі 3/8) – вісімка і чверть, що створює спокійний, медитувальний характер. Мелодія в кожному куплеті незмінна, плавна й наспівна, будується на повторенні одного звука. У першому і третьому куплеті по вертикалі її прикрашають септакорди та акорди нетерцієвої структури на арпеджіато, що нагадує колискову. У другому, четвертому і п'ятому куплеті до мелодичної лінії додається підголосок у середньому голосі. Кульмінаційним є шостий куплет, де тема звучить в акордовій фактурі на нюансі *ff*. Однак наприкінці його проведення матеріал модулює в тональність *fis-moll* та завершується тонічним нонакордом.

*Четверта частина* слідує *attacca*. За характером вона близька до першої, водночас повертається основна тональність *F-dur* та швидкий темп (*Allegretto*). Ця мініатюра

<sup>1</sup> Зінків І. Я. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 137–145. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst\\_2015\\_15\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_21) (дата звернення: 04.06.2025).

написана в куплетно-варіаційній формі зі вступом, яка повторюється двічі й містить виписану репризу. Окрім того, у її метроритмічній структурі спостерігається змінний розмір (4/8–3/8), що створює зв'язок з другою частиною.

Короткий чотиритактний вступ відразу вводить у настрій усієї композиції: матеріал постійно ніби «крутиться» біля тоніки, а підголосок, що будується на низхідних терцієвих ходах, приводить до появи основної теми. Як і в першій частині, вона починається з відхилення в субдомінантову функцію, а тональний план містить відхилення в *g-moll* та *b-moll*. Тематичний матеріал має широкі інтервальні стрибки як у мелодії, так і в басовій лінії, що загалом створює веселий та жартівливий образ.

Виписаний повтор містить лише незначні інтонаційні зміни в мелодичній лінії (рух шістнадцятими тривалостями з додаванням втори), а в кінці композитор пише плагальну каденцію з використанням гармонічної субдомінанти, що остаточно закріплює завершення й готує слухача до фінальної частини.

П'ята частина є точним повторенням першої, виконуючи функцію тонально-тематичної репризи.

**Перша сюїта** для бандури соло *F-dur* Миколи Дремлюги є яскравим зразком неофольклорного інструментального циклу, у якому зберігається тісний зв'язок із національною традицією, зокрема з Лисенковими обробками в'язанок народних пісень. Усі частини сюїти є самостійними жанровими мініатюрами, що об'єднані куплетно-варіаційною формою та жанрово-контрастною драматургією. Модерна музична мова, тональна гнучкість, варіативна гармонія, активне використання змінного метру, а також фактурне та ритмічне розмаїття надають циклу образності, виразності та стилістичної вишуканості. Особливо вирізняється лірична середина сюїти (третья частина), яка виконує роль емоційного ядра, тоді як перша та остання частини створюють цілісну рамку, виконуючи репризну функцію.

**Друга сюїта** для бандури соло *a-moll* Миколи Дремлюги налічує п'ять частин: I – Рондо, II – без назви, III – Дума, IV – Тема з варіаціями, V – Фінал. *Перша частина*, яка написана в тональності *a-moll*, вкладена у форму рондо з традиційною побудовою: тричі повторюваний рефрен чергується з двома контрастними епізодами.

Початковий показ теми відбувається в рухливому темпі *Allegro moderato*. Вона починається закличним інтонаційним мотивом на основі кварта і квінти, який розгортається в «розписаний» орнаментальний рух, що наближається до групето та переміщається від верхнього до середнього голосу. Окрім того, тема рефрену будується на п'яти ланках тональної секвенції, а її гармонічна мова побудована на класичних функціях на зразок тоніки, субдомінанти, домінанти та їх обернень. Так, ці ознаки навіюють алюзії до стилізації барокового рондо клавесиністів.

Загалом, мелодика має ліричний, дещо сумний характер. Стрімкі низхідні пасажі, що викладаються паралельними секстами, ніби імітують зітхання, що в результаті приводять до повторення звуку «e»: спочатку він виконує функцію доміантового органного пункту, але водночас стає тонікою в новій гармонічній площині.

Перший епізод зберігає попередній темп і розмір, однак контрастує з рефреном характером і ладовою мінливістю – однією з основних ознак народної творчості. Через підвищений третій щабель «*gis*» не можемо визначити, який лад домінує – *e-moll* чи *E-dur*. Шестиразове повторення висхідної теми в героїко-патетичному характері переривають бурхливі хвилеподібні пасажі (подеколи навіть нестійкі), які щоразу переривають рух теми, не даючи їй змоги остаточно утвердитися.

Друге проведення рефрену повертає початкову тональність *a-moll* та характеризується ритмічним збільшенням теми – аугментацією. Окрім того, тема проводиться в тріольному метроритмі, що надає хвилюючого характеру. Заключна каденція, як і раніше, викладається секстами й зберігає початкове звучання.

Другий епізод вирізняється змінним розміром (4/4–3/4) та проводиться в однойменному мажорі *A-dur*. Основна тема викладена у формі періоду та контрастує з попередніми частинами життєрадісним і світлим образом. Мелодія підкріплена тризвуками і терцією другою, а з переходом у розмір 3/4 переноситься в середній голос, створюючи щільну акордову фактуру. Наприкінці цей епізод ніби зависає на функції неповного домінантового септакорду (без терції), що нагадує затамування подиху перед спогляданням чогось прекрасного.

Заключне повторення рефрену повертає до початкового лірично-меланхолійного настрою, але цього разу тема супроводжується фігураційним рухом шістнадцятими тривалостями, що створює ефект прихованого двоголосся. Зважаючи на те, що рефрен за кожним разом викладається в іншій фактурі й метроритмі, композитор демонструє варіантно-розвитковий тип роботи над темою.

Кода (*Piu mosso*) виконує узагальнювальну функцію. Вона викладається в акордовій фактурі та будується на матеріалі рефрену. Ритмічний малюнок із поєднання восьмої та двох шістнадцятих викликає асоціації з танцювальною манерою – зокрема, з народним танцем козачком.

*Друга частина* сюїти створює контраст завдяки світлій тональності *F-dur*, досить швидкого й легкого темпу *Allegretto* та характеру *grazioso* (витончено, граціозно), що віддалено нагадує менует. Частина вкладає в просту тричастинну форму.

Перша частина (А), своєю чергою, вкладає у форму періоду, що налічує два речення. Його особливістю є наявність двох тем. Перша з них проводиться на нюансі *forte* та викладається в акордовій фактурі, що базується на функціях тоніки, домінанти, гармонічної субдомінанти та септакорду другого ступеня. Широко розміщена вертикаль та кварто-квінтові інтонації надають їй строгості та твердості. Друга тема, навпаки, відтворюється на *piano*, вирізняється камерним масштабом та делікатною мелодикою: вона базується на повторенні одного тону з поступовим секундовим рухом. Щільна вертикаль голосів, насичених хроматичними підголосками, що надає музичному матеріалу тендітний і трепетний образ. Так, можна зробити висновок, що одна тема змальовує чоловічий образ, а друга – жіночий.

З настанням другого речення композитор знову ж проводить варіантний тип роботи над матеріалом. Водночас відбувається цікава трансформація їхніх образів: вони ніби міняються ролями. Тепер перша тема – вертикально щільна і тендітна, а друга – широка та ствердна.

Середня частина (В) відкриває новий тематичний простір у паралельній тональності *d-moll*. Вона побудована як період з двох речень та відзначається сповільненням темпу (*Un poco meno mosso*). Проте, незважаючи на позначене композитором заповільнення, фактурне наповнення шістнадцятими секстолями створює відчуття темпового наростання. У таке «мерехтіння» вкладає обернення тонічного та домінантового тризвуків, на фоні яких звучить надзвичайно ніжна тема, мелодична лінія якої постійно тяжіє до тону «а» та викликає асоціації з веснянкою.

При повторенні тема переходить у партію лівою руки та звучить у високому регістрі, змальовуючи казкові та мрійливі образи. У цей момент акомпанемент змінюється:

замість секстолей з'являються розгорнуті арпеджіо, які слугують м'яким тлом для мелодійного розвитку.

Реприза (A1) є видозміненим повторенням початкового періоду в тональності *F-dur*, однак дві теми в плані викладу, фактури, динаміки та характеру тепер є рівноправними. У завершенні частини утверджується піднесений, святковий настрій, що символічно закріплює єдність протилежностей, представлених упродовж усієї форми.

*Третя частина* «Дума» характеризується вільністю та імпровізаційністю викладу, що підкреслюється авторським позначенням темпу (*Moderato con moto. Il tempo rubato*). Ця частина проводиться в тональності *d-moll*, вкладається в три-п'ятичастинну форму ABCB1A1 з контрастною серединою та дзеркальною репризою, а також наповнена українським духом.

Початковий розділ (A) виконує своєрідну роль вступу та характеризується змінним розміром (5/4, 3/4, 4/4, 2/4). Він побудований у формі періоду з двох речень повторної побудови. На фоні протяжних акордів тоніки, квінтсектакорду VI ступеня, субдомінантного тризвуку та доміанти нанижуються варіаційні фігурації в метроритмі тріолей та шістнадцяток, що створюють пасторальний образ українських пейзажів. З повторенням другого речення гармонічне тло залишається без змін, однак до фігурацій додаються втори, що значно насичує фактуру. Поява акцентів свідчить про остаточне ствердження теми, яка має вже впевнений та напористий характер. Одноголосне обігравання нижнього тетраорду *d-moll* символізує заспокоєння бурхливого розвитку та підготовку до вступу нового матеріалу.

Другий розділ (B) становить так звану основну частину думи. Основна тема викладається переважно одноголосно в гомофонно-гармонічній фактурі, будується на остинатному повторенні одного звука, додаванням морденту та синтезу ритмічних фігур в одному такті (вісімки, тріолі, квінтолі). Окрім того, мелодична лінія в подальшому своєму розвитку насичується хроматизмами, що наближує її виклад до двічі гармонічного мінору та дорійського ладу. Кульмінацією цього розділу є досить розлога імпровізаційна каденція, що проводиться в гармонічному виді *d-moll*. До одноголосного руху додається октавна втора, через що музичний матеріал стає насиченим та «об'ємним». Ці всі ознаки нагадують манеру виконання кобзарського епосу.

Середній розділ (C) є найбільш стабільним у метроритмічному плані: від початку до кінця витриманий у розмірі 4/4, а остинатною фігурою стає пунктирний ритм, який додає пружності та наполегливості. Варто зауважити, що серединна побудова не змінює тонального плану. Цей матеріал вкладений у куплетно-приспівну форму, що створює зв'язок із пісенністю. Основна мелодична лінія викладена в середньому регістрі, будується на поступених ходах, несе героїчно-патетичний характер та нагадує історичну пісню.

Так званий куплет (*Allargando*) характеризується виходом у високий регістр, щільною акордовою фактурою та тональним планом *F-dur – a-moll*, що вносить просвітлення.

Зв'язкою до репризних розділів є знову розлога одноголосна каденція. Вона викладається 32-ними тривалостями та зображує стрімкий, невпинний рух, що базується на обіграванні збільшеної секунди «*b-cis*».

Розділ A1 відтворюється без особливих змін, а A1 характеризується насиченням фактури завдяки гармонізації мелодики і додаванням голосів, створюючи так чотири-звучну вертикаль.

Закінчується «Дума» невеликою тихою кодою в акордовій фактурі, де спостерігаємо прийом зіставлення тональностей: (*d-moll – Des-dur*).

*Четверта частина* «Тема з варіаціями», як зазначає Ірина Зінків, «виконує в циклі роль своєрідної інтермедії. Це лаконічна (8-тактова) тема повторної будови і чотири сопрано-остинатні варіації на неї. Сама ж тема – стилізація народної веснянки із широким використанням принципу гармонічного варіювання (у традиціях Левка Ревуцького)».<sup>2</sup>

Частина відтворюється в тональності *F-dur* (як і II частина), у рухливому темпі *Allegretto*. У всіх варіаціях тема в остинато повторюється без особливих змін, однак до неї додається видозмінена гармонічна вертикаль, підголоски, хроматизми. За останнім проведенням тема відтворюється в акордовій фактурі в широкому гармонічному розташуванні, що надає їй масштабності до завершення.

*П'ята частина* сюїти є заключною, тож повертається основна тональність *a-moll*; вона побудована в простій тричастинній формі АВА1. Основною тематичного матеріалу крайніх розділів є введенням фольклорної цитати української популярної щедрівки «Ой сивая тая зозуленька», яку композитор викладає в характерний метроритм коломийки. Тема «приховується» у фігураціях шістнадцятими тривалостями в танцювальному та досить бадьорому характері та проводиться тричі в тональному плані *a-moll – C-dur – a-moll*.

Середній розділ (В) будується на новому тематичному матеріалі; тут дещо сповільнюється темп (*Un poco meno mosso*) та повертається метроритм козачка (вісімка і дві шістнадцяті). Основна тема відтворюється у паралельній тональності *C-dur* та несе активний, життєрадісний образ.

Реприза (А1) повертає стилізацію щедрівки, однак у дещо іншому інтонаційному плані: рух теми переривається низхідними секстами, додаються терцієві втори, а також низхідні арпеджіо, що значно збагачують матеріал.

Завершує останню частину сюїти невелика кода, що будується на синтезованому матеріалі розділів А та В. Однак домінуючим стає початковий мотив щедрівки, що відтворюється двічі в різних регістрах у вигляді акордів кварто-квінтової структури, глом для яких слугує тонічний органний пункт у басу.

Особливість цієї сюїти полягає в її національній ідентичності та синтезі фольклорних й академічних традицій. Микола Дремлюга майстерно поєднує форми європейської класики (рондо, варіації, тричастинність, куплетна побудова) з ладово-інтонаційними, ритмічними та фактурними моделями української народної музики. Відчутна тенденція до стилізації жанрів (думи, щедрівки, веснянки, танців) розкриває багату палітру образів: від епічних і героїко-драматичних до пасторальних, ліричних і граційно-витончених.

Ще однією виразною рисою є варіантно-розвитковий тип тематичної роботи, що виявляється як у змінному трактуванні рефрену першої частини, так і в трансформації образів у тричастинних формах. Крім того, композитор застосовує широкий арсенал прийомів фактурного розвитку: фігураційне розгортання, пасажи секстолями, акордові співзвуччя різних типів, остинатні повтори, щільну вертикаль і підголоскове оздоблення. Це розширює виконавські можливості бандури, збагачуючи її звучання новими барвами та технічними ефектами.

Сюїта вирізняється також досконалою драматургією. Контрасти між частинами є емоційно-змістовими, що формує виразну арку художнього розвитку: від барокової

<sup>2</sup>Зінків І. Я. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 137–145. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst\\_2015\\_15\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_21) (дата звернення: 04.06.2025).

стриманості до думної епічності, від камерної елеґійності до танцювальності. Заключна частина виконує функцію об'єднання всіх попередніх образів, що утворює концепцію єдності національної традиції із сучасною інтерпретацією.

**Третя сюїта** Миколи Дремлюги – це чотиричастинний цикл, об'єднаний насамперед зверненням до жанрово-стильових особливостей доби бароко. Композитор інтерпретує характерні для цього періоду форми у дусі неостилістики, що дає змогу зарахувати твори до напрямку неobaroco. Сюїта містить 4 частини: I частина – Прелюдія і фуга, II – Пасакалія, III – Гумореска, IV – Прелюдія і фуга. Основною тональністю є *e-moll*.

*Перша частина* – «Прелюдія і фуга» – невеликий двочастинний цикл, стилізований під музичну естетику бароко та побудований на монотематичній спорідненості. Вона відкриває сюїту і задає загальний характер.

Прелюдія вкладає в просту тричастинну форму з тональним планом *e-moll – G-dur – e-moll*. Середина є розвивальною, що цілком відповідає бароковим формотворчим функціям. Помірний темп викладу (*Moderato*) створює розмірений, виважений характер. Ритмічна організація побудована переважно на четвертних тривалостях, що асоціюється з розміреним танцювальним кроком, притаманним бароковій музиці. Фактура мініатюри є гомофонно-гармонічною: виразна мелодія у верхньому голосі супроводжується стриманим акордовим акомпанементом. Гармонічна вертикаль відзначається прозорістю та логічною послідовністю, спираючись на функції тоніки, домінанти (як гармонічна так і натуральна), субдомінанти, септакорду VII ступеня. Вишуканості й витонченості теми додає квінтоль, яка за характером і типом викладу близько до орнаментального групето.

Триголосна фуга будується на спорідненій темі, яка має суворий, стриманий характер, виразну синкоповану ритміку, що перериває плавність її викладу. Вступи голосів відбуваються в такій послідовності: нижній – середній – верхній, а протискладнення до кожного з них є неутриманим. Характерною особливістю цієї фуґи є наявність контрекспозиції, у межах якої тема знову проходить тричі (тональний план *e-moll – h-moll – e-moll*). Між експозицією і розробковим розділом розміщена коротка інтермедія на основі секвенційного руху. У самій розробці тема звучить двічі: в *G-dur* та *D-dur* (VII ступінь), розділених ще однією секвенційною інтермедією.

Заключний репризний розділ фуґи повертає тему в її первісному вигляді: вона звучить двічі – в основній та домінантовій тональності (ще одна особливість цієї форми, адже в заключному розділі фуґи тема в основній тональності). Це поступово веде до коди, де початковий мотив теми звучить у середньому голосі. У кадансуванні спостерігаємо неаполітанський секстакорд, що є типовою бароковою гармонічною формулою та додає фузі автентичності.

*Друга частина* – «Пасакалія» – це контрастна мініатюра в урочистому та святковому характері; єдина частина з циклу, яка написана в мажорному ладі – *D-dur*.

Мініатюра становить варіацію на остинатну тему, яка написана у формі періоду типу розгортання. Її показ відбувається в одноголосному вигляді в низькому регістрі. Мелодика теми будується на терцієво-секундових ходах та охоплює діапазон септими. Загалом, вона створює величний образ.

Перша варіація виконується в октавному дублюванні, також у низькому регістрі, що посилює її масивність. Друга варіація переносить тему у верхній голос і доповнює її акордовою фактурою, що додає їй триумфальності та патетичності. Втретє тема вирізняється тональною нестійкістю та трансформується інтонаційно; її фрагменти звучать в *a-moll*,



*e-moll*, *C-dur*. Четверта варіація стилістично перегукується з другою, однак на відміну від неї більш розвиненою є басова лінія.

У п'ятій варіації основна тема переходить у нижній голос і звучить у тональності *G-dur*. Її проведення підкреслюється акцентами на кожен тривалість, що створює напористий, енергійний образ. Верхній голос заповнений арпеджіо по звуках тризвуків. Шоста варіація з п'ятою об'єднуються в групу, адже вона зберігає подібний характер. Тема повертається в *D-dur*, а у верхньому голосі з'являється активний рух шістнадцятками, що надає музиці більшій імпульсивності.

Сьома варіація змінює колористику звучання: перша половина теми звучить у *fis-moll*, а в другій – *h-moll*. Фактура стає прозорою, тематичний матеріал зазнає помітної інтонаційної зміни.

Восьма – заключна варіація, фактурно й тематично тяжіє до шостої, однак тема звучить у верхньому голосі, що підкреслює її провідну роль, а супровід формується з безперервного руху шістнадцятими.

Завершує частину кода, де основна тема звучить в акордовій фактурі та повертає початковий урочисто-святковий характер.

*Третя частина* «Гумореска», що викладена в тональності *h-moll* та швидкому темпі *Allegretto*, віддалено нагадує славнозвісне «Скерцо» для флейти *h-moll* Й. С. Баха. Мініатюра вносить значний контраст до попередніх частин та наділяє сюїту легкою іронією, рухливістю та жвавістю.

Відповідно до структурної логіки класичного сонатно-симфонічного циклу, «Гумореска» побудована в складній тричастинній формі з контрастною серединою. Перший її розділ, своєю чергою, становить просту тричастинну форму. Основна тема будується на секвенційному русі та широких інтервальних стрибках. Загалом, її характер активний, енергійний і танцювальний; ритміка відзначається чіткою пульсацією. Середня частина відтворюється в тональності *D-dur*, однак вона є розвивальною: зберігає основний тематизм і характер.

Середній розділ складної тричастинної форми вносить значний контраст. Він дещо виходить за межі барокового стилю, тяжіючи радше до романтичної ліричності. дещо вибивається з барокової стилістики. Зміна темпу (*Meno mosso*), тиха динаміка, виразний поділ фактури на мелодію та супровід, а також специфічна метроритмічна організація нагадують вальс та створюють елегантний образ. Мелодія стає плавною, кантиленною та ліричною, що різко контрастує з рухливістю попереднього матеріалу.

Реприза є точною, адже відтворює перший розділ складної форми без змін. Завершує частину невелика, але яскрава кода, побудована на матеріалі основної теми. Вона виконує функцію фінального акценту та закріплює ігровий, жвавий настрій «Гуморески» на готує слухача до завершального розділу сюїти.

*Четверта частина* – «Прелюдія та фуга» – є своєрідним продовженням попереднього рухливого та енергійного образу, однак уже з більш серйозним характером наповнення. Вона не лише завершує сюїту, а й виконує функцію відлуння та перегуку з першою частиною, формуючи цілісну композиційно-образну арку. Відбувається повернення до основної тональності циклу – *e-moll*.

Прелюдія вкладена в просту тричастинну форму з розвивальною серединою. Основна тема протягом усього твору переходить із середнього у верхній голос та викладається переважно четвертними тривалостями, будується на поступених ходах, що створює суворий та стриманий образ. Її супроводжують постійні фігурації шістнадцятими

тривалостями, які формують характерне «терцієве мерехтіння». Такий тип акомпанементу надає фактурі прозорості.

Фуга, як і в першій частині, є триголосною, однак вирізняється значно простішою побудовою. В експозиційному розділі тема звучить тричі: спочатку в основній тональності (*e-moll*), вдруге – у доміантовій (*h-moll*), після чого знову в основній (*e-moll*); протискладнення є утриманим.

Розробка обмежується лише одним проведенням теми в тональності *G-dur*, що переходить в об'ємну інтермедію на матеріалі теми, яка будується на секвенційному русі та готує вступ заключного розділу форми.

У репризі спостерігаємо тему в основній тональності, яка викладається у нижньому голосі в ритмічному збільшенні – аугментації, з акцентом на кожну тривалість, затверджуючи так доміантну роль. Вдруге тема проводиться у верхньому голосі із секстовою второю в середньому і, зрештою, у початковому вигляді – знову в нижньому на нюансі *forte*, що остаточно завершує сюїту.

Третя сюїта Михайла Дремлюги вирізняється вишуканим поєднанням стилістики бароко із сучасною композиторською мовою, що дає змогу зарахувати твір до напрямку необароко. Основна тональність *e-moll* пронизує весь цикл, створюючи образну та тональну цілісність, яку підсилює рамкова структура: перша та четверта частини, обидві з назвою «Прелюдія і фуга». Витончене трактування барокових форм – прелюдії, фуґи, гуморески та пасакалії – відбувається з використанням типово барокових композиційних прийомів: аугментації, секвенцій, контрекспозицій, імітацій, що гармонійно поєднуються із сучасним фактурним мисленням. Композитор майстерно використовує гомофонну та поліфонічну фактуру, контрасти регістрів, ритмічні організації і динамічні відтінки, створюючи багату палітру настроїв та образів.

Особливе місце в структурі посідає друга частина – «Пасакалія», єдина в мажорному ладі, що вносить урочисто-святковий відтінок і ґрунтується на варіаційному розгортанні остинатної теми. Третя частина – «Гумореска» – контрастує з попередніми розділами, надаючи циклу іронічного забарвлення. Водночас середній розділ цієї частини демонструє ліричну відстороненість, наближену до романтичного стилю.

Завершальна «Прелюдія та фуга» підсумовує не лише музичний розвиток, а й концептуальний задум сюїти: повернення до головної тональності, суворий стриманий характер, логічно завершена форма і тематичне відлуння першої частини створюють враження завершеного художнього цілого, де кожна частина відіграє свою образну й структурну роль.

**Висновки.** Усі три сюїти для бандури соло Миколи Дремлюги є вагомим внеском у розвиток українського інструментального репертуару та демонструють індивідуальний стиль композитора, в основі якого лежить синтез фольклорних джерел із засобами академічної європейської музики. Незважаючи на спільну жанрову належність, кожна із сюїт має виразне художнє обличчя, специфічну драматургію та тональну організацію. Спільною рисою є те, що композитор не використовує спільного тематизму впродовж циклів – кожна частина написана на новому музичному матеріалі, що забезпечує жанрову, тематичну та образну варіативність. Першу сюїту об'єднує тема «в'язанок», другу – представлення різних музичних форм і жанрів, а третю – звернення до барокових форм і жанрів.

Наступними спільними рисами трьох сюїт є: циклічність, куплетна чи варіаційна форма частин, відсутність наскрізного тематизму, поєднання фольклорних інтонацій з

академічними формами, використання сучасних засобів фактурної організації, стилістична гнучкість і багатство образних планів. Натомість основні відмінності полягають у художній концепції кожного циклу: неофольклорна виразність і жанровість у Першій сюїті, драматична насиченість у Другій, неостилізація та барокова строгість у Третій. Усі вони разом демонструють різні грані національного стилю Миколи Дремлюги та свідчать про глибoku індивідуальність його творчого почерку.

#### Література

1. Зінків І. Я. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 137–145. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst\\_2015\\_15\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_21) (дата звернення: 04. 06. 2025).
2. Кушнір О. І. Сюїта у бандурному доробку українських композиторів сучасності. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія «Педагогіка і психологія»*. Зб. Статей. Ялта : РВВ РВНЗ КГУ, 2009. Вип. 2. С. 141–150.
3. Ніколенко О. І. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги для бандури з оркестром. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 8. С. 158–163. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd\\_2014\\_8\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2014_8_25) (дата звернення: 01. 06. 2025).
4. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.

Дата надходження статті: 17.07.2025

Дата прийняття статті: 25.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Шуляр С. В., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

