

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Міністерство культури та інформаційної політики України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ФЕДОРОВСЬКА ІРИНА СТАНІСЛАВІВНА

УДК 784.3:78.071.1(477) "20":82-1 Антонюк(045)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ ПОЕЗІЙ
ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

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


Федоровська І. С.

Творчий керівник та
науковий консультант:

Антонюк Валентина Геніївна
доктор культурології, професор
народна артистка України

КИЇВ - 2024

АНОТАЦІЯ

Федоровська І. С. Образний зміст поезій Валентини Антонюк у камерно-вокальній ліриці українських композиторів XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Зміст анотації. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту присвячено феномену поетичної творчості відомої співачки та педагога Валентини Геніївни Антонюк через розкриття образного змісту її віршів у камерно-вокальних творах сучасних українських композиторів XXI століття – Левка Колодуба, Віталія Кирейка та Валерія Антонюка. Усвідомлення поезії, як провідного потенційного елементу майбутньої музичної форми, підіймає цілу низку питань філософського, естетико-культурологічного та музикознавчого плану, адже поява кожного «нового» музичного прочитання – це вияв самобутньої художньої рефлексії, здатної трансформувати естетичні параметри жанрового канону, укріпити його комунікативні зв'язки тощо. У цьому ракурсі творчість Валентини Антонюк, як центральний **предмет** даного дослідження постає ще актуальнішою, оскільки вона спрямована на поглиблення проблематики образу національної культури та національно свідомої особистості, а відтак – співзвучна найсучаснішим проблемам національної мистецької дійсності. До того ж, камерно-вокальні твори, написані на тексти Валентини Антонюк, іще не отримали ґрунтовного висвітлення у наукових джерелах, незважаючи на те, що їх стилістика репрезентує знакові авторські стилі провідних сучасних українських митців поетичного та музичного «слова».

Взаємодія різних семіотичних систем є домінуючою тенденцією у розвитку художньої культури як минулого, так і теперішнього століть. Свого часу її поява була зумовлена посиленнями творчими пошуками механізмів збагачення спектру виразових засобів, а згодом, з активізацією процесів синестетичного сприйняття,

взаємовідносини між різними видами мистецтв лише посилюються. Головним же результатом даного художнього явища стало прагнення митців до всебічного художнього синтезу – найвищої форми взаємодії і взаємозв'язку різних семіотичних систем, зміст яких важко досягнути без усвідомлення їх художньої сутності та виразового потенціалу.

Камерно-вокальний твір являє собою складну інтегровану цілісність, у якій музична інтонація та поетичне слово постають основними семантично активними елементами. Враховуючи позাপонятійність та варіативність смислового значення, музичну інтонацію вирізняє унікальна здатність мобільно викликати емоційні реакції; за змістом вона полісемантична, оскільки кожна з її складових – тембр, динаміка, звуковисотність – володіє своєю індивідуальною виразністю. Натомість, у структурі поетичного слова яскраво виділяються два рівні: ідейно-змістовна сторона (образність) та її фізичне втілення (специфіка метроритміки, звукових комбінацій тощо). Відтак, у даній роботі було окреслено декілька шляхів втілення слова у музиці: як тексту, що звучить «тут і зараз»; як слова, вилученого з загального контексту; як слова, що не звучить, але передбачає наявність певного інформативного поля; як слова, що не має конкретних смислів, а виступає у ролі символу. Загалом усі ці різновиди підкреслюють відкритість поетичного елемента та його інтерпретаційний потенціал.

У роботі виділено актуальність дослідження явища міжвидової інтерпретації, що, у зв'язку із своєю дотичністю до суміжних сфер гуманітарної науки, потребує оновлення термінологічної та методологічної бази. Адже в музикознавстві виділяють три фактори, що впливають на різновид музично-поетичного синтезу: коли на перший план виходить сюжетно-тематичний елемент, інтонаційний елемент, або ж структурно-ритмічна організація. Саме ці параметри формують ступені адекватності музичної інтерпретації поетичного тексту, виділяючи точний тип художнього перекладу, вільний тип та твори із узагальнено-жанровою адекватністю.

У Розділі 1.2 було проаналізовано праці сучасних українських музикознавців, у яких продемонстровано системність наукового підходу в осмисленні синтетичної природи художнього тексту. Нами доведено, що

переважна більшість науковців у своїх дослідженнях висловлює думку щодо рівноправності слова та музики у процесі їх синтезу (діалогу), наголошуючи на тому, що і вербальна, і музична складові в результаті зазнають трансформацій. Поліфонічний принцип вивчення феномену художності синтезу слова і музики дозволяє розглядати ці семіотичні системи у різних контекстах. Так, спираючись на досвід представників німецької філософської герменевтичної школи Г.-Г. Гадамера, дослідники активно застосовують поняття музично-вербальної еміненності (О. Фрайт); нового змісту з точки зору синтетичної природи камерно-вокального твору також набуває поняття музично-поетичного діалогу (Н. Харандюк, А. Калініна) тощо.

Другий розділ дослідження посвячено аналізу художнього світу поезій Валентини Антонюк, – однієї з культових постатей сучасної української камерно-вокальної школи та національної культури. Відома співачка та педагог, вона виховала цілу плеяду співаків, визнаних як на теренах України, так і за її межами. Однак, поетична творчість мисткині на сьогоднішній день залишається практично *terra incognita*, хоча в її поезіях, серед яких збірки «Батьківські луки» (1996), «Чистий четвер» (1996), «Колискова для тебе» (1998), відобразився глибокий натхненний світ, сповнений містичних осяянь, заряджений кодом українства, його символікою та культурою.

Доведено, що поетичні твори В. Антонюк зберігають міцний зв'язок з українською лірикою XIX–XX століття, що в свою чергу актуалізувало проблему висвітлення стилів українських романтиків. Так, у творах Лесі Українки, Бориса Грінченка, Михайла Старицького, Олени Пчілки, Івана Франка можна віднайти суголосну авторському стилю В. Антонюк пантеїстичну символіку, теми та сюжети філософсько-екзистенційного плану, апелювання до підсвідомого, міфологічного, позараціонального тощо. Загалом відзначимо, що стильовим підґрунтям особистісних інтенцій В. Антонюк-поетеси стала міфо-поетична образність символістського світобачення, сформована на основі національної фольклорної традиції та послідовно розкрита у найкращих зразках творів видатних поетів попередніх епох і сучасності. Аналіз художньої образності віршів В. Антонюк дозволив зробити наступні висновки щодо світоглядної

позиції та поетичного стилю авторки: вона втілюється крізь образи природи, які є носіями багатозначного семантичного ряду. Кожен образ (чи артефакт) природи у розглянутих віршах В. Антонюк набуває ролі символу, тобто знаку. Семантика ж символу виходить далеко за межі буквального значення і розкривається крізь призму метафоричного порівняння. Категорія часу, як і простору, залишається відкритою. Таким чином особливого значення набуває символічна тріада: мить (тут і зараз) – нескінченність (вічність) – пам'ять (зв'язок).

У підсумку можна сказати, що поезія Валентини Геніївни Антонюк на всіх рівнях демонструє глибоку рецепцію кращих зразків національної літератури та, водночас, є прикладом власних складних внутрішніх переживань.

Музичні інтерпретації віршів В. Антонюк, створені композиторами Л. Колодубом, В. Кирейком та В. Антонюком, яскраво репрезентують жанри солоспівів та вокальних циклів. У вокальних циклах «Бентежність» (композитор Л. Колодуб) та «Теплі Пісні» (композитор В. Антонюк) саме поезії Валентини Антонюк формують характерний розділово-епізодичний сюжетний ряд, впливають на специфіку мелодики вокальної партії (декламаційний імператив – монолог), визначають тип фортепіанної фактури та характерні жанрові риси солоспівів. У вокальних мініатюрах, поетичні тексти яких насичені яскравими метафорами, спостерігається подвійний «художній зміст», що виявляється на рівні сприйняття образності, відтворення ритмоінтонації вірша, в контексті трансформації образу (із застосуванням жанрово-фактурного параметру) тощо. В окремих випадках виявлені трансформації поетичного тексту передбачають численні повтори поетичних рядків, введення вокалізів, розмежування слів та фраз тощо.

Загалом, камерно-вокальна музика на вірші В. Антонюк відзначається витонченою виразністю музичної матерії. Це – ілюстрації поетичного генія Валентини Антонюк, у яких проявився дух експериментування та різнопланово розкрився філософсько-символічний зміст.

Ключові слова: поезії Валентини Антонюк, міжвидовий художній переклад, синтез, інтерпретація, монологічність, ідіостиль, філософсько-символічний зміст, мікроцикл.

SUMMARY

Fedorovska I. The figurative content of Valentina Antonyuk's poems in the chamber and vocal lyrics of Ukrainian composers of the 21st century. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Scientific substantiation of a creative art project for obtaining a creative degree of Doctor of Arts in the specialty 025 "Musical Art" (field of study 02 "Culture and Arts"). – National Music Academy of Ukraine named by P. I. Tchaikovsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Summary content. The scientific substantiation of the creative art project is devoted to the phenomenon of the poetic creativity of the famous singer and teacher Valentina Antonyuk in the context of revealing the figurative content of her poems in the chamber and vocal works of modern Ukrainian composers of the 21st century - Lev Kolodub, Vitaliy Kyreiko and Valeriy Antonyuk. The awareness of poetry as a leading potential element of the future musical form raises a whole series of philosophical, aesthetic-cultural and musicological issues, because the appearance of each "new" musical reading is a manifestation of original artistic reflection, capable of transforming the aesthetic parameters of the genre canon, strengthening its communicative connections etc. In this perspective, the work of Valentina Antonyuk, as the central subject of this study, is even more relevant, since it is aimed at deepening the problem of the image of the national culture and the national personality, that is, it is in tune with the most modern problems of the national artistic reality. In addition, the chamber and vocal works written to the texts of Valentina Antonyuk have not yet received thorough coverage in scientific sources, despite the fact that their stylistics represent the iconic authorial styles of the leading modern Ukrainian artists of the poetic and musical "word".

The interaction of different semiotic systems is the dominant trend in the development of artistic culture of both past and present centuries. At one time, its appearance was due to intensified creative searches for mechanisms to enrich the spectrum of expressive means, and later, with the activation of processes of synesthetic perception, the relationship between different types of art only strengthened.

The main result of this artistic phenomenon was the desire of artists for a

comprehensive artistic synthesis - the highest form of interaction and interconnection of various semiotic systems, the content of which is difficult to understand without realizing their artistic essence and expressive potential.

Taking into account the incomprehensibility and variability of semantic meaning, musical intonation is distinguished by its unique ability to mobile evoke emotional reactions; it is polysemantic in content, since each of its components - timbre, dynamics, pitch - has its own individual expressiveness. Instead, two levels stand out in the structure of the poetic word: the ideological and substantive side (imagery) and its actual physical embodiment (the specifics of metrorhythms, sound combinations, etc.).

Therefore, the work outlined several ways of embodying the word in music: as a text that sounds "here and now"; as a word removed from the general context; as words that do not sound, but imply the presence of a certain informative field; as a word that does not have specific meanings, but acts as a symbol. In general, all these varieties emphasize the openness of the poetic element and its interpretive potential.

The work highlights the relevance of the phenomenon of cross-species interpretation, which, due to its relevance to related fields of humanitarian science, needs updating of the terminological and methodological base. In the science of musicology, researchers distinguish three factors that influence a type of musical-poetic synthesis – when a plot-thematic element, an intonation element, or a structural-rhythmic organization comes to the fore. These parameters form degrees of adequacy of the musical interpretation of the poetic text, distinguishing the exact type of artistic translation, free type and works with generalized genre adequacy.

In Section 1.2, the works of modern Ukrainian musicologists were analyzed, which demonstrated the systematicity of the scientific approach in understanding the synthetic nature of the artistic text. It was proven that the vast majority of scientists in their researches express an opinion regarding the equality of words and music in the process of their synthesis (dialogue), emphasizing that both verbal and musical components undergo transformations as a result. The polyphonic principle of studying the artistic phenomenon of the synthesis of words and music allows considering these semiotic systems in different contexts. Thus, based on the experience of representatives of the German philosophical hermeneutic school H.-G. Gadamer, researchers actively

apply the concept of musical-verbal eminence (O. Fryt); a new content from the point of view of the synthetic nature of the chamber-vocal work also acquires the concept of musical-poetic dialogue (N. Kharandyuk, A. Kalinina), etc.

The second chapter of the study is devoted to the analysis of the artistic world of Valentina Antonyuk's poetry. Valentina Antonyuk is one of the cult figures of the modern Ukrainian chamber and vocal school. A well-known singer and teacher, she raised a whole galaxy of singers recognized both in Ukraine and abroad. However, to this day, the poetic work of the mystic remains practically terra incognita, although her poems, including the collections "Batkivski Luky" (1996), "Clean Thursday" (1996), "Lullaby for you" (1998), reflected a deep inspired world, full of mystical illuminations, charged with the code of Ukrainianness, its symbolism and culture.

It is proved that the poetic works of V. Antonyuk maintain a strong connection with the Ukrainian lyrics of the 19th – 20th centuries, which in turn actualized the problem of highlighting the styles of Ukrainian romantics. Thus, in the works of Lesya Ukrainka, Borys Grinchenko, Mykhailo Starytskyi, Olena Pchilka, Ivan Franko, one can find pantheistic symbolism, themes and plots of the philosophical-existential plane, appeals to the subconscious, mythological, extra-rational, etc., consistent with the author's style of V. Antonyuk. In summary, we note that the stylistic basis of the personal intentions of the poet V. Antonyuk was the mytho-poetic imagery of the Symbolist worldview, formed on the basis of the national folklore tradition and consistently revealed in the best examples of the works of outstanding poets of previous eras. The analysis of the artistic imagery of V. Antonyuk's poems allowed us to draw the following conclusions regarding the author's outlook and poetic style: she is embodied through images of nature, which are carriers of a multi-layered semantic series. Every image (or artefact) of nature in the considered poems of V. Antonyuk acquires the role of a symbol, i.e. a sign. The semantics of the symbol goes far beyond the literal meaning and is revealed through the prism of a metaphorical comparison. The category of time, like space, remains open. In this way, the symbolic triad acquires special significance: moment (here and now) – infinity (eternity) – memory (connection).

In conclusion, we can say that the poetry of Valentina Antonyuk at all levels

demonstrates a deep reception of the best examples of national literature and, at the same time, is an example of her own complex inner experiences.

Musical interpretations of V. Antonyuk's poems, created by composers L. Kolodub, V. Kyreiko and V. Antonyuk, vividly represent the genres of solo singing and vocal cycles. In the vocal cycles "Embarrassment" (composer L. Kolodub) and "Warm Songs" (composer V. Antonyuk) it is poetry that forms a characteristic episodic story line, infuses the specifics of the melodic vocal part (declarative imperative - monologue), and determines the type of piano texture and characteristic genre features of solo singing.

In the vocal miniatures, the poetic texts of which are saturated with vivid metaphors, a double "artistic meaning" is observed, which is manifested at the level of perception of imagery, reproduction of the rhythm intonation of the poem, in the context of the transformation of the image (using the genre-textural parameter), etc.

In some cases, the identified transformations of the poetic text involve numerous repetitions of poetic lines, introduction of vocalizations, separation of words and phrases, etc.

In general, chamber and vocal music on V. Antonyuk's poem is distinguished by the refined expressiveness of the musical material. These are the illustrations of the poetic genius of Valentina Antonyuk, in which the spirit of experimentation was manifested and the philosophical and symbolic content was revealed in many ways.

Key words: poems of Valentina Antonyuk, cross-species artistic translation, synthesis, interpretation, monologicity, idiostyle, philosophical-symbolic content, microcycle.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Федоровська І. С. Особливості жанрово-інтонаційних та поетичних символів у драматургії вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк». Музикознавча думка Дніпропетровщини : збірник наук. статей / ред.-упорядник В. В. Громченко. Дніпро : ГРАНІ, 2022. Вип. 23 (2). С. 61–74.

2. Федоровська І. С. Грані музичної драматургії вокального циклу Левка Колодуба «Бентежність» на вірші Валентини Антонюк. *Актуальні питання*

гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових статей молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 61. Том 3. С. 90–96.

3. Антонюк В., Федоровська І. «Теплі Пісні» Валерія Антонюка на вірші Валентини Антонюк: поетика стилю. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. Вип. 4. С. 3–13. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1361>

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри камерного співу та кафедри теорії та історії музичного виконавства. Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях.

17 – 18.10.2022 – *Синтез поетичного слова та музичної думки як феномен сучасної української камерно-вокальної музики (на прикладі циклу романсів В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк»)*. XVI-та Міжвузівська студентсько-аспірантська науково-практична конференція «Музичний твір як мистецько-комунікативний феномен». Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, Науково-творче товариство аспірантів та асистентів – стажистів, Дніпро, 2022.

16.12.2022 – *Вокальний цикл Валерія Антонюка “Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк” у виконавському досвіді*. IX-та Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Мистецькі родини (ювілейні дати в рамках Другого науково-творчого проєкту «Виконавські та педагогічні традиції української школи в контексті розвитку міжнародних зв'язків. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, 2022.

08.06.2023 – *Художній контраст поетичних образів у драматургії вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк»*. Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу». НМАУ ім. П. І. Чайковського під патронатом Національної комісії України у справах ЮНЕСКО, Київ, 2023.

27.10.2023 – *Вокальні твори на вірші й переклади Валентини Антонюк: поетика стилю*. Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного

виконавського мистецтва». Національна філармонія України, Національна академія мистецтв України, Київ, 2023.

07.12.2023 – *Поетика стилю вокального циклу Левка Колодуба «Бентежність» на вірші Валентини Антонюк*. Міжнародна науково-практична конференція «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку». Національна комісія України у справах ЮНЕСКО, НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 2023.

20.12.2023 – *Єдність поетичного слова та музичної думки як феномен сучасної української камерно-вокальної музики (на прикладі циклу романсів Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк»)*. XI Всеукраїнська науково - практична конференція «Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку». Хмельницька гуманітарно - педагогічна академія, Хмельницький, 2023.

Презентовано чотири творчих мистецьких проекти, один із них – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

12.05.2023 – *сольний концерт «Листи з весни»* у Національній бібліотеці України ім. Ярослава Мудрого, у програмі прозвучали вокальні цикли й солоспіви В. Антонюка, В. Кирейка, Л. Колодуба на вірші Валентини Антонюк, Київ, 2023.

21.04.2024 – *сольний концерт «Коліскова для тебе»* у малій залі театру ім. М. Старицького, у програмі прозвучали вокальні цикли «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» Валерія Антонюка, «Бентежність» Л. Колодуба на вірші Валентини Антонюк, Хмельницький, 2024.

23.05.2024 – *концерт-іспит «Голосом серця»* у Хмельницькому обласному художньому музеї, у програмі прозвучали вокальні твори на вірші й переклади Валентини Антонюк та з її репертуару, Хмельницький, 2024.

17.06.2024 – мистецький проєкт на здобуття освітньо - творчого ступеня «ДОКТОР МИСТЕЦТВА» – *ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ ПОЕЗІЙ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ*, Хмельницький, 2024.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ТВІР У ВИМІРІ ДІАЛОГУ ПОЕТИЧНОГО ТА МУЗИЧНОГО ТЕКСТІВ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ	
1.1. Особливості міжвидової інтерпретації поетичного тексту	19
1.2. Узагальнення наукових поглядів на проблеми осмислення синтетичної природи художнього тексту камерно-вокального твору	31
Висновки до розділу 1	42
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛІРИКИ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	
2.1. Поетична індивідуальність Валентини Антонюк крізь призму національних традицій	44
2.2. Концепт символізму у ліриці Валентини Антонюк	51
Висновки до розділу 2	60
РОЗДІЛ 3. ПОЕЗІЯ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК У ДЗЕРКАЛІ ЛІРИЧНОЇ ПОЕТИКИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ	
3.1. Вокальний цикл Левка Колодуба «Бентежність» як музично- поетичний феномен камерно-вокальної лірики початку ХХІ століття	62
3.2. Емоційна аура поетичного тексту як фактор художньо-композиційної цілісності камерно-вокального твору (на прикладі солоспівів В. Антонюка та В. Кирейка)	73
3.3. Роль художніх образів у становленні динаміки камерно-вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні»	81
Висновки до розділу 3	91
ВИСНОВКИ	92
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	98

ВСТУП

Актуальність теми наукового обґрунтування. Інтерпретація поезії, втілена у камерно-вокальному жанрі являє собою унікальну за художнім потенціалом мистецьку форму вислову. Поява кожного «нового» музичного прочитання – це вияв самобутньої художньої рефлексії, здатної трансформувати естетичні параметри жанрового канону, укріпити його комунікативні зв'язки. Взаємодія двох онтологічних основ культури – поезії та музики – вже протягом багатьох десятиліть продовжує фокусувати увагу дослідників. Більше того, досвід сучасного академічного музикознавства виробив особливий науковий підхід, що розкриває специфіку взаємодії двох семантичних систем, що утворюють складне художнє синтетичне явище.

Сучасне українське камерно-вокальне мистецтво все частіше демонструє феномен виходу вокальних опусів «за межі» власних жанрів та форм. Особливо яскраво подібні інспірації можна спостерігати у жанрі солоспіву, який композитори нерідко, прагнучи розширити кордони традиційної романсової моделі, переосмислюють як складний полістильовий та поліжанровий твір. Суть даного явища природно пояснюється прагненнями відобразити у вокальному творі якомога ширше коло художніх образів та життєвих явищ, першопричиною чому являється яскрава емпатична реакція, що виникає від глибокого особистісного сприйняття композитором поетичного слова. Процес сприйняття перетворюється на діалог універсального характеру, який охоплює не тільки взаємодію композитора з поетичним джерелом, але, в подальшому – із жанром, стилем, традицією тощо. Варто усвідомлювати, що початковим каталізатором цього складного процесу стає саме поетичний твір, його художньо-образний потенціал. Музичний твір, як кінцевий художній результат, доцільніше визначати як *міжвидовий художній переклад* (А. Хуторська), що характеризується цілісністю та взаємовпливом трьох головних елементів вокального твору – поетичної першооснови, мелодії та інструментального

акомпанементу. Слід зауважити, що поетичний текст, в міру своєї багатозначності, є деавтоматизованим. Відтак, проблема синтезу компонентів музично-поетичного цілого (камерно-вокального твору) реалізується з позиції авторської інтерпретації, специфічності трактування композитором смислів поетичного тексту. В контексті інноваційних пошуків композиторського письма даний аспект відкриває широке поле недосліджених явищ, чим поглиблює свою актуальність.

Сучасна українська культура плекає традиції минулого, повсякчас намагаючись зберегти власну спадкоємність. Сьогодні вкрай часто трапляються серед її представників ті митці, творчість яких апелює безпосередньо до духовного ядра нації, оголюючи його найтонші, найвразливіші сторони. У цьому контексті особливо вражаючими є художні здобутки знаної української мисткині Валентини Геніївни Антонюк. Співачка, педагог та мистецтвознавець за покликанням та професією, Валентина Антонюк також зробила величезний вклад у сучасну українську поезію, утвердивши в своїх віршах благородство вищих художніх принципів. Її поетична творчість невблаганно осмислює загальнолюдські вартості, спонукає до усвідомлення сутності особистості, її вчинків та сподівань. Разом з тим, через подібний суб'єктивізм сприйняття авторка спонукає сучасника не тільки до саморефлексії, а й до переосмислення історичної пам'яті та історичної ідентичності. Все це спрямовано на поглиблення проблематики образу загальнонаціональної культури та загальнонаціональної особистості, що робить поетичну творчість співачки співзвучною проблемам мистецької сучасності. Доказом цьому є часті випадки використання поезій Валентини Антонюк сучасними українськими композиторами ХХ – початку ХХІ століття у якості поетичного першоджерела. Серед таких композиторів – Левко Колодуб, Віталій Кирейко та Валерій Антонюк. Парадоксальним є те, що камерно-вокальні твори вказаних композиторів, написані на словах В. Антонюк, не отримали ґрунтовного наукового осмислення. Тож, ракурс даного дослідження є актуальним ще й тому, що спрямований на системне

дослідження стилістики сучасних провідних українських митців поетичного та музичного «слова».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проекту. Творчий мистецький проект та його наукове обґрунтування виконано на кафедрі камерного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського і відповідає темі №12 Перспективного тематичного плану творчих мистецьких проєктів на 2024–2025 р.р. «Інноваційні процеси в сучасній музиці (всі можливі аспекти)».

Тему творчого мистецького проекту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (Наказ 46-А від 27.03.2024, протокол №7).

Метою дослідження є розкриття специфіки внутрішньомузичних механізмів композиторської інтерпретації поезій Валентини Антонюк, висвітлення звуковиражальних, синтаксичних, формотворчих та ритмічних параметрів музично-поетичної цілісності вищого порядку, втіленої у творах корифеїв українського камерно-вокального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Сформульована мета зумовила постановку та вирішення наступних **завдань**:

1. Узагальнення науково-мистецтвознавчих візій окресленого феномену мистецької інтерпретації поетичного першоджерела у камерно-вокальному творі;
2. Дослідити типологічні риси образної системи поезій Валентини Антонюк та визначити їх стильові характеристики;
3. Розкрити особливості образної символіки поетичного світу В. Антонюк;
4. Виявити специфіку індивідуально-авторської рецепції образності поетичних текстів В. Антонюк в українських камерно-вокальних жанрах початку ХХІ століття.

5. Виявити особливості мелодико-інтонаційних та жанрово-композиційних параметрів композиторських почерків, спрямованих на реалізацію в музичному тексті наявних образно-поетичних знаків.

Об'єкт дослідження – камерно-вокальні твори сучасних українських композиторів ХХІ століття Левка Колодуба, Віталія Кирейка та Валерія Антонюка на вірші Валентини Антонюк.

Предметом дослідження є виявлення специфіки взаємодії поетичного і музичного текстів у вокальних творах на вірші В. Антонюк; дослідження комплексу засобів музичної виразності солоспівів, що спрямовані на реалізацію їх художньо-образної ідеї.

Методологія наукового обґрунтування базується на комплексному підході, що поєднує у собі ряд методів культурологічного, літературознавчого та музикознавчого характеру. Естетико-функціональний метод застосовано для розкриття інтертекстуальних властивостей поетичного першоджерела та його музично-текстової інтерпретації. Для описання окремих розділів роботи було застосовано методи інтерв'ю та бесіди, у яких обговорювались питання історії створення камерно-вокальних творів, дат та локацій їх світових прем'єр, специфіки виконавської інтерпретації тощо. Емпіричний метод використано для систематизації власного досвіду.

Теоретичною базою дослідження стали праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, серед яких:

- Дослідження з теорії міжвидового художнього синтезу (О. Басса, Ю. Грибіненко, І. Іванова, М. Загайкевич, Л. Кияновська, Н. Харандюк, А. Хуторська, А. Калініна, Т. Стратан-Артишкова, М. Грінченко, Г. Радько, І. Дорошенко, О. Захарчук,);
- Праці, спрямовані на розкриття онтологічних смислів художнього тексту (Т. Адорно, Г.-Г. Гадамер, О. Фрайт, О. Козаренко, М. Стріха, Л. Горболіс, М. Котик-Чубінська, О. Білінчак, О. Афоніна);

- Дослідження з проблем інтерпретації, семіотики та естетики (О. Самойленко, О. Потебня, Л. Шаповалова, С. Шип, В. Москаленко, Т. Гребенюк, О. Колесник);
- Музикознавчі дослідження з проблем вокального мистецтва та виконавства (В. Антонюк, О. Басса, Ю. Вахраньов, Л. Кияновська, О. Баланко, О. Кушнірук, Б. Фільц, Н. Харандюк, Н. Харнонкурт, О. Стахевич, Т. Мадишева);
- Праці, спрямовані на осмислення особливостей музикознавчого аналізу музично-художніх явищ (О. Зінкевич, О. Жарков, В. Москаленко, С. Тишко, І. Коханик).

Наукова новизна даної роботи полягає у розробці аналітико-синтетичного підходу дослідження образної специфіки поетичного стилю Валентини Антонюк у його музичних проєкціях, представлених камерно-вокальними творами сучасних українських композиторів. У роботі *вперше*:

1. Обґрунтовано особливості поезики лірики Валентини Антонюк: визначено характер авторського образно-сміслового відображення дійсності; специфіку інтерпретації сучасних стильових тенденцій та їх взаємодію в художньому методі поетеси.
2. Вперше матеріалом дослідження обрано солоспіви українських композиторів початку ХХІ століття на слова Валентини Антонюк;
3. Поглиблено методологію аналізу камерно-вокальних творів, що дозволить у повній мірі розкрити онтологічні основи світосприйняття автора тексту та музики;
4. Визначено специфіку інтерпретації та взаємодії смислів у солоспівах українських композиторів початку ХХІ століття в контексті їх співвідношення з художнім світом поезій В. Антонюк.

Матеріалом дослідження стали камерно-вокальні цикли та солоспіви сучасних українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття – Л. Колодуба, В. Кирейка та В. Антонюк – на вірші Валентини Антонюк:

1. Вокальний цикл Л. Колодуба «Бентежність», (2004);
2. Солоспіви В. Кирейка «Дайте мені крила» op. 231, (2004) та В. Антонюка «Павутиняно у лісі...»;
3. Вокальний цикл В. Антонюка «Теплі Пісні», (2005).

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, історії вокального мистецтва, музичної інтерпретації, а також у практичних заняттях з концертно-камерного та сольного співу. Напрацьовані матеріали також можуть слугувати підґрунтям для популяризації творчості представників новітньої музичної культури ХХІ століття.

Апробація матеріалів дослідження відбувалася на засіданнях кафедри камерного співу, п'яťох міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях. Матеріали роботи презентовано на чотирьох творчих мистецьких проєктах.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у 2 одноосібних статтях та 1 – у співавторстві. Дві з них опубліковані у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство», одна – у зарубіжному фаховому виданні.

Структура дослідження. Наукове обґрунтування складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 113 сторінок, з них основного тексту – 78 сторінок. Список використаної літератури та джерел містить 140 позицій.

РОЗДІЛ 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ТВІР У ВИМІРІ ДІАЛОГУ ПОЕТИЧНОГО ТА МУЗИЧНОГО ТЕКСТІВ: МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Особливості міжвидової інтерпретації поетичного тексту

Численні теорії сучасного музикознавства, що досліджують різноаспектні явища синтезу вербального та музичного мистецтв, ще й досі не презентували єдиного підходу та інструменту втілення поетичного тексту в музиці. Причиною цього є той факт, що у процесі аналізу науковець стикається із цілою низкою питань. А саме: взаємозв'язок поетичної та музичної композиції, вербальної і музичної інтонації, поетичного та музичного ритму. Тож пошук і розробка сучасних методів аналізу вокальної музики є одним із ключових завдань теоретичного музикознавства. Відтак, орієнтована на інтеграцію камерно-вокальна музика та її компоненти (поетичне джерело, вокальна мелодія та фортепіанний супровід) регулярно розширюють поле наукової проблематики, спрямованої на визначення домінантності одного з них – віршованого тексту чи його музичного втілення.

На думку дослідників Г. Радько та І. Дорошенко, «художнє слово тяжіє до аудіальної комунікації<...>, мова є метасистемою (центром), за зразком якої функціонують решта мистецьких комунікативних систем – така привілейованість виправдана можливістю вербалізувати (ословеснити) твір будь-якого мистецтва» [108, с. 250]. У свою чергу, за твердженням Я. Якуб'яка, «музика, пов'язана зі словом, має своїм ідеалом звукове втілення цього слова з усіма його характеристиками – змістовими та фонічними» [134, с. 173].

Не секрет, що поетичне та музичне мистецтва мають чимало спільних рис (ритм, інтонація, композиція тощо). Проте ці зв'язки не рівнозначні і проявляються на різних рівнях. Найбільш явними є паралелі у метроритмічній сфері. Але, у той же час, цілком логічними є і спільні принципи побудови музичного та поетичного твору (співвідношення у часі, пропорції частин, принципи контрасту та повторів тощо), а також інтонаційні

аналогії. Останнє дає підстави ряду дослідників вважати мовні інтонації основним прообразом для окремих музичних інтонацій.

Якщо не брати до уваги елемент виконавської свободи, *музична* інтонація як звуковисотне явище є поняттям, більшою мірою, об'єктивним. Натомість *поетична* інтонація, окрім загально прийнятих типових «інтонаційних конструкцій» (питальних, окличних тощо), також характеризується і більш складними, індивідуальними особливостями із елементами варіювання. Тож, процес втілення композитором мовних інтонацій у музиці є цілком інтуїтивним та складним. На думку І. Іванової, «у процесі написання вокального твору як нової синтетичної цілісності, композитор здебільшого рекомонує чи перетворює поетичну складову відповідно до своєї звукової ідеї» [58, с. 96].

Вищенаведені твердження, в результаті, дають поштовх для появи численних та різноманітних *інтерпретацій* одного й того ж самого поетичного тексту. Проте, перш, ніж розглядати дане поняття, звернемося до більш загальних складових предмету нашого дослідження. У цьому контексті варто окреслити дві категорії сенсів – вербальні та музичні.

Вербальна категорія – це осередок понятійних сенсів, які можуть бути передані словами і складають основу будь-якого мовного вислову. Отже, вербальне начало реалізується через оформлений та осмислений вислів, який має містити щонайменше одне слово, що саме по собі наділене змістом. Тобто вербальне не проявляється на найнижчих структурних рівнях, оскільки дрібні одиниці мови (фонеми та склади) ще не наділені сенсом.

У *категорії музичного* переважають абсолютно відмінні за своєю природою, особливі позапонятійні смисли, які неможливо (чи майже неможливо) виразити засобами вербальної мови. Музичність має той сенс, який не підлягає словесному переказу. Проте музично-сміслові начало завжди присутні у художньому слові.

Спрямованість слова на музику полягає у наступному:

- за допомогою слова можна передавати невербальний сенс (подібний до того, що зазвичай несе у собі музика);
- у глибині художнього мовного тексту приховані так звані «музичні» смислові відтінки, які важко виявити.

У той же час, у літературному творі виявляються закономірності, характерні для побудови музичних творів; форма літературного твору уподібнюється певній музичній формі. Музика спрямована на слово наступним чином:

- музика утворює постійний тісний зв'язок зі словом;
- у музичному творі обов'язково присутні вербальні смисли.

За Ю. Ясіновським, одним із типів співвідношення слова і музики є той випадок, коли «музичні елементи сприяють виявленню додаткових характеристик образу і мистецької структури літературного тексту» [135, с. 23]. Варто зазначити, що навіть коли музичний твір не містить озвученого мовного тексту, у ньому завжди виявляються семантичні¹ утворення, які можна виразити у вигляді мовного вислову. Разом з тим, це не дає підстав стверджувати, що зміст музичного твору цілком зводиться до мовних формулювань; музиці завжди притаманний унікальний зміст, який неможливо виразити словами.

Загальновідомим є той факт, що слово може втілюватися у музиці на різних рівнях. Систему вербальних шарів можна представити наступним чином:

а) *слово, що звучить*: словесний текст проспівується або читається на тлі звучання музики; надається слухачу безпосередньо, тож його сенс відкритий для сприйняття. Тобто слово, що звучить у музиці, складає її зовнішню

¹ *Семантичну та сонористичну* трактовку слова, у контексті музикознавчої проблематики ХХ-ХХІ століття розглядає О. Приходько, виділяючи два відповідних напрямки роботи композиторів із вербальним текстом. Згідно із концепцією дослідниці, у *семантичному* трактуванні слово є носієм певного образу, змісту тощо, а музика відтворює його зовнішній та внутрішній зміст. Натомість у *сонористичному* трактуванні втілення поетичного тексту в якості технічного прийому використовується склад, фонема тощо [101, с. 32].

вербальну оболонку.

б) *вилучене слово* – те що передбачалося для озвучування, але потім було вилучене. Така ситуація виникає тоді, коли композитор вводить в інструментальний твір цитату з вокальної музики. Таким чином цитована мелодія несе у собі «пам'ять» про слово, з яким вона була зв'язана від початку. Також до сфери вилученого слова відносяться інструментальні переклади вокальної музики.

в) *слово як передумова*: виписане у партитурі, але не озвучене; вписане автором у партитуру для прояснення смислу самої музики (назва твору, жанрова чи темпова примітка, епіграф, літературна програма тощо).

г) *приховане слово* – те, що не має жодних конкретних зовнішніх проявів; це слово, яке виступає у ролі символу. Воно утворює внутрішню мовну оболонку у музиці. Воно не озвучується, не позначається у партитурі, але все ж незримо є присутнім у творі і виражає дещо потаємне, максимально наближаючись з ядром власне музичних смислів. Присутність прихованого слова виявляється у певних музичних зворотах, що несуть у собі вербальне смислове наповнення. Приховане слово може супроводжувати явне слово (те, що звучить) – у вокальній музиці, але може існувати й окремо – у музиці інструментальній. Варто зазначити, що «приховані слова» не можуть бути розгадані повністю, адже у них закладена безкінечність смисловиявлення.

Окрім вищезазначених способів проникнення вербального начала в музику має місце ще один. Він ґрунтується на зворотному процесі проникнення композиційних музичних принципів у літературний твір, тобто – привнесення вербальних граматичних структур у музичне формотворення².

Тут мова знову йде про паралелізм музичних та вербальних структур. Граматичні та смислові зв'язки, характерні для мовного вислову,

² Відтак, серед знавців музичної риторики XVIII століття існувало трактування щодо музичного періоду як аналогу мовного вислову. Окрім цього, загальновідомою є гіпотеза про вплив риторики на побудову сонатної форми.

переносяться на музику. Це є своєрідною спробою адаптувати їх до умов музичної мови, до смислової специфіки музичного вислову. Проте мовні конструкції, що нібито виявляються у музиці, не мають конкретного словесного наповнення і тому мають дещо абстрактний характер.

З огляду на вищезазначені твердження можна зробити висновок про те, що вербальне начало присутнє у музиці практично завжди – чи то вокальна музика, чи інструментальна. У той же час, словесні елементи часто приховують у собі дещо музично-смислове. Тобто ці два види мистецтва не просто схильні до взаємодії, а й постійно існують у взаємопроникненні.

Проте кожен із двох видів мистецтв має відмінні риси. У матеріально-звуковому аспекті: музика передбачає сталі значення звукових параметрів, а словесність не характеризується строгою фіксацією параметрів. У смислового аспекті: музика концентрує у собі невербальні (позапонятійні) сенси, а словесність має вербально-смислово (понятійну) основу.

Існування поетичного тексту передбачає також і наявність його розуміння тими, хто сприймає, а відтак – й інтерпретації цього тексту. Завдяки лаконічності поетичного образу він стає універсальним та може мати широке подальше застосування (тобто втілення в інших видах мистецтва). У той же час, відкритість (незавершеність) поетичного першоджерела, завдяки його подвійній сутності («текст у тексті»), також сприяє появі різноманітних інтерпретацій.

Вітчизняна музикознавча наука розглядає проблему *інтерпретації* з різних ракурсів. П. Герчанівська [42] висвітлює питання із загальнокультурологічної позиції інтерпретатора-реціпієнта (слухача). У ракурсі осмислення і трактування твору музикантом-виконавцем досліджують дане питання О. Котляревська [72], В. Москаленко [90-93], Н. Харандюк [127] тощо. Більшість названих авторів у своїх теоретичних твердженнях спираються на сутнісні поняття філософської науки, основу яких була закладена у працях Г.-Г. Гадамера [51], У. Еко [78, с. 97–98], Р. Інгардена [78, с. 97–98], П. Рікера [124] та інші.

Французький філософ П. Рікер тлумачив *інтерпретацію* через двозначність слова (вислову). Дане тлумачення співзвучне «додатковому значенню» емінентного тексту³ за Г.-Г. Гадамером та притаманній йому внутрішній інтерпретації цього значення. В розумінні обох науковців інтерпретація стала на один щабель із герменевтикою, як філософією інтерпретації [51, с. 9]. Натомість, польський філософ Р. Інгарден мав діалогічний підхід до трактування поняття «інтерпретації» і розглядав його як взаємодію двох актів пізнання: специфіки самого мистецького твору і культурних умов його виникнення [78, с. 97–98].

Закономірно, що дана проблема досі не втрачає своєї актуальності. Питання міжвидової інтерпретації актуалізується не одне десятиліття і продовжує бути відкритим. Це зумовлює безперервний розвиток мистецтва, його взаємодія з іншими мовними кодами.

Подібно «кросгалузевості» у сучасній гуманітаристиці, що сприяє оновленню фундаментальних понять різних напрямів наукових знань, у мистецтвознавчому дискурсі існує взаємодія із психологією, естетикою, лінгвістикою, герменевтикою, семіотикою тощо. За висловом О. Фрайт, «завдяки цьому вивчаються різноманітні форми міжмистецького синтезу, в тому числі, музично-вербального... Симбіоз музики й слова в широкому спектрі жанрів, стилів, інтермедіальних і інтертекстуальних репрезентацій характеризується відкритістю до продуктивного наукового осягнення його творчих практик та потребує подальшого осмислення у контексті наукового дискурсу мистецтвознавства на засадах комплементарного підходу» [124, с. 23].

Відтак, цілком закономірно, що широкі можливості для музичних інтерпретацій поетичного тексту, поява усе новіших його сенсів у контексті іншої епохи породжують розширення даної проблематики і сприяють

³ Теорія емінентності, що ґрунтується на працях Г.-Г. Гадамера, лягла в основу дисертаційного дослідження О. Фрайт [124], і буде нами розглядатися у наступному розділі.

подальшому інтересу науковців до вищезначеної теми.

Поетична мова, яка стає передумовою для інтерпретації, має два ракурси: по-перше, вона відображає думку через художній образ, а по-друге, водночас, підпорядковується закономірностям мови як звуковому процесу, в якому важливу роль відіграють ритміка, фонетика та інші явища, пов'язані зі звучанням. Ці два аспекти поєднуються у тісному зв'язку, при чому звуковий бік практично завжди є засобом виявлення та акцентуації окремих елементів думки та образу. Нерозривність цих двох сторін поетичної мови не означає їх повної ідентичності, що й відбивається на їх музичних *інтерпретаціях*.

За В. Москаленко, специфіку інтерпретації визначають наступні чинники: властивості інтерпретованого матеріалу, поставлені інтерпретатором завдання, а також характерні особливості самого акту інтерпретації [93, с. 6]. У музичній сфері також знайшли своє застосування три її значення (від широкого – до найвужчого):

- у широкому значенні цим терміном називають *галузь* наукового знання;
- також інтерпретація є певним видом *діяльності*, який має на меті трактування та осмислення музичного твору;
- у вузькому ж значенні даним терміном позначається *результат* вищезгаданої діяльності [93, с. 7].

Втілення поетичного тексту в музиці залежить від акцентуації композитора на одному з трьох його елементів: сюжетно-тематичному, структурно-ритмічному чи інтонаційному. Ці елементи можуть діяти паралельно і синхронно, а можуть частково не співпадати. Усі три можуть знаходити відображення у музиці, при чому якийсь із них може виступати у ролі формотворчого фактора⁴. Відтак, виділимо наступні види музично-поетичної інтерпретації:

⁴ Слід додати, що будь-який елемент вірша може бути інтерпретований у музиці шляхом узагальнення чи деталізації. Саме у такий спосіб виникає розмаїття синтетичних за своєю природою музично-поетичних вокальних форм.

1. Коли головним є *сюжетно-тематичний елемент*. Саме він для композитора є вирішальним у визначенні жанру та загального характеру твору. Він може бути інтерпретований у музиці безпосередньо, оминаючи структурно-ритмічний та інтонаційний бік вірша. Проте здебільшого сюжет вірша розкривається не лише невід'ємно від композиції, ритміки та інтонації, а й через них. Найчастіше цей вид синтезу слова і музики зустрічається у творах баладного типу.

2. Коли на перший план виходить *структурно-ритмічна організація* поетичного тексту (у тому числі структура строфи, розмір та ритм вірша). Тут іноді знаходять своє втілення ті виразні елементи вірша, які можна пропустити при звичайному читанні. Музика виявляє жанрову природу поетичних розмірів, створюючи для слухача асоціативні зв'язки між поетичним розміром та окремим музичним жанром. Шляхи «узагальнення через жанр» у музиці та поезії у даному випадку цілком природно співпадають. Проте музика розкриває виразне значення і деталей ритмічної структури, зображаючи їх ніби крізь збільшене скло.

3. Коли формотворчу роль відіграє *інтонаційний елемент* поетичної мови. В окремих випадках композитор у музиці підкреслює певні яскраві мовні інтонації. Проте вплив звукової природи мовлення на вокальну мелодику є явищем значно ширшим. Він полягає у відображенні інтонаційної специфіки різних типів мовлення (оповідного, діалогічного, ораторського, монологічного тощо), які мають різне призначення і різні функції. У випадках, коли музика відображає такі типові особливості мовлення, також йде мова про узагальнення через жанр, зокрема – через мовленнєвий. По мірі деталізації в уяві автора образу героя зростає індивідуальність та винятковість його музично-інтонаційного портрету.

Варто зазначити, що напрямок кожного з трьох вищезгаданих елементів може істотно змінюватися, відхиляючись або в бік деталізації, або в бік узагальнення. При цьому ступінь чіткості музичної форми прямопропорційна ступеню узагальнення у будь-якій із цих трьох сфер. Інакше кажучи, чим

детальніше відтворені у музиці зміст, ритміка та інтонація вірша, тим далі від типової буде форма музичного твору. Поступовий перехід від узагальненої міжвидової інтерпретації поетичного тексту в музиці до більшої його деталізації відбувся на зламі ХІХ–ХХ століть.

Аналогічні ідеї щодо принципів взаємодії двох видів мистецтв звучали у різні часи. Зокрема, подібна проблематика знайшла своє відображення ще у середині ХІХ століття у дослідженнях О. Потебні. У своїй праці «Естетика і поетика слова» дослідник підіймає і дотепер актуальне питання використання поетичного образу і виокремлює три способи його втілення: «коли словесний вираз знаходить тільки образ, а застосування його тримається лише в думці; паралелізм, коли виражається спочатку образ, потім застосування, притому як рівнозначні частини цілого; коли застосування підпорядковується образу або навпаки» [106, с. 242].

У поетичному творі, при усій чіткості його структури, закладені можливості для інтерпретації у кількох різних музичних напрямках (варіантах). Композитор обирає один із них, в залежності від тієї сторони поетичного тексту, на яку він орієнтується. Він може посилювати і зміцнювати задані у поетичному тексті закономірності, тобто продовжувати ідейно-художній задум поета; а може навпаки істотно змінити співвідношення цих закономірностей, в окремих випадках практично наново створюючи художню форму або якийсь із її аспектів.

Той чи інший поетичний текст може бути у різній мірі придатним для інтерпретування у музиці. Найбільш сприятливими для цього є вербальні тексти, які орієнтовані на музику за своєю ліричною природою. Результатом вокалізації поетичного тексту є новий, вищий рівень змістовності та способу інтерпретації вірша. Не викликає сумнівів той факт, що у якісному музичному втіленні поезія, більшою мірою, збагачується, ніж втрачає, навіть в разі переформатування текстів композитором, застосованих ним додаткових повторів, купюр тощо [124, с. 220]. У цьому контексті дослідники Г. Радько та І. Дорошенко стверджують, що «взаємодія мистецтв

дозволяє всебічно почути автора, зрозуміти його світобачення, досягнути надзавдання твору. <...> базові міжмистецькі одиниці (попри значні відмінності в знакових системах різних видів мистецтва) спільні для них, мають механізми взаємопереходу художніх образів у слово, слова в простір, простір у звук» [108, с. 250].

На думку О. Фрайт, образними цілями музики є «вивільнення» емоцій, заглиблення у них, увиразнення різноманітних притаманних поетичним текстам станів і образів. Музика синхронізується з ними, збагачує їх колористично-тембральною, артикуляційною та ладогармонічною звуковою палітрою, широким діапазоном вокальної динаміки, наявністю темпоритмічних нюансів, численними способами поєднання вокальної партії з інструментальною тощо [124, с. 220–221].

А. Хуторська у своїй дисертації досліджує композиторську *інтерпретацію* поетичного тексту з позиції міжвидового художнього перекладу (МХП). У даному контексті розглянуті науковицею поняття «*синтезу мистецтв*», «*інтерпретації*» та «*перекладу*» доповнюють одне одного. Підтвердженням цього є біфункційний статус композитора у камерно-вокальному жанрі. Адже при взаємодії у парах різних видів мистецтв будь-який митець є водночас і *автором*, й *інтерпретатором*. На прикладі камерно-вокальної музики це виявляється особливо чітко [129, с. 8, 15].

З метою диференціації поняття «*інтерпретація*» та «*переклад*», можна стверджувати наступне: якщо *інтерпретації* притаманні наявність суб'єктивного творчого начала, то *переклад* передбачає тенденції до збереження поетичного першоджерела. У той же час, *переклад* є технологічним етапом *інтерпретації*.

Специфіка камерно-вокальної музики зумовлює трактування поняття «*перекладу*» як процесу визначення якості (художній) та характеру (міжвидовий) зв'язків між складовими поезії та музики [129, с. 15]. Це дає підстави детальніше розглянути термін «*міжвидовий художній переклад*» (МХП). А. Хуторська визначає його як «процес передачі значень поетичного

першоджерела музичними засобами з частковою модифікацією його семантичного та комунікативного аспектів на основі зіставлення та поєднання міри умовності мистецтв, що беруть участь у синтезі» [129, с. 10]. Зважаючи на те, що у камерно-вокальному творі поезія існує паралельно з музикою, МХП варто розглядати як синхронний процес. В результаті цього, до традиційної системи зв'язків «композитор – виконавець – слухач» додається ще одна ланка – «поет». Відтак, відобразити специфіку процесу синтезу доцільно у взаємодії та взаємовпливі трьох компонентів вокальної музики (*поетичного тексту, вокальної партії та інструментального супроводу*), які слухач сприймає як єдине художнє ціле.

У механізмі МХП можна простежити дві закономірності: *нейтралізація та компенсація*. Адже під час написання камерно-вокального твору композитор нейтралізує окремі елементи поетичного першоджерела (метроритмічні, структурні, стильові, жанрові тощо) і художню умовність його образів, натомість компенсуючи їх засобами музичної виразності.

У цьому контексті варто пригадати, що музика є одним із найбільш умовних мистецтв, адже її зміст у найменшій мірі підлягає безпосередній вербальній передачі та тлумаченню; натомість поезія є «більш конкретним» видом мистецтва, адже функціонує за допомогою вербальної мови. Проте, при цьому, через свою алегоричність, поетичний образ, в окремих випадках, теж може мати високий ступінь умовності. Зрештою, міра свободи композиторських і виконавських прочитань поетичного першоджерела обмежується вихідним колом його образів. Ця міра має кілька основних напрямів, за якими може бути визначений тип та ступінь адекватності міжвидового художнього перекладу.

У камерно-вокальній музиці існує значна кількість прикладів як *точного*, так і *вільного* типів перекладів, кожен з яких поглиблюється різними ступенями адекватності (за зростанням міри інтерпретаційності).

- до *точного* типу МХП належать твори із *цілісною* (композитор знаходить максимально близький смисловий аналог поетичного

першоджерела) та *образно-емоційною* (передає основний зміст вербальної першооснови із незначними змінами у структурі оповіді) *адекватністю*.

- *вільний* тип МХП представлений творами із *компенсаторною* (коли деякі непередані композитором елементи поетичного тексту компенсуються новою музичною образністю) та *фрагментарною* (із частковим використанням поетичного першоджерела) *адекватністю* [129, с. 9–10].
- Окрім вище перелічених, існує ще один вид адекватності, який може відповідати обом групам типів МХП. Це твори із *узагальнено-жанровою адекватністю*, яка проявляється у збереженні жанрово-стильових ознак поетичної першооснови, однак при цьому семантичну складову подано в узагальненому вигляді.

Актуальний методологічний ракурс пропонує у своєму дослідженні А. Калініна, розглядаючи специфіку втілення у партії голосу метроритму вірша як головний маркер інтерпретації композитором семантичного змісту поетичного першоджерела. Аналізуючи фундаментальні праці вчених попередньої епохи, дослідниця робить висновок, що науковці здебільшого детермінують шляхи вокалізації ритміки поетичного тексту, типи ритмізації розмірів вірша у вокальній партії. Натомість принципи, заявлені у дисертаційному дослідженні А. Калініної, «розкривають трактування композитором семантики поетичного першоджерела, головним показником чого є спосіб відбиття метроритму вірша у партії голосу» [62, с. 3].

А. Калініна подає власну систематизацію особливостей співвідношення поетичного та музичного мистецтва і у цьому контексті диференціює наступні принципи:

- принципу *відповідності* притаманне дотримання поетичного розміру (метрики) вірша;
- принцип *мовленнєвості* спирається на ритм віршованого тексту та на логіко-синтаксичні акценти, що виникають під час його декламації;

– принцип *розбіжності* утворюється шляхом зміщення поетичних наголосів.

Три вищевисвітлені способи втілення поетичного метроритму характеризуються певною гнучкістю прояву, адже поєднуються зазвичай у межах одного твору із домінуванням певного підходу. Натомість принцип *комбінування* знаходить своє втілення у рівнозначній взаємодії кількох із них. При цьому, як зауважує дослідниця, дія цих принципів не ставить перед композиторами обмеження у виборі засобів музичної виразності⁵ [62, с. 52–53].

Узагальнюючи вище наведені положення, можемо констатувати, що взаємодія поетичного слова і музики характеризується різноманітними рівнями взаємовпливів та взаємопроникнення. Можемо констатувати, що окремі властивості вербального тексту роблять його сприятливим для появи різноманітних музичних інтерпретацій.

Розгляд міжвидового художнього перекладу як результату композиторської *інтерпретації* поетичного тексту дозволяє простежити процес взаємодії та взаємовпливу окремих компонентів вокальної музики, які складають єдине художнє ціле. Простежено також закономірності процесу інтерпретації та її різноманітні музичні втілення.

1.2. Узагальнення наукових поглядів на проблеми осмислення синтетичної природи художнього тексту камерно-вокального твору

На зламі XX–XXI століть художній синтез як і раніше являється з ключових проблем мистецтва. Як відомо, після відкриття явища синестезії, в результаті якої властивий одному виду мистецтва ефект сприйняття виникає в рамках іншого, було намічено два можливі шляхи подальшого розвитку їх взаємодії: а) збагачення мови одного мистецтва за рахунок іншого;

⁵ Аналогічні спостереження знаходимо у працях сучасного польського музиколога. М. Брістігера, який виокремлює два види взаємовідношення слова і музики: *центральний* (коли слово є вихідним пунктом, а музика посилює його виразність; при цьому втілення слова здійснюється за принципом «один склад – одна нота»); *полярний* (коли слово і музичний звук зливаються, тобто поетичний текст вокалізується за принципом «один склад – декілька нот») [136, с. 15–16].

б) прагнення до синтезу кількох мистецтв в одному творі. Це розмежування є вкрай умовним, оскільки все складнішими стають семантичні зв'язки їх систем. В рамках камерно-вокальних жанрів можливості звукової та вербальної семантики значною мірою збагачуються, зокрема шляхом звернення до домінантних комунікативних властивостей одне одного.

На думку австрійського диригента Н. Харнокурта, музика та її складові (звуки, мелодія та гармонія) роблять суть слова більш інтенсивною, що дає можливість досягти рівня розуміння поза звичною логікою. У той же час, роль музики виходить далеко за межі посилення мовної експресії: поступово музика відкриває власну естетику та цілу систему типових виражальних засобів. В результаті цього формується цілий словник, що *«дає музиці величезну міць впливу на людське тіло й дух»* [128, с. 11].

У своєму дослідженні «Кордони музики й поезії» австрійський музичний критик А. В. Амброс називає спільні прикмети цих двох видів мистецтв, оскільки поезія є істинним мистецтвом слова, а музика «розчиняє слово у звуці». Автор зазначає, що поезії, як і музиці, також притаманна потужна за своїм впливом здатність «збудження настроїв» [124, с. 159]. А. Амброс також наголошує на рівносильній виражально-зображальній здатності музики та слова: «музика цілком закономірно прагне до все більш визначеного та більш яскравого прояву індивідуального вираження; нарешті вона досягла такого рівня, на яком наблизилася до його крайньої межі: вона прагне зображати галузі душевного життя так, як це може здійснити повністю лише слово – зобразити зовнішні події і самий об'єкт відчуттів, тобто, фактично захопити зовсім іншу галузь» [124, с. 93–94].

Письменник і мистецтвознавець Д. Уебб у своїх дослідженнях наголошував на важливості, при використанні поетичного тексту у музиці, прагнення почуття міри: щоб, «не доводити образність до абсурду, «зображаючи» музикою метафори поета і змушуючи «поля сміятися», а «долини співати»» [124, с. 153]. На думку науковця, у музиці взагалі не варто намагатися відтворити подібні уявлення. Проте, вони цілком природно

можуть з'являтися у слухачів «за умови художньої переконливості музично-поетичного синтезу» [124, с. 153].

Поглиблюючись у методологію музикознавчих наукових підходів, стає очевидним, що синтетична природа камерно-вокальної музики сприяє осмисленню самостійного поетичного першоджерела, яке композитор бере за основу. На думку А. Калініної, у процесі створення цілісного апарату дослідження камерно-вокального твору закономірно постають усі проблеми, що тією чи іншою мірою пов'язані з поетичним тестом: його структурно-фонетичний та стилістичний аналіз, визначення методу роботи композитора із ним, виявлення сутності музично-поетичного синтезу, аналіз співвідношення окремих складових в організації вокального твору та поетичного тексту тощо [62, с. 31].

У своїй дисертації А. Калініна, серед іншого, висвітлює поняття «вокальне мовлення» і висловлює думку про те, що воно одночасно містить у собі дві інформаційні системи – мовну та музичну. «Їхній синтез втілюється у співі, утворюючи особливе образно-змістовне навантаження із підвищеною експресивністю висловлювання» [62, с. 50]. На її думку «цей тандем бере свій початок у давні часи, коли слово та музика знаходилися у синкретизмі, тому їхнє злиття є природнім. Семантика вокального мовлення доповнюється інструментальною партією, котра постає невід'ємною складовою камерно-вокального твору» [там само].

Науковці Г. Радько та І. Дорошенко висловлюють думку про те, що «взаємодія мистецтв дозволяє всебічно почути автора, зрозуміти його світобачення, осягнути надзавдання твору» [108, с. 250]. Попри значні відмінності у знакових системах різних видів мистецтв, спільні для них базові міжмистецькі одиниці здійснюють процеси взаємопроникнення художніх образів у слово, слова – у простір, простору – у звук. Стосовно художнього слова, дослідники акцентують на його тяжінні до аудіальної комунікації, вони називають мову «метасистемою (центром), за зразком якої функціонують решта мистецьких комунікативних систем – така

привілейованість виправдана можливістю вербалізувати (ословеснити) твір будь-якого мистецтва». З мовою та поетичним словом тісно пов'язується усе розмаїття засобів музичної виразності та складових музичного цілого (мелодія, ритм, гармонія, тембр тощо) [108, с. 250].

Досліджуючи музикальність поезії великого Кобзаря, С. Людкевич розширив і поглибив існуючі на початку ХХ століття міркування про синтез слова і музики. Композитор висвітлює так звану «вагнерівську» проблему, яка полягає у *«співділенні та з'єднанні двох різних, <...> уже самостійних <...> галузей мистецтва – поезії й музики, в однім мистецькім завданні, для одного суцільного естетичного враження»* [84, с. 251]. Складність процесу синтезу цих двох уже розділених історичною еволюцією видів мистецтв науковець вбачав у створенні кожним із них своїх власних естетичних умов, а також типових особливостей форм, художніх засобів і способів вираження. С. Людкевич цілком справедливо констатує появу «амузикальних, неспівних форм вірша» у поезії. Натомість придатними для створення вокальної музики мистецтвознавець вважає лише «чисту», «чуттєву, настроєво-емоціональну лірику та пісенні лірично-епічні жанри», тобто балади, романси та ін [там само].

У монографії «Українська хорова п'єса (типологія, тематизм, композиція)» музикознавиця Л. Пархоменко дослідила процес взаємодії музики та слова крізь призму синтетичної природи вокально-хорового твору. Органічний паралелізм більшої частини музичних та поетичних засобів виразності науковиця вбачає у спорідненості інтонаційної та часової природи цих двох видів мистецтв. Йдеться про способи інтонування і фразування, здатність до відтворення різноманітних процесів, а також змін у подіях, ситуаціях та настроях [98, с. 24]. Л. Пархоменко наголошує на важливості термінологічних пошуків, які тривають у галузевій науковій літературі щодо означення процесу роботи композитора зі словом, необхідності віднайти поняття, що визначило б сенс «вокального новоутворення». З цією метою науковця пропонує власний термін – «вокалізування вірша», – акцентуючи відмежування даного поняття від «вокалізації» (тобто, прийому співу на

голосних, який найчастіше використовується на етапі вивчення твору).

Не слід забувати, що особливості віршованого тексту суттєво позначаються на формуванні музичного тексту. Даний чинник є багаторівневим, вирізняючи наступні аспекти: зв'язок між образним характером і манерою поетичного вислову; специфіка темпоритму вірша; особливості повторів мовних елементів у поетичному тексті (версифікація), строфічної структура (співпадіння та розбіжності у рядково-синтаксичному співвідношенні); характерна система цезур, римування, фонетики вірша тощо. Загалом Л. Пархоменко констатує, що у камерно-вокальній сфері домінує музична складова, проте органічний вокальний синтез трактується автором як *«результат активної взаємодії двох художніх організацій, у якій кожна поступається певними іманентними елементами»* [98, с. 25].

На прикладі хорової музики українських композиторів Л. Пархоменко виокремлює три основні, типові для камерно-вокальних жанрів, шляхи вокалізації вірша: *автентичний* (повне одноразове проведення тексту без його змін); *скоригований* (має незначні зміни: можливі пропуски чи повтори, але у провідних голосах текст зберігає свою цілісність); *модифікований* (коли в результаті суттєвих структурних змін утворюється нова композиційна структура, приміром – поява репризних епізодів тощо) [98, с. 25].

Український музикознавець Я. Якуб'як у контексті свого дослідження «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич» висловлював думку про те, що «музика, пов'язана зі словом, має своїм ідеалом звукове втілення цього слова з усіма його характеристиками – змістовими та фонічними» [134, с. 173]. Якщо розглядати лише інтонаційний аспект, виявляється принципова різниця між словом і музикою. Адже звуковисотність у слові є приблизною і не ключовою ознакою, натомість у музиці вона є точною і першочерговою рисою. Науковець вважає, що наявність у поезії співних (музикальних) ознак є вагомою підставою для її втілення у музиці.

Я. Якуб'як визначає різнопланові аспекти синтезу музики і слова у

камерно-вокальній сфері. А саме: морфологічний, фонетичний, синтаксичний та композиційний рівні, зміст, настрій та «музикальність» поезії, а також звукообразальні можливості. При цьому автор виокремлює два основні типи інтерпретації вірша: з одного боку – коли поетичний текст є вихідним пунктом камерно-вокального твору; з іншого – коли перевага надається його музичній складовій [134, с. 178]. Що стосується звукообразальності, науковець розглядає різноманітні імітації у партії голосу та акомпануючого інструменту, а також, так звані, «звукописні елементи вокально-інструментальної фактури» [134, с. 197].

Дослідник стверджує, що «природність мовної акцентуації у музиці досягається за допомогою збігу мовного наголосу з провідними долями метричної сітки, витримування наголошеного складу, інтонаційним сполученням наголошеного складу з вищим звуком, тощо» [134, с. 176]. Ці засоби здебільшого по-різному комбінуються між собою, при цьому створюючи врівноважене поєднання.

Подібними до спостережень Я. Якуб'яка є наукові погляди Ю. Ясіновського, виражені у праці «Українська церковна монодія у музично-аналітичному дискурсі». Усі можливі типи співвідношення слова і музики, оминаючи увагою їх численні градації, музикознавець групує навколо двох полюсів. У першому випадку музичні елементи сприяють виявленню додаткових рис образу та стилістики вербального тексту. У другому – музичними засобами створюється композиція, яка може переймати або не переймати образно-композиційні передумови словесного тексту; проте вона завжди є самостійною і не залежить від нього [135, с. 23].

Знаковою у даній царині українського музикознавства є робота М. Ржевської «У дослідженні про музику Наддніпрянської України першої третини ХХ століття», у якій, зокрема, висвітлюється творчість композитора-модерніста Б. Яновського (1875–1933) – родоначальника

різновиду жанру камерно-вокальної мініатюри – *мелопоезія*⁶. Б. Яновський стверджував, що музика має здатність підсилити поетичне слово і збагатити його різноманітними відтінками; тільки вона «може досконало передати те, що найчастіше втрачається у голих словах» [109, с. 163]. У той же час, автор підкреслював важливість поетичної складової камерно-вокального твору, як рівноправного чинника художнього музично-поетичного синтезу [109, с. 182].

На думку І. Іванової, вокальний твір народжується завдяки рівноправності слова і музики, їх нероздільної цілісності і синтезу. У процесі роботи із обраними для музичної інтерпретації вербальними текстами композитор, згідно свого задуму, часто вдається до їх певних змін. А саме – купюр (скорочень фрагментів), повторення певних слів чи рядків, використання тільки окремих строф, додавання тексту від себе тощо. Проте І. Іванова зазначає: «яким би не був текст, у синтезі із музикою він зазнає змін внаслідок композиторської роботи із ним» [58, с. 93–94]. Відтак, готуючи вербальний текст до його музичного втілення, композитор і сам стає його співавтором. Особливо показовим у цьому контексті видався історичний період на зламі ХХ – ХХІ століть, який продемонстрував яскраву тенденцію до появи численних оновлених форм і розмаїття змістових особливостей поетичних творів – «від барвистих поетичних строф до газетних оголошень і політичних гасел» [там само].

Доречним також буде згадати про поняття *міжвидового художнього перекладу* (МХП) А. Хуторської, розглянутому у попередньому розділі. Дослідниця стверджує, що значні можливості синтезу поезії та музики зумовлюють дві наступні властивості камерно-вокального мистецтва, а саме: *моносенсорність* (задіювання слухового аналізатора) та *виражальність* (за онтологічною природою) [129, с. 6].

⁶ *Мелопоезія* – вокальний жанр, який виник внаслідок експериментального переосмислення жанрів камерно-вокальної музики. Для *мелопоезії* типовий акцент на ролі поетичної складової: у ній вірш стає рівноправним учасником художнього синтезу.

Варто зазначити, що, з точки зору синтезу як процесу взаємодії мистецтв, науковцями різних галузей протягом ХХ – початку ХХІ століття було запропоновано низку наступних супутніх означень: *реінтерпретація* (П. Волкова, О. Фокін), *трансакція* (У. Еко), *трансвидовий художній переклад* (В. Савченко), *транспонування* (Т. Куришева), *художній трансферт* (І. Роговін) тощо. У мистецтвознавстві було розкрито поняття: *діалог* (Н. Харандюк), *еміненність* (О. Фрайт), *інтерпретація* (І. Полусмяк), *переклад* (А. Хуторська) тощо.

У дисертації О. Фрайт вивчення синтезу музики і слова набуло подальшого розвитку на новому рівні наукової дискусії – у діалозі із герменевтичною філософією та теоріями компаративістики. За словами науковиці, в епоху романтизму синтез мистецтв особливо активно сприяв взаємодії жанрів, сюжетів, засобів тощо. Саме у цей історичний період музику було проголошено панівною сферою у мистецькій ієрархії. Результатом цього стало тяжіння до «ліризації» літератури, що, у свою чергу, дало поштовх до розповсюдження у прозі традиції «інструментування» музики вірша.

О. Фрайт зазначає, що романтики відстоювали позицію індивідуального для кожного виду мистецтва методу відображення світу. Тому будь-яка мистецька сфера має, водночас, «*і свої природні обмеження у засобах, і свої переваги*». Виходячи з цього, синтез мистецтв, тобто процес їх (видів мистецтв) взаємодоповнення, дослідниця характеризує як «бажаний» і такий, що має значно ширші можливості [124, с. 63].

Ключовим у дослідженні О. Фрайт є поняття музично-вербальної *еміненності*, яке буде доцільним залучити до нашого дослідження синтетичної природи художнього тексту камерно-вокального жанру. Дане поняття було засновано представником німецької філософської герменевтичної школи Г.-Г. Гадамером у середині ХХ століття. Еміненність тексту (за Г.-Г. Гадамером) полягає у його здатності бути сприйнятим на рівні вищому, ніж просто «розшифрування письмових знаків». Тому такий текст

потребує *інтерпретації*, а закладений у ньому зміст, певною мірою, трансформується під впливом конкретної мистецької «ситуації». У такому разі «текст стає «вивищеним», тобто «емінентним» [51, с. 156].

Емінентний текст є утворенням автономним та самосформованим і таким, що, попри свою зрозумілість, час від часу вимагає нового прочитання [51, с. 157]. До емінентного тексту Г.-Г. Гадамер, у першу чергу, відніс жанр пісні, який є зорієнтованим на поезію та музику [51, с. 156].

О. Фрайт трактує термін *емінентність* як «фізичний (тобто втілений) і метафізичний культурно-мистецький феномен, що виявляється у множинності інтермедіальних та інтертекстуальних вимірів, спільними ознаками яких є міметична й діалогічна взаємозалежність слова й музики, їхнє взаємовивищення та взаємореєнтрація (*інтерпретація*) через гетерофонію знаків і сенсів, у тому числі національно значущих» [124, с. 29]. Іншими словами, *емінентність* являє собою творчу трансформацію або внутрішню *інтерпретацію* додаткового змісту, закладеного у мистецькому тексті як йому притаманного [124, с. 23]. Вище зазначені властивості поняття зумовили його залучення до вивчення нами взаємозв'язків музики та слова як одного із найяскравіших прикладів музично-вербальної емінентності.

У результаті проведеного дослідження науковиця формулює наступні висновки. Термін *емінентний текст* включає програмну і вокальну музику, яка характеризується різноманітними виявами технічної та структурної сфер. О. Фрайт стверджує, що *емінентність* проявляється у зближенні та уподібненні текстових якостей слова і музики, у, так би мовити, єдиній «тональності» звукового образу. Це явище, серед іншого, трактує *інтерпретація*, яка є концептуальним компонентом емінентності. Саме нею супроводжується, і з неї випливає результат сприйняття текстів слухачем [124, с. 81].

Кожній окремій *інтерпретації*, феномен якої було розглянуто у попередньому підрозділі, притаманний «художньо виправданий музично-поетичний діалог», а також діалог голосу та інструмента (у випадку наявності

інструментальної партії) [124, с. 220].

На початку ХХ ст. поняття поетичного діалогу набуло іншої змістової наповненості, що яскраво продемонстрували дослідження філософів М. Бубера [133], С. Бондара [30], С. Франка [4], П. Флоренського [15], П. Рікера [126, 127] тощо. Поглиблено-культурологічний ракурс цього поняття представлено у працях культурологів, мистецтвознавців і музикантів: М. Арановського [124], Л. Кияновської [65], Л. Левчук [78], О. Потебні [106], О. Рощенко [124], О. Самойленко [112], О. Філатової [122] та ін.

Діалог як взаємодію слова і музики розглядає у своїй дисертації і Н. Харандюк. На думку науковиці, діалогічність виявляється, перш за все, у синтетичній природі камерно-вокального жанру, його дуалізмі, «де кореспондують слово і музика, вокальне та інструментальне начало» [126, с. 3].

Поняття *діалогу* трактується Н. Харандюк як «*форма творчості, у процесі якої через пізнання і розуміння іншого людина пізнає себе*» [126, с. 6]. У той же час, науковиця визначає дане поняття як метод презентації літературного, музичного або музично-поетичного тексту, який може реалізуватися, до прикладу, у вигляді розмови персонажів, у назві-адресації, а також виявлятися шляхом взаємодії кількох видів мистецтв [126, с. 14].

Дослідниця вивчає шлях виявлення принципу діалогічності у камерно-вокальній сфері, акцентуючи на взаємодії вербального та музичного компонентів через мелодію, гармонію, темброво-фактурні елементи, партії голосу і фортепіано тощо; розглядає камерно-вокальний жанр як особливий вид діалогу, через «*посилення комунікативних ансамблевих функцій співака та піаніста*» [126, с. 7–8]. Вагомого значення у контексті діалогу Н. Харандюк надає *мові* як засобу комунікації та досліджує діалогічну модель мови на семіотичному рівні. У подібному ракурсі розглядається й *текст* художнього твору та його *інтерпретація* [126, с. 7].

Н. Харандюк екстраполює функціональні принципи діалогу на рівень вокальної партії та у сферу вокально-фортепіанної фактури, при цьому констатує, що у процесі музичної інтерпретації будь-яка монологічна

форма вербальної складової все одно діалогізується та «по вертикалі» виявляє себе у взаємодії вокального та інструментального компонентів. У контексті лише вокальної партії («по горизонталі») науковиця розрізняє *дует*⁷ та *монодіалог*⁸ [126, с. 10].

У більш широкому ж сенсі, стосовно зв'язку вокальної та інструментальної складової музичного цілого («по вертикалі») Н. Харандюк стверджує, що: «монологічна форма вербальної складової при музичній інтерпретації діалогізується, виявляючи себе «по вертикалі» на рівні взаємодії вокального та інструментального компонентів дуету-діалогу виконавців» [126, с. 14].

У зв'язку із цим, закономірно актуалізується проблема взаємодії піаніста та вокаліста в ансамблі, у ракурсі їх діалогічних реакцій. Дослідниця стверджує, що кожен із учасників ансамблю «впливає на партнера вмінням слухати, чим визначає мову і характер висловлювання «співрозмовника» [126, с. 9]. Отже, фактура камерно-вокальних творів, на думку Н. Харандюк, потребує синтетичного розгляду з точки зору єдності, фонічної цілісності, об'ємності, політембровості обох складових – вокальної та інструментальної. На рівні вокально-інструментальної фактури (між голосом та інструментом) дослідниця поділяє дуети за типом діалогізування: на (явні чи приховані) *дуети-унісони*, *комплементарні діалоги* та *полілоги*. При чому, Н. Харандюк наголошує, що такі фактурні прийоми, як імітації, дублювання, репліки-підхоплювання, діалогічні перегуки тощо, можна розглядати як прийоми діалогізації фактури [126, с. 16].

У світлі окреслених концепцій, дотичних до питання синтезу музики й слова, вирізняється значне розмаїття суджень. З метою їх узагальнення варто зазначити наступне: камерно-вокальні твори відіграють роль безпосереднього «омузичнення» переважно поетичних текстів. У цьому процесі відбувається «взаємне» й одночасне підсилення художніх засобів двох видів мистецтва,

⁷ У *дуетах-діалогах* беруть участь двоє і більше виконавців-вокалістів.

⁸ *Монодіалоги* передбачають виконання одним вокалістом.

таким чином реалізується синергетично-дуалістичний симбіоз вербального та музичного текстів. Характерною особливістю камерно-вокального твору як цілісного художнього зразка є те, що поетична складова відіграє роль архітектонічного й образно-естетичного орієнтиру, саме вона є ключем для створення музичної складової. Іншими словами, поетичний текст надає своєрідну програмну установку, що набуває свого звучання, а не лише залишається в уяві.

Загалом, можемо відзначити, що переважна більшість науковців у своїх дослідженнях висловлює думку щодо рівноправності слова та музики у процесі їх синтезу (діалогу), наголошуючи на тому, що і вербальна, і музична складові в результаті зазнають трансформацій (І. Іванова, О. Фрайт і Н. Харандюк). Поліфонічний принцип вивчення феномену художності синтезу слова і музики дозволяє розглядати ці семіотичні системи у різних контекстах (художньо-культурному, історико-стильовому, стилістичному тощо). Верховенство ж одного з компонентів закономірно призводить до диференціації типів музичної інтерпретації (А. Калініна, Я. Якуб'як, Ю. Ясіновський та інші), і як наслідок, детального фокусування на окремому аспекті.

Висновки до Розділу 1

Глибоке осмислення проблемних ракурсів феномену поетично-музичного синтезу та аналіз останніх музикознавчих праць, присвячених даному явищу, дозволили зробити наступні висновки:

1. Незважаючи на те, що питання взаємодії слова та музики у камерно-вокальних жанрах неодноразово висвітлювалися у сучасних музикознавчих працях, постійна еволюція художньої лексики обох систем перетворила дане явище на один із константних векторів дослідження жанрів вокальної музики. До його актуальних аспектів, які ще не отримали достатнього наукового обґрунтування, можна зарахувати дослідження мовленнєвої природи музичної інтонації, особливості співвідношення

поетичного та музичного ритмів, синтаксису та форми, художню адекватність композиторського трактування поетичної образності тощо.

2. Аналізуючи специфіку композиторського опрацювання поетичного джерела як «вихідного матеріалу» (художнього імпульсу), виникла необхідність поглибити метод аналізу камерно-вокальних творів, залучивши новітні теорії та термінологію, зокрема теорію музично-вербальної еміненності (О. Фрайт), діалогічний підхід як основний принцип функціонування на рівні мікро- і макро-структур (Н. Харандюк), теорію міжвидового художнього перекладу (А. Хуторська) та інші.

3. У широкій панорамі дослідницьких підходів осмислення природи музично-вербального синтезу, втіленням якого виступає камерно-вокальний твір, виділяється метроритмічний аспект, який формує сучасну актуальну типологію композиторських рішень реалізації поетичної ідеї у звуковій формі.

У підсумку відзначимо, що сучасна наукова думка, присвячена вивченню функціонального та художнього змісту концепту «слово-музика», пропонує нові нетрадиційні форми аналізу вокальних творів, специфіка яких спрямована на розкриття прихованих потенційних сенсів художньої інтерпретації.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛІРИКИ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОЇ РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Поетична індивідуальність Валентини Антонюк крізь призму національних традицій

Сучасний соціально-культурний простір формує множинність шляхів вираження творчих проявів та смислів індивідуальності митця. Подібні особистісні типи, приклади яких щедро демонструє вся історія розвитку Новітньої ери мистецтва впродовж останніх п'ятисот років (художник, архітектор і винахідник Леонардо да Вінчі в епоху Відродження, філософ і математик Рене Декарт у добу Просвітництва, композитор та письменник-філософ Ріхард Вагнер у добу Романтизму, філософ та композитор Олів'є Мессіан у в епоху модерну та багато інших), як відомо і визначають естетичні критерії мистецтва свого часу, щоразу розширюючи поле його художніх потенцій. Справою ж дослідників є відшукати інструмент, що давав би змогу поєднати всі існуючі грані таланту, розкрити їх цілісне смислове ядро, що формує стильову картину авторського світогляду. Як зауважує О. Коменда, «розуміння універсалізму творчої особистості або ж творчого універсалізму, як правило, пов'язане з усвідомленням жанрово-стильової багатогранності творчості митця, глибини здійснюваних ним художніх узагальнень, смисловою всеохопністю художніх концепцій, присвячених вічним питанням, а також винятково високою мірою творчого обдарування» [69, с. 18]. Відтак, творчість сучасних митців, відзначена багатогранністю таланту, широким спектром художніх інтересів, що реалізували свій зміст у різних суміжних сферах мистецтва, становить собою один з найбільш яскравих дослідницьких феноменів.

В українському музичному мистецтві виділяється не так багато особистостей, що відповідають даним характеристикам. Серед них яскравою є постать Валентини Геніївни Антонюк, відомої співачки, педагога та мистецтвознавиці. Незважаючи на те, що головну роль у творчій діяльності мисткині завжди відігравала музика, неможливо не відзначити широту її

позамузичних інтересів, однією з провідних сфер серед яких стала поезія. У період творчої зрілості В. Антонюк, відлік якого умовно починається з кінця 1980-х – початку 1990-х років, прагнення розкриття національної духовності та вираження складних внутрішніх переживань мовою народних символів, знайшли своє яскраве втілення у ряді поетичних збірок авторки – «Батьківські луки» (1996), «Чистий четвер» (1996), «Колискова для тебе» (1998).

Поезія Валентини Геніївни Антонюк має міцний зв'язок з українською лірикою ХІХ–ХХ століття. Традиційні українські образи, символи та ідеї – Батьківщина, родина, краса природи і прагнення до гармонії в людській свідомості – у віршах В. Антонюк поєднані з сучасним контекстом, що підкреслює їхнє позачасове і універсальне значення в українській культурі. У цьому аспекті лірику Валентини Антонюк доцільно розглядати, як спробу вимірювання ірраціонального начала людини та особливості його втілення у матеріальному та духовному світах. Поезія Валентини Геніївни являє собою життєву філософію, рефлексію на спогади і сприймається крізь призму важливих для неї знаків. Її лірика надає нового значення відомим речам та осмислює людське буття.

Тож у межах даного підрозділу нами охарактеризовано зв'язки та коріння лірики Валентини Антонюк, які сягають національної класичної поезії, саме через зв'язок і тлумачення згаданих вище нарративів. Зокрема їх можна знайти в класичній українській поезії, починаючи з Тараса Григоровича Шевченка. Не секрет, що легендарний український класик надавав важливе значення образам природи, які ставали фоном для людських драм і соціально-побутових трагедій. У цьому аспекті Кобзар втілював риси, притаманні романтичній поезії загалом і рефлексував за трагедією поневоленої рідної землі. Але при цьому він прагнув і підкреслити гармонійність співіснування людини і природи («садок вишневий коло хати...», «Світає. Край неба палає»).

Для українського романтизму, представленого іменами понад двадцяти поетів, були властивими ті самі загальні ознаки цього літературного напрямку, але з певними своєрідними, суто національними рисами: посилена увага до внутрішнього світу героїв, до їхніх душ, емоцій, переживань; відображення поведінки особистості, яка часто залежить від втручання надприродних сил; орієнтування на фольклор як втілення народного духу та зразок органічної, природної поезії; відбиття в поезії романтиків національно-визвольного руху, боротьби за національне самовизначення, звернення до національної мови, історичного минулого; протест проти гноблення і протиставлення кріпосницькій дійсності героїчного минулого України; пов'язування долі романтичного героя з долею поневоленого народу, з боротьбою за національну незалежність: «світова туга» європейської літератури набирає характеру національної туги за колишньою славою і волею України. Зокрема такі теми, ідеї й образи можна віднайти на сторінках поезії Лесі Українки, Бориса Грінченка, Михайла Старицького, Олени Пчілки, Івана Франка.

Не зайвим буде нагадування про образи природи у творчості Лесі Українки. Більше того, у її спадку вони набували значення символів і архетипів. Наприклад, у драмі-феєрії «Лісова пісня» образ лісу вийшов за рамки суто пейзажних декорацій, і став повноцінним персонажем дійства. Дослідник Р. Вінтонів, описуючи символіку дерева у творі, зазначає, що «Кожне дерево у "Лісовій пісні" – наче дзеркало людських натур, характерів, стосунків <...> розквіт почуттів, дівочу недолю, тугу за молодістю, подружньою вірністю й злагодою... Все це асоціюється з деревами, заступниками й хранителями людського співтовариства, захисниками від грізних стихій. Дерево – начало начал, вічний кругообіг у розмаїтому поетичному світі "Лісової пісні", це форма життя, невіддільна від людини» [37, с. 19].

Творчість Бориса Дмитровича Грінченка (1863–1910), у цьому плані, також можна вважати показовою. За свою творчу кар'єру він написав більш

ніж 100 віршів, і спектр їхніх тем відбиває згадані вище тенденції. Наприклад, такі вірші, як «Матері», «Бурлака», «Своїм братам» втілюють його переживання стосовно життя людей на теренах України, як рідних, так і в цілому народу. Щодо образів природи, то вони сповна розкрилися у збірці «Весняні сонети», що уперше була опублікованою в 1888 році. Цей зразок романтичної пейзажної лірики є досить показовим і для розуміння поетичного світу В. Антонюк, зокрема з точки зору втілених образів – повернення птахів, спів «по луках і гаях», кохання, пишне цвітіння у гаях і лісах, початок посівної та інші.

Окрім цього Борис Грінченко у сонетах в чомусь попереджує творчі пошуки модерністів, що полягає у специфічній фонетиці та алітерації: *«орач оре велику ниву»*, *«Гей-гей, воли, не гайтеся орати»*, *«Веснянки задзвеніли»*, *«солодкії бажання»*. І хоча у його сонетах вони не ще не настільки радикальні і в цілому перебувають в межах романтизму, можна помітити загальну тенденцію до звукопису, тобто втілення картинних і звукових образів за допомогою поетичних засобів.

На характер поетичної лірики В. Антонюк мав місце вплив покоління українських поетів 20-30-х років минулого століття (так зване «Розстріляне Відродження») – М. Хвильового, Є. Плужника, О. Олеся та ін. Їхня творчість стала прикладом шаленого стрибку за десятиліття, коли українська літературна традиція набула провідної ролі на українських землях та, на думку дослідниці О. Білічак: «спромоглася компенсувати трьохсотрічне відставання й навіть переважити на терені вітчизни вплив інших культур» [28, с. 15].

Лірика київського поета Євгена Плужника мала досить тонкі і багатозначні сенси. Як зазначає О. Білінчак, «естетичні зацікавлення Є. Плужника-лірика ґрунтуються на розкритті внутрішнього світу ліричного героя, його реакції на драматичні події тогочасної доби. Поезія митця стає джерелом єднання внутрішньої сутності суспільних явищ і природи з потужною цілеспрямованістю людської вдачі. Як експресіоніст митець не

сприймав антигуманного світу, де людина фізично і морально гине від цивілізаційних процесів – війн і катастроф. Гіперболізація «я», виразна емоційність, ірраціоналізм та вибуховість почуттів єднає його лірику з творами поетів-експресіоністів Юрія Клена, Миколи Бажана та Тодося Осьмачки» [28, с. 120].

Стиль Євгена Плужника має одну особливість, яка є актуальною і для поезії Валентини Антонюк. Йдеться про різноманітну кольорову гаму, складові якої стають своєрідним штрихом, що доповнює образно-емоційний стан того чи іншого віршу. Дослідниці Т. Солодовник та О. Білічак пишуть про неповторні риси, якими збагачується споконвічне співіснування темряви й світла у поезії Є. Плужника. Так, «Темне, а надто чорне, безмежно розширюють простір поезії, символізуючи страх невизначеності, бездонність, уразу; настрашене око блукає серед первісного хаосу, наштовхується на незборимі перепони..» [114, с. 22].

Також на думку О. Білічак, «Плужників світ непевний, тривожний і вразливий. Як наслідок – колір втрачає забарвлення: *«Хмари ці такі безформні, / Вечір цей безбарвно світлий...»*. Спостерігаємо також увиразнення кольорової характеристики іншою, фізичною, наприклад: *«І тверді тінь. І, трепетний та тьмяний, / Безсмертний світ...»*. Така реалізація уяви митця (опис явища одночасно в декількох аспектах) сприяє підкресленню своєрідності бачення поетом світу. Ще одне протиставлення *сірий–блідий* створює певний емотивний фон: *«Стала ніч над горами. Затока / В безгомінні сірім пригаса... / Лиш одна зоря, бліда й висока, / Маревні вказує небеса...»*. «Бліда зоря» яскраво виділяється на «сірім» тлі неба. Хоча блідому відтінку не властива певна чіткість, ясність, але цих ознак йому надає числівник «одна» та уточнюючий прикметник «висока». Тобто яскравість кольору забезпечується контекстом» [28, с. 186].

Тож можемо констатувати, що лірика Євгена Плужника містить у собі специфічне відчуття кольору, яке, за допомогою засобів поетичної виразності, посилює емоційний стан того чи іншого вірша.

Серед митців-модерністів особливе місце посідає творчий спадок Олександра Олеся. Поезія видатного українського класика символізму характеризується такими особливостями, як «виразна сугестивність, синестезія, мелодійність навіювання миттєвих вражень та спогадів за допомогою відтінків та півтонів» [130, с. 209].

Свій творчий шлях О. Олесь розпочинав ще у дитинстві. Вже у віці дев'ять років, він, можливо ще несвідомо, але створював вірші, де образи природи ставали символами, натяками завдяки цікавим і барвистим метафорам («день майовий», «степ шовковий»). А прагнення до музики втілювалось у появі різних музичних інструментів, наприклад кобзи, сопілки, флейти, трембіти.

Він надихався творчими пошуками французьких і польських поетів, формуючи власні символи у дуже мелодійному поетичному звукоряді. Про це, зокрема зазначає Л. Білецький: «Душа поета не логічно розвиває, – за слухним визначенням дослідника – у конкретних символах свої ідеї, а мелодійно співає й через те на читача поезія Олеся впливає не ходом його думок, не очевидністю його ідей, а швидше через суб'єктивні засоби поетичного змалювання, через емоційну структуру його фраз, речень, слів, звуків, заражає читача й викликає ті неясні, несхопливі ліричні переживання, які, зародившись в емоційній сфері, захоплюють і інтелект, і волю. Для такої мети найкраще надаються контрасти в переживаннях, у рефлексіях, чим випукліше підносять його поетичну ідею. Слова лише натякають на значення, лише емоційним його забарвленням те значення зумовлюють» [26, с. 9].

У символістській поезії О. Олеся присутні як образи-символи артефактів природи, так і апелювання до підсвідомого, міфологічного, позараціонального. Важливими для нього є образи сонця, лісу, степу, квіти тощо. Так, образ лісу віддзеркалює «самотне серце» ліричного героя, неспроможного наодинці протистояти життєвим негараздам, горю та лихоліттю, що породили омертвіння й ницість людської душі» [26, с. 230].

Образ степу – «один суцільний храм», випромінюючи життєдайну силу та енергію. Наприклад, у поезії «В степу» скупчення сонорних звуків та алітерацій ([с], [т]), повтор дзвінких словосполук [дз] створюють чудові зорові («дзвіночки-квіти», «сонце море сонця лле») та дотикові образи» [26, с. 231]

Тож у підсумку відзначимо, що стильовим підґрунтям особистісних інтенцій В. Антонюк-поетеси явилась міфо-поетична образність символістського світобачення, сформована на національній фольклорній традиції та послідовно розкрита у найкращих зразках творів видатних поетів попередніх епох. Провідні теми, ідеї, символи та засоби, які визначали їх стилістику поетів-класиків, наступні:

1. Теми та ідеї, пов'язані з образами природи на рідній землі: весняне пробудження, цвітіння дерев і квітів. У представників більш ранньої романтичної поезії вони ототожнювались з загальною націонал-патріотичною тематикою. Натомість у творчості Лесі Українки та поетів-модерністів (Є. Плужник, О. Олесь) вони перетворюються на символи, які відбивають саме життя, бурхливість історичних змін та людських доль. Слід відзначити також акценти на родинних зв'язках (Т. Шевченко, Б. Грінченко, О. Олесь), що набувають рис спогадів.
2. Використання характерних для пейзажної лірики прийомів, при створенні віршів, сонорних і алітераційних сполук, акцент на колористиці, яка може набувати і символічного підтексту, розкриваючи емоційний стан ліричного героя. Особливо варто відзначити творчі пошуки поетів-модерністів, у яких алегоричність у зображенні емоцій вийшла на новий рівень.

Однак традиції наслідування, що яскраво проявили себе як на образно-семантичному, так і на стилістичному рівнях, втім не обмежили самотності авторського вияву, що дало змогу продемонструвати нову якість екзистенційності поетичного мистецтва як своєрідної форми самопізнання.

2.2. Концепт символізму у ліриці Валентини Антоноук

Поетична лірика Валентини Геніївни Антоноук пронизана нотками щирості, а також глибинними відсилками до класичної української поезії, зокрема і до символізму. Свого часу творчість таких митців, як Олександр Олесь, Павло Тичина стала одним з перших містків, що пов'язав українську літературну традицію з прогресивними і, достатньо модними течіями Західної Європи. Однією з таких і став символізм, як втілення потаємного, позараціонального і емоційного в глибинах людської свідомості. Символісти виступили з критикою як традиційної (на той час класико-романтичної поезії) поетичної школи так і інших модерністських парадигм. На думку І. Цуркана *символізм* став критичною (якщо не сказати заперечувальною) реакцією на позитивістське мислення і постає як результат усіх тих культурно-політичних зрушень, які сприяють виникненню і власне породжують модерне мистецтво, характеризуються цілим рядом кризових явищ, що з останніх десятиріч XIX століття охоплюють всі сфери життя Західної Європи [130]. Позитивізм з його щирою довірою до наукового емпіризму щораз більше поступався перед схоластикою ідеалізму, заглибленого у таємниці буття.

Усвідомивши власне банкрутство, розум зустрівся із «непізнаваним», відповідно і відкрив цілий пласт невідомих «територій» людської підсвідомості. Розгубленість людини перед парадоксами стрімкого наближення хаотичного майбутнього занурює її безпросвітні хащі песимізму. А поезія, як і будь-який інший різновид мистецтва, дуже тонко відчуває подібні кризові тенденції. Як наслідок, замість світлих, ідеалістичних художніх образів, виникає ідея символів як артефактів потаємної людської підсвідомості. Такими символами стають явища природи, тварини чи рослини, а самі вірші стають мимовільними натяками на них як на сховище потаємного.

Парадоксально, але за тисячоліття історії, символ лише наприкінці XIX століття став основою, конструктором для витворів мистецтва. Як символи, так

і символіка є продуктами магічного мислення; вони відігравали значну роль у каббалі та стародавніх культурах Єгипту, Індії та Греції, а також у середньовічному християнстві. У примітивних культурах люди вважали, що магія може бути посередником там, де наука не має влади, тоді як у середньовічному символізмі вважалося, що природа була єдиним символом вищої реальності [137, с. 25–27].

Поети-символісти (починаючи з П. Верлена, С. Малларме, польського К. Пшерви-Тетмайєра, українського О. Олеся) взяли цей принцип на озброєння для власної поезії. Вони уникали буквального вживання слів, стимулюючи нашу чутливість не лише через значення слів, але також через їхній резонанс, розташування та рух під час промови. Як зазначав С. Яроцинський: «Шляхом розстановки наголосів у реченні, зміни сильних і слабких складів, метричних структур і ритмів, рим і асонансів – одним словом, усіма різними засобами, в результаті чого поезія іноді звучить як музика» [137, с. 24].

Метафори, алегорії та символи також використовувалися як організаційні принципи, а не лише як декоративний зміст. Символісти прагнули писати «музичні» вірші, відкидаючи використання ораторських каденцій французьких олександрин, а в деяких випадках повністю пориваючи з римою. Гюстав Кан був першим поетом, який відмовився від рими, використовуючи вільний «білий» вірш у своїй творчості [140, с. 264], що, з точки зору символістської естетики, зробило текст дуже пластичним і наблизило його до позараціональної, чуттєвої сфери [139].

За твердженням Ж. Мореаса, символістська поезія намагалася перевтілити ідею в чуттєву форму та зберегти індивідуальність митця. На його думку, саме чуттєва форма й виступила символом. Чуттєва форма, а відтак і символ, є сутністю, еством, що не піддається пізнанню за допомогою раціоналістичних засобів. Отже, ключову роль у процесі осягнення сутнісного відіграє інтуїція, осяяння, натяк. Такі способи доступні зокрема музиці й поезії, які й посідали чільне місце у мистецтві символізму. У цьому

аспекті символізм виявився наступником ранньої романтичної поезії, у якій питому увагу приділялося як міфологічним символам, так і чуттєвому аспекту.

В історії розвитку європейського символізму можна виділити три етапи. Перший характеризується становлення естетики і творами перших поетів-символістів. На нього припадає творчість П. Верлена, С. Малларме, які прагнуть відшукати можливості для «музичного» звучання віршів.

Другий етап, на думку І. Цуркана, характеризується спробою оформити програмні положення символізму. На нього припадають поява таких творів, як «Сонети до Вагнера» (П. Верлен, С. Малларме та ін.), «Трактат про Слово» Р. Гіля. Нарешті – «Літературний маніфест. Символізм» Ж. Мореаса, поява якого припала на 1886 рік і який «засвідчив оформлення символізму в літературне явище, що здатне передати «без спотворень творчий дух сучасного мистецтва». У маніфесті висловлено протест проти декларативності, поверховості, логоцентричності, акцентовано на праві митця на свободу творчості, обґрунтовано принцип "мистецтво для мистецтва"» [124, с. 21].

Третій етап символізму прикметний зниженням інтересу до цього стилю, «тому після потужного піднесення настав його занепад. Попри те із французьких теренів символізм швидко поширився в національних літературах Європи, викликавши зустрічні течії, літературно-типологічні подібності стилю» [124, с. 22]. Тож на цій фазі розвитку, на тлі зниження інтересу до символізму в Західній Європі і Франції, він отримав розвиток серед східноєвропейських (зокрема польських) поетів. Особливо відзначено творчість К. Пшерви-Тетмайера, яка мала вплив і на поезію О. Олеся, а отже – і на українських символістів загалом. На той момент поетика модернізму замінила натуралістичні форми (де знак відповідав власній семантиці) і намагалась апелювати до ірраціонального начала: мислення символами, міфоцентричністю. Окрім цього східноєвропейські символісти орієнтувалися не лише на французьких сучасників, але й на локальну

романтичну поезію. Можна відчуті певну спорідненість між К. Пшервою-Тетмайером і польськими романтиками, зокрема А. Міцкевичем, Ю. Словацьким, А. Мальчевським, С. Гоцинським. По-друге (і про це пише І. Цуркан), доцільним видається пам'ятати, що як українці, так і поляки були поневоленим народом, що ставило перед митцями задачу збереження національної ідентичності. Тож «безправне рабське становище, зумовлене гнітом завойовників, викликало почуття сліпої покори та розпачу, зумовлювало підсилений романтичний протест митця, який стимулював творчу особистість поета» [124, с. 17].

Тож виходячи з наведених фактів, можна сформулювати наступні особливості символістських віршів, які прямо впливають на стилістику поетичного тексту:

1. По-перше, прагнення до граничної мелодизації тексту, спроб уподобити його звучання до музики і, як наслідок, уникнення за можливістю римувань і використання сонорної алітерації слів;
2. По-друге, наявність чітких символів, які можуть втілюватися у будь-яких артефактах, але, як правило більшість з них пов'язана з природою (птахи, квіти, сонце, степ та ін.). У теоретичних працях (наприклад авторства П. Верлена) ця ознака має назву «суггестивність» або втілення крізь натяк;
3. По-третє, картинність; так, кожен рядок вірша може бути схожим не лише на музичну фразу, але і на картинний мазок – техніку, що було основою творчого методу більшості художників-імпресіоністів.
4. Нарешті остання особливість, притаманна східноєвропейському і українському символізму, виражає емоційний зв'язок, романтичні переживання, що реалізовані цілим рядом алегоричних образів.

Творчість і відчуття символістів стали базисом для поезії Валентини Геніївни Антонюк, яка, як уже зазначалося на початку, є розвитком українських класичних традицій і тонким експресивним відчуттям символів, що складаються в поетичні строки. До того ж, зауважимо, що

В. Антонюк є музикантом, що відрізняє її від того ж таки О. Олеса. На нашу думку, прагнення надати поетичному тексту музичного звучання для неї є природним і відбиває універсальність її творчого обдарування. Тож розглянемо детальніше особливості її поетичної лірики крізь призму естетики символізму.

Доволі показовими у даному контексті виступають поетичні рядки вірша «*Батьківські луки*»:

*На Батьківських Луках,
Коли ще вода стоїть після повені,
Повно цвіте миколайчиків жовтих,
Наче сонцем побризкано
По воді, по траві,
По чиемусь дитинству,
Яке виглядає із Батьківських Лук
І ховається у миколайчиків цвіт,
І там собі нишком плаче,
Й намисто нижче із сонця,
Що його назбирало
На воді, на траві,
На миколайчиків цвіті.
І покриє намисто
Інеєм піт
З довгих літ
По дитинстві*

Можна побачити, що автором обрано структуру «білого» вірша без рими, а основним символом тут виступає сонце і його земна проекція «*миколайчик жовтий*». Вочевидь, це своєрідний натяк на квітки кульбаби. Але чому В. Антонюк використаний епітет «*миколайчик жовтий*»? Ключовим фактом для розуміння цього символу і натяку є подальший текст, зокрема «сонцем побризкано / по чиемусь дитинству». Слово «*миколайчик*» застосовується у контексті Дня Святого Миколая, який, як відомо, є покровителем і захисником дітей, особливо сиріт. Власне, про дитинство і йдеться у всьому вірші. Воно «*виглядає із Батьківських Лук*», уособлює не окремо взятую дитину, а їх усіх. Оригінальною з точки зору характерності образу є друга половина вірша, з *намистом*, яке назбиралося з сонця і

«*миколайчиків*». Його можна розглядати як уособлення пам'яті про сонячне дитинство, яка, хоч і *покрита інесем ... з довгих літ по дитинстві*, проте збереглася.

Тож символістська складова вірша «*На Батьківських Луках*» втілює образи природи (сонце, квіти) які, завдяки різним натякам, епітетам, сприймаються як символи теплого дитинства, яке хоч і застигло у минулому, проте згадується з радістю і ностальгією. Схожі образи-натяки мали місце і в творчості Олександра Олеся, але у поезії Валентини Антонюк, були кардинально переосмислені і підкреслили ці символи у глибинному психологічному сенсі.

Співзвучні образи й настрої втілені у вірші «*Заквітли луки*».

*Заквітли луки.
Коники
Хрестили навскіс
Білі,
Розстелені по луках
Сувої полотна –
Залежаного в скрині
Віна
Моєї баби.
Нашого роду діти
Училися ходити
Стежками з полотна,
Тримаючись за квіти*

Вірш так само пронизаний символами природи та дитинства, які натякають на народження і хрещення нового життя («*Заквітли...*»/«*Коники хрестили...*»). Розстелені по луках полотна також можна асоціювати з великою кількістю дітлахів, які проводять багато часу на природі. Власне, ця картина у ретроспективному ключі затверджується наприкінці. Причому, «*Училися ходити / тримаючись за квіти*» натякає на раннє дитинство.

Відзначимо і яскраву зображальність у обох віршах. Кожен з них авторка будує ніби поетичну картину, де окремий рядок може бути мазком (техніка, у якій працювали імпресіоністи): спочатку цвітіння квітів, далі

коники літають тощо. Це також є свідченням глибокого і чуттєвого сприйняття авторкою і перевтілення символістських традицій.

Філософський підтекст має вірш «*Озвись мені півником білим*». Головними його персонажами є птахи, які, як символ, мають досить широке коло тлумачень: від провісників подій (де їхня роль ототожнена з янголами), до душ померлих предків:

*Озвись мені півником білим,
Скупайся із ним у росі,
Назвися ірисом!.. Злетіли,
Згубились у небі ключі
Лелечих ячань
І наших мовчань
Про квіти січневі
Й цілунки серпневі*

Звертає на себе увагу виразність та інтимність ліричного звернення, прохання до когось – «*озвись... скупайся у росі... назвися ірисом*». Надалі змальовано картину польоту і натяки на лелек та неясних мовчань про спогади, що уособлюють «*квіти січневі, цілунки серпневі*». Мовою натяків, крізь символіку птахів, лірична героїня вірша звертається до втраченого (вочевидь) друга або почуттів. У таких тонких натяках, у використанні так би мовити, картинно-медитативної зображальності, де кожен рядок є еквівалентом до мазків. Нарешті – у суто поетичних особливостях, зокрема алітерації можна вбачати системне наслідування символістській естетиці, провідником якої є сучасна поезія Валентини Антонюк.

Іншою тематикою віршів Валентини Геніївни є любов, зокрема і кохання. Дана грань є проєкцією інтимної лірики, традиція яких була так само представлена в класичній та сучасній національній поезії. У поезії В. Антонюк категорія любові осмислюється крізь призму філософських узагальнень і чуттєвих переживань. Схоже розуміння, приміром, притаманне інтимній ліриці Ліни Костенко. Зокрема в даному контексті дослідниця Н. Криловець зазначає наступне: « У багатьох віршах поетеси змальовано любов не фізичну, а духовну, трансцендентно нескінченну, сповнену

містичних осяянь. Філософема любові часто розкривається в натурфілософській площині («Недумано, негадано...», «*Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані*», «*Біля білої вежі...*»). Природа, заряджена енергією любовного почуття, возвеличує, виводить закоханих за реальні межі у сферу вічності, недосяжності. Безсловесний порив, що відображає стадію інтуїтивного пізнання, сферу несвідомого, є станом відчуття цілісності, повноти й порівнюється з любов'ю, екзистенціалістське трактування якої полягає в об'єднанні роз'єднаних частинок у масштабніших, глобальніших вимірах. Недаремно найяскравіший момент кохання перетворюється на мить дотику до Всесвіту» [75, с. 8]. Тож розглянемо декілька зразків саме цієї грані і у творчості Валентини Геніївни.

Вірш «*Змовкни серце*» є зразком мінімалістичного виразу широкого спектру інтимних емоцій. Наведемо його текст:

*Змовкни, серце,
стиш свій стукіт,
не спіши, постій, послухай...
будуть весни,
буде щастя,
буде моря пісня голуба...
будуть очі, ті, єдині
і єдині ті слова...
серце, змовкни,
поможі знов знайти себе...*

У вірші йдеться про пов'язані з нещасним коханням переживанням. Про те, що воно нещасне можна зрозуміти з реплік «*стиш свій стукіт*», «*буде щастя*», «*будуть... єдині ті слова*». Вони супроводжуються і картинними образами, пов'язаними з весною, морем і птахами (у чому можна вбачати паралелі з символістською поезією В. Антонюк). Неспокійний стук серця віддзеркалює переживання ліричної героїні (або героя), яка переконує його (а де-факто себе) змовкнути.

Розглянемо інший зразок інтимної лірики – вірш «*Присплю печаль*»:

*Зіщулена, у тебе на крилі присплю печаль.
Важкою тобі не буду.
Час... Злітаймо.*

*Людям невидимі та зримі Богу,
 в дорогу спокут, повчань і сповідей.
 Рушаймо.
 Колісковою тобі чайтиму,
 легко летітимеш...
 Де ти? Озвись!
 Допіру тебе не сміло я цілувала в крила.
 іще мені наснисть*

Вірш являє собою звернення до уявного образу, що символізує об'єкт захопленості, який являється ліричному герою уві сні, і печалі. Як і в інших віршах, тут можна побачити паралелі з символістськими образами-символами, пов'язаними з природою (птахи, крила) і сном. Також вірш є «білим», з відсутністю римування. З образного боку вірш «Присплю печаль» є вишуканою маніфестацією широкого емоційного спектру, пов'язаних з печаллю і закоханістю.

Ще одна спільна риса з символістськими віршами – мазкова структура фраз, коли кожний рядок сприймається як окремий мазок чи штрих на полотні людської душі, що ототожнюється з переживаннями від почуттів до іншої людини. Сумарно вони утворюють і, так би мовити, множину емоційного мікрокосмосу, головної героїні вірша. Якщо співвіднести цей підхід з наведеними вище спостереженнями О. Криловець, то можна побачити філософські паралелі поетичних світів Ліни Костенко і Валентини Антонюк.

Таким чином, відзначимо, що на підставі охарактеризованих віршів, можна зробити наступні висновки щодо специфіки символічної складової в поезії В. Антонюк:

1. Вона втілюється крізь образи природи, які є носіями багат шарового семантичного ряду. Кожен образ (чи артефакт) природи у розглянутих віршах В. Антонюк набуває ролі символу, тобто знаку. У цьому полягає корінна відмінність від звичайної пейзажної лірики. Символіка весняного цвітіння; квітів і птахів, які на рівні метафор уособлюють образи дитинства і – ширше – рідної землі. Лірика спогадів, яка знову

ж таки заретушована образами природи. Символізм проникає і в інтимну лірику В. Антонюк, замість образів-символів – множина тонких емоційних відтінків, які наносяться мазками і в цілісності формує тонку, вишукану лірику. Усі ці риси характеризували українську класичну поезію, а також творчість модерністських і сучасних поетів, зокрема Є. Плужника, О. Олеся, Ліни Костенко та інших.

2. Структура віршів також відсилає до модерністської поезії 20-х років ХХ століття. Вони мають гнучку пластику без жорсткої прив'язки до традиційних метрів чи римування. Авторка сповна використовує такі засоби виразності, як метафора, алітерація, суггестивність, що також відповідає рисам символістських віршів. Але у творчому світовідчутті Валентини Геніївни, вони також слугують іншій цілі – максимальному омузичненню кожного слова з наближенням до співо-мовлення.

Висновки до Розділу 2

У другому розділі нами було охарактеризовано стильові та образно-сміслові грані Валентини Геніївни Антонюк у дзеркалі української та світової класичної і сучасної поезії. Проведена розвідка дозволяє зробити наступні висновки.

1. Аналіз жанрово-стильових координат української класичної поезії, в історико-еволюційному контексті, продемонстрував широку спадковість творів Валентини Антонюк. Зокрема образи природи, рідної землі, рефлексії на родинні і патріотичні теми, поява символів, які натякають на внутрішній стан ліричного героя – наведені особливості характеризували твори великої кількості українських поетів минулого, починаючи з романтиків (Т. Шевченко, Л. Українка, Б. Грінченко).

2. Особливо наочними є зв'язки творчості В. Антонюк з символістською поезією 1920-х років. Масштабна орієнтованість на природу, стильові особливості в побудові композицій віршів В. Антонюк, викликають алюзії на творчість поетів-модерністів. Кожний рядок у її віршах

сприймається як картинний мазок, штрих, множина яких створює пейзаж як зовнішнього світу, так і внутрішнього стану людини. Нами констатувалися такі прийоми, як алітераційні і сонорні сполуки, вільне ставлення до віршованого метру (аж до «білого вірша»), алегорія. Нарешті – кожний вірш Валентини Антонюк є спробою надати поетичному тексту і музичного звучання (з огляду на те, що авторка є професійним музикантом).

Тож можна сказати, що поезія Валентини Антонюк на всіх рівнях демонструє глибоку рецепцію кращих зразків національної літератури і, одночасно, є прикладом витончених переживань і емоцій авторки, у яких поєднано поетичне начало з музичним. Вона відзначена особливим стильним шармом, який створює глибоке інтелектуально-філософське переосмислення авторки специфічних ідей, образів та смислів, закладених у національному коді крізь призму індивідуально-психологічного світу.

РОЗДІЛ 3. ПОЕЗІЯ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК У ДЗЕРКАЛІ ЛІРИЧНОЇ ПОЕТИКИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Вокальний цикл Левка Колодуба «Бентежність» як музично-поетичний феномен камерно-вокальної лірики початку ХХІ століття

Протягом кількох останніх століть класична традиція відзначилась численними мутаціями циклічних форм, що особливо яскраво виявляє себе у періоди, коли виникають нові відносини між жанрами та ієрархічними рівнями сталої системи. Циклічна форма, тісно пов'язана із загально творчими тенденціями окремої епохи, гостро реагує на будь-які зміни, перетворюючись на сферу пошуків нових концепцій та ідей. Особливе місце у даному загально стратегічному процесі посідає жанр вокального циклу, оскільки, на відміну від інших циклічних форм-концепцій, його розвиток не залежить від чіткої регламентації частин. Дослідниця Л. Горелік констатує, що «вокальний цикл, будучи досить мобільним жанром, не запрограмований на чітко визначене число розділів, оскільки визначальною якістю жанру стає наявність – над-ідеї, концептуальності, які можуть бути реалізовані різною кількістю частин <...>. Кожна з пісень циклу, що відображає (як і вірш) певне – одномоментне почуття-образ, в рамках циклу стає важливою складовою частиною більш масштабного цілого, що фіксує через світосприйняття автора (або авторів – поета і композитора) уявлення про життєвий шлях людини в буттєво-сутнісному і побутово-життєвому проявах» [44, с. 21–22].

Одним з центральних елементів теорії інтерпретації В. Москаленка є так звана триланкова модель розвитку музичної думки⁹, яка схематично віддзеркалює процес «становлення та формотворчого розгортання нової або оновленої музичної думки» [92, с. 36]. Відповідно до поданої тріади, кожен з її компонентів відповідає певним стадіям змістовного наповнення тексту: «інтонаційна модель» кореспондує з традицією, текстом, змістом,

⁹ Дослідник стверджує, що «робота музичної думки реалізується послідовністю: «інтонаційна модель (еталон) → інтонування → інтонація»[92, с. 36].

семантичною репрезентацією; відповідно «інтонування» – з автором, імпліцитною інтерпретацією, значенням; а «інтонація» – з формою діалогу, експліцитною інтерпретацією, знаком і семантичним кодуванням» [55, с. 143].

Взявши за основу дане положення та співвідносячи його з вихідними тезами Л. Горелік, можемо означити специфіку становлення концептуальної ідеї у вокальному циклі, з якої випливає подальше формування його цілісності. Відтак, «інтонаційна модель» відповідає рівню вираження «над-ідеї», формування концептуальності циклу → «інтонування» співвідноситься з рівнем розгортання «одномоментного почуття-образу», прийомами реалізації інтерпретаційного процесу → «інтонація» як виразник цілісності, виступає кінцевою якістю концептуальних задач інтерпретування, втіленого у межах вокального циклу.

У процесі історичного становлення жанру вокального циклу дослідниця О. Литвинова вирізняє кілька динамічних фаз, головними репрезентантами яких відповідно стають «вокальний опус» (передбачає сюжетну та образну спільність, при цьому – відсутність наскрізної ідеї), «цикл-опус» (наявність загальної ідеї або утвердження певної теми «у різних образних аспектах») та власне «вокальний цикл» (передбачає наскрізну драматургію). Останній тип дослідниця презентує як «найвищий зразок еволюції жанру» [56, с. 188]. «Увібравши в себе найзначніші досягнення сучасної музичної культури, – влучно зауважує дослідник Т. Загородній, – вокальний цикл даного типу часто включається в складні процеси, характерні і для симфонічної, оперної і кантатно-ораторіальної музики» [56, с. 188]. Існує думка, що у творчості окремого композитора вокальний цикл виникає саме у той період, коли свобода його авторського стилю досягає найвищої точки. Тобто, суб'єктивне начало починає переважати над сформованою стильовою системою жанру. В українському сучасному камерно-вокальному мистецтві жанр вокального циклу широко представлений як у творчості знаних композиторів попереднього покоління, так і у експериментальних творах молодих авторів. Особливий мистецький парадокс виникає тоді, коли

вокальний цикл, створений вже у зрілий період авторського стилю, починає резонувати з найбільш актуальними темами/ідеєю та художньо-стилістичними прийомами сьогодення. У цьому контексті справжнім музично-поетичним феноменом вітчизняного камерно-вокального мистецтва початку ХХІ століття можна вважати вокальний цикл Лева Миколайовича Колодуба для голосу та фортепіано «Бентежність»¹⁰, натхненний поезіями В. Антонюк. Після його дебютного виконання у 2004 році, композитором була здійснена редакція твору для голосу та камерного оркестру.

Поетична збірка В. Антонюк «Колискова для тебе» [10], що стала основою циклу, являє собою яскравий зразок сучасної символістської лірико-драматичної поезії, сповненою контрастними очуднено-психологічними станами, репрезентуючими погляд на світ очима Жінки, пізнання його сутності жіночим серцем. Крім того, специфічна метафоричність вислову, що виступає однією з визначальних рис ідіостилю поетеси і паралельно є головним регулятором семантичних перетворень слів/фраз, створила унікальний експресивний ефект поетичного тексту, розкривши глибину його словесних образів.

У ідейно-образній композиції вокального циклу Л. Колодуба вкрай своєрідно вирішена проблема художнього діалогу композитора та поетеси, яскраво відображена у музичному втіленні поетичних текстів та їх характерному «римуванні» за допомогою ключових слів-символів. Відзначимо, що у поетичних текстах В. Антонюк композитор знаходить чимало поетичних мотивів, які є близькими його власному світосприйняттю. Це і *гра-змагання, сили та образи природи, колискова, шлях/дорога, кохання-самотність* тощо. Трактування цих символів у небуквальному сенсі характеризує їх зв'язок із внутрішнім світом головної героїні циклу. Відтак,

¹⁰ У своєму творчому доробку композитор рідко звертався до камерно-вокальних жанрів. Серед опусів попередніх періодів – обробки народних солоспівів для голосу й фортепіано, а також низку солоспівів на вірші Т. Г. Шевченка. Щодо жанру вокального циклу, то можемо відзначити, що «Бентежність» на сл. В. Г. Антонюк – це перший досвід композитора у сфері циклічної камерно-вокальної композиції.

їх акцентуація у музичній канві стимулює предметні паралелі, і відповідно – розширює спектр музично-виразових засобів.

У чому ж полягає так звана «над-ідея», семантична репрезентація вокального циклу Л. Колодуба? Відповідь на це запитання криється у глибокому перетворенні показового архетипу символістської поезики В. Антонюк – поданому жанровому визначенні у назві поетичної збірки. *Колискова* розглядається авторкою як спосіб відсторонення, можливість вийти за межі об'єктивної дійсності у світ ірреального, іраціонального. Акт творчого вияву породжує певну одержимість власним стражданням, синонімічне прирівнювання «страждання – існування, буття». Тому у вокальному циклі композитор вибудовує вісім текстів¹¹ не за принципом сюжетного розгортання, а спираючись на логіку поглиблення психологічно-емоційних станів, вираження різних граней ліричної інтровертності головної героїні. Серед них виділимо: особистісне прагнення любові, любов як самозречення, вихід у міфологічний вимір служіння об'єкту любові і врешті – відмова від любові. Трактуючи семантичний зміст текстів як «інтуїтивні сакральні знання»¹², Л. Колодуб реалізує над-ідею циклу, втілену у власному визначенні його змісту – «передати стан збентеженої жіночої душі»¹³.

На перший погляд може видатися, що у загальній циклічній композиції номери утворюють дискретний ряд, однак характерна моноцентричність (розгортання дії навколо внутрішнього світу головного героя), виражена на мовно-стилістичному рівні єдиною лейттемою, вказують на наявність цілісної образної концепції, що об'єднує солоспіви в єдину структуру,

¹¹ На відміну від поетичного першоджерела, що містить 8 поезій, вокальний цикл Л. Колодуба складається із 7 номерів. Два останні вірші – «Виперу душу» та «Деся є вікно» об'єднані композитором в один номер «Там є тепло...».

¹³ Антонюк В. Г. Левко Колодуб. Вокальний цикл «Бентежність» на вірші Валентини Антонюк. *Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. ст. за матеріалами IV Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 4–5 груд. 2020 рік. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. С. 118–125.

організовану за принципами інтертексту.

Драматургія вокального циклу «Бентежність» позначена ретроспективною логікою розвитку, що формує два головних образно-сюжетних полюси – «початок-підсумок». За цією ж моделлю групуються і номери у циклі, розділяючись на два мікроцикли. До першого з них входять № 1–4 («Ми...», «Добро», «Квіточка» та «Присплю печаль»¹⁴).

Серед головних музичних засобів, зумовлених драматургічною та композиційною логікою, виділимо ті, що мають безпосередній цементуючий вплив на загальну структуру мікроциклу:

1. Центральним інтонаційним елементом являється вісьова лейттема, що формується на початку циклу у партії голосу (див. *Нотний приклад 1*):

Нотний приклад 1

5 *p ten.*
Ми зі-гра-єм у гру: на-че

9 *mf*
ти-чо-ло-вік, на-че я-за то-бо-ю, а зі

13 *p*
мно-ю мій світ. Мій світ...

Її низхідний мелодичний контур, ускладнений виразною окличною кінцівкою, ніби віддзеркалює собою на мікрорівні синкретизм двох сутнісних начал¹⁵. Внутрішня енергія, закладена у лейттемі, спонукає композитора до почергового трансформування кожного з її елементів. Так, у № 2

¹⁴ Детальний аналіз драматургічної специфіки вокального циклу «Бентежність» та засобів його музично-виразальної лексики подано у статті І. Федоровської «Особливості музичної драматургії вокального циклу Левка Колодуба «Бентежність» на вірші Валентини Антонюк» [120].

¹⁵ За словами В. Антонюк, ця тема концентрує у собі «музичний смисл сакрального знання про одвічну гру-змагання між чоловіком і жінкою» [13, с. 121].

відбувається їх функціональне та регістрово-тембральне розмежування: низхідний елемент у вигляді хроматичних ходів переходить до партії фортепіано, натомість у голосі посилюється декламаційність та експресія, викликана розширенням окличного мотиву.

Частково трансформація лейттеми впливає на форму солоспівів, диференціюючи строфи вірша на різні типи функціонально-структурних розділів (№ 3 – риси періоду з функціональним відокремленням останнього поетичного рядка у якості коди).

2. Принцип вираження полюсних емоційних станів шляхом контрастного співставлення різнотипних інтонаційних модусів: експресивно насичених (часто у вигляді висхідних пасажів), статичних (сповільнена інтонаційна та акордова пульсація) та емоційно виразних (мелодизована інтонація, посилена жанровою семантикою).

3. Музичну тканину кожного солоспіву пронизують однорідні елементи ладо-гармонічної лексики. Так, фортепіанна фактура відзначена щедрим поєднанням колористичних полігармоній, які разом з мелодичною вершиною у вокальній партії утворюють просторові регістрові вертикалі з нонакордів, великих септакордів та гармонічних комплексів нетерцієвої структури. Найяскравішого ефекту подібний тип поєднань отримує у кульмінаційних точках: № 1 – «...а за мною мій світ» (тт. 12–17); № 2 – «...які хтозна-коли робили добро...» (тт. 24–27); № 3 – «... як хоче, озветься тобі» (тт. 35–40).

4. Принцип тональних ланцюжків. При загальній розімкнутості тонального плану спостерігається посилення тональних зв'язків між кордонами номерів з акцентуванням тонікальних центрів: *H – fis* (між № 1 та № 2), *F-dur* (між № 2 та № 3), *D – d* (між № 3 та № 4).

У гармонійно-збалансованій композиції циклу центральний номер – № 4 «Присплю печаль» – відіграє роль образного зламу, знаменуючи драматичне оновлення початкової концепції. Відзначимо, що важливу роль тут відіграють окремі музичні прийоми, обумовлені композиційною та

драматургічною логікою. «Цей номер яскраво втілює багаторівневу текстову поліфонію, в якій повною мірою розкривається семантичне навантаження окремих музичних елементів-символів, інтонаційних та ритмічних формул, агогіки тощо» [120, с. 93].

Вперше у поетичному тексті авторка вдається до поетичної міфологізації, перетворюючи монолог героїні у ідейний заклик. Цю раптову зміну мовленнєвої інтонації композитор використовує для акцентуації центрального слова-символу поезій В. Антонюк – колискової. Відтак, головним носієм одномоментного стану-образу виступає фортепіанна фактура (див. Нотний приклад 2):

Нотний приклад 2

Moderato assai (*Дуже стримано*) *f espress.*

Зі - шу ле - на, у те - бе на кри - лі при сплю не - чаль. Важ - ко - ю то - бі не бу - ду. Час... Злі -

f *mf* *f* *mp*

Її дискретний, фрагментарний тип формує мозаїчний характер всієї композиції солоспіву: на зміну похмурій акордовій ході приходять імпульсивна фігурація шуманівського типу (т. 8), згодом стверджується типова вокально-акордова вертикаль – характерний показник вокальної мініатюри романтичної епохи. Однак, як відзначалось на початку, колискова – це лише ілюзія, намагання зазирнути оком за межі реальності, а

тому і момент осягнення істини «у кодї сприймається трагічно та майже фатально» [120, с. 94], на що вказують насичена палітра зменшених септакордів, монотонний органний пункт та монологічні вкраплення у партії фортепіано (див. Нотний приклад 3):

Нотний приклад 3

16
mi - тимеш... Де ти? О звись!

20
До-ні - ру те-бе не-смі-ло я ці-лу-

23
ва - ла вкри ла і - ще ме-ні на-снись.

Прикметною ознакою смислової драматургії другого мікроциклу (три фінальні солоспіви № 5, № 6, № 7 – «Одержимі», «Гріх», Там є тепло...») є переосмислення образу Любові, який зазнавши трагічних метаморфоз, усвідомлюється героїнею як відсторонена емоційна рефлексія. З оновлених композиторських прийомів тут слід виділити посилення жанрового начала, кожна зміна якого несе конкретну семантичну інформацію. Якщо у № 5 («Гріх») відчутними є вагання композитора у визначенні жанрового символу (загалом ним стає хоральність, однак декламаційність та експресія вокальної лінії дозволяє ще на деякий час зберегти ауру романтичного пориву), то наступний номер – № 6 «Гріх» – трансформується у траурний марш. В свою

чергу, явними є намагання композитора зберегти певний мовно-стилістичний зв'язок із попереднім мікроциклом, що виражається у вдало знайденому фактурно-тематичному комплексі, в основі якого лежить органний пункт та репетиційність. Він виникає на межі двох мікроциклів: в кінці № 4 у партії фортепіано звучить на басу *C*, у наступному номері доміантовий органний пункт переходить у верхній регістр акомпанементу (*a*), а № 6 по аналогії з № 4 завершує кода на органному пункті *cis*). Якщо початок № 6 сприймається як драматична кульмінація другого смислового блоку, то його завершення є лірико-психологічною кульмінацією (див. Нотний приклад 4):

Нотний приклад 4

The musical score consists of three systems. The first system (measures 13-15) shows a piano accompaniment with a forte (*ff*) dynamic. The second system (measures 16-19) includes a vocal line with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with a *Morendo* dynamic. The vocal line has lyrics: "Зво - ци - ни свіч ку кру чу, за - тя про гріх мов - чу... про гріх мов - чу". The third system (measures 20-21) shows the vocal line continuing with the lyrics "мов - чу...".

І знову перед нами постають дві сторони образу – *екстравертний* (підсилений жанровим знаком траурного маршу, масивною дисонуючою акордикою фортепіано та драматичною мелодичною лінією голосу) та *інтровертний* (рафінований, лаконічний, спрямований вглиб душі, виражений фактичним скандуванням басового звука *cis* та октавним унісоном мелодії та верхнього голосу акомпанементу).

Поетичні образи фінального номеру – *чистота, сонце, природа, «вікно і світло в нім»* – символізують незатьмарений стражданнями світ, мрійливу рефлексію героїні. Цей номер зрештою послабляє експресивний тонус попередніх частин і являє собою довгоочікуваний катарсис. Мінімалістичність музичних засобів спрямовує увагу на виразність вокальної мелодії, емоційного модусу якій задає вісьова лейттема. На відміну від попередніх номерів, де відокремлювалися її певні інтонаційні елементи, у фіналі фразування теми розвивається у поступовій мотивно-інтонаційній прогресії. Складається враження, що мелодія поступово набирає дихання – у першому розділі двочастинної форми мелодичні фрази розмежовані короткими фактурними елементами супроводу. У другому ж розділі мелодія вокальної партії звучить широко та розлого, мелодична вершина доходить до *As* другої октава, а фінальна фраза циклу – «*чатують їх ясні зірки*» – підтримується пом'якшеною діатонічною гармонією (див. Нотний приклад 5):

Нотний приклад 5

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system starts at measure 36 and ends at measure 43. The vocal line (top staff) begins with a rest, followed by the lyrics "Ча-ту-ють їх я-сні зір-ки...". The piano accompaniment (bottom two staves) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *mf*, *p*, and *mp*. The second system starts at measure 44 and ends at measure 51. The vocal line continues with a long note on a high pitch. The piano accompaniment features a more active rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *pp* and *mp*. A *morendo* marking is present above the piano part. A *Ped.* marking is at the end of the first system, and an asterisk is at the end of the second system.

Означені вище особливості музичної мови вокального циклу Л. Колодуба «Бентежність» дозволяють говорити про наявність авторського системного підходу, який організує та втілює глибинний змістовний рівень поетичного тексту. Суть цього підходу полягає у тому, щоб представити як «вершину айсберга» завершену музично-поетичну цілісність (вокальний цикл), смислове ядро якої – приховане, виражене як поліфонія сенсів та символів. Узагальненість концептуальної «над-ідеї» циклу («передати стан збентеженої жіночої душі») спонукає композитора до застосування ряду музично-мовленнєвих констант:

- На вокальному рівні (специфічна жанрово-інтонаційна якість сольної партії, що формує її однорідність протягом всього циклу, виражена у розвитку різних типів декламаційності – дрібна рецитація, мелосне переважання вокальної лінії, драматична декламація). Взаємодія цих інтонаційних фаз виражає динаміку розвитку вісьової лейттеми циклу.
- Формування у загальній структурі окремих драматургічних полюсів, що фіксують образно-змістовний (групування мікроциклів за принципом трансформації центрального образу-ідеї) та жанровий (двополюсність, виражена у протиставленні ліричного (вальс) та драматичного (траурний марш) модусів) рівні.
- На рівні фортепіанного супроводу (застосування тематичних, ладово-гармонічних та фактурних елементів з метою їх подальшого розвитку у якості важливих складових, що сприяють загальності цілісності).

Відтак, звернувшись до жанру вокального циклу, поетичною призмою для якого стали вірші В. Антонюк, Л. Колодуб створив альтернативний вимір, своєрідно інтерпретувавши «первинну, зафіксовану у слові художню свідомість» [13, с. 121]. Феномен його твору демонструє всеосяжне прагнення до лаконічності музичної лексики та сконцентрованості вислову задля збереження загального ступеня умовності образу.

Свою ліричну героїню Л. Колодуб не асоціює з певним, окремим емоційним станом. Незважаючи на те, що основу її музичної характеристики

у вокальній партії складає декламаційний імператив (центральна вісьова тема), композитор трактує декламаційність у різних фазах, поглиблюючи її жанрово-фактурним розмаїттям, сконцентрованим у фортепіанній партії. У циклі Л. Колодуба органічно співіснують виміри вербального та музичного. Тяжіння композитора до витонченої деталізації, рафінованого лаконізму музичних засобів та їх глибокого семантичного наповнення, стають своєрідною стилетворчою ідеєю, оскільки буття поетичного образу поза межами означеного часопростору безпосередньо впливає на характер композиційної логіки та обраний композитором спектр музично-асоціативного ряду.

3.2. Емоційна аура поетичного тексту як фактор художньо-композиційної цілісності камерно-вокального твору (на прикладі солоспівів В. Антонока та В. Кирейка)

Як відзначалося у попередніх розділах, характер метафоризації в лірико-поетичному дискурсі Валентини Антонок визначає національно-символістська спрямованість стилю авторки, що завжди передбачає багатоплановість художньої образності, подану крізь призму етноспецифічної картини світу. Позбавлені надмірної конкретики та буквральності змісту, її поетичні тексти образно яскраві та музикальні. Можемо констатувати, що однією з визначальних властивостей їх концептуальної системи являється метафоричність – прийом, який дає ключ до усвідомлення «глибинних генеративних структур авторської свідомості» [113, с. 79].

Порушуючи у своїх фундаментальних працях проблеми концептивної семантики, дослідник А. Приходько зауважує наступне: «у пошуках адекватної для комунікативної ситуації форми самовираження художній концепт цілеспрямовано звертається до альтернативного засобу. Тоді у пригоді стає амбівалентний або метафорично збагачений знак» [107, с. 56]. Застосування такого «знака» закономірно запускає процес конотації первинного значення слів чи предметів, що дозволяє розкрити цілу палітру

інтерпретацій художніх образів. З цього приводу І. Свинцова відзначає, що подібні «концепти залишають читачеві «люфт» для домислювання, дофантазування, тим самим уможлиблюючи розширення їх асоціативного і валоративного простору. Це повністю узгоджується з основними постулатами концептуальної метафори, яка має національні витoki, співвідноситься з цінностями культури і є дієвим інструментом пізнання, збагнення дійсності митцем/ читачем» [113, с. 78-79].

У поетичній творчості такі метафори виражають специфіку сприйняття світу поетом крізь призму його національної та особистісної свідомості, до того ж стають інструментом осмислення мовностилістичних механізмів поетичної творчості. У процесі ж інтерпретування композитором небуквального змісту поетичного інваріанту вони не тільки задають характер емоційного тону музичного твору, але і мають властивість впливати на комплекс елементів музичного синтаксису.

Вірш «*Павутиняно у лісі, павутиняно...*» був написаний В. Антонюк наприкінці 60-х років під глибоким враженням від прослуховування однієї з еталонних за своєю вокальною вишуканістю та естетикою звукопису українських арій – арії Мавки із опери «Лісова пісня» В. Кирейка. «У солов'їному виконанні Діани Петриненко, – згадувала згодом сама мисткиня, – мелодія «*О, не журися за тіло...*» запам'яталась якось одразу, викликавши замилювання вишуканим академізмом, посиленою національною експресією» [6].

Наче діалог крізь часопростір у вербальному ряді вірша проводиться комунікація між автором дійсним – автором минулого – образом вигаданим/художнім:

*Павутиняно у лісі, павутиняно...
Осінь. Краще – літо бабине. Волинь.
Лісом ковельським блукатиму до Світезя,
Косу виплету із Лесиних видінь.
Заквітчаю стрічкою від Мавки,
Навстріч вечору піду, пільмі,
Чатувати буду Світезянку,*

*Панну білотілу із води.
Зарікатимусь не озиратись,
Бо на березі, поміж дерев,
Наче Бог, мене благословляє
Сивомудрий Дядько Лев*

Певною мірою, даний поетичний текст можна означити як зразок жанру філософської поезії, яка за визначенням Н. Криловець являє собою «особливий часово-просторовий континуум, який універсалізується і максимально розширюється до вічного часу, що надає твору параболічності» [75, с. 9]. Його художній світ складає особливу суб'єктну організацію, де простір концентрується навколо міфопоетичного образу лісу, а час виражений як діалог свідомості та ірреального, породженого образами і характерами славнозвісної легенди про Мавку. Первинний емоційний стан посилюють метафоричні аналогії – *«павутиняно у лісі», «навстріч вечору піду, птьмі»*, відтак і образи, до яких звертається поетеса, набувають художньої багатоплановості.

Музичним інтерпретатором даного вірша виступив син поетеси – Валерій Антонюк, присвятивши їй свій солоспів. Осягаючи зміст поетичного інваріанту, композитор організовує його навколо центральної ритмоінтонаційної ідеї – експресивного пульсу, породженого специфікою віршованого складу, від якого кристалізується базовий музичний елемент – характерний принцип мелодичного розгортання, який починається зі слабкої долі і у процесі вокалізується і набуває рис виразної монологічної репліки. Власне первинна ритмоінтонація зароджується ще до початку вокальної партії – у фортепіанному вступі (*див. Нотний приклад б*):

Andante ♩ = 74

mp

8^{va}

8^{va}

7

mp

Па - ву - ти - ня - но у лі - сі, па - ву - ти - ня - но... О - сінь...

p

8^{va}

Витриманий в одному ритмі початковий двотакт на педалі свідомо уникає тонального устою аби якомога виразніше підкреслити питальну інтонацію широкої сексти через октаву. Експресії виразу додає штрих арпеджіато та розмежування басової та сопранової ліній повтором низьких нот у лівій руці. Таким чином композитор окреслює взаємодію вимірів дійсного/буттєвого (вираженого у витонченій низхідній лінії та високій мелодичній вершині з форшлагами) та вигаданого/ілюзорного (ідея просторового фонічного поєднання).

З цього поки що окресленого пунктиром співставлення двох начал зростає мелодія вокальної партії, у якій шляхом асоціативних звукових прийомів розкривається метафоричний зміст вербального тексту: наче продовження виразної лінії з фортепіанного вступу із затакту звучить мелодія, витончена, тендітна та філософсько-сконцентована водночас. У ній, подібно до вступу також розмежовується два елементи; інтонаційно відчутним є переважання хореїчного ламентозного мотиву як прямого відображення особливої атмосфери невлімової, невираженої краси, у якій одномоментне відчуття поєднується із неосяжністю часопростору

(«Павутиняно у лісі, павутиняно... Осінь»). Важливість цієї репліки з точки зору змісту та музично-синтаксичного наповнення композитор підкреслює додатковим повтором початкової строфи, а також подвійним повтором останнього слова. І якщо по вертикалі можна спостерігати намагання зрівноважити мелодичну спрямованість, то вже в кінці першого проведення поетичного рядка фортепіанна партія драматизується і початковий інтонаційний елемент за допомогою ритму стає не лише семантично, але і динамічно активним. З'являються тріольні фігурації у фактурі, які слугують поки що короткотривалими передумовами майбутньої кульмінації.

Таємнича звукописна картина, яку композитор створює у куплеті, раптово зникає у приспіві, про що свідчить компліментарний діалог вокальної та фортепіанної ліній, який згодом переростає у полілог (Н. Харандюк). Так, із перенесенням у роздуми ліричної героїні («Лісом ковельським блукатиму до Світезя, Косу виплету із Лесиних видінь») у мелодії на деякий час встановлюється принцип повторності за рахунок періодичності фразування по два такти. При цьому акомпанемент не обмежується лише фоновою функцією – у його гомофонній фактурі простежується все той же лейтмотив, відомий ще зі вступу, однак видозмінений інтонаційно та ритмічно ($g - fis - d - c, b - a - f - es$).

На першій кульмінації у приспіві синхронний фактурний рельєф раптово пронизує різка роздроблена мелодична лінія голосу з акцентуванням низхідних секунд і розширенням динамічного діапазону $mp - mf - f - ff$, а застосування у фортепіано синкопованої пульсації та висотнозміненого ритмоінтонаційного лейтмотиву ще більше загострює діалогічний контраст.

Другий куплет повторює тематичний матеріал першого, однак вступає на один тон вище (натомість у другому приспіві мелодія звучить на один тон нижче від першого). У ньому головна героїня у світ ілюзорних шукань: *Заквітчаю стрічкою від Мавки/ Навстріч вечору піду, нітьмі/ Чатувати буду Світезянку/ Панну білотілу із води*. Відзначимо, що, незважаючи на висотні зміни у музичному тексті у другому заспіву та приспіву, композитор

продовжує зберігати загальні контури початкового лейтмотиву (що йде від поетичного тексту), формуючи на його основі пластичну наскрізну форму. Головна кульмінація звучить на межі другого заспіву та приспіву (фортепіанна зв'язка, що завершується на *fff*), потенціал для якої був створений ще у виразних висхідних фразах вокальної партії. Завершується солоспів втаємниченою пульсуючою синкопою у партії акомпанементу, що перетворюється на символ нескінченного ходу часу та завмираючого пульсу серця, що вторить йому.

Вільне режисування композитором поетичного джерела у солоспіві (повтори першої та четвертої строф вірша) демонструє неспівпадіння звуко-образної драматургії музичного твору із початковою драматургічною ідеєю самого вірша. Так, на перший погляд може здатися, що перші поетичні фрази сприймаються дещо відсторонено від емоційної ліричної героїні та не несуть тієї інформації, яка б пов'язувала її з образом Мавки. Однак, у солоспіві саме перші рядки з їх особливою аурою метафоричності захоплюють композитора. Звертаючись до їх повтору, йому вдається побудувати гармонійно збалансовану двочастинну куплетну форму, основу якої складає первинний ритмоінтонаційний мотив з акцентуванням низхідних секундних інтонацій.

Лінію метафоричних змістів продовжує вірш Валентини Антонюк «Дайте крила мені», який у музичній інтерпретації Віталія Кирейка¹⁶ переростає в оду любові та вдячності:

*«Дайте крила мені,
Не пташині – людські,
Ті, що пісня дає,
Ті, що зводить любов!
Ті, що зводить любов!*

*Вам я щастя роздам,
щедро всім наділю,
Зазвучить допоможіть,
Зазвучить допоможіть
У синьому злеті!»*

¹⁶ «Дайте крила мені» ор. 231 (2004).

Піднесена опоетизовано-оптимістична атмосфера вірша дивним чином співзвучна естетичним засадам творчості композитора, які декларували «ідеї звеличення Людини, утвердження цінності її внутрішнього світу, звернення до загальних проблем мистецтва, ідеї високої національної духовності» [131, с. 103]. Крім того, дослідниками неодноразово відзначалося критичне ставлення композитора до вибору поетичних першоджерел, у яких він шукав «лаконічного образно-поетичного смислу, що дозволяв розкрити музичними засобами його філософсько-психологічний підтекст» [131, с. 104]. Зворушливе прохання, яке звучить у першій строфі вірша В. Антонюк, ніби уособлює єдиний порив душі, прагнення щастя, яке неможливе без здобуття свободи. Звідси з'являється образ крил, відчуття політності. Виражаючи цей стан мовою звуків, В. Кирейко застосовує низку виразних лексико-семантичних музичних засобів:

- Жанровим знаком солоспіву стає вальс. Зберігаючи свої іманентні риси у вокальній партії та в акомпанементі, вальс закономірно перетворюється на символ енергії та польоту: з перших тактів відбувається стрімке розгортання інтонаційного ядра, основу якого складає висхідний квартовий елемент. Крім цього, діалогічна скерованість музичної фактури солоспіву, що йде від усвідомлення подвійної сутності жанрової природи, перетворює фортепіанну партію на повноцінного учасника музичного «спілкування»;
- Музика солоспіву набуває особливого фонічного забарвлення завдяки вибору яскравої цілеспрямованої тональності *B-dur*;
- Неповторність авторської стилістики майстра виявляється у витонченому мерехтінні ладових фарб. Так, ще у фортепіанному вступі виразно виділяється колористичне співставлення стійкої тоніки з мінорним та мажорним тризвуком VII↓ ступеня (*as-moll/As-dur*). Коли ж вступає вокальна партія, окремою точковою тональністю з'являється і *A-dur* (див. Нотний приклад 7):

Нотний приклад 7

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto appassionato". It consists of two systems of music. The first system shows the piano accompaniment in the left hand and the vocal line in the right hand. The piano part is marked with a dynamic of *mf*. The second system continues the piano accompaniment and includes the vocal line with the lyrics "Дий - те кри - ла ме-ні,". The vocal line is marked with a dynamic of *mf a tempo*. The piano part in the second system has markings for *rit.* and *mp a tempo*.

- Звертає на себе увагу рельєфність вокальної мелодії, її декламаційний окличний тон вислову, який формується внаслідок широкого застосування квартових інтервалів.
- Експресії та енергії звучанню додає загальний характер музики з авторською ремаркою *Allegretto appassionato*, а також динамічний діапазон вокальної партії, який протягом всього солоспіву зростає від *mf* до *f*.

Таким чином, концентруючи у стислій лаконічній куплетній формі характерні жанрові, ладогармонічні, динамічні та інтерпретаційно-виражальні елементи, В. Кирейко розкриває нові семантичні аспекти вірша В. Антонюк, підкреслює глибину потенційних можливостей їх реалізації, що стає зрештою його, композитора, лірико-емоційною рефлексією.

Загалом можемо констатувати, що саме семантичне багатство та своєрідність віршованої ритміки поетичних творів Валентини Антонюк забезпечує широту інтерпретацій їх як поетичного інваріанту Характерною ознакою проаналізованих солоспівів виступає певний ступінь образної умовності, яким наділені їх поетичні першоджерела – регулятором їх емоційного змісту стають вишукані метафоричні порівняння, алюзії, алегорії,

що концентрують у собі потенціал подальшого інтерпретування. Не менш важливою складовою образної концепції віршів є комунікативний принцип, що дозволяє означити різні сфери сутнісного буття ліричного героя та суть сакрального у його художній свідомості. Це, зрештою, прямим чином впливає на характер композиторської роботи з текстом, де відзначається: вільне оперування повторами задля досягнення композиційної стрункості форми, тяжіння до концентрованого застосування яскравих семантично-наповнених ритмо-інтонацій, їх посиленій драматургічній функції, застосування жанрових знаків тощо.

3.3. Роль художніх образів у становленні динаміки камерно-вокального циклу Валерія Антоюка «Теплі Пісні»

У характері взаємодії двох семіотичних систем (якими в даному контексті виступають поетичне слово і музика) вкрай важливим є визначити відмінності даного явища на різних історичних етапах і, оскільки в центрі нашого дослідження знаходиться поетичний світ сучасного митця, виникає гостра необхідність у розгляді сучасних вокальних творів, що представляють новітніх національних митців.

Поглиблюючись у питання жанрово-стильової традиції, О. Баланко у своїй дисертації пропонує умовне розмежування камерно-вокальних творів українських композиторів за принципом наслідування традиції і відходу від неї. Авторка стверджує, що тривалий час українські композитори «базували стилістику камерно-вокальної музики на використанні класико-романтичної гармонії, народно-пісенних інтонацій мелодії, розвивали романтичні традиції формоутворення та драматургії», тобто «орієнтувалися на еталонні зразки національного пісенного мистецтва» [21, с. 58–59]. На противагу цьому в сучасному музичному мистецтві сформувався інший пласт камерно-вокальних творів, що стали прикладом еволюції композиторського письма, одним з важливим параметрів якої, на думку О. Баланко, став пошук «нової семантичної образності вербальних текстів задля розширення звукового простору і збагачення музичного змісту» [там само].

Переосмислення змісту поетичного слова у камерно-вокальних жанрах ХХІ століття спонукало композиторів до більш глибокого пошуку закономірностей музичної лексики, які б уміло реалізували нові, актуальні часу, художні завдання. Мова йде не тільки про способи видобування звуку, на які безпосередній вплив мало оновлення звуковисотних, фактурно-тембрових та ритмічних характеристик, а й напряду – про «переосмислення висотної і хронотопічної організації музики» [53, с. 73]. Відтак, можемо констатувати, що не рівномірна текстова пульсація, в якій за традиційними канонами відбувається періодичне чергування сильної та слабкої долей, дає імпульс до створення музичного тексту, а фактор вагомості того чи іншого слова. На думку дослідників, «від близькості вокальної музики до вербальної мови виникли характерні тембральні, динамічні і артикуляційні риси, а особлива тембральна забарвленість голосу висотою звуку, стає самостійним засобом виразності» [там само]. Таким чином відбувається пересемантизація вербального слова як знаку та символу та набуття їм нової звукозмістовної якості. Наймолодшим представником сучасної композиторської школи, який звернувся до поезій Валентини Антонюк, став її син, київський композитор – Валерій Антонюк. Його перу належить камерно-вокальний цикл «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», а також солоспів «Павутиняно у лісі...», присвячений авторці тексту.

«Творчість Валерія Антонюка є непересічним феноменом в сучасному музичному мистецтві. Її генетичне коріння сягає найглибших традицій потужної української композиторської школи і охоплює імена М. Лисенка, М. Солтиса, Л. Ревуцького, Г. Ляшенка та В. Кирейка» [121, с. 65] Разом із національною спрямованістю мислення, Антонюку властива європейськоцентрична позиція, що виражається не лише у реалізації глибоких симфонічно-драматургічних концепцій¹⁷, а й представлена

¹⁷ В. Антонюк являється автором 10 симфоній ((№ 1 «Гармонія Руху», 2011; № 2 «Фанфари» (записано на фонди Українського радіо), 2012; № 3 «Передбачувана Музика», 2013; № 4 «Система Бажань», 2014; № 5 «Про Війну», 2014; № 6 «Лемент Над Прірвою», 2014–2015; № 7 «Маскарад Непобачених Снів» (присвячується невинним жертвам воєн і

плідними експериментами у сфері електроакустичної музики. Дослідниця О. Гриценко, визначаючи природу індивідуального стилю композитора, характеризує його як «носія традицій на тлі загального стилю свого часу» [49, с. 165].

У вокальному циклі «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» композитор об'єднав поезії різних періодів. Можемо відзначити, що даний вибір є закономірним з ряду причин: по-перше, в певному сенсі – це є вияв автобіографічності, зумовлений тісним психологічно-емоційним зв'язком. Звідси спроба подати концептуальне рішення поетичної основи через втілення специфічного типу музично-сюжетної програмності. По-друге, безсумнівно композитора привабила музикальність поетичних рядків, присутність у них проявів звукового, музичного начала, невимушена гра смислообразів, що відходять далеко від понятійної сфери в область протоінтонаційної форми. По-третє, особливого інтересу викликала безпосередня реалізація драматургічного методу при відсутності явної сюжетної фабули, пошуки інтегративних факторів, що у результаті зумовили синкретичність музично-поетичного образу. Акумулюючи подані вище чинники, у «Теплих піснях...» композитор знаходить свій особливий світ поезії В. Антонюк, сповнений одухотворених образів та безмежної надії.

Камерно-вокальний цикл «Теплі Пісні...» складається з дев'яти солоспівів¹⁸. Композитор створює власну драматургічну цілісність з віршів, не пов'язаних між собою, однак у його концептуальній системі вони підпорядковуються єдиному принципу монологічного вислову, тим самим розкриваючи невловимі смисли. Відсутність об'єктивного та послідовного фактажу у відображенні подій концентрує увагу слухача на причинно-наслідкових зв'язках, основою для яких стають інколи пасивні, а подекуди

терору), 2015–2016; № 8 «Театр Післязвуч», 2016–2017; № 9 «Сонячні Містерії», 2017, № 10 «Уособлення Іншого») та цілої низки масштабних симфонічних жанрів.

¹⁸ Детальний аналіз драматургії вокального циклу В. Антонюка та специфіки його музичної мови подано у статті І. Федоровської «Особливості жанрово-інтонаційних та поетичних символів у драматургії вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі пісні на вірші Валентини Антонюк» [121].

Вибір композитором типу тематизму вокальної партії демонструє головний принцип кореляції мелодії та поетичного тексту – характерний речитативний тон мелодики, хвилеподібні рухи з акцентуванням широких інтервальних елементів вносять у загальний статичний музичний плин динаміку. Так, кожна наступна строфа драматизується, насичує вокальну партію гостро емоційними окликами, декламацією, що призводить до тимчасового пригнічення в ній мелодичного начала. Різкі динамічні сплески, виразні артикуляційні прийоми (у намаганні яскравіше виділити мовленнєву інтонацію композитор вдається до різких низхідних *glissando*) наочно демонструють накопичення драматургічної напруги. Роста і внутрішнє заперечення головної героїні, виражене у контрастне протиставленнях образів («*гірку, й солодку, первісно солону...*») (тт. 15–19).

Поява фінальної строфи реалізує принцип дзеркальної репризи, у якому образ сльози з'являються у первинному відстороненому вигляді. Підтвердженням свідомого діалогу поетеси та композитора служить також повернення початкового ритмо-інтонаційного зерна, що завершує вокальну партію солоспіву, а згодом проходить у лаконічній акордовій коді. Разом з тим слід відзначити, що подвійна (образно-сміслова та музична) арка лише стадіально окреслює загальний драматургічний процес, у якому смислообраз сльози та невблаганного плину часу являються лише складовими цілісного ідейно-художнього підтексту.

Обраний композитором контекст корінним образом змінює емоційний настрій наступної пари віршів. Елегійно-жалісливий («Довготелесий лелека») та відсторонено-статичний («Сонце») характер поезій у циклі переосмислюється як дві почергові сходинки до зростання драматичної кульмінації, виявляючи спільні смислові акценти. Так, невловимою лінією у текстах проходить образ материнства, пригніченого глибокою втратою («*довготелесий лелека у вирій від мене полинув...*», «*Сонце важко світило з прямо води, <...> безпорадне й самотнє немов дитинча, що загубило маму*»); філософсько-екзистенційні роздуми апелюють до міфологічного світогляду і

виділяють лінію образів *вирій/сонце*, яку композитор намічує в кінці другого солоспіву і розвиває у третій пісні.

Продовжуючи в загальному плані обраний початковий стилістичний вектор, В. Антонюк вдається до нових музично-виражальних прийомів, серед яких означимо появу вокалізу у солоспіві «Довготелесий лелека» (у другому проведенні акцентування низхідної секундової інтонації – *e-dis-e* – знову покликане посилити декламаційне начало), хвилеподібний романтично-експресивний тип фігураційної фактури акомпанементу та наслідування дзвонового звучання у солоспіві «Сонце». Окреслені особливості музичної мови перших солоспівів циклу дають змогу визначити закономірності музичної лексики, що організують глибинний зміст поезій. Присутність у віршах В. Антонюк міфологічного коду розширює спектр образно-ідейних символів, виходячи далеко за межі інтровертно-інтимного. Відтак, складний перехід у музиці від декламаційно-драматичного типу до дзвонивості дозволяє визначити у задумі композитора широту та багатоплановість трактування алегоричного змісту.

Поглиблення песимістичних настроїв у наступних номерах, а також повернення у п'ятій пісні образу сльози (№ 5 «Спливу останньою сльозою») дозволяють виокремити у внутрішньоструктурній організації циклу перший блок солоспівів, цілісність якого підтримується образними арками та ремінісценціями, а також вирафінованим комплексом музично-виражальних засобів. Стильовий ракурс інтерпретування кореляції поезії та музики в аналізованих солоспівах демонструє різний ступінь осмислення композитором образного світу віршів В. Антонюк, і як наслідок, музична інтерпретація окремих пісень потребує розширення масштабів та додаткових прийомів авторської рефлексії. Серед з них слід відзначити вокалізи, які з'являються у другому номері, а згодом набувають додаткових функцій у четвертій пісні (*див. Нотний приклад 9*), акцентування мовних інтонацій вокалом за допомогою *glissando*, скандування нот на одній висоті, посилення смислової ролі фортепіанних постлюдій.

Нотний приклад 9

The musical score consists of two systems. The first system (measures 30-33) shows a vocal line in the upper staff with a melisma 'а' and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 34-35) continues the piano accompaniment, showing a melisma in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamics such as *p* and accents, and a fermata over the final measure.

Характерною рисою авторського стилю В. Антонюка, на що зокрема вказує О. Гриценко, є переосмислення подій чи явищ, що досягають своєї кульмінації за допомогою гротескової форми вислову [49, с. 82]. Подібним прикладом являється вірш з пісні № 6 «Притопчу каблуком». І знову головна героїня поринає у внутрішній світ своїх емоцій, гіркота та розчарування яких втілюються у іронічному образі танцю, який захоплює її майже доводячи до божевілля.

Прикметним є те, що за різким переходом до гротесковості (яку виражають інтонаційна спрощеність та теситурна обмеженість вокальної лінії, зростаюча динаміка фортепіанного програшу та різкі хроматизовані ходи) слідує не менш блискавична трансформація. Композитор тонко вловлює цю грань. Саме тому остання строфа сприймається окремо від всього номеру і в стилістичному, і у емоційно-виражальному ключі, переростаючи у фактичний монолог – «серцем тверезий, не любиш поезій».

Три фінальні пісні циклу групуються в окремий мікроцикл, у якому і поетеса, і композитора захоплює просвітлена елегійність, занурення у світ образів природи, гри тощо. У переосмисленому ключі у пісні № 7 постає образ часу, позбавлений просторового означення; за одну мить у свідомості

героїні калейдоскопом проходять всі пори року, кожна з яких ознаменована певною емоцією, почуттям.

Нове семантичне поле виразності розкриває цілий комплекс музичних засобів – шуманівський тип фортепіанної фактури композитор поєднує з мелодією медитативного характеру, у якій відсутні яскраво виражені елементи афектації. Таким чином, ця пісня являє собою «стихію почуттів героя, що звільнилися від болю втрати та розчарування» [201, с. 71].

Безперечною ж кульмінацією всього циклу є остання пісня «Гратиму» (№ 9). У її поетичних текстах центральним прийом є гра слів гратами/гратиму, зміст яких набуває художньої багатозначності. Так, символічний образ *gratів* перетворюється на метафоричний бар'єр, що розділяє у свідомості героїні часопростір минулого, позначеного стражданнями та розчаруванням, та теперішнього, відкритого надії та радості. Звідси глибокого семантичного змісту набуває образ *гри*, як засобу вивільнення почуттів.

Музична інтерпретація вірша суттєво відрізняється від попередніх частин циклу, де переважав наскрізний принцип композиційної побудови. У фінальній пісні динамічний характер обраної куплетно-строфічної форми посилюється структурною автономністю фортепіанних зв'язок, на фоні яких композитор застосовує вже знаковий вокаліз. Принцип інтонаційного проростання виявляє характерну спорідненість вокальної партії з центральною лейттемою циклу, підкресленою у фінальному вокалізі ладовою перемінністю («остання фаза конфлікту «минулого» і «майбутнього», що її композитор втілює у символічній боротьбі двох «образів» лейтінтонації – похмурої мінорної та просвітленої та оптимістичної мажорної» [121, с. 72]).

Таким чином, вокальний цикл В. Антонюка «Теплі Пісні...» представляє собою унікальне трактування поезії В. Антонюк з точки зору інтерпретування образних акцентів та побудови художньо-виразової динаміки цілісності на основі їх специфічного музичного втілення. У цьому контексті виділимо декілька рівнів закономірностей:

- Композитор організовує поетичні тексти у цикл, використовуючи загальнохарактерні образи (*сльоза, розлука, втрата, іронія*), що у символістській стилістиці почерку поетеси набули багатопланових алегоричних змістів, і таким чином реалізує художню концепцію свого твору – оновлення особливості на шляху від горя та страждань до здобуття віри та внутрішньої сили.
- Звертання до структури мікроциклів, побудованих на арках різного плану, структурує цикл на окремі фази, з-поміж яких пісні № 6 (жанрова кульмінація, пік драматичного опору, виражений в алегоричній формі танцю) та № 9 (синтез основних семантично значущих музичних елементів) стають переломними.
- Від поетичного тексту йде об'єднання солоспівів з № 1–5 (відзначених похмуро-елегійними настроями, темами розлуки, втрати та відчаю; консолідуючим елементом серед них стає образ *сльози*) та з № 7–9 (звертання до світу природи, циклічності пір року, розкриття просторових меж).
- У вокальному циклі яскраво проступають риси симфонізації, які зумовлюють активну трансформацію центрального лейтмотиву, побудованого на комбінації секундових інтонацій. Формуючись у партії фортепіанного вступу № 1 та проходячи ряд інтонаційно-жанрових, ладо-гармонічних та ритмічних змін, він досягає своєї кульмінаційної фази у куплетах та вокалізі останнього номера циклу.
- Загальна архітектоніка формує наступні композиційні закономірності: сюжетна лінія (експозиція/розв'язка) виявляє фази зав'язки (демонстрації конфлікту) – розвитку дії – відсторонення (жанрова кульмінація) – центральна кульмінація/фінал. Специфічна побудова сюжетної лінії яскраво виявляє жанровий «провал» (№ 6), який у контексті поетичної образності набуває іронічно-трагедійних рис (*танок смерті – танок божевілля*).

- Характерна віршована ритміка, а також лаконічні обриси поетичних джерел віршів сприяють «відкритості» композиційної структури пісень циклу, її наскрізності. Кульмінацією стає останній солоспів як приклад завершеної куплетно-строфічної форми. Натомість єдиній цілісності сприяє посилення дуєтної природи жанру – узгодження інтерпретаторської позиції фортепіанної партії. У контексті циклу актуальності набуває поняття «вокально-фортепіанної фактури» (Н. Харандюк) відповідно до якого фортепіанна партія циклу стає функціонально активним елементом із системою фактурно-інтонаційних, ритміко-композиційних та ладових співвідношень та залежностей від вокальної партії.
- Незважаючи на вишуканість мелодико-гармонічної мови солоспівів, яка своєю «дисонантністю» сприймається у руслі сучасних тенденцій, її коріння походить одразу від декількох напрямків – від романтичної естетики другої половини XIX століття (чому доказом являються численні фактурні алюзії на музику Р. Шумана та М. Равеля) та від національної вокальної традиції XX століття (зокрема від солоспівів В. Косенко та В. Кирейко).

Отже, можемо констатувати, що зміст поетичних текстів В. Антонюк був сприйнятий композитором як реальна та актуальна людська драма, що торкається не лише індивідуального психологічно-емоційного стану, але і національно-узагальненого зовнішніх аспектів.

Провідну роль у створенні даної картини відіграють смислові естетико-символістські та лексико-морфологічні особливості поетичної мови з беззаперечним домінуванням ліричного начала. Відбувається глибока взаємодія музичної семантики з поетичним текстом, внаслідок чого у циклі виникають відповідні музично-мовленнєві та жанрові моделі, яскравим приладом чому слугує центральний лейтмотив циклу, головним витоком у якому стає вокальна декламаційна секундова інтонація, а також ряд інших інтонаційно-фактурних елементів, природа яких продиктована особливістю поетичною образності.

Висновки до Розділу 3

У даному розділі представлено аналіз камерно-вокальних творів сучасних українських композиторів, написаних на поетичні тексти В. Г. Антонюк, з позицій осмислення художньо-образної семантики поетичного слова та її впливу на структурно-композиційну, драматургічну, метроритмічну складову звукової жанрової форми.

Поезії В. Г. Антонюк являються втіленням символістської естетики новітнього часу, змістовна сфера яких репрезентує прикметні риси національної культури – пантеїстичне світобачення, культ міфу, філософію любові, прагнення первісної духовності тощо. Їх відрізняє характерний «жіночий» інтровертно-філософський погляд на одвічні питання екзистенційного буття. Відтак, вдало зреалізована художня концепція «жіночої» поезії, тонко осмислена композиторами Л. Колодубом, В. Кирейком та В. Антонюком, стала яскравим художнім феноменом, образною інтенцією, що отримала ідеальну діалектично наповнену музичну форму.

У камерно-вокальному циклі «Бентежність» Л. Колодуб посилив найбільш драматичні, і в той же час закодовані образи. Музична лексика його солоспівів відзначена рафінованістю, лаконізмом музичних засобів, трактуванням декламаційного принципу як центрального елемента розкриття характеру вислову ліричної героїні.

Посилену увагу до поетичного слова демонструють і вокальні опуси В. Кирейка та В. Антонюка, зокрема цикл В. Антонюка «Теплі Пісні». Втілюючи глибоку філософську ідею переродження душі, композитор однак вдається до прийомів симфонізації, вибудовуючи драматургію циклу на динамічному розвитку інтонаційного зерна, посилюючи його різноплановим застосуванням численних жанрових знаків.

ВИСНОВКИ

В українському музичному мистецтві XXI століття феномен камерно-вокального жанру отримує нове осмислення завдяки активному розвитку не тільки музичних стилів окремих композиторів, але й актуалізації нових аспектів характеризуючого його суміжного напрямку художньо-поетичної творчості, а також взаємовідношення поетичного та музичного текстів на рівні семантичного змісту.

Було доведено, що впродовж музичної практики останніх десятиліть синонімія як провідний художньо-стилістичний принцип співвідношення музичного та поетичного начал у камерно-вокальному творі відступає на другий план. Натомість нового змісту набули поняття міри адекватності камерно-вокального твору, характеру трансформації смислів (подекуди – до їх загостреного конфлікту) тощо. У результаті цього однією з головних особливостей методологічної бази даного дослідження стало висвітлення та типологічна систематизація специфічних механізмів творення музичної інтерпретації поетичного першоджерела (міжвидового синтезу), розгляд наукових концепцій, спрямованих на оновлення категоріального апарату та аналітичних методів. Було визначено наступне:

1. Камерно-вокальний твір, у ширшому плані – камерно-вокальний цикл, є особливою формою музично-поетичного синтезу, головна суть якого полягає у взаємодії двох семантичних систем. У процесі композиторської роботи з поетичним першоджерелом починають проявлятися універсальні властивості поетичного образу, які зумовлюють множинність форм його художнього втілення. Розмаїттю музичних інтерпретацій сприяє також і смислова відкритість (незавершеність) поетичного джерела, що виявляє його подвійну смислову суть («текст у тексті»).

2. В українській сучасній музикознавчій науці явище міжвидової інтерпретації представлено широким полем проблематики, а його провідні сутнісні поняття виявляють глибокий зв'язок із естетичною та філософською науками.

3. Інтерпретація композитором поетичного тексту вимагає від нього акцентуації сюжетно-тематичного, структурно-ритмічного або інтонаційного компонентів. Посилення їх параметрів призводить до поглиблення ідейно-художнього задуму поета або (внаслідок їх трансформації та індивідуальної взаємодії) до створення нової, похідної від нього, музично-художньої форми, ступінь відмінності між якими визначає характер дефініцій інтерпретації та перекладу. Останній, за певних художніх обставин, може слугувати технологічним етапом інтерпретації. Однак, визначення поняття *перекладу* може містити в глибші смисли, пов'язані з модифікацією комунікативного та семантичного аспектів поетичного першоджерела. На основі подібного роду гіпотез і виник термін *міжвидовий художній переклад*, а також ряд сучасних систематизацій, що базуються на ступенях адекватності композиторського прочитання поетичного першоджерела.

4. В сучасних вітчизняних дослідженнях, присвячених розгляду специфіки музично-поетичного синтезу, спостерігається традиційна розмежованість аналітичних підходів, яку визначає переважання однієї семантично-інформаційної системи над іншою. При цьому не слід применшувати значення етапу осмислення поетичного джерела, яке актуалізує такі важливі складові як морфологічний, синтаксичний та композиційний аналіз, визначення змісту та характеру «музикальності» вірша, рис звукозображальності тощо. саме ці аспекти і визначають подальшу форму музично-вербальної взаємодії.

В умовах побудованої теоретичної моделі одним з головних аспектів являється визначення онтологічних основ світогляду поета, осмислення сутності його художнього світу. Поетична творчість відомої української співачки та педагога Валентини Геніївни Антонюк ще не ставала об'єктом ґрунтовних музикознавчих досліджень. Вивчення художньо-філософської проблематики, образно-тематичного діапазону віршів мисткині, особливостей їх семантичної стилістики дозволило повною мірою досягнути своєрідність її поетичного стилю, однією з найважливіших ознак якого стала

метафорична образність.

Формування авторського стилю В. Антонюк проходило під впливом національних традицій, серед яких яскраво виділяється зв'язок із українською лірикою XIX – початку XX століття, зокрема з такими її постатями як Т. Г. Шевченко, Л. Українка, Б. Грінченко Є. Плужник, О. Олесь та інші. Естетичні зацікавлення В. Антонюк-поетеси концентруються навколо роздумів про суть людського буття, співвідношення раціонального та ірраціонального в людині, а в глобальному сенсі – співвідношення реального та трансцендентного. Тлумачення цих нарративів відбувається у безпосередній взаємодії із міфо-поетичною образністю, означеною вектором українського національного фольклору.

З іншого боку, художнім базисом для формування унікальності поетичного стилю В. Антонюк явилася символістська естетика. В широкому плані її вплив проявився у своєрідності прийомів мелодизації вірша; означив сугестивний характер символів, часто пов'язаних із образами тварин та птахів, плину часу, змінністю пір року та циклів людського буття (дитинство, старість); визначив алегоричність як один провідних прийомів емпатичного вираження художньої ідеї. У поезії авторки категорія любові набуває особливого змісту, оскільки розкривається крізь призму філософського сприйняття, і як результат – вона постає у трансцендентно нескінченній формі, існуючій у неосяжному часопросторі.

В структурному плані поезія В. Антонюк часто відображає модерністську стилістику віршів 20-х років XX століття, у яких немає яскраво вираженої прив'язки до римування та дотримання сталих метричних закономірностей. Тож у підсумку відзначимо, що поетична творчість Валентини Антонюк – це безумовний феномен загальнонаціональної культури, який збагатив її новими творчими інструментами для осмислення суті людського буття, вияву істинної краси і прийняття законів Всесвіту. Важливою рисою її стилю є стійка суб'єктивна позиція, яка закликає прагнути до гармонії та істинності, у кожному явищі шукати естетику міри і

сприймати історичну пам'ять як невід'ємний компонент цілісності особистості.

Вокальний цикл Левка Колодуба «Бентежність» на вірші зі збірки поетеси під назвою «Колискова для Тебе» являє собою яскравий зразок жанру, у якому композитор прагне поглибити лірико-елегійну атмосферу поетичного першоджерела. Теми любові, самотності та розчарування, що виявилися вкрай співзвучними його авторському почерку, визначили характер стильових орієнтирів музичної інтерпретації віршів, основу якого складає романтична камерно-вокальна традиція кінця XIX – початку XX століття. У циклі вокальні мініатюри організовані за принципом внутрішнього контрасту, який спрямований на розкриття глибинного змісту тексту – «передати стан збентеженої жіночої душі». Цьому також сприяє умовне розмежування драматургічної структури на два мікроцикли.

Самобутнього втілення у циклі набуває жанр монологу. Завдяки таким особливостям як деталізація мелодики, поєднання у вокальній партії наспівності та декламаційності різних типів, різким динамічним та темповим переключенням він перетворюється на дієвий інструмент передачі рефлексивності змісту.

«Символи романтизму» спостерігаються не лише у характерних прийомах тематично-інтонаційного розвитку (наскрізність як центральний метод), а й у диференціації елементів фактури (алюзії, що відсилають до яскравих плакатних типів – «шуманівська фактура», «равелівська фактура»), застосування жанрових знаків (протиставлення ліричного/вальсового та драматичного/траурний марш модусів) тощо. Загалом слід відзначити, що у процесі музичної інтерпретації даний широкий спектр виражальних засобів виявляє домінуючу роль музичних закономірностей.

У вокальних мініатюрах В. Кирейка та В. Антонюка поетичний текст відіграє центральну роль не лише у стилістико-мелодичному, а й у композиційному планах. Витончена емоційна аура віршів Валентини Антонюк рясніє дивовижними метафорами та алегоричними порівняннями,

які розкривають семантичне багатство образів. Їх експресія знаходить пряме відображення у музиці, про що свідчить ретельність у відтворення ритмоінтонаційних особливостей віршів. У солоспіві *«Павутиняно у лісі...»* В. Антонюка первинна ритмоінтонація зароджується ще у фортепіанному вступі із взаємодії двох елементів – низхідного секундого хорейного мотиву та рельєфної висхідної питальної інтонації. Посилена увага до поетичного тексту скеровує композитора до розширення структурних меж, завдяки чому загальна композиція ускладнюється до розгорнутої куплетної форми із двома приспіваними, у якій перший куплет побудовано на повторі початкової поетичної строфи. Вокальна мініатюра В. Кирейка демонструє яскравий приклад інтерпретації через жанр. В художньому задумі вірша *«Дайте мені крила»* центральний образом виступає стихія енергії та польоту, що у музичній трактовці знаходить своє відображення у жанровому символі вальсу.

Новий рівень трактування концептуальних ідей віршів Валентини Антонюк запропонував композитор Валерій Антонюк у камерно-вокальному циклі *«Теплі Пісні»*. Відсутність єдиної сюжетної фабули зумовила переорієнтацію драматургії циклу на інші інтегративні фактори. Так, в широкому сенсі на перший план виступає взаємодія символістських образів окремих віршів (сльоза, розлука), що створює образні арки у ключових кульмінаційних номерах; вагомості набуває монологічний принцип вислову та пов'язаний із ним однорідний речитативно-декламаційний тип мелодики солоспівів.

Незважаючи на лаконізм мініатюр циклу, композитору вдалося реалізувати в ньому низку методів симфонічного розвитку. Зокрема, в опусі яскраво виражені риси симфонізації, що зумовили активний розвиток центрального лейтмотиву. Композитор використовує поетичний текст у його оригінальній структурі, однак прагнення реалізації глибинних семантичних змістів спонукає його до розширення кордонів віршованих структур, результатом чого стає використання вокалізів у низці солоспівів циклу, які

також функціонують за арковим принципом.

Отже, дослідження образного світу поетичної творчості співачки та педагога Валентини Геніївни Антонюк, втіленого у різних композиторських інтерпретаціях, продемонструвало необхідність розширення проблемного поля в аналізі жанрів камерно-вокальної музики у методологічному, образно-семантичному та онтологічному аспектах. У змістовному плані її поезія резонує з найгострішими сферами людського буття, формує свій унікальний інтенціональний світ. Тож цілком закономірною перспективою найближчого майбутнього може стати відтворення глибоких сенсів поетичного слова мисткині у масштабних вокально-симфонічних чи хорових жанрах, що відкриє нові горизонти музикознавчих шукань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Теорія естетики : пер. з нім. П. Таращук. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Айзенбарт Л. М. Поетика: проблема тлумачення терміна. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія : Філологічна. 2015. Вип. 54. С. 142–145. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2015_54_55 (дата звернення: 15.10.2023).
3. Александрова О. О. Вокально-хорова творчість Г. В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи : монографія. Харків : ФОП Андреев К. В. Харків, 2016. 295 с.
4. Аляев Г. Є. Особистість у відносинах «я-ти» і «я-ми». С. Франк і філософія діалогу. *Філософські обрії*. 2009. № 22. С. 3–19.
5. Андрос Н. І. Музична інтерпретація поезії Шевченка (на матеріалі хорових творів українських радянських композиторів). Київ : Музична Україна, 1985. 70 с.
6. Антонюк В. Г. Загадка звукопису Віталія Кирейка. Дніпро 5Культура : вебсайт. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/index.php?route=information/news/info&news_id=149 (дата звернення : 30.07.2024).
7. Антонюк В. Г. На згарищі моїх віршів... ТекстOver : вебсайт. URL: <https://tekstover.in.ua/985/> (дата звернення: 06.01.2024).
8. Антонюк В., Федоровська І. «Теплі Пісні» Валерія Антонюка на вірші Валентини Антонюк: поетика стилю. *Fine Art and Culture Studies*, 2023. Вип. 4, С. 3–13. URL: <http://journals.vnu.volyn.ua/index.php/art/article/view/1361> (дата звернення: 18.06.2024).
9. Антонюк В. Г. Вокальний цикл Левка Колодуба «Бентежність». *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 55. С. 234–242.
10. Антонюк В. Г. Колискова для тебе [поезії]. Київ : Радосинь, 1998. 28 с.

11. Антонюк В. Г. Батьківські луки [поезії]. Київ: Радосинь, 1996. 40с.
12. Антонюк В. Г. Чистий четвер [поезії]. Київ: Радосинь, 1996. 48 с.
13. Антонюк В. Г. Левко Колодуб. Вокальний цикл «Бентежність» на вірші Валентини Антонюк. *Ювілейна палітра 2020 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів / збірник статей за матеріалами IV Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (4–5 грудня 2020 року)*. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. С. 118–125.
14. Анфілова С. Г. В тіні «прекрасного стилю»: про камерно-вокальну творчість Г. Доніцетті. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2019. Вип. 15. С. 99–119.
15. Ареф'єва А. Ю. Синтез мистецтв у творах Павла Флоренського як засада дескрипції сценічного синтезу в культурі ХХ століття. *Вісник Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого*. 2023. № 3 (58). С. 84–91.
16. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво, 1967. 134 с.
17. Афоніна О. С. Коди культури і подвійне кодування в мистецтві : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 314 с.
18. Афоніна О. С. Природа і функції коду культури та мистецтва у сучасній науковій літературі. *Культура і сучасність : Альманах*. Київ : Вид-во НАКККіМ, 2016. С. 80–86.
19. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... доктора філософії : 17.00.03. Київ, 2021. 253 с
20. Баланко О. М. Виконавська мобільність як чинник розвитку сучасної камерної вокальної музики. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 29. Київ, 2016. С. 74–83.

21. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 246 с.
22. Бардашевська Я. М. Образно-стилістичні і жанрові концепції в українській вокально-хоровій музиці на основі поезій Т. Г. Шевченка. *Молодий вчений*. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2015. Ч. 4. С. 50–54.
23. Басса О. М. Інтерпретація поезії Лесі Українки в камерно-вокальних творах західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : Матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 24–29.
24. Басса О. М. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 19 с.
25. Бігун О. А. Художня концептосфера сакрального в поетичних творах Тараса Шевченка. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія : Філологічні науки. Миколаїв, 2013. Вип. 4 (11). С. 13–16.
26. Білецький О. І. Вибрані праці в двох томах : збірник праць з української літератури: у Т. 2. Київ : Видавництво художньої літератури, 1960. Т. 2 : Від давнини до сучасності. 454 с.
27. Білічак О. І. Образні пласти лірики Є. Плужника. *Молодий вчений*. 2018. № 1(1). С. 195–198. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_1%281%29__48 (дата звернення: 05.01.2024).
28. Білічак О. І. Поетика лірики Є. Плужника : дис. ... канд. філологічних наук : 10.01.01. Київ : НПУ ім. М. Драгоманова, 2019. 200 с.
29. Божко Л.Ф. Солоспіви Миколи Лисенка: деякі виконавські аспекти *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені*

М. В. Лисенка : *Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі* : зб. ст. Вип. 27. Львів : ТеРус, 2013. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Nzlnma_2013_27_14 (дата звернення: 12.11.2023).

30. Бондар С. В. Інтерпретація як реконструкція смислового змісту тексту (філософсько-естетичний аналіз) : автореф. дис. ... канд. філософських наук : 09.00.08. Київ, 2003. 15 с.

31. Булат Т. П. Український романс. Київ: Наукова думка, 1979. 316 с.

32. Ван Дуангуй. Лірична поезія як когнітивний метод в світовій музиці: розгляд «Роздумів тихої ночі» для порівняння східної та західної музичних мов. *«Північна музика»*. 2019. 1 (361). С. 243–250 (кит. мовою).

33. Ван Дуангуй. Пересемантизація поезії О. Пушкіна в творчості В. Косенка на прикладі «П'яти романсів» ор. 20. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2018. Вип. 50. С. 89–102.

34. Ван Дуангуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України та Китаю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2019. 200 с.

35. Василик Д. М. Поезія Івана Франка у хорovій інтерпретації Богдани Фільц: до питання «музичного націоналізму». Матеріали VI міжнародної, науково-практичної інтернет-конференції *Хорове мистецтво України та його подвижники* (19-20 жовтня 2017 року) / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. Дрогобич, 2017. С. 275–285.

36. Василик С. М. Інтерпретація поезії Богдана Лепкого у вокальній музиці українських композиторів. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : Матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 50–54.

37. Вінтонів Р. В. Символ дерева в поетичній творчості Лесі Українки. *Науковий вісник Львівського національного університету імені І. Франка*. 2006. Вип. 16.4. С. 14-19. URL : https://nv.nltu.edu.ua/Archive/2006/16_4/14_Wintoniw_16_4.pdf (дата звернення: 11.08.2024).
38. Войцехівський Б. М. Від матері – до сина (Валентина та Валерій Антоноуки). *Пам'ять століть*. 2010. № 1/2. С. 278-284.
39. Ганджа І. Валентина та Валерій Антоноуки: феномен української мистецької родини. *Корсунщина в історії України*. Черкаси, 2016. С. 331–344.
40. Герасименко Л. М. «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей. Харків, 2017. Вип. 47. С. 15–30. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk47/vip.47_15-30.pdf (дата звернення: 27.12.2023).
41. Герасименко Л. М. Ритмоінтонаційний аспект Шевченкової поезії як чинник тексто-музичної форми «Давидового псалма» М. Лисенка. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. Вип. 53. С. 35–43. URL: <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/05/53-04-Nerasymenko.pdf> (дата звернення: 27.12.2023).
42. Герчанівська П. Е. Культурологія : навч. посіб. / ред. В. І. Панченко. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Університет «Україна», 2006. 323 с.
43. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2009. 18 с.
44. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.

45. Грибіненко Ю. О. Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни : монографія. Одеса : Олді+, 2023. 512 с.
46. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2021. 240 с.
47. Григор'єва О. Б. Неоромантичні тенденції у творчості Д. Клебанова (на прикладі вокального циклу на вірші Г. Гейне). *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2019. Вип. 3. С. 43–49.
48. Гриценко О. Г. Валерій Антонюк. Риси стилю. *Мистецтвознавчі записки*. зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ. 2019. Вип. 35. С. 73–280.
49. Гриценко О. Г. Культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики Валерія Антонюка : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2017. 249 с.
50. Грицюк О. Я. Жанровий синтез в камерно-вокальній музиці першої третини ХХ століття (на прикладі творів М. Равеля, П. Хіндемита, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 19 с.
51. Гадамер Г.-Г. «Емінентний текст» і його істинність. *Герменевтика і поетика. Вибрані твори / упор. і передмова Д. Наливайко; пер. з нім. В. Бабич*. Київ : Юніверс, 2001. С. 153–163.
52. Драч І. С. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву : навч. посіб. Харків : Тимченко, 2010. 106 с.
53. Ду Вей. Поетика камерно-вокального циклу в композиторській творчості 2-ї пол. ХХ ст. (на прикладі камерно-вокальних творів С. Слонімського) : дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Одеса, 2021. 195 с.
54. Ельтек І. С. Музичні інтерпретації поезії Івана Франка у творчості Віктора Камінського. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20(1). С. 123–128. URL:

[http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2014_20\(1\)__25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2014_20(1)__25) (дата звернення: 06.01.2024).

55. Жарков О. М. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретацій аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. ст. 2020. Вип. 129. С. 140–152. URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/219726/219791> (дата звернення: 11.08.2024).

56. Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960-70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 186–195. URL: <https://naukovizbirkylnma.files.wordpress.com/2017/01/2015-35-muzykoznavchi-studii-18.pdf> (дата звернення: 23.12.2023).

57. Захарчук О. С. Ярема Якуб'як про втілення Шевченкового слова в музиці Миколи Лисенка і Станіслава Людкевича. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. № 1. С. 39–43. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/20715> (дата звернення: 05.01.2024).

58. Іванова І. С. Концепція мовної структури як основа методики аналізу вокального твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 93–105 URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/249975/248184> (дата звернення: 30.12.2023).

59. Іванова М. А. Жанрова поетика М. Сидельникова в аспекті взаємозв'язку слова та музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.

60. Калініна А. С. Авторський стиль В. Сильвестрова у «Двох романсах» на вірші Олександра Блока. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. Вип. 126. С. 29–39.

61. 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.
62. Калініна А. С. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття : дис. ... доктора філософії. Харків, 2022. 280 с.
63. Калініна А. С. Своєрідність втілення перекладених віршів Г. Гейне в вокальному циклі Д. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018. Вип. 13. С. 74–87.
64. Карась Г. В. Солоспіви українських композиторів на тексти Максима Рильського крізь призму синтезу слова і музики. *Народна творчість та етнологія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2020. № 3. С. 104–111.
65. Кияновська Л. О. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*: наук. праці. Вип. 21. Львів, 2012. С. 377–388. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/73607> (дата звернення: 06.01.2024).
66. Ковальська-Фрайт О. В. Синергія музики й слова у працях українських музикознавців Галичини першої третини ХХ століття. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2013. Вип 13. С. 3–15.
67. Колесник О. С. Інтерпретація як феномен культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 265 с.
68. Комаровська О. А. Духовна сфера митця в контексті художньої обдарованості. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2013. Вип. 14, ч. 1. С. 6–10.
69. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.

70. Котелевець А. Л. Ліричний вокальний цикл в камерній музиці України. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2003. Вип. 11. С. 166–170.

71. Котик-Чубінська М. С. Поезія Юрія Тарнавського: особливості структури й образності : автореф. дис. ... канд. філологічних наук : 10.01.01. Київ, 2010. 18 с.

72. Котляревська О. І. Метафорична природа поняття «смысл» як передумова варіантності музикознавчої інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. 2013. Вип. 18. С. 196–204.

73. Коханик І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. *Текст музичного твору : практика і теорія* : зб. статей. Київ, 2001. Вип. 7. С. 90–95.

74. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.

75. Криловець Н. В. Філософська поезія Ліни Костенко : автореф. дис. ... канд. філологічних наук : 10.01.01. Одеса. 2012. 13 с.

76. Кримський С. Б. Одна логічна інтерпретація смислу та значення. *Логіка і методологія науки*. Київ : Наук. думка, 1964. С. 120–134.

77. Левченко Г. Д. Семіосфера лірики Лесі Українки: становлення, типологія, контекст : автореф. дис. ... доктора філологічних наук : 10.01.01. Житомир, 2015. 43 с.

78. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : підручник. Київ : Либідь, 1997. 224 с.

79. Липецька М. Л. Особливості інтерпретації німецької поезії в українській вокальній музиці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2007. 223 с.

80. Літературознавча енциклопедія : у 2-х томах. Т. 1. / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
81. Лоза С., Купіна Д. Жанрово-стилістичні риси камерно-вокальної творчості О. Білаша. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2020. Вип. 18. URL: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/399> (дата звернення: 06.01.2024).
82. Лю Нань. Принципи виконавської інтерпретації поезики камерних вокальних творів М. Мусорського : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018 226 с.
83. Лю Нін. Рефлексія у вокальній музиці ХХ століття (на матеріалі творчості Д. Шостаковича і Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 20 с.
84. Людкевич С. П. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : Вид-во М. П. Коць, 1999. Т. 1. С. 246–254.
85. Мадишева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1994. 18 с.
86. Майденберг-Тодорова К. І. Алеаторно-сонористична композиція як інтерпретативний феномен у контексті сучасної музичної поезики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2014. 18 с.
87. Майчик Н. Т. Камерно-вокальна творчість львівських композиторів другої половини ХХ століття: генезис, тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2012. 16 с.
88. Малишев Ю. В. Солоспіви. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ: Музична Україна, 1968. 219 с.
89. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсіса Пуленка : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 257 с.

90. Міланіна А. О. Синтез художніх засобів у вокальному циклі Ернеста Шоссона «Теплиці». *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* : Матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. С. 176–180.

91. Москаленко В. Г. Аура слова в музичній інтонації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова в музичному творі. С. 3–14.

92. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

93. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Проблеми музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–14.

94. Нечепуренко В. Ю. Вокальна творчість Габріеля Форте: шляхи формування жанру *melodie* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2015. 16 с.

95. Немцова Л. О. Хорова франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Івано-Франківськ, 2017. 277 с.

96. Никорак Н. Ю. Музична інтерпретація поезії Івана Франка у творчості Ярослава Ярославенка. *Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття* : зб. наук.-теор. статей. Вип. 2. 2006. С. 299–308. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/19592/1/NIKORAK.pdf> (дата звернення: 06.01.2024).

97. Німілович О. М. Музичне втілення поезії Ліни Костенко в циклі солоспівів Богдани Фільц «Золота колиска». *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Дрогобич, 2017. Вип. 2. С. 225–231. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkm_2017_2_39 (дата звернення: 06.01.2024).

98. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса (типологія, тематизм, композиція). Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
99. Півторацька Л. М. «Чи Ти мене, Боже милий» В. Тиможинського: до проблеми омузикалення «Давидових псалмів» Т. Шевченка. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2018. Вип. 3. С. 119–126. URL: <https://ksada.org/t2018-03.html> (дата звернення: 27.12.2023).
100. Півторацька Л. М. Вербально-текстова поліфонічна техніка в українській хорівій музиці (на прикладі творів на слова Тараса Шевченка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 152–165. URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/249998> (дата звернення: 27.12.2023).
101. Півторацька Л. М. Відтворення поезики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів ХХ – ХХІ століття : дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Київ, 2023. 287 с.
102. Півторацька Л. М. Переспів Псалма 12 Т. Шевченка в сучасних композиторських прочитаннях: до проблеми омузикалення сакрального слова Кобзаря. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 254-259. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/kult_fil_muz/MV_KFM_2_2018.pdf (дата звернення: 27.12.2023).
103. Полканов А. А. Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 63–73.
104. Полканов А. А. Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 187 с.

105. Поплавська-Мельниченко Ю. В. Взаємодія вербального і музичного компоненту в комунікативних процесах : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2010. 17 с.
106. Потебня О. А. Естетика і поетика слова : збірник. Київ : Мистецтво, 1985. 301 с.
107. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. Запоріжжя : Прем'єр, 2008. 331 с.
108. Радько Г. І., Дорошенко І. І. Взаємодія слова і музики у поетичному циклі Лесі Українки «Сім струн». *Молодий вчений*. 5 (93), С. 244–251. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-5-93-46> (дата звернення: 05.01.2024).
109. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
110. Рисак О. «Найперше – музика у слові». *Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття*. Луцьк : Вежа, 1999. 402 с.
111. Русяєва М. В. Поетика трагічного в музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 20 с.
112. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 36 с.
113. Свинцова І. О. Лінгвостилістичні засоби художнього впливу в лірико-поетичному дискурсі Байрона : дис. ... канд. філологічних наук : 10.02.04. Київ, 2016. 250 с.
114. Солодовник Т. Барви Плужникової поезії. *Слово і час*. 1998. № 12. С. 22–25.
115. Старюченко Н. А. Феномен діалогу в камерно-вокальних творах на перекладені тексти (на матеріалі творчості українських і російських

композиторів ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.

116. Стратан-Артишкова Т. Б. Взаємодія мистецтв у процесі художнього пізнання. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. 2012. Вип. 107(2). С. 176–182. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2012_107%282%29__27 (дата звернення: 05.01.2024).

117. Татаркевич В. Історія шести понять: пер. з поль. В. Корнієнка. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.

118. Терещенко А. К. Музичні рефлексії до поезій І. Франка. Сучасний вимір. *Музична україністика: сучасний вимір*: збірник наук. статей на пошану музикознавця, д. мист., проф. М. П. Загайкевич / ред-упор. А. К. Терещенко. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 4. С. 216–221.

119. Трусенко С. Г. Вокальний цикл Ярослава Верещагіна «Сміється джерело»: формування музично-поетичної цілісності. *Українське музикознавство*: зб. ст. Київ, 2021. Вип. 47. С. 130–148.

120. Федоровська І. С. Грані музичної драматургії вокального циклу Левка Колодуба «Бентежність» на вірші Валентини Антонюк. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових статей молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 61. Том 3. С. 90–96.

121. Федоровська І. С. Особливості жанрово-інтонаційних та поетичних символів у драматургії вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: збірник наук. статей / ред.-упорядник В. В. Громченко. Дніпро: ГРАНІ, 2022. Вип. 23 (2). С. 61–74.

122. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса: 2005. 15 с.

123. Фрайт О. В. Музичне життя поезії Івана Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (закінчення). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвозн. і культурології ; Ін-т проблем суч. мист-ва Акад. мист-в України*. Київ : ППСМ АМУ, КЖД «Софія». 2009. Вип. 6. С. 393–398.

124. Фрайт О. В. Музично-вербальна еміненція у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства : дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021. 444 с.

125. Фрайт О. В., Балаховська О. Фортепіанні твори Віталія Кирейка як зразок взаємодії поезії та музики. *Історія, теорія та практика музично-естетичного виховання* : зб. статей. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2013. Вип. 7. С. 113–118.

126. Харандюк Н. Т. Діалог як принцип жанроутворення та форма буття камерно-вокального твору (теоретичний та виконавський аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів : ЛНМА, 2011. 20 с.

127. Харандюк Н. Т. Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2013*. Вип. 27. С. 198–207. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_27_23 (дата звернення: 25.12.2023).

128. Харнонкорт Н. Музыка як мова звуків : пер. з нім. Г. Куркова. Суми : Собор, 2002. 184 с.

129. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009 р. 19 с.

130. Цуркан І. М. Лірика Олександра Олеся: поетика символізму : монографія. Київ : Талком, 2019. 400 с.

131. Цюпак-Карабулут В. Ц. Камерно-вокальна спадщина Віталія Кирейка 2000-х років: світоглядні парадигми. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2022. Вип. 47. С. 102–109. URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/269602> (дата звернення: 05.01.2024).

132. Шип С. В. Задум музичного твору у лінгвoseміотичному аспекті. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, д. мист., проф. А. Мухи / ред.-упор. О. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 105–119.

133. Шулик П. Л. Діалогічна концепція М. Бубера як основа вивчення старозавітних текстів. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2015. Вип. 38. С. 408–413.
URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npkpnu_fil_2015_38_97.pdf (дата звернення: 11.08.2024).

134. Якуб'як Я. В. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. Львів : НТШ, 2003. 264 с.

135. Ясіновський Ю. П. Українська церковна монодія у музично-аналітичному дискурсі (ранньомодерна доба) : монографія. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2014. 84 с.

136. Bristiger M. *Zwiazki muzyki ze slowem*. Biblioteka *Res Facta*, nr 4. PWM. Kraków, 1986. 318 s.

137. Jarocinski, S. 1976. Debussy: impressionism and symbolism. London : Eulenburg. 175 p.

138. Pivtoratska L. N. Poetics of sacred in modern musical Shevchenkiana (on the material of works on the texts of “Psalms of David”). *European Journal of Arts*. Vienna: Premier Publishing. 2020. № 2. Section 2. Music P. 87–94. URL: https://ppublishing.org/media/uploads/journals/journal/Art-2_2020_TL.pdf (accessed 27.12.2023).

139. Spies M. *Pelleas et Melisande as symbolist opera*. Minor Dissertation. University of Cape Town, 2009. 160 s.

140. Wellek, R. 1970. The Term and Concept of Symbolism in Literary History. *New Literary History: A Symposium on Periods*. 1 (2). P. 249-270.