

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГРИЦЕНКО Ольга Григорівна

УДК 785.11:781.68]:78.071.1(477)Антонюк

Дисертація

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РЕФЛЕКСІЇ ЛІРИЧНОСТІ У
ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ
ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА**

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

_____ О. Г Гриценко

Науковий керівник –
доктор культурології, професор,
Заслужена артистка України
АНТОНЮК Валентина Геніївна

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Гриценко О. Г. Культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики Валерія Антонюка. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Київський національний університет культури і мистецтв. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури, молоді та спорту України. Київ, 2020.

Дисертацію присвячено висвітленню культурологічних особливостей творчого методу сучасного українського композитора-симфоніста Валерія Антонюка. Завдяки вивченню композиторського тексту та виконавських трактувань інтерпретаторів, які реалізують творчий задум автора, здійснено аналіз рефлексій особистісної ліричності його музики. Симфонічний доробок В. Антонюка розглянуто як феномен метадискурсу, єдиного художнього простору музичного твору (від його створення до виконання й фіксації), що поки залишається поза увагою сучасного мистецтвознавства. Відсутність серйозних музикознавчих розвідок, які висвітлюють проблему ролі виконавця в процесі народження та художнього буття музичного твору, робить очевидною актуальність вивчення творчої співпраці композитора і музиканта. Специфіка існування музичного мистецтва передбачає іманентність включення виконавця в безпосереднє співавторство, тож розгляд музичного твору не як застиглої форми, а як явища, що заново народжується в момент його виконання, здається корисним і цікавим. Метою роботи є визначення впливу свідомості виконавця-інтерпретатора на формування кінцевого результату творчості композитора та створення концептуального поля текстового простору сучасної української музики. У якості об'єкту аналізу вибрано окремі опуси симфонічної, камерно-симфонічної та інструментальної музики Валерія Антонюка для об'єднання

семіотичних рядів композиторської партитури та її концертного виконання певними музикантами або фіксації автором на електронних носіях. Обґрунтовано своєчасність та актуальність аналізу творчого доробку композитора В. Антонюка, що складає понад 600 опусів та незмінно привертає до себе увагу виконавців і слухачів, мистецтвознавців і видавців (вітчизняних і зарубіжних), що дозволяє стверджувати появу в сучасному музичному просторі значного композитора.

Матеріалом для аналізу вибрано симфонічні твори В. Антонюка, написані й виконані в 2000–2018 рр.: сім симфоній; три кантати для сопрано та симфонічного оркестру (на слова Ф.-Г. Лорки, О. Пушкіна та В. Стуса) в різних виконавських версіях; симфонічна поема «"Омріяна Незбагненність" для струнного оркестру» та Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру у виконанні самого автора.

Структура та логіка роботи вибудовані відповідно до об'єкта, предмета, мети й завдань дослідження. Дисертація складається зі вступу, основної частини, що має три розділи, висновків, списку використаних джерел і додатків.

У першому розділі, в процесі вивчення літератури за темою дисертації, було визначено методи, за допомогою яких здійснено аналіз означених творів та виявлено закономірності, що дають можливість розглядати симфонічну творчість В. Антонюка як цілісне музичне полотно, єдине дискурсивне поле. Визначено, що В. Антонюк створює свої симфонічні опуси як своєрідні драматургічні п'єси, – наративи. Поєднання чотирьох «довоєнних» симфоній В. Антонюка в один цикл дає ефект створення єдиного семантичного поля, – архітектонічної арки. Збереження конструктивної врівноваженості, створення тематичних побудов, що збалансовують романтичну, вільну від алгоритмічних структур форму, є найважливішою рисою композиторського почерку В. Антонюка, частиною його художнього мислення, його стильовим рішенням. Визначено й проаналізовано твори В. Антонюка, етапні для розвитку української симфонічної музики.

У *другому розділі* вивчено вокально-симфонічні твори В. Антонюка шляхом порівняльного аналізу авторської партитури та виконавських редакцій. Здійснено спробу довести, що «Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова Ф.-Г. Лорки в українському перекладі М. Лукаша» В. Антонюка – етапний твір для розвитку української камерно-симфонічної вокальної музики. Досліджено композиторські інтенції В. Антонюка, спрямовані на виявлення загальних емоційно-образних вібрацій, що утворюють систему алюзій також між іншими творами автора, формують єдине пасіонарне поле ліричного героя його музики. Вивчення музичного матеріалу й виконавських інтерпретацій його «Кантати в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки в українському перекладі М. Лукаша», кантати «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса» і «Кантати для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна», дозволило з'ясувати принципи циклізації як фундаментальної основи художнього мислення в сучасній українській музиці. У ході аналізу даних трьох канат В. Антонюка для сопрано та симфонічного оркестру визначено, що прочитання вокальної партії Валентиною Антонюк у поєднанні з неординарними диригентськими рішеннями В. Шейка, М. Лисенка, Н. Пономарчук та В. Жадько вносить нові, несподівані нюанси в драматургічний план цих полотен. Мелодійне багатство й інтенсивне емоційне наповнення партитури В. Антонюка розкриваються щоразу по-новому; існування ж люфту для інтерпретаторської транскрипції свідчить про значний технічний та художній рівень композитора.

У *третьому розділі* проаналізовано Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка в його виконанні у супроводі Симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України (диригент – В. Жадько). Висвітлена нами природа авторського та виконавського стилю композитора й піаніста В. Антонюка репрезентує творчу (художню) діяльність митця на тлі загального стилю свого часу. Доведено, що в сучасній

музиці пізнання й освоєння дійсності, аналіз окремих її проявів із подальшим створенням більш-менш повної картини світу неможливе без досягнення духовного світу ліричного героя, без заглиблення у мікрокосмос його особистості з усіма рефлексіями й скарбами інтелектуального та психічного буття, без вияву рис стилю.

У висновках викладено основні положення роботи та підкреслено, що її головним результатом є окреслення художньо-естетичної багатоплановості проаналізованих творів композитора В. Антонюка, завдяки зіставленню особливостей виконавської редакції різних інтерпретаторів його музики.

Ключові слова: Валерій Антонюк, виконавська інтерпретація, композиторські інтенції, культурологічні рефлексії, ліричний герой, метадискурс, монотематизм, симфонічні наративи.

SUMMARY

Hrytsenko O. G. Cultural studies reflections of lyricism in performing interpretations of symphonic music by Valeriy Antonyuk. Qualifying scientific proceedings with copyright of a manuscript.

Thesis for candidate degree in study of art by speciality 26.00.01 – Theory and history of culture (study of art). Kyiv national university of culture and arts. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture, Youth and Sport of Ukraine. Kyiv, 2020.

The thesis is devoted to elucidation of cultural studies creative method features of the contemporary Ukrainian composer-symphonist Valeriy Antonyuk. Due to the study of composer's text and performing interpretations that realize the creative intention of the author, an analysis of his music lyric hero character is carried out. V. Antonyuk's symphonic work is considered as phenomenon of metadiscourse, single artistic space of music piece (from its creation till performance and fixation) that so far remains out of attention of the current art criticism. The lack of serious musicological researches that light up the problem of

a performer role in the process of birth and artistic existence of music piece makes obvious actuality of investigation of composer and musician creative collaboration. Specific character of musical art envisages immanence of including a performer in direct co-authorship, therefore consideration of music piece not as congealed form, but as phenomenon, that again is born in the moment of its performance, seems useful and interesting. The aim of work is determination of influence consciousness of performer-interpreter consciousness on forming of composer work final result and creation of new text space of modern Ukrainian music. As object of the research character of lyric hero in interpretations of V. Antonyuk symphony music is taken, studied via approaching of performing attention to the certain sphere of composer's idea. Symphonic music by V. Antonyuk is the subject of study. The ways of association of semiotic series of composer score and its concerto performance by certain musicians or author's fixation on electronic media are shown. A timeliness and actuality of analysis of composer V. Antonyuk creative work that makes over 600 opuses and always attracts attention of performers and listeners, art critics and publishers (home and foreign) are grounded, that allows to assert significant composer appearance in modern musical space.

As material for analysis V. Antonyuk's symphonic works written and performed in 2000-2016: seven symphonies, three cantatas for soprano and symphony orchestra (on the lyrics by F.-G. Lorca, V. Stus and A. Pushkin) in different performing versions, symphonic poems «"Cherished Inscrutability" by Chamber orchestra» and Concert for piano and Symphony Orchestra performed by the author are chosen.

The work structure and logic are lined up in accordance with object, subject, aim and tasks of research. The thesis consists of introduction, main part that has three sections, conclusions, list of the used sources, and appendices.

In the first section in the process of literature study on thesis topic the methods were determined through which the analysis of these works was fulfilled and patterns were detected that give an opportunity to examine symphonic work by

V. Antonyuk as integral music canvas, whole discursive field. It is determined that V. Antonyuk creates his symphonic opuses as original dramaturgical plays, narratives. Combination of four “pre-war” symphonies by V. Antonyuk in one series gives an effect of one semantic field creation, – architectonic arch. Maintenance of structural equilibrium, creation of thematic constructions that balance a romantic, free of algorithmic structures forms the most important feature of V. Antonyuk’s composer writing, the part of his artistic thinking, his style decision. The works by V. Antonyuk that are stage for development of Ukrainian symphonic music are identified and analysed.

In the second section vocal-symphonic works of composer are studied by comparative analysis of authorial score and performing versions. An attempt to prove that V. Antonyuk’s “Cantata in five parts for soprano and symphony orchestra on the lyrics by F.-G. Lorca in Ukrainian translation by M. Lukash” is a stage work for development of Ukrainian chamber-symphonic vocal music. V. Antonyuk’s composer intentions are investigated, aimed at detection of general emotional-figurative vibrations that create a system of allusions also among other works of the author, form the unified passionate field of the lyrical hero of his music. Studying music material and performing interpretations of “Cantata in five parts for soprano and symphony orchestra on the lyrics by F.-G. Lorca in Ukrainian translation by M. Lukash”, Cantata “Four verses for soprano and symphony orchestra on the lyrics by V. Stus” and “Cantata for soprano and symphony orchestra on the lyrics by O. Pushkin” allowed to find out the principles of cyclization as a fundamental basis of artistic thinking in contemporary Ukrainian music. During the analysis of given three cantatas by V. Antonyuk for soprano and symphony orchestra it was determined that reading of vocal party by Valentina Antonyuk in combination with unordinary conductor’s decisions of V. Sheyko, M. Lysenko, N. Ponomarchuk, and V. Zhadko carry in new, unexpected nuances in the dramaturgic plan of these canvases. Melodic riches and intensive emotional filling of composer score open up each time in a new way;

existence of backlash for interpreter transcription testifies to the considerable technical and artistic level of composer.

In the third section it is analyzed Concert for piano and Symphony Orchestra by V. Antonyuk performed by the author himself accompanied by an Symphony orchestra of National radio company of Ukraine (conductor – V. Zhadko). Lighted up by us the nature of authorial and performing style of composer and pianist V. Antonyuk represented creative (artistic) activity of artist on a background of his time general style. It is proven that in modern music the cognition of reality, its mastering, analysis of individual manifestations with further creation of more or less complete picture of the world are impossible without comprehension of spiritual world of lyric hero, without deepening in microcosm of his personality with all the reflections and treasures of intellectual and psychical existence, without detection of style features.

In conclusions the basic provisions of the work are stated and it is underlined that its main result is an outlining of artistic-aesthetic multidimensionality of the analyzed works of composer V. Antonyuk, due to comparison of the features of performing versions of different interpretations of his music.

Key words: Valeriy Antonyuk, performing interpretation, composer's intentions, cultural studies reflections, lyric hero, metadiscourse, monothematism, symphonic narratives.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України та статті у наукових фахових виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз

1. Гриценко О. Г. Відчуття дуенде (Валерій Антонюк і його «Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Федеріко Гарсія Лорки в українському перекладі Миколи Лукаша»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках : збірник статей. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2016. С. 380–401.
2. Гриценко О. Г. Дискурс симфонізму в творчості Валерія Антонюка. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. КНУКіМ, 2017. Вип. 18. С. 88–110.
3. Гриценко О. Г. Метадискурс симфонізму ХХІ століття (на прикладі «довоєнних» симфоній Валерія Антонюка). *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Напрямок : Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 24. С. 99–111.
4. Гриценко О. Г. Композитор Валерій Антонюк : риси стилю. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ. 2019. Вип. 35. С. 273–280.
5. Гриценко О. Г. Сильова парадигма художнього методу М. Лисенка та її втілення в українській музиці. *Культурологічна думка* : щорічник наук. праць. Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Київ, 2017. № 11. С. 146–156.
6. Гриценко О. Г. Еволюція образу ліричного героя у «Воєнних» симфоніях Валерія Антонюка. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Напрямок : Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 28. 306 с. С. 44–53.

7. Гриценко О. Г. Культурологічні аспекти інтерпретації вокально-симфонічного циклу у творчості композитора Валерія Антонюка. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. 350 с. С. 196–203.

Статті у науковому періодичному виданні іншої держави та виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних

8. Hrytsenko O. Symphony in the work of Valeriy Antonuk // *International Scientific Journal «Euro-American scientific cooperation»*: research articles. Hamilton. Canada. 2017. Volume 17. Pg. 63–73.

9. Гриценко О. Г. Кантата Валерія Антонюка «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова Василя Стуса» в контексті розвитку вокально-симфонічного циклу. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія*. МДУ, 2017. Вип. 14. С. 74–82.

Наукові праці апробаційного характеру:

10. Hrytsenko O. Modern Ukrainian composer Valeriy Antonuk : research articles *XII International Conference «Sharing the results of research towards closer global convergence of scientists»*. Montreal. Canada. 2017. Pg. 47–52.

11. Hrytsenko O. Unfading branch of the Ukrainian musical romanticism (Composer Nikolay Lysenko's artistic method) : research articles *International Scientific Conference «Topical problems of modern science»*. Warsaw. Poland. 2017. Volume 2. Pg. 3–4.

12. Гриценко О. Г. Образ ліричного героя (Валерій Антонюк та його симфонія № 7 «Маскарад непобачених снів»). *Музика*. № 3. 2018. С. 24–27.

13. Гриценко О. Г. Творчість сучасного українського композитора Валерія Антонюка в контексті українсько-польських зв'язків. *Україна – Польща: діалог культур (Ukraine – Polska: dialog kultur)* : зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозіуму. Київ, 19–21 квітня 2018 р. Київ : ІК НАМ України, 2018. С. 70–71.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
 РОЗДІЛ 1 ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ В СИМФОНІЧНИХ НАРАТИВАХ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС	25
1.1 Риси художнього стилю в культурологічній парадигмі поняттєво-категоріального апарату мистецтвознавства (огляд джерел і методологія дослідження)	25
1.2 Симфонічний наратив як спосіб існування музичного твору. Від циклічного твору до циклу творів. Створення метадискурсу	35
1.3 Трансформація образу ліричного героя у «воєнних» симфоніях ..	65
1.4 Театральність як основа творчого методу В. Антонюка	80
1.5 Етнокультурне підґрунтя естетико-філософської платформи композитора-симфоніста В. Антонюка: відображення ідей космізму засобами музичної виразності.....	92
Висновки першого розділу	100
 2.1 Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки в українському перекладі Миколи Лукаша.....	110
2.2 Кантата «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса». Ієрархія творчого процесу	126
2.3 Кантата у чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна	133
Висновки другого розділу	146

РОЗДІЛ 3 АВТОР – ІНТЕРПРЕТАТОР СВОЄЇ МУЗИКИ.

РЕФЛЕКСІЇ ОСОБИСТІСНОЇ ЛІРИЧНОСТІ:

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ 152

3.1 Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка: продовження традицій 153

3.2 Художні орієнтири та ціннісні аспекти творчого доробку В. Антонюка 166

Висновки третього розділу 174

ВИСНОВКИ 179

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 184

ДОДАТОК..... 220

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Історія музичної культури свідчить про необхідність включення інтерпретатора у творчий тандем із композитором, оскільки саме процес виконання музики викликає зворотну хвилю рецепції та є умовою виникнення художнього артефакту. Дисертацію присвячено визначенню рис стилю композитора-симфоніста Валерія Юрійовича Антонюка (1979 р. н.), виявлених і вивчених нами через трансформацію образу ліричного героя в момент народження твору, під час концертного виконання. Доцільність і своєчасність дослідження обґрунтована необхідністю спеціального вивчення значного художнього внеску цього молодого композитора в естетичний пласт сучасної української культури. Значний обсяг творів В. Антонюка (понад 600 опусів, серед них – десять симфоній, циклічні вокально-симфонічні, хорові та інструментальні твори, музика для кіно, авторська пісня та ін.), увага до його музики з боку виконавців, а також нотних і музичних видавців далеко за межами України дають підстави стверджувати, що вітчизняний музичний Олімп поповнився ще однією яскравою особистістю. Реагування з боку фундаментального мистецтвознавства на перебіг подій у царині творчих пошуків сучасних композиторів з метою виявлення нових знакових імен українських митців ХХІ ст. є дещо уповільненим, тому актуальність нашого дослідження – цілком очевидна.

Звернення до функціонування троїстої контамінації «композитор–виконавець–слухач» викликане припущенням щодо існування у творах композитора певних властивостей, які надають можливість трактувати та сприймати його творчі здобутки як єдиний художній корпус, специфічне дискурсивне поле. Розвиток даної гіпотези може бути корисним як в когнітивній, так і в практичній площині. Дискурс, створений композитором, конкатенує ці три ланки. Але саме виконавець-інтерпретатор є учасником

дискурсу з достатньо виявленою інтенціональністю, яка має свій конкретний прояв (у сенсі наявності чи відсутності художньої констеляції з автором), тому й вивчення його модусу є більш продуктивним. Осягнення слухачем композиторської ноєми (у платонівському розумінні), на жаль, не має свого чіткого практичного позначення, тоді як інтерес до певного дискурсу з боку слухацької аудиторії фіксується традиційно: щільністю наповнення концертної зали. Мета виконавської інтерпретації музики полягає в тому, щоб, умістивши живу душу в неживі знаки, створити, надихнути, викликати до життя візію нотного тексту. На підставі цього можна вважати виконавця деякою мірою фундатором музичного твору, відповідного як за фізичне буття композиції, так і за насичення її певним ідейно-художнім змістом. Тобто, можна стверджувати про формування інтерпретатором дискурсивного простору (окремого, власного чи озвучуючого те, що вже існує). Особливу ж увагу привертає феномен автора – виконавця своєї музики, яким є композитор і піаніст, рок-поп музикант і співак В. Антонюк.

Творчість композитора й музиканта Валерія Антонюка нами досліджується вперше, оскільки фундаментальних мистецтвознавчих розвідок (окрім його інтерв'ю ЗМІ, енциклопедичних статей, публіцистичних нарисів і творчих анотацій у вітчизняних і зарубіжних музичних і нотних видавництвах) про нього досі не було. Необхідність вивчення творчої взаємодії композитора та виконавця у запропонованому дослідницькому напрямі – особливо своєчасна на хвилі поступового пробудження інтересу до «живої» музики та особистостей у царині її написання й інтерпретації. Саме цим зумовлено актуальність і вибір теми: *«Культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики Валерія Антонюка»*.

Об'єкт дослідження – симфонічна музика Валерія Антонюка, написана і виконана у 2000–2018 рр.

Предмет дослідження – культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики сучасного українського композитора Валерія Антонюка.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період 2000–2018 рр. *Географічні межі дослідження* визначені місцями написання, виконання та видання музичних опусів В. Антонюка (Україна, Австралія, Австрія, Грузія, Болгарія, Велика Британія, Італія, Канада, Німеччина, США, Японія).

Матеріалом дослідження стали симфонічні твори В. Антонюка, написані й виконані в 2000–2018 рр.: партитури, відео- та аудіозаписи перших семи симфоній, симфонічної поеми «"Омріяна Незбагненність" для струнного оркестру», трьох вокально-симфонічних кантат і Концерту для фортепіано та симфонічного оркестру у виконанні видатних інтерпретаторів його музики, серед яких – колективи симфонічних оркестрів під керівництвом диригентів В. Жадько, М. Лисенка, Н. Пономарчук, Н. Рачвелі, М. Скорик, В. Шейко, Валентина Антонюк (сопрано) та Валерій Антонюк (фортепіано). У якості об'єктів, узятих для аналізу, використано спостереження, набуті під час виступів музикантів у реальному часі, а також – під час прослуховування й перегляду аудіо- й відеорядів означених симфонічних опусів композитора.

Дослідження спрямоване на висвітлення акту народження художнього твору з наступним донесенням усього комплексу багатофункціонального контенту до слухацької аудиторії.

Метою роботи є визначення впливу свідомості виконавця-інтерпретатора на формування кінцевого результату творчості композитора та створення концептуального поля текстового простору сучасної української музики.

Реалізація даної мети вимагає вирішення наступних **завдань**:

– визначити й проаналізувати твори В. Антонюка, етапні для розвитку української симфонічної музики, та здійснити цілісний аналіз їх виконавських інтерпретацій через втілення ідейно-творчих спрямувань

автора, сформованих на концептуальному (світоглядному, філософському, культурологічному) рівні у процесі еволюції музичного образу ліричного героя;

- встановити ідейно-філософське підґрунтя творчого процесу композитора-симфоніста, що має свій відбиток як в драматургічній експлікації, так і в якості музичної тканини, зафіксованої в авторській партитурі (шляхом вивчення етапів процесу побудови драматургії, створення образних характеристик «персонажів» твору, завдяки використанню певних засобів композиторської техніки, що мають своє відображення на семіотичному рівні нотного тексту, спрямованих на формування рис стилю автора та ліричного героя);

- враховуючи драматургічні можливості жанрового підґрунтя музики В. Антонюка, висвітлити особливості застосування ним жанрового канону, виявити стилеві індекси, проявлені через застосування засобів музичної виразності (тематизм, гармонія, фактура, тембровий колорит тощо);

- окреслити специфіку авторського стилю композитора на фабульно-сюжетному й драматургічному рівнях;

- у рамках культурологічного дослідження рис авторського стилю В. Антонюка, визначити особливості композиційного методу побудови симфонічного твору; висвітлити вплив циклічності на створення комунікативної складової його музики та конкретизувати специфіку нотного тексту партитури як головного чинника диригентського (вокального, інструментального) виконавського аналізу;

- розглянути роль особистості конкретного виконавця в процесі створення музичного артефакту; зосередити увагу на художньому прочитанні творчих здобутків композитора та виконавців його музики з метою усвідомлення важливості формування творчих тандемів; здійснити порівняльний аналіз моделей композиторського та виконавського трактування симфонічної музики В. Антонюка, щодо втілення образу ліричного героя;

- висвітлити художньо-естетичний рівень ряду творчих здобутків автора, завдяки особливостям інтерпретаційної реалізації його музики та розглянути позиції виконавського прочитання, висвітливши кінцевий результат відображення (калькування, змінення, збагачення) первинного композиторського плану;

- зробити висновки, стосовно доцільності залучення до засобів цілісного мистецтвознавчого аналізу виконавської редакції вибраних нами для вивчення симфонічних опусів В. Антонюка, задля отримання культурологічних результатів;

- на прикладі аналізу творчості сучасного українського композитора Валерія Антонюка простежити лінію розвитку національної класичної музичної традиції.

Методологія дослідження базується на застосуванні парадигмального апарату міждисциплінарного рівня з опорою на синергетичний метод із залученням наукових галузей культурології, мистецтвознавства, філософії, літературознавства, а також етнографії, лінгвістики, психології, живопису. Роботу виконано із залученням комплексу наукових методів, зокрема:

- теоретичного, застосованого для вивчення, аналізу та узагальнення широкого спектру понять «стиль» та «симфонізм»;

- діахронічного аналізу і синтезу, – для виявлення динамічного розвитку дефініцій, порівняння та узагальнення базових методологічних засад;

- цілісного аналізу, – для виконання музикознавчого дослідження симфонічних творів композитора;

- структурального, – для аналізу архітектонічного принципу циклічних творів;

- концептуального, – для виявлення, на основі вивчення музичної лексики В. Антонюка, когнітивних ознак, що формують розуміння концептуального рівня композитора як в окремому творі так і в усій його творчості;

– культурологічного аналізу, – для досягнення системи цінностей музичного художнього тексту, авторської моделі світу та людини в процесі формування образу ліричного героя в симфонічній музиці В. Антонюка;

– інтерпретаційного та компаративного, – для порівняння виконавських транскрипцій образних сфер у симфонічному та вокально-симфонічному жанрах музики В. Антонюка з урахуванням особистостей його індивідуального стилю;

– системного аналізу, – для вивчення рис стилю та основ композиторського письма В. Антонюка з урахуванням виконавської інтерпретації його музики.

– **Джерельну базу дисертації складають фундаментальні праці з питань:**

– української музичної культури (В. Антонюк [15], О. Берегова [55], Л. Кияновська [153], Л. Корній [164], В. Рожок [275–277], О. Самойленко [288–289], Б. Сюта [312];

– історичного музикознавства (Ю. Чекан [353]);

– культурології та етнографії (І. Андреева [8], А. Баканурський [35], М. Бахтін [44], С. Безклубенко [47–50], Я. Гнатюк [81], О. Гужва [101], М. Дідух [109], В. Жайворонок [122], Й. Іоффе [141], С. Кримський [176], Ю. Легенький [183], В. Личковах [187], М. Северінова [290], Л. Черкашина [354]);

– цілісного (Л. Мазель [204–205], В. Цуккерман [352]) та ціннісного (Ю. Холопов [339]) музикознавчого аналізу;

– теорії композиторського стилю (Б. Асаф'єв [25–31], Н. Горюхіна [85–86], Б. Кац [150], О. Коменда [161], К. Михайлов [217], М. Михайлов [218–219], В. Москаленко [220–226], Н. Савицька [287], Є. Пахомова [256], С. Тишко [324], Ю. Тюлін [325–326], В. Холопова [340–348], Н. Швець [363], О. Шпенглер [371]);

– стилю в загальнокультурному сенсі (Н. Арутюнова [24], А. Каленіченко [144]);

- стилю з естетико-філософської позиції (Х. Вайнріх [62], Р. Варнінг [391], Ф. Водичка [392], В. Ізер [139], Х. Р. Яусс [387]);
- взаємозв'язку стилю та форми (Т. Кюрегян [180], Й. Хейзинга [337], В. Ценова [350], Я. Якубяк [386]);
- сучасної гармонії (Т. Дугіна [115], Б. Луканюк [202], О. Соколов [299–302]);
- взаємозв'язку комп'ютерних технологій з композиторським письмом В. Грищенко [98]);
- проблем музичного тематизму (Н. Гнатів [79]);
- теорії фактури (М. Скребкова-Філатова [297], Л. Касьяненко [147]);
- теорії сучасного жанроутворення (А. Косс [169]);
- становлення жанру інструментального концерту (О. Алексєєв [6], Н. Ахмедходжаєва [34], В. Іванченко [137–138], Н. Кашкадамова [149], В. Клиш [156], І. Кузнецов [178], Л. Мінкін [216], Г. Орлов [255], Л. Раабен [265], Л. Ройзман [268], М. Суторихіна [311], Е. Фінкельштейн [331]);
- еволюції жанру симфонії (О. Гужва [101], О. Зінькевич [130–133], М. Копиця [165], А. Муха [229], І. Соллертинський [303], Т. Щерба [373], Т. Чернова [356], А. Черняєва [357]);
- симфонічної концепції людини (А. Стоянова [307], М. Ємельяненко [119]);
- взаємозв'язку театру та симфонії (В. Конен [163]);
- програмності у вокально-інструментальній сфері (О. Лісова [185]);
- музичного тексту (Л. Акопян [5], М. Арановський [19–21], О. Афоніна [33], М. Бонфельд [59], І. Пясковський [263–264], А. Рафікова [267], С. Шип [367–368]);
- інтертекстуальності (І. Коханик [170–171], Б. Сюта [312]);
- психології і психофізіології музичної творчості, сприйняття (Г. Баканурський [35], В. Медушевський [140]);

- феноменології (О. Лосєв [193–195], Є. Гуссерль [104], О. Маркова [209], О. Рябініна [281]);
- структурології та загальної теорії тексту (С. Аверинцев [1], Р. Барт [37], М. Бахтін [40–45], Б. Гспаров [74], Л. Гінзбург [78], Ю. Крістева [175], Ю. Лотман [199–201], Р. Якобсон [383–384]);
- порівняльного аналізу знакових систем різноманітних типів (О. Лосєв [196–198], У. Еко [375]);
- специфіки художньої свідомості (Є. Мелетинський [212–213], В. Пропп [261], В. Топоров [322]);
- особливостей мислення (Ж. Дельоз [112–113], Л. Закс [129], М. Фуко [334], К.-Г. Юнг [378]);
- взаємодії мистецтв у часі-просторі (М. Арановський [4], Н. Герасимова-Персидська [77], Н. Горюхіна [85–86], С. Скребков [294–296], Б. Яворський [380–382]);
- музичної естетики (М. Мамардашвілі [208], Т. Гуменюк [102], О. Зосім [137]);
- загальних питань естетики (В. Бичков [61], В. Ванслов [63], Ю. Габермас [70], О. Гомілко [82], Г. Коломієць [160], О. Кривцун [174]);
- філософії (Аристотель [22], Г. Гегель [76], Платон [258–259], В. Даренський [105], Діоген Лаертський [111], М. Гайдеггер [336], Ф. Ніцше [250]);
- взаємодії філософії і музики (В. Суханцева [310], Л. Тарапата-Більченко [313–318], К. Шаров [362]);
- теорії інтерпретації (Є. Гуренко [103], Н. Жайворонок [123], О. Катрич [148], Є. Назайкінський [233–249]);
- творчої взаємодії композитора та виконавця (О. Маркова [209], О. Суббота [309]);
- теорії та практики інструментального виконавства (Д. Вечер [64], С. Волков [69], В. Гаккель [72], С. Горовой [84], В. Громченко [99–100], Г. Нейгауз [251–252], М. Мільштейн [215], В. Москаленко [220–226],

М. Калашнік [143], Г. Коган [158], Н. Корихалова [167–168], А. Корто [166], О. Сайгушкіна [283], Г. Малинковська [206], Л. Шаповалова [361]);

– теорії та практики вокального виконавства (В. Антонюк [9–18], О. Баланко [35–36], Л. Деркач [107], О. Оганезова-Григоренко [254]);

– теорії та практики диригентської (оркестрової та хорової) майстерності (Г. Дехант [108], Г. Єржемський [120], І. Мусин [228], В. Рожок [275–277], Ю. Ткач [319], В. Чистяков [358]);

– психології сприйняття художніх творів (В. Медушевський [211]);

– музичного театру (С. Тишко [324], М. Черкашина-Губаренко [355]);

– драматичного театру (М. Гашкова [75], А. Ефрос [377], М. Захаров [130], Т. Куришева [181]).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в дисертації вперше:

– здійснено наукове вивчення творчості композитора й піаніста В. Антонюка в площині культурологічного аналізу образу ліричного героя у виконавських інтерпретаціях його симфонічної музики;

– виявлено особливості рис стилю В. Антонюка у світлі його пріоритетів в культурологічній, філософській, естетичній, онтологічній, психологічній та соціальній площинах;

– визначено, що в Симфонії № 4 «Система Бажань» (2014 р.) В. Антонюком застосовано метод імітування, засобами музичної інтонації, вербального звучання натовпу (через скандування вигуків, гасел очевидним є розуміння ним важливості суспільної ситуації та внутрішня потреба відгукнутися, зафіксувати в музиці сторінку з історії, що спонукало молодого автора знайти і вперше застосувати даний композиторський прийом);

– розкрито специфічний творчий почерк В. Антонюка та відбитки індивідуальної манери як на рівні драматургії симфонічного наративу, так і в плані композиторської техніки (на прикладі створеного ним гармонічного кластерного утворення, – стійкої акордової форми, яка застосовується в усіх

його творах із певною художньою метою, що надає підставу вважати цю кластерну вертикаль концептуальним відбитком авторської інтенції);

- виявлено та введено до наукового обігу важливі базові риси композиторського письма В. Антонюка, що надають змогу для ствердження щодо створення ним нової форми: «симфонічний наратив» і об'єднання його симфонічних опусів у цілісні цикли;

- обґрунтовано новий підхід до циклічності як прояву авторського мислення в композиційно-драматургічній площині;

- проаналізовано симфонічні твори В. Антонюка за традиційними критеріями та із застосуванням креативного підходу, що базується на основі синергетичного поєднання композиторської і виконавської транскрипції;

- запропоновано культурологічний спосіб наукового вивчення композиторських здобутків на підставі особливостей інтерпретаторської редакції та з урахуванням результатів виконавської реалізації творів у концертних постановках.

Набуло подальшого розвитку обґрунтування категоріального апарату музичного культурознавства на основі термінології, апробованої в музикознавстві, психології, лінгвістиці з урахуванням проблематики культурологічної та мистецтвознавчої царин.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі на кафедрі музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв відповідно до теми наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні» (номер державної реєстрації 0117U002887).

Практичне значення отриманих результатів.

Дисертація містить матеріал, важливий для розуміння рис стилю сучасного українського композитора Валерія Антонюка, зокрема, його здобутків у царині симфонічної, вокально-симфонічної та інструментальної музики. Оскільки всебічний та розлогий аналіз творчості цього композитора

здійснюється вперше, запропонована робота є вихідним пунктом великого творчого дослідження в напрямку авторських інтенцій та результатів їх реалізації. Результати цієї роботи можуть бути спрямовані на з'ясування важливих питань композиторської та виконавської творчості, – нагальних для висвітлення проблем, дотичних загальнокультурної ситуації. Отримані результати можуть бути корисними для дослідників сучасного композиторського процесу, викладачів та студентів мистецьких, музичних, музично-педагогічних навчальних закладів різного ступеню акредитації. Матеріал дослідження може придатися в написанні відповідних розділів наукових та дидактичних робіт, навчально-методичних розробок з історії сучасної української культури, історії українського музичного мистецтва, теорії та практики симфонічного диригування, вокального виконавства, спецкурсів для студентів магістратури й аспірантури. Отримані нами результати можуть застосовуватись у створенні словників, довідникових видань, підручників, посібників тощо. Матеріали дисертації можуть бути задіяні для подальших наукових досліджень проблем сучасної музичної культури.

Особистий внесок здобувача полягає в якісно новому, культурологічному підході до вивчення взаємодії авторської та виконавської концепцій композиторського тексту.

Апробація результатів дослідження. Теоретичні обґрунтування, практичні розробки, висновки здобувач здійснив самостійно. Усі наукові публікації є одноосібними. Дисертація обговорювалась на засіданні міжкафедрального семінару факультету музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв. Основні теоретичні і методичні положення дисертаційного дослідження виголошені у доповідях на семи міжнародних науково-практичних конференціях: «Постать М. В. Лисенка у світовому історико-культурному контексті», (Київ, 2017), «Topical problems of modern science» (Варшава, 2017), XII International Conference «Sharing the results of research towards closer global convergence of

scientists» («Обмін результатами досліджень в рамках міжнародного зближення вчених» (Монреаль, 2017), «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (Київ, 2017), XIII Міжнародній науково-практичній конференції «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти» (Рівне, 2017), XVIII науково-практичній конференції Українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості» (Київ, 2018), Міжнародному науковому симпозіумі «Україна – Польща: діалог культур» (Київ, 2018), Четвертій Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми вокальної педагогіки та виконавства (мистецькі родини) (Київ, 2018)».

Публікації. За темою дисертації опубліковано тринадцять одноосібних статей, із них сім – у наукових фахових виданнях України та у наукових фахових виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз, дві – у науковому періодичному виданні іншої держави та у виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних, чотири – у журналах та збірниках матеріалів конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, висновків, списку використаних джерел (396 позицій) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 223 сторінки, із них 183 становить основний текст.

Розділ 1

ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ В СИМФОНІЧНИХ НАРАТИВАХ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Антологія мистецтвознавчих здобутків у площині теорії композиторського стилю поєднує в собі напрацювання у сфері структуралізму, семіотики тощо, мотивуючи до з'ясування загальних рис як вербальної так і музичної мови. Визначення культурологічного дискурсу нової симфонічної музики вимагає дотримання традиційних міждисциплінарних підходів у виробленні сучасної поняттєвості.

1.1 Риси художнього стилю в культурологічній парадигмі поняттєво-категоріального апарату мистецтвознавства (огляд джерел і методологія дослідження)

Дефініція поняття *стиль* запозичена з латинського *stylus*, що означає приладдя для написання. У сучасній практиці цей термін застосовують для окреслення особливостей авторського слова, творчої манери. У цьому сенсі дана лексема має місце в музично-теоретичних трактатах доби Відродження, у списках німецьких музичних трактатів, де також вживали його в значенні почерку, манери письма. Ноезис (напрямок аналізу) щодо семантики цього поняття має досить широкий діапазон його інтерпретацій у сучасній культурології, охоплюючи, спектр від ідейно-художніх уподобань та суто технічних прийомів, притаманних певному митцю, до загальної системи художніх цінностей конкретного майстра, особливостей форми й змісту творів групи художників, поєднаних одним історичним періодом чи таких, що мають своє відлуння у іншу добу, титанів минулого. Поняття стилю по відношенню до композиторської діяльності існує в тому сенсі, що кожен із них мусить мати свій, не запозичений почерк, тож саме це й є чинником

вироблення кожним митцем власного способу дії, навички, звички, прояву індивідуальності [1]. Поняття стилю широко й всебічно аналізується в багатьох гуманітарних дослідженнях. Парадигмальні риси дефініційних канонів в широкому полі міждисциплінарної контекстуальної модальності дещо розмиваються, що, безумовно, підвищує якість сталого поняття. Вивчення авторської стильової іманентності потребує залучення наукових засад інтердисциплінарного рівня.

Проблеми, дотичні висвітлення явища «авторський стиль», тією чи іншою мірою розроблялися в музикознавстві, починаючи з робіт Б. Асаф'єва [25–31]. Своє бачення Л. Мазель ґрунтував на підвалинах перш за все соціально-історичного ґатунку. Включення композитором у власні засоби музичної виразності такого фактору, як час, із його певним соціальним забарвленням, безумовно, збагачує авторський арсенал, розширюючи художні обрії [204, с. 15]. Дослідники 2-ї пол. XX ст. зазначають найхарактернішою ознакою наявності стилю репрезентативну систематичність прояву його складових. Це М. Михайлов [218–219], Є. Назайкінський [233–240], В. Москаленко [220–226]. У царині дослідження феномену композиторського мислення на сьогодні найпомітніші результати Є. Пахомової [256].

Крім визначення сутності стилю у філософському сенсі, його семантика аналізується з позицій відповідності історичних періодів та естетико-художніх принципів [85–86], [294–296]. Цей дослідницький напрям залишається одним з пріоритетних і в XXI ст. Так, А. Каленіченко закликає прискіпливіше придивитися до сталої традиції вживання терміну *стиль*, та вважає, що «одним з найважливіших атрибутів стилю є наявність незмінної сукупності значної кількості самотутніх неповторних ознак, що дозволяє легко його розпізнавати, позаяк менша їх кількість засвідчує тільки творчу манеру чи почерк» [144, с. 107]. Доказова база має свої особливості, оскільки оперує категоріями, що ґрунтуються на досить непевних засадах (таксономія базових оцінок за відсутністю ідеологічних чинників суттєво зменшилась,

тож і аргументація є виключно суб'єктивною, адже головним оціночним фактором є час [24, с. 75].

Автентична інтонатика, як потужний чинник виникнення загальних стильових рис у певному часі-просторі, характеризується О. Козаренком в антологічному аспекті, доповнюючи музикознавчу парадигму термінами протостиль та метастиль [143, с. 13–14].

Пануючий у XX ст. погляд на проблему визначення стилю зазнає в XXI ст. істотних парадигмальних змін та суттєво доповнюється, незмінно інтригуючи сучасних музикознавців можливістю розширення дослідницьких меж. Цікаві результати Н. Савицької, яка досліджувала стиль в антологічному аспекті: «Висвітлення природи стилю, як квінтесенції образу автора, який за Аристотелем є виявом найтоншого і найдосконалішого у сутності людини- є предметом роздумів багатьох мислителів, бентежить їх уяву протягом століть» [287, с. 326–327]. Н. Савицька надає з цього приводу багато фактичного матеріалу, наводячи висловлювання філософів минулого часу. Так, наприклад, Сенека стверджує, що «стиль – це обличчя душі і спосіб самоорганізації індивідуальності»; Платон ідентифікує стиль і характер: «Яким є стиль, таким є і характер»; представник класичної німецької філософії Ф. Шеллінг пише: «Стиль, який випрацьовує в собі митець, є для нього тим самим, що істина для філософів його науки»; майже сто років по тому німецький філософ, культуролог, історик і публіцист, автор нової теорії культури О. Шпенглер зауважує: «Стиль /.../ є постійно новим переживанням людини, новим виразом миттєвих властивостей становлення, alter ego митця, його відображенням у дзеркалі» [цит. за: 371, с. 234]. Рефлексії провідних сучасних мистецтвознавців логічно продовжують наведені нами теоретичні інспірації. Так, В. Медушевський пише: «Стиль являє собою принципово цілісну модель світосприйняття епохи, живий портрет людської особистості /.../ єдність її сторін та проявів» [211, с. 35]. В одній зі статей В. Холопової читаємо: «Композиторський стиль – це досконала, цілісна художня система, що корелюється /.../ рисами особистості

митця, його власним способом типізації музики» [341, с. 165]. Усі автори цитованих дефініцій закликають відчувати за музикою психологічний стан композитора, стрій його мислення. Отже, «стиль, – робить висновок Н. Савицька, – можна вважати художньою універсалією, якій підвладне відображення своєрідних рис мистецької особистості, її темпераменту, характеру, зовнішньої поведінки, способу життя, вікового статусу /.../ стиль є автопортретом, максимально індивідуалізованою формою персоніфікації /.../, світоглядної позиції та способу художнього мислення у певному часовому та національно-культурному просторі» [287, с. 327]. Дослідження сучасних музикознавців, як-от: О. Коменди, С. Тишка та ін. складають суттєвий внесок у розробку теорії стилю [161], [324].

Йдучи за думкою Г. Гегеля, у сенсі що «...творчість – це зміст, що переходить у форму, а стиль – форма, що переходить у зміст», ми спробували здійснити аналіз стилевих і формоутворюючих принципи композиторського мислення В. Антонюка [78]. Стильовий ідентифікатор автора є показником композиторської специфіки його творів, що з'ясовується, завдяки опорі на дослідження М. Кагана, який розглядає взаємопов'язаність змісту й форми, розуміючи цю валентність як прояв стилю та окреслюючи його місце між смыслом та формою, від чого виникає смыслова форма [78, с. 66]. Питання форми розглянуті в роботах О. Алексєєва [6], Н. Ахмедходжаєвої [34], В. Іванченка [139], Н. Кашкадамової [149], В. Клима [156], І. Кузнецова [178], Т. Кюрегяна [180], Л. Мінкіна [216], Г. Орлова [255], Л. Раабена [265], Л. Ройзмана [268], М. Суторихіної [311], Е. Фінкельштейна [331], Й. Хейзинги [337], Я. Якубяка [386].

У процесі аналізу творів сучасного українського композитора з'являється розуміння тієї ситуації, що має місце в царині власне композиторської техніки, а саме, – ревізії базових засад одного з її важливих компонентів: гармонії. Музикознавчий дискурс з цього приводу – не дуже жвавий, але потрібно зазначити роботи Т. Дугіної [115], Б. Луканюка [202],

О. Соколова [299–302]. Тематична організація музичного матеріалу цікаво розглянута в дисертаційному дослідженні Н. Гнатів [80].

Наслідуючи Б. Асаф'єва, який у своєму «Путівнику по концертах» зазначає, що «...стиль – це риса (характер) або основні риси, за якими можна відрізнити твори одного композитора від іншого або твори одного історичного періоду (послідовності часу) від іншого», С. Кримський, спираючись на дослідження Є. Назайкинського та М. Михайлова, аналізує сутність стилю у площині сприйняття музичних творів аудиторією: його інтенціональний вектор спрямований на виявлення в модальній парадигмі стилю комунікативної складової, «...формою повідомлення особистості й історії» [цит. за: 170, с. 26]; [цит. за: 246, с. 34]. Вибраний С. Кримським дослідницький напрям ноезису відкриває широкий простір для визначення особливостей стилю у сфері аксіології, оскільки він вважає що стиль є «...маніфестацією вибраних цінностей, які виражають епоху через особистість творця» [цит. за: 170, с. 26].

Антологія здобутків в царині теорії композиторського стилю, що поєднує досягнення перш за все лінгвістики (структуралізму, семіотики тощо), спонукає дослідників (Л. Мазеля, Ю. Тюліна й ін.) до з'ясування існування загальних рис вербальної та музичної мов [204, с. 205], [325, с. 326]. Акцентуація знакової природи музичного тексту вже була досліджена, але й зараз дане питання інтенсивно розробляється багатьма науковцями: Л. Акопяном [4–5], М. Арановським [19–21], О. Афоніною [33], М. Бонфельдом [59], І. Пясковським [263–264], А. Рафіковою [267], В. Холоповою [340–348], С. Шипом [367–368]. Студії цього напрямку надають можливість аналізувати композиторські здобутки з точки зору їх розкодування та подальшої аперцепції звукових архетипів слухачем, розуміючи як контекст, так само й інтертекстуальність. Дослідження в цьому ракурсі виконуються Н. Герасимовою-Персидською [77], І. Коханик [170–171], Б. Сютою [312].

Інтеграційний вектор вивчення процесу стиле- й формотворення виявив доцільність залучення наукових розвідок досить широкого спектру знань, що конкатенували філософію, психоаналіз та підвалини структуралізму. Це – роботи С. Аверинцева [1], Б. Гаспарова [74], Ю. Лотмана [199–201], Р. Якобсона [383–384], сфера інтересів яких, розширюючи власні обрії, виходила у метанаукову площину. Відчутна важливість досліджень з теорії тексту Р. Барта [37], М. Бахтіна [40–45], Ю. Крістєвої [175], Л. Гінзбург [78]; з порівняльного аналізу знакових систем різноманітних типів – У. Еко [375], О. Лосєва [196–198]; із специфіки художньої свідомості – Є. Мелетинського [213], В. Проппа [261], В. Топорова [322]. Стилеві особливості мислення (творення) є предметом розгляду у Ж. Дельоза [112–113], М. Фуко [334], а психоаналіз творчої свідомості – К.-Г. Юнга [378].

Проблема специфіки авторського стилю в нашій роботі вивчається не лише з позиції аналізу музично-естетичних явищ і процесів, а й у більш загальному сенсі, – як естетико-філософська категорія, завдяки опорі на результати Х. Вайнріха [62], Р. Варнінга [391], Ф. Водички [392], В. Ізера [139], Р. Яуссома [387]. Особливості дослідження музичної естетики, висвітлення методологічних чинників, що надають змогу опанувати основи музичного мистецтва з позиції естетичної платформи, є метою робіт Т. Гуменюк [102], О. Зосім [136].

Інтенції щодо вивчення та узагальнення стилевих рис композиторського письма мали місце у багатьох дослідників, в діапазоні від Платона [258–259] та Діогена Лаертського [111] до М. Гайдеггера [336] та Ф. Ніцше [250]; цікавою є сучасна робота В. Даренського [105]. Але проблема й натеper інтригує фахівців різних наукових напрямків своєю можливістю проникнення в глибини цього явища. Серед сучасних науковців, які аналізують зміст поняття «авторський стиль», використовуючи різні наукові платформи, – В. Бичков [61], В. Ванслов [63], Ю. Габермас [70], О. Гомілко [72], Є. Гуссерль [104], Г. Коломієць [160], О. Кривцун [174], О. Лосєв [193–

195], О. Рябініна [281], Л. Тарапата-Більченко [51-56], [313–318], Ю. Холопов [339], К. Шаров [362].

Питання етимології та історії, що висвітлюють симфонію як естетичне явище, розкривають сучасні вчені А. Муха [299], Т. Щербо [373], А. Черняєва [357]. Симфонічна концепція людини є метою дослідження А. Стоянової [307], М. Ємельяненко [119]. Реальна ситуація в сучасній українській музичній культурі визначає сутність багатьох процесів, тож, окреслення певних історичних моментів, досліджених Л. Корній, особливо сприяє уточненню й поглибленню культурознавчих акцентів [164].

Природу стилю митця неможливо досягнути без опори на загальнокультурне тло, на знання щодо сутності мистецтва, як явища. Квінтесенція поняття «мистецтво» в українському культурознавстві була засвоєна, саме завдяки дослідженням С. Безклубенка [47–50]. Його роботи з етнокультурології є основою для опанування фундаментальних засад цієї галузі. Українську етнокультуру також аналізують М. Дідух [109], В. Жайворонок [123], культурологічний вимір навколишнього світу – І. Легенький [182] та Ю. Легенький [183]; синтетичну природу мистецтва досліджують Й. Іоффе [141], Л. Черкашина [354], М. Северинова [290] (як культурологічний вимір образної сфери композиторської творчості). Принцип висвітлення різноманітних аспектів культури необхідно поєднувати в єдине дослідницьке поле сучасної культурології, представлене в роботах Т. Добіної [113], Л. Закса [128], Б. Каца [150], В. Личковаха [187], В. Медушевського [211–212], О. Самойленко [288–289], В. Суханцевої [310] та ін.

Театральність як невід’ємну властивість театру розглядають у своїх роботах М. Захаров [129], А. Ефрос [377]. Розуміння театральності як загальнохудожньої парадигми, властивості художньої комунікації пропонує Т. Куришева [181]. Більш широке розуміння проблеми, що виводить театральність за рамки мистецтва і розглядає її як явище культури, що зачіпає сфери на межі мистецтв, надає М. Гашкова [75]. Питанням

драматургії в інструментальній музиці присвячені роботи І. Солертинського [303] й Т. Чернової [356]. Соціально-функціональним, психологічним є розуміння театральності з точки зору Г. Баканурського [35]. Інший, – культуролого-психологічний підхід до вивчення театральності пропонує в своїй роботі І. Андреєва [8].

Акцентуація на необхідність аналізу особливостей композиторського письма крізь оптику аналізу виконавської інтерпретації спонукала звернутися також до розробок з теорії виконавства, – спеціальних теоретичних та методичних досліджень з цієї тематики, які виконали Д. Вечер [64], С. Волков [69], В. Гаккель [72], С. Горовой [84], В. Громченко [99,100], Г. Нейгауз [251–252], М. Мільштейн [215], В. Москаленко [220–226], М. Калашнік [143], Г. Коган [158], Н. Корихалова [167–168], А. Корто [166], О. Сайгушкіна [283], Г. Малинковська [206], Л. Шаповалова [361]. Ці результати виявилися важливими для висвітлення аспектів виконавства певних оркестрових інструментів.

Розвідки з теорії інтерпретації викладені в дослідженнях сучасних музикознавців, серед яких – Є. Гуренко, Н. Жайворонок, О. Катрич, В. Москаленко; творчий тандем композитора та виконавця досліджує в своїй роботі О. Субота [103], [124], [148], [220–226], [309].

Етнокультурні проблеми української вокальної школи та особливості вокального виконавства викладено в дослідженнях В. Антонюк, результати якої складають методологічне підґрунтя, що стало основою аналізу виконавського прочитання творів камерно-інструментального жанру [9–18]. Робота вокаліста має свою специфіку, донесення суті образу від автора до слухача покладає на виконавця неабияку відповідальність. Традиційно співак іде за узагальненою версією музично-вербального тексту. Проблема виконавського прочитання, яке б мало на меті сформувати власну виконавську транскрипцію з наданням не одного варіанту, а багатовекторного спектру створення образу розглядається в методичних та дидактичних доробках цієї відомої співачки, науковця й педагога, котра на

власнлму досвіді здійснює апробацію основ своєї школи. Вплив історичного контексту на стильовий індекс митця в камерній вокальній музиці досконало аналізує О. Берегова [55]. Плідно працюють у царині дослідження камерно-вокального виконавства О. Баланко, Л. Деркач, О. Оганезова-Григоренко, Г. Хафізова, Н. Швець [35–36], [107], [254], [335], [363].

Аналіз специфіки роботи виконавця-диригента викладений в дослідженнях Г. Деханта [108], Г. Єржемського [121], І. Мусина [228], Ю. Ткач [319], В. Чистякова [358], В. Рожка [275–277], в яких висвітлено особливості диригентської виконавської інтерпретації. У всіх цих дослідженнях саме визначення самотності та неповторності стилю є наріжним каменем у культурології взагалі та музикознавстві зокрема.

Такий підхід відповідає окресленому Ю. Тюліним визначенню стилю як «характерності виразових засобів» (у якості конгломерату та взятих окремо), властивих даному твору, композитору, творчому напрямку тощо, що «виражаючись характерною для нього музичною мовою», «відображає музичне мислення композитора, а відповідно і його творчий метод» [227, с. 12–13]. Продовжуючи думку Ю. Тюліна, а також визнаючи методологічною опорою теоретичні положення інших музикознавців, С. Тишко наголошує, що «...стиль в музиці – це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях на (авторська індивідуальність, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка тощо), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразових засобів» [324, с. 5]. Поняття «стиль» традиційно застосовується не тільки у розумінні іманентних рис композиторського письма, але й як спосіб або метод мислення. Філософ Л. Флек вважає, що існує такий специфічний вид мислення, «стиль мислення», в рамках якого думають усі науковці одної епохи, а «виявом такого стилю є специфічна інтуїція» [365, с. 16]. Зауваження філософа є слушним та дотичним не лише процесів наукового пізнання, але й художнього сприйняття, або пізнання дійсності, її освоєння, аналіз окремих її проявів з подальшим створенням власної

картини світу, – ось головний мотив ноєзису, який має свої певні форми. Опановування навколишнім світом неможливе без осягнення світу духовного, без заглиблення у мікрокосмос людини з усіма скарбами її розумового та духовного буття. «Ідіостиль – це сукупність глибинних механізмів створення текстового простору певним автором, які відрізняють його від інших»; у вузькому розумінні, ідіостиль визначають як систему мовностилістичних засобів, специфічних для творчого стилю мовленнєвої особистості певного автора [110].

Важливо зазначити, що саме таке поєднання смислової, ідейно-художньої та суто технічної засад у творчому процесі композиторської діяльності є найбільш важливим для здійснення нами аналізу виконаних симфонічних творів В. Антонюка в межах даної розвідки. Отже, в нашій роботі термін «стиль» буде використано із застосуванням традиційних меж парадигмального поля (як сукупності звичних, традиційних термінів: творча манера, почерк, письмо, артикуляція тощо та з якісно новим змістом, що має підґрунтям діалектичну формулу єдності: стиль=метод). Йдеться саме про симфонічний принцип світосприйняття, створення музичними засобами картини світу, формування конструктиву звукового простору.

Авторський статут щодо концептуального відображення світу рівночасно з позиції «іззовні» та «з середини» становить яскраву ілюстрацію можливостей симфонічного методу, коли він стає методом мислення митця. Зрозуміло, що актуалізація цієї єдності у кожному окремому випадку – в художній репрезентації того чи іншого автора – буде мати різне, індивідуальне забарвлення. Аналіз опусів композитора Валерія Антонюка ми здійснюємо із застосуванням методологічної бази означених авторів, із розумінням нових ідей сучасного музикознавчого дискурсу, але, водночас, запропонований нами підхід не має аналогів і демонструє нові, альтернативні риси.

1.2 Симфонічний наратив як спосіб існування музичного твору. Від циклічного твору до циклу творів. Створення метадискурсу

Результат студіювання більшості творів великої форми композитора В. Антонюка став передумовою до вивчення його окремих музичних опусів як єдиного текстового простору, – мета-тексту, «мета-роману» у розумінні його як корпусу композицій, об'єднаних єдиною проблемою. Запропонований композитором В. Антонюком метадискурс, як один з варіантів прояву комунікації, потребує деяких уточнень щодо «інструменту спілкування», а саме, – його музичної мови, що є чинником складання музичних меседжів, повідомлень. Йдучи за думкою М. Арановського, можна вважати, що музичні повідомлення складаються у музичні тексти. М. Фуко визнає, що «сукупність висловлювань, обмежена певними правилами формування, є дискурсом /.../ дискурсом є об'єднання різних текстів у один, що здійснюється на підставі загальних характеристик та задля вирішення певних задач складає загальне поле висловлювань» [334, с. 51].

Поняття метамовної функції, започатковане Р. Якобсоном, викликало до життя також поняття метатексту та метадискурсу [384, с. 201–202]. Останні роботи у досить різних галузях сучасної науки демонструють інтенції науковців щодо застосування терміну «метадискурс» як метамови, інтердискурсу, гіпердискурсу, інтертексту, паратексту, епітексту, гіпертексту, архітексту тощо (про це йдеться у А. Вежбицької, Ю. Крістєвої, Ю. Крістєвої стосовно обговорення проблематики у площині різного, – як наукового, так і соціально-політичного, молодіжного, спортивного тощо [65, с. 421], [175, с. 112]. І сучасне музикознавство тут не є винятком, оскільки музична мова вивчається, зокрема, як система специфічних кодових знаків (цю проблему розробляє С. Шип [367, с. 368]. Прагнемо здійснити аналіз поняття «метадискурсу» як музичного політексту, створеного сучасним українським композитором Валерієм Антонюком в його симфонічній музиці, визначити його сутності та форми втілення.

Поліфонічна багат шаровість композиторського мислення на етапі сучасного розвитку композиторського цеху в Україні робить особливо важливою роль підготовки креативних виконавців, спроможних створювати на основі авторської ідеї власну емотивну програму, спрямовану, завдяки талановитій інтерпретації, донести до слухачів художній замисел композитора. Доцільно згадати визначення: «презумпція інтерпретативності», що є запорукою прояву авторської індивідуальності, завдяки чому автор реалізує «вписані стратегії та тактики прототипного прочитання його змісту» [393, с. 165]; [394, с. 552]. Саме розуміння існування музичного твору як акту комунікативного процесу обумовлює вектор аналізу, що полягає у вивченні реалізації симфонічного циклу в музиці В. Антонюка як функціонування єдиного метадискурсивного поля. Визначення певного, особливого співвідношення між музичним текстом та його інтерпретацією надає можливість відстежити життя музичного твору в його динаміці, зробити аналіз феномену метадискурсу, як особливої форми існування української музики в наш час.

Узявши за основу загальновідому тезу про те, що метадискурс – це специфічний мовленєвий акт, спробуємо вибудувати систему музичної лексики, яка формує й транслює авторську думку та риторику, що посилює емоційний вплив. Метадискурсивними елементами творів В. Антонюка є інтонаційні, ладогармонічні, метроритмічні, сонорні чинники. Серед них – також фактура як взірць семантичного запису, що відбиває хід творчої думки та метатекстовий поліфонічний компонент. Усе це зцементовано, оформлено у чітку форму, що сприймається природно та органічно саме за рахунок використання симфонізму, як методу викладення матеріалу. Саме завдяки використанню симфонічного письма, яке розуміємо як насичення знакової системи музичного твору внутрішніми процесами, безперервність розвитку загального процесу формотворення, дає можливість донести авторську думку до слухача у найсприятливіший спосіб; тоді симфонізм сприяє композитору провістити власний оригінальний задум. Інтонація ж –

вираження образно-сміслової, змістовної сутності музики. Саме інтонація в творах композитора В. Антонюка насичує, надає виразності музичного твору, є найсуттєвішим елементом музичної тканини; значнішою мірою, ніж інші складові його музичного тексту, вона є носієм комунікативних функцій, а, інтенсифікуючи дію музичної мови, робить її більш переконливою. Зосереджена завдяки емотивності (за А. Марті) на співрозмовнику, інтонація надсилає експресивний імпульс слухачеві [цит за: 384, с. 286]. Інтонація з її метамовною функцією (або функцією тлумачення) «відповідає» за якість донесення до слухача основного сенсу теми, а якщо це – лейтінтонація, то й масштабнішого епізоду, вповні розкриваючи семантичність симфонічного метадискурсу В. Антонюка.

Методом, який дає можливість досягнути в царині музики мікро- й макрокосмос, виявити, збагнути та донести своє відчуття від дотику до багатогранності світу, є симфонізм. Як метод світосприйняття, він належить до явищ духовної культури такого рівня, що в музиці, завдяки йому, відтворюється образ світу і різних його іпостасей у безперервності та відновленні, сповнений дуалізму щастя й горя. Особливого значення симфонічний метод створення художніх образів набуває сьогодні, й це характеризується небаченою гостротою буттєвих колізій, космічним масштабом техногенних, екологічних та економічних катастроф, новою хвилею культурної кризи. Відтворення різнобарв'я та багат шаровості навколишнього світу можливе лише завдяки застосуванню адекватного методу, яким є саме симфонізм Макросвіту й Людини, людей між собою, що становить домінанту розвитку культури (Т. Адорно [2], М. Біблер [57], М. Бубер [190] та ін.). Саме симфонізм виступає однією з філософем, з осмислення якої беруть початок усі прояви духовної культури: наука, мистецтво, міфологія, релігія. Симфонізм віддзеркалює розвиток давнього Логосу, що виводить нескінченність явищ дійсності із Загального й торує свій шлях між хаосом і гармонією, діонісійським та аполлонівським світами, буттям та небуттям, поєднуючи свідоме з позасвідомим, –

відповідно до плину буття. Симфонізм уже в початковому імпульсі музичного твору бачить символ буття та можливості його подальшого розгортання, а в своєму концептуальному прояві є певним конгломератом образних сфер, які виявляють себе на різних рівнях культури, що сягають семантичної цілісності буття Людини і Світу, а власне симфонічний процес є методом репрезентації (експонування), розгортанням (варіантне видозмінення, розробка) та темпорального існування звукових образів в рамках логіки симфонії як музичного жанру. Парадигмальний (матричний) модус симфонії, завдяки іманентним особливостям жанру, відтворює ті чи інші прояви людського життя в рамках певної епістемі, яка формує систему цінностей та конституалізує форми його діяльності, встановлює алгоритм сприйняття та розуміння навколишнього світу, утворює аксіологічні принципи.

Як діалектичний метод музичного мислення, симфонізм є константним принципом музичного мистецтва та найвищим показником композиторської майстерності. Поняття «симфонізм», «симфонія», «симфонічний метод» вже давно вийшли зі сфери чистої музики: сприйняття світу крізь оптику симфонізму надає можливість митцям різних спеціальностей (літераторам, живописцям, театральним та кінорежисерам) створювати свої художні доробки, досягаючи більшої переконливості та емоційної насиченості. Йдучи у фоноваторі міжпредметного освоєння світу, визначаючи доцільність міждисциплінарного підходу, потрібно визнати, що проблема всебічного концептуального вивчення певного об'єкту буде мати більш ефективне рішення у разі застосування надбань інших галузей наукової думки, залучення «дружніх» термінів, методів, платформ. (Зазначимо, що про синтетичну природу мистецтва дослідники зазначали ще в 1933 р., коли на цю тему вийшла велика за обсягом та докладно викладена робота Й. Іоффе; новий виток зацікавленості цією проблематикою з боку дослідників припадає на початок ХХІ ст. [141]).

Культурологічний вимір поняття «симфонізм» у музикознавстві є логічним розвитком розуміння сутності симфонізму не лише як денотату, але й художнього явища в інших видах мистецтва, перш за все літературі (А. Бєлий, «Симфонії») [52], [306, с. 111–117]. Розгалуження й віддзеркалення така зацікавленість отримала в кіно (С. Езенштейн пише про це в книжці «Вертикальний монтаж»); в театрі (у В. Мейєрхольда, А. Таїрова, Л. Курбаса, М. Куліша, А. Стриндберга з його п'єсою «Соната примар», написаною в 1907 р.); в живописі (В. Кандинський, з його «Незнайомим голосом», К. Малевич, М. Матюшин, М. Ларіонов, М. Шагал, М. Чурльоніс, – його «Фуґи», «Прелюди» та великий цикл «Сонат», а також К. Петров-Водкін, із його зміщенням перспективи, – музичною мовою на три октави від рівня землі до висоти, вибраної художником, із передачею образів з неймовірним посиленням динаміки: від повної статичності до спазмічної закрученості) [374], [376], [145], [77], [280, с. 323], [330], [7]. У колористичному полі майстрів симфонічного живопису спостерігаємо, як відтінки фарб нагадують музичні хроматичні накопичення та фактурні розмивання до повної прозорості, – немов звукові хвилі від *fff* до *ppp*. Симфонізм іноді навіть використовується критикою як епітет, що дискредитує філософську ідею світобачення та світозображення (скажімо, виставка художника І. Шульце була пафосно названа «Світловою симфонією», хоча його пейзажна лексика – далека від експресивності взагалі).

Для філософії симфонічне світобачення – природно притаманне й застосовується мислителями в амплітуді від тропу до світоглядного принципу. Семантичні та семіотичні спостереження філософів щодо внутрішньої природи художнього тексту надають можливість виявити основні принципи формо- й текстотворення: за Ю. Лотманом, «структура художнього твору – це системна єдність», «ієрархічно організована семіотична структура» з одного боку та (за М. Бахтіним) – принцип «художнього бачення», тобто розуміння світу «очима автора» [201, с. 12],

[43, с. 371]. Тож, вивчення твору як специфічної, об'єктивно наслідуваної, всесвітньої й загальновідомої форми буття крізь призму самовираження автора, який прагне до комунікації з аудиторією (слухацькою, читацькою, глядацькою) на засадах конвенціональних домінант, провокуючи діалог з нею, – ось завдання для сучасного дослідника. Отже, побудова твору, в якому було б можливо відтворити весь конгломерат світових основ, «єдність різного і інакшість раніше існуючого, колишнього, плинність музичної стихії, мінливість звукового потоку, взаємопов'язаність елементів цілого», можлива лише завдяки симфонізму [25, с. 10]. Адже «розкриття художнього задуму за допомогою послідовного і цілеспрямованого музичного розвитку, що включає протиборство і перетворення тем і тематичних елементів» можливо здійснити, лише користуючись цим глобальним, багатофункціональним, всеохоплюючим методом [25, с. 10]. Саме симфонізм надає композиторові можливість відчувати світ, а згодом створювати художній доробок у повній гармонічній єдності: «...розуміти форму і зміст в їх суттєвому і необхідному взаємозв'язку: форму як форму змісту, і зміст як зміст форми», з визначенням ціннісного центру, де в центрі – взаємини між Людиною та Світом, застосовуючи прийом «естетичного уживлення», тобто, «бачення предметів і героїв зсередини» [43, с. 88–89]. Така позиція художника-дослідника – «зсередини» – створює умови для появи особливого типу драматургії, який, за словами А. Габричевського, головними чинниками має «напругу та нагнітання прихованих, скутих енергій» [71, с. 789]. Висвітлюючи художній метод Д. Шостаковича, цей автор пише: «Навіть у повільних частинах його останніх симфоній, які на неуважного слухача можуть справити враження застиглого заціпеніння, завжди відчувається величезна напруга та нагнітання прихованих, скутих енергій. Недаремно Шостакович – один з найбільших симфоністів, тобто, драматургів у світовій музиці» [цит. за: 214, с. 404–415].

Сталий канон симфонічного методу мислення майже повністю збігається з принципом класичної риторики, де викладення матеріалу

(*docere*) мало б відбуватися на високому естетичному рівні (*delectare*) та викликати емоційний підйом (*movere*). Але композитор, надаючи слухачській залі меседж, формує довершений комунікативний зв'язок, – влаштовує інтеракцію, що є полем для репрезентації авторської поезії, що К. Хіландом визначає як метадискурс, зауважуючи, що це – «...маніфестація мовця в тексті, яка може набувати ролі переконування та аргументації» [21, с. 438].

Термін «метадискурс» в широкий обіг було введено ще в 1959 р. З. Харрісом, який, розуміючи важливість місця автора, як коментатора власного тексту, визначив поняття «метадискурсу як способу розуміння мови у використанні, що демонструє волю автора досягти не лише рецепції, а й аперцепції, створити умови щонайкращого сприйняття авторського задуму [389, с. 3]. «Вивчення тексту – це вивчення діалогу автора тексту й дослідника», – визначив свого часу М. Бахтін, маючи на думці діалог особливого виду, а саме «складне взаємовідношення тексту (як предмету вивчення та розмірковування) та створення власне контексту, /.../, в якому реалізується пізнавальна та оцінююча думка вченого. Це зустріч двох текстів – готового та такого, що створюється безпосередньо-реагуючи, отже, це – зустріч двох суб'єктів, двох авторів» [45, с. 285]. А. Вежицька продовжує думку М. Бахтіна щодо діалогічності тексту [65]. Структуролог та лінгвіст, М. Бахтін вважав, що текст обов'язково має адресата, тому що «... життя по природі своїй діалогічне Жити для людини – це означає приймати участь у діалозі : питати, слухати, погоджуватися тощо» [40, с. 307]. А. Вежицька однією з перших піднімає питання стосовно існування такого діалогу (полілогу), в якому роль автора є більш значущою, а ніж співрозмовника, говорячи про метатекст, дослідниця моделює ситуацію, коли автор коментує свій опус, ніби то виходячи у своїй оповіді з тіні на передній план, називаючи це двотекстом, двоголоссям. Проблема, пов'язана з використанням поняття метадискурсу, нині перебуває в полі зору багатьох науковців, зокрема, уточнення дефініції «метадискурс» є в студії лінгвіста А. Шадчиної [359].

Елементи метадискурсу займають «попереднє або наступне місце по відношенню до основного компоненту» [45, с. 418]. Ці метатекстові зв'язки часто переплітається й можуть виконувати різні функції, а саме: прояснюють «семантичний візерунок» основного тексту, з'єднують його різні елементи, посилюють, скріплюють [45, с. 421]. Погоджуємось із точкою зору В. Ванд Коппла, який пише, що «метадискурсивні елементи дискурсу допомагають краще зрозуміти ідею автора. Метадискурс, на його думку, сприяє розвитку критичного мислення, так як в аудиторії з'являється можливість порівняти свою точку зору з думкою автора твору. Система металементів (лексичні, синтаксичні, стилістичні, графічні, інтонаційні засоби) дозволяє автору виділити важливу інформацію в тексті, що робить його структуру більш зрозумілою і доступною» [390, с. 23]. Отже, зазначимо, що метадискурс – це специфічний дискурсивний простір, що має провідника, який його очолює (інтенсифікує, змінює вектор тощо).

Антологія метадискурсу як художнього явища сягає давніх часів. Так, свого часу ще Жоскен Депре псалмами спілкувався з королем Людовіком XII, нагадуючи йому про платню [184, с. 586]. «Прощальна симфонія» Й. Гайдна також була музичним меседжем [184, с. 218]. Отже, започаткувавши обговорення даної проблематики, зазначимо, що композитор своєю творчістю неодмінно формує своєрідне дискурсивне поле. Спрямованість В. Антонюка на безпосередню участь (у образі ліричного героя, автора-коментатора, резонера, модератора) у створеному ним «дійстві» дає можливість вважати запропонований автором тип спілкування з аудиторією метадискурсом.

Метадискурсивне поле симфонізму Валерія Антонюка – це не лише акт взаємодії митця та його аудиторії: полікомунікативний ланцюжок, ініційований автором можна означити значно ширше, – як діалог між Людиною і Світом, що не має кінцевої точки. А за визначенням М. Реріха: «...як властивості Природи вказують на вічний процес, так і дух людини йде тим же шляхом» [271, с. 283]. У творах композитора В. Антонюка

озвучується цей діалог із двох позицій: «Я – в Світі» та «Світ – у Мені». Розвиваючи цю ідею, людина у творах цього митця намагається формувати в діалозі зі Світом взаємозв'язки, які дають їй можливість не тільки для фізичного існування, а й для того, щоб бути творцем, художником, розвивати власний духовний космос. Розвиток такої тематики В. Антонюк робить у започаткованій ним формі (композиційній будові) симфоній-наративів, і, попри те, що мають назви – не є ні програмними, ні камерними. Досліджень цього нового виду симфонічної форми, на відміну від популярного жанру одночастинної камерної симфонії, ще не існує.

Доцільно зазначити, що популярний жанр камерної симфонії у фонді світового музичного мистецтві найяскравіше представляють Концертна симфонія для скрипки і альту з оркестром В. А. Моцарта; Дев'ята симфонія Л. Бетховена; «Траурно-тріумфальна симфонія» Г. Берліоза та його «Гарольд в Італії», «Ромео і Юлія»; симфонія «Фауст» Ф. Ліста та інші відомі опуси, що є видатними здобутками у цьому жанрі. У ХХ ст. інтерес до камерного симфонізму не тільки не втрачено, – камерна симфонія набуває розвитку у творчості І. Стравинського (його «Симфонія псалмів»). Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром С. Прокоф'єва, останні симфонії Д. Шостаковича мають усі риси цього жанру, як і «Симфонія-фантазія» для оркестру російських народних інструментів Р. Глієра, Камерні симфонії № 1 та № 2 А. Шенберга, П'ять маленьких симфоній Д. Мійо, «Симфонія для людини-соло» П. Шеффера тощо). Жанровими різновидами симфонії репрезентована друга половина ХХ ст.: тут – і вокальна, й хореографічна симфонії, концертна та симфонії для органу С. Франка, Ш-М. Видора, Ж. Гійо; симфонії для фортепіано Ш. В. Алькала, К. Сорабджі, Н. Бентзона, Дж. Вайта, симфонії, написані окремо для духових і струнних інструментів А. Хованесса, симфонії для хору *a cappella* Г. Бантока, Р. Харріса, М. Вільямсона, рок-симфонії П. Кулака, І. Калниньша; артефакти в жанрі симфо-електроник пошуків деяких сучасних композиторів. Серед українських композиторів, що писали й пишуть у цьому жанрі –

Є. Станкович, В. Сильвестров. Особливий інтерес викликають написані в цьому жанрі твори В. Губаренка (симфонії-балети «Асоль», «Зелені святки», «Liebestod», його камерні симфонії). Знакові роботи вийшли з-під пера Л. Грабовського, О. Ківи, І. Карабиця, Я. Верещагіна, В. Загорцева, В. Шумейка, Ю. Іщенка, І. Щербакова, Г. Гаврилець, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, З. Алмаші, В. Польової, О. Щетинського та ін.

В. Антонюк – представник української композиторської школи ХХІ ст. – здатний максимально гостро сприймати прогресивні науково-духовні тенденції та бути надзвичайно чутливим до всього ідейно нового та світоглядно передового, бо саме інкорпоративність в актуальний ідеологічний контекст свого часу надихають його на витвір концептуальних симфонічних полотен. Поява кожного нового твору композитора у створеній ним формі наративної симфонії привертає зацікавлену увагу аудиторії, захоплює слухачку уяву саме завдяки тому, що він у повному обсязі демонструє володіння концептуальним симфонічним мисленням. Метадискурс, запропонований ним у ракурсі світоглядного музично-публіцистичного інтелектуального розуміння, доцільно розглядати саме в рамках парадигми наративної симфонічної форми. У формуванні даного дискурсу – центральна роль його світоглядних публіцистичних концептів, викладених саме у симфонічних творах автора. Їхнє моделювання та актуалізація у загальному світоглядному контенті виявляє екзистенційну основу буття людини в соціумі (тобто, орієнтовану на *внутрішнє буття людини*, дещо *ірраціональне* в людському «Я», внаслідок чого людина є неповторною особистістю). У широкому ж сенсі, звертання до неоказіональних тем допомагає митцеві у його самовизначенні як особистості, в полі націєтворчих прогностичних тенденцій; засобами симфонічного жанру «вербалізує» базові світоорієнтири. Отак, як світоглядна публіцистика у філософській, політичній, науковій, духовній та культурній площинах відображає процес «дозрівання громадської думки»,

що «завершується світоглядом суспільства, передусім – його провідної верстви і філософії її інтелектуальних верхів» [370, с. 6].

У дисертації проаналізовано сім виконаних із десяти написаних В. Антонюком у 2011–2018 рр. симфоній. Деякі з них доцільно об'єднати у цикл, інші виступають як самостійні полотна. Кожен його симфонічний чи камерний твір для досягнення авторської ідеї вимагає від слухача максимуму зосередженості та готовності до творчої співпраці. Семіотичний принцип композиторського мислення В. Антонюка, емоційна яскравість висловлення, театральність і кінематографічність драматургії його симфоній є результатом нових технічних засобів роботи з музичним матеріалом, – усе це вмотивовує слухачів до «корпоративної» роботи, до спілкування в дискурсивному просторі. У багатьох творах В. Антонюка помітна його схильність до монотематизму. Мелодична лінія цього композитора (а він – природжений мелодист) – це, насамперед, завдання вибору того інтонаційного зерна, з якого надалі виросте мелодія; монотематизм – один із чільних засобів музичного мовлення – неодмінна складова його творчого методу. Розглянемо в цьому контексті сім симфоній В. Антонюка, написаних і поставлених у 2-му десятилітті ХХІ ст.

Симфонія В. Антонюка № 1 «Гармонія Руху» вперше прозвучала 7 квітня 2011 р. у Колонному залі імені М. Лисенка Національної філармонії України на ХХІ Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону». За пультом Філармонійного орестру був корифей української композиторської школи Мирослав Скорик. Симфонія пропонує широке асоціативне коло: від загально-людських до суто особистісних зв'язків. Ідею твору втілено в самобутній композиції, драматургія якої сприяє розкриттю яскравих контрастних образів, які розвиваються протягом усього тривання симфонії.

Наперед зазначимо, що В. Антонюк створює всі свої твори як своєрідні драматургічні п'єси. Жанрова приналежність (за викладенням деяких камерних творів) тут не стає на заваді, опуси композитора завжди мають назву та сюжетну наповненість. Перша його симфонія має назву «Гармонія

Руху». Але композитор, завжди свідомий певної містифікації, часто-густо дає своїм творам назви, що зовсім не правлять за подорожній вказівник. Отримавши, завдяки назві цієї симфонії, завдання відчутти художнє втілення руху й гармонії та їх взаємодію, слухачі сподіваються почути щось енергійне, ритмічне, і вже заздалегідь вибудовують асоціативний ряд, пов'язаний із урбаністичною естетикою. Але вже з перших звуків симфонії вони занурюються в атмосферу поетичного споглядання, спокою, рівноваги та злагоди.

Початок симфонії – це філософська розмова про витoki руху. Справді, – початок дня, його пробудження – це вже і є початок руху. Рух нам явлений у всьому: в появі першого промінчика сонця; у току вологи, соку, що наповнює квітку, в тому, як, відчувши пульс життя, вона спершу тягнеться догори, розкриваючи назустріч сонцю пелюстки, а потім, схиляючись долу, віддає себе у руки людини. Рух є вже в перших звуках ранкового міста, ще прохолодного, що окреслює неквапливий хід нерозігрітих механізмів, які згодом увійдуть у ритм та почнуть виконувати свої «партії» спритно та злагоджено. Але рух сам по собі – не досить цікавий, і слухач симфонії, охоплений інтригою майбутньої події, вже розуміє, що все це – лише декорація: він чекає появи головного героя та початку справжньої розповіді.

Експонування тематизму переростає безпосередньо у його розробку, а слухач, ідучи за автором, стає його приятелем, подорожнім, свідком усіх перипетій мандрівки. Композитор цього разу зовсім відходить у тінь, надаючи можливість слухачеві самотійно розібратися з усіма життєвими формулами, пройти всю запропоновану ситуацію, зіграти в класичну акторську гру: «я – у передбачуваних обставинах». Слухач уже націлений на те, щоб здогадатися, про що саме йдеться та зрозуміти основний меседж композитора: рух – це життя; життя – це рух.

Отже, метадискурс розпочато. Композитор заявляє тему, слухач отримує можливість або пристати до позиції автора, або сперечатися з ним, але завжди мати можливість віднайти себе, зрозуміти щось у своєму житті,

реалізувати себе, змінити своє буття на краще. Композитор дуже емоційно передає занепокоєння, збентеження, неспокій. Автор симфонії яскраво зображає зміну настрою, відчуття осяянь, пропонує слухачеві разом із ліричним героєм симфонії знемагати у пошуку єдиного рішення, зневірюватися, але все ж таки знаходити сили та рухатися. Бо без руху нема життя, воно дисонансне, незлагоджене, негармонічне. Але рух не може бути безперервним, потрібна мить паузи, щоб дух перевести. Перший акт дійства кульмінаційно завершено. Потрібно змінити декорації, що нададуть можливість спинитися, осмислити, оцінити. Удар гонгу сповіщає про кінець акту.

Своє драматичне світовідчуття В. Антонюк передає різними музичними засобами: окрім інтонаційно-мовної лінії, ладо-гармонічної палітри, побудовою особливого метроритмічного малюнку ще й завдяки створенню та закріпленню – протягом одного, а іноді й декількох музичних творів – специфічної тембрової лейтхарактеристики за певними фарботонами. Так, ксилофон, віброфон, дзвони й дзвоники, трикутник, наділені функціями створювати образ годинника (малого чи великого, що б'є з стіни ратуші). Щодо застосування у цій симфонії труби, потрібно сказати, що її звучання відсилає слухачку аудиторію до низки візій, пов'язаних із проявом суто чоловічих якостей: схильністю до мандрів, необхідністю участі у військових походах, мужністю, відвагою, здатністю йти на ризик, тощо. Розуміючи творчу позицію В. Антонюка з його схильністю до певної театралізації, а також враховуючи його досить молодий вік (на момент написання «Гармонії Руху» йому виповнився 31 рік), можна вести мову про майже повну ідентифікацію автора з образом його ліричного героя та досить наявними алюзіями літературно-історичного рівня. До того ж, творчі інтенції композитора завжди спрямовані на створення «емфатичної спресованості» (термін О. Зінькевич) [130, с. 52]. Принцип розвитку музичного матеріалу у Першій симфонії бачимо в проведенні композитором самостійних, але інтонаційно близьких тем, заявлених на початку твору, через виділення

спільного мотивного зерна та його розробку аж до набуття тематичними одиницями чітких рис спорідненості. Процес розробки виявляє єдиний первень, що лежить у інтонаційній основі головних тем твору.

Образ ліричного героя в Першій симфонії Валерія Антонюка, на відміну від інших його творів, іще виписаний пунктирно. Про вдачу та внутрішній світ центрального персонажу автором сказано напрочуд мало, й слухачеві лишається домальовувати його портрет. Він – молодий, енергійний, закоханий: це ми почули з музики першого розділу «Гармонії Руху». Він – мрійник, поет: про це йдеться в обох її частинах. Він – наш сучасник, розуміємо ми, вловлюючи слухом швидкоплинну ладо-тональну мінливість, кластерні співзвуччя та відзначаємо його потребу у архітектонічній свободі. А з наступного епізоду ми дізнаємось, що він – ще й винахідник: адже творчі пошуки В. Антонюка дуже часто знаходяться в полі архетипних алюзій. Звертання автора до архетипних образів культури завжди отримує досить несподіване художнє рішення та вибудовується у дещо незвичайне. Зокрема, через гротесковий вальс симфонії «Гармонія Руху», що вводить слухача у світ не тільки давній, а й театральний. На фоні вальсу неквапно та розмірковано тече життя, тож і це також – рух, та, вочевидь, – дуже гармонічний. Отже, композитор задає ще одну тему у запропоновану ним метадискурсі, – темп, та запрошує до диспуту: чи обов'язкова ця складова задля відчуття гармонії життя, а чи були у минулому люди щасливі, не маючи швидкісної техніки, долаючи відстані нескоро, чи так уже необхідний швидкий рух для якості буття. Властива В. Антонюку майже розмовна артикуляція мотивів інструментами, створює враження, нібито свої важливі справи обговорюють непереможні добродії, підхоплює спільну розмову з ними підхоплюють танцюючі Коломбіна та її партнер, – красень-військовий, тему якого яскраво виспіває труба. Підніжжя кульмінаційного піку – початок завершальної стадії симфонії – композитором надано у вигляді своєрідної архітектонічної арки.

Побудова симфонії «Гармонія Руху» відображає характерний для композиторського стилю В. Антонюка принцип контрасту із наскрізним розвитком тем. У всіх композиційних частинах відбувається розвиток тем, експонованих напочатку, крім того, він торкнувся й тематичного матеріалу, що з'явився у творі внаслідок самого музичного процесу. Драматургічно ця симфонія має логічне завершення: автор – не схильний до відкритих конструкцій, і це стосується як його наративу, так і суто формальних композиційних рис. Щодо дискурсу – тема стосується зображення симфонічними засобами оркестрового письма темпоритму життя, його якості у завданих умовах, нюансів та перепитій: слухачеві запропоновані авторські підказки та його особиста думка.

Світова прем'єра *Симфонії № 2 «Фанфари» В. Антонюка* відбулась на XXII Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону» 28 травня 2012 р. у Великому залі НМАУ імені П. І. Чайковського у виконанні Симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України під управою головного диригента Володимира Шейка. У цьому ж виконанні Друга симфонія 33-х річного композитора поповнила фондову скарбницю Українського радіо та увійшла до CD «Валерій Антонюк». Як виявилась, це – улюблена симфонія самого автора.

Другу симфонію В. Антонюка «Фанфари» починає голос сопілки (партія флейти), що ніби здалека проникає в зал на фоні окремих, де-інде лунаючих дзвіночків, звучить елегійно й трохи поодинокі. (Цікаво, що композитор у добу своєї юності блискуче закінчив КВМУ ім. Р. М. Глієра одночасно з сопілки та цимбал та має до неї особливу пристрассть). Викладення першої «сопілкової теми» у звучанні струнної групи надає їй більшої схвильованості та збентеженості. Інтонаційна формула, що містилася у перших тактах, отримує продовження й розвиток аж до фанфарного звучання мідної групи духових.

Цікавим є використання тут партії фортепіано. Пасажі у звучанні роялю не вибиваються із загального колориту, – вони створюють для слухача

оманливу картину можливості гармонійного співіснування химерного та реального світів у одну й ту саму мить часу-простору. Ліричний герой не бореться, – він поки що розчиняється у цьому матеріальному світі, аж поки важкий поступ групи мідних духових інструментів не заявляє про майже цілковиту свою перемогу. Поява фортепіано, як завжди у В. Антонюка, асоціюється з виходом на авансцену ліричного героя, з персоніфікованим образом автора, який напряду вступає в діалог із слухачем. Метадискурсивний рівень (на відміну від чуттєвого, споглядального, інтуїтивного, безпосереднього), мабуть, у цьому місці – не дуже доречний. Фактура партії фортепіано вибудована так само, як інших інструментів: велика кількість хроматичних звуків, ходи на збільшені секунди, септові та нонові гармонічні інтервали, ходи по звуках альтерованих септакордів, згрупований у тріолі мелодичний малюнок, – розріджений паузами, він органічно вписується у загальну іронічну атмосферу вальсу. Глісандо арфи додають музиці блиску, – мов мішура у сяйві юпітерів. Відзначимо драматургічно важливий розділ *Presto*, – це реприза з рисами розробки, що загалом характерно для творчого мислення В. Антонюка. Поява теми в одноіменному мажорі – виразний та яскравий драматургічний хід: композиторові притаманне оптимістичне світовідчуття, він завжди плекає метафізичну надію, що світ створений гармонійно. Відрефлексувавши у попередніх епізодах, автор симфонії створює розділ, який вносить емоційну рівновагу та можливість його ліричному героєві знайти засоби здійснення його бажань. У музиці ці рефлексії втілено засобами імітаційного проведення мелодії у всіх дерев'яних духових з наступним виспівом у скрипок в октавному посиленні змінює елегійний тон звучання на піднесений, натхненний. Тема інтенсивно розробляється засобами всього оркестру, її проведення є в різних варіантах також у мідних та ксилофона. Аж ось труби починають сурмити квінтолі 16-х, – це вже будується архітектонічна драматургічна арка. Скандування струнних та фаготів за підтримки ударних відтінюється піднесеними руладами дерев'яних духових, і маестозність сурм

підкреслюється їх звучанням в октавному подвоєнні. Музичний розвиток симфонії «Фанфари» виходить на Коду: фанфари, що лунали на початку, звучать на повну міць, – висвітлено та урочисто справляють «vittoria». Проведення відбувається за допомогою групи мідних інструментів під акомпанемент гамових пасажів струнних. Після пафосного викладення патетичної теми відбувається репризне, мов нагадування, проходження елементів всього попереднього музичного матеріалу. Ось з'являється короткий репетиційний мотив: він звучить уже не як протистояння елегійній темі, а як частина загального образу. Саму ліричну тему (її зворушливе проведення ми чуємо у скрипок, а згодом – у всієї струнної групи) доповнює інтонація тетракордового складу у викладенні фортепіано за підтримки альтів. Ця синтагма активно розробляється в партії роялю: колористичне розмаїття досягається завдяки використанню хроматики. Вона проходить також у других скрипок, – наче ліричний герой нарешті наважився додати свій голос у загальний полілог. Продовжує розроблятися й репетиційний мотив: насичений хроматичними звуками, секундово ущільнений, він набирає висоти у дерев'яних духових та дзеркально відбивається в альтів. «Під саму завісу» з'являється дещо видозмінена початкова «сопілкова» інтонація: у супроводі загального скандування оркестру вона декілька разів проходить у дерев'яних духових. Звучання роялю сприймається як «слова автора»: своїми схвильованими тріолями четвертних, збиваючись від збудження з дактильного акцентування на дольник (міжтактові синкопи), разом із усім оркестром, охоплене хвилею загального захоплення, він долучається до загального піднесення. Так, фанфари, що беззупинно лунають – це хвала життю, це радість від самої миті існування, це завзяття від причетності до усього сущого. Ось що має викликати душевне зворушення, ось чому потрібно співати осанну. В. Антонюк – композитор з філософським мисленням, тож проблема існування людини в світі розглядається ним у різних аспектах: широка й оманлива ріка життя будь-якої миті захлесне необачливого та слабкодухого; вогонь творчості спалить нерішучого та

занадто сервільного. Різке звучання фанфар у мідних (труб), ніби символізує жагу до насолоди славою, неможливість існування без тріскучого щоденного визнання, що поступово зводить нанівець радість від творчості та її результат самого творення. Композитор, свідомий важливості цієї теми, залучає до «обговорення» слухачьку аудиторію.

Завершуючи Симфонію № 2 «Фанфари», В. Антонюк, який традиційно переймається композиційною стрункістю корпусу твору, перекидає арку до своєї Симфонії № 1 «Гармонія Руху». Так, у передостанньому розділі з'являється, як ремінісценція до ідеї про гармонійність утворення світу та руху, як основи цієї рівноваги, дещо видозмінена, але добре ідентифікована тема першого *Allegro*. Тетрахордова конструкція короткого енергійного злету, хроматична інтонаційна побудова, кластерна заповненість свідчать про використання композитором єдиного «інтонаційного словника». Застосування даного прийому свідчить про формування В. Антонюком єдиного наративного поля, де окремі симфонічні твори є «розділами» захоплюючого «оповідання».

Цілком очевидно, що композиція обох перших симфоній В. Антонюка створена за принципом «континуально-контрастного формотворення» (термін В. Задерацького), метою якого є створення індивідуальної форми на фундаменті певної класичної структури, шляхом безперервного чергування контрастних ділянок, які перетікають одна в іншу, за умови інтонаційної взаємообумовленості цих ділянок [22, с. 179–180]. Контрастно зіставлений драматургійний план наративів, використання музичного споглядально-медитативного, експресивно загостреного тематизму творів надає змогу композитору В. Антонюку всебічно й повно висвітлити складні світоглядні проблеми, завдяки самозаглибленню й психологізму. Можливим стає також звертання до стильових рис історично віддаленого часу, що збагачує загальну тематику творів, створює сюжетну інтригу для слухача, підтримує зацікавленість слухачької аудиторії до творчості автора. Тяжіння цього новаторського симфонізму до конструктивної одночастинності, принцип

монотематичного розвитку дозволяють йому бути дотичним до цілого комплексу ідейно-художніх, естетичних, драматургічних, музично-виразових рівнів. Зіставлення та розмежування певних «масок»-образів вдається В. Антонюку, завдяки використанню персоніфікації тембрів, зокрема, фортепіано, як звучання, дотичного до образу автора. Організація музичної тканини Симфонії № 2 «Фанфари», як фактурного аспекту, є важливим драматургічним засобом нагнітання драматичного напруження. Завдяки особливостям індивідуальної композиторської дикції В. Антонюка, традиційні засоби музичної виразності у поєднанні із сучасними прийомами композиторської техніки уможливають застосування різних видів контрасту. Головною особливістю фактурної організації симфонії «Фанфари» є використання гомофонно-гармонічного складу та імітаційно-підголоскової поліфонії. Розробленню образної драматургії цього твору сприяє також побудова його ладогармонічної сфери. Тональність у симфонічному письмі В. Антонюка виявляється як у звичному її розумінні, так і в сонорному забарвленні, колористичному відтінку, фарботоновому полі, що має прояв не в руйнації традиційних уявлень щодо стійких та нестійких шаблів, а збагачує ладотональну сферу, завдяки застосуванню ним 12-ти шаблевої структури.

Світова прем'єра *Симфонії В. Антонюка № 3 «Передбачувана Музика»* відбулась у 29 травня 2014 р. в Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України на XXIII Міжнародному Фестивалі «Музичні прем'єри сезону» у виконанні Національного симфонічного оркестру України під управою диригента Наталі Пономарчук.

Вступні акорди Третьої симфонії налаштовують слухача на драматичний лад. Уже впізнавані, специфічні для В. Антонюка кластрені співзвуччя, тут – у викладенні групи мідних духових – лунають пронизливо різко та жорстко, неначе звук старої заіржавілої брами у стародавньому замку, фортеці чи ратуші. Ось, проскрипівши, відсунулася одна ступка, ось – інша ворітниця. Важкі завіси мурованих стін, ледь-ледь рухаючись, таки посунулися, даючи прохід. Декорації виставлені, дійство розпочинається.

«Вистава» відкривається епізодом, сповненим меланхолії й витонченої поезії. Це – презентація, знайомство зі світом ліричних героїв, які мешкають у цьому замку. Лірична тема у викладенні флейт звучить ніжно й безтурботно; англійський ріжок, наче в інвенції, підхоплює та подовжує ведення мелодії, що розвивається за «анфіладним принципом» (термін Ю. Євдокимової) [117, с. 69]. Додає свою репліку кларнет, м'яко, акордом відповідають валторни. Весь цей час струнні тримають педаль, арфа ж створює фон, виповнений неясного, непевного мерехтіння. Посвист флейти-пікколо, що на октаву нижче продубльований дзвониками та віброфоном, нагадує голоси сполоханих пташок, які, коротко пролунавши, замовкли, надавши місце солов'їній пісні.

Нове проведення ліричної теми проходить у струнних. Фагот імітує низхідний тріольний мотив, відступаючи від скрипкового проведення на один такт; накладаючи контрапункт, подає голос англійський ріжок. Тема шириться, пливе, охоплюючи собою весь простір, та несподівано «наражається» на репліку групи дерев'яних духових та фортепіано. Фраза звучить із легким комічним відтінком, – так, наче блазень незлостиво вдає з себе вельможу та мавпує благородне панство. Але щирості мелодії це не завадило, – навпаки, пісню ще з більшим ентузіазмом заспівали всі струнні та непередбачувано високо – мідні духові, створюючи «картинку» розчуленої, хоча й не дуже вправної у співі свити витонченого ліричного героя. Додав свій голос завзятий хвацький військовий персонаж: про нього «сказав» дрібними трелями маленький (військовий) барабан. Картина друга, не змінюючи місця дії, налаштовує «камеру» на інший караєвид. Це, без сумнівно, – світ, розташований за високими стінами лицарських умовностей та етикету. Мелодичний потік підхоплюється та враз змінює свій напрямок, перерваний сердитим вигуком тромбонів. Оркестр, що мить тому виразно й натхненно виспівував благородну ліричну тему, миттєво переорієнтується, починаючи відбивати грубуватий, дещо незграбний акомпанемент. Відігравши період вступу, сурмачі оркестру розпочинають творити

невибагливу танцювальну мелодію вальсу-сотеу, зі стрімкими переміщеннями, стрибками, гострими пунктирними ритмами. Але з кожною новою синтагмою музика все менше нагадує про це свято: яскраво виражений мінорний колорит, вихрові мелодичні звороти, занадто швидкий, як для танцю, темп, високі ноти у злетах флейт нагадують біг коней, уривки сигналів військової музики, метушню галайстрів. Мелодія, яка супроводжується зіставленням гармоній, що зсуваються по півтонах вниз, повторами накручує відчуття драматизму. «Сопілковий» колорит звучання кларнета та «англійця» вимальовує таку собі порцелянову ідилію, показуючи ще один бік життя. Традиційне забарвлення лунаючого звуку викликає багатошаровий асоціативний ряд та дає слухачеві можливість вписати в цю музичну рамку свою особисту фабулу чи сюжет. Надзвичайно цінно, коли автор, митець виступає у ролі ритора, що вміє «глаголом жечь», але ще важливіше – мати талант, і, сконцентрувавши на кінці пера всі вібрації епохи, всі тонкі коливання свого часу, створити такий художній простір, який надасть можливості будь-кому заспівати власну пісню душі, розкрити за допомогою художнього твору потаємні сфери приватного світу та врешті решт пережити щось нове, сублімуючи бриніння особистих струн у індивідуальний майстерний здобуток.

Кінематографічний засіб зіставлення, зміни планів якнайкраще підходить до драматургічного вирішення ідейно-художнього проекту композитора. Гетерогенний світ нашої доби, складений з різних за походженням і змістом етнічних, соціальних та вікових груп, – неоднорідний за своїм політичним розвитком, тож, як ніколи, потребує рецепту співіснування через культуротворення та створення умов для досягнення *modus vivendi*. Композитор В. Антонюк, формує художнє поле саме задля знаходження відповідей на виклики епохи. Отже, пригода, що сталася у старовинному замку, закінчилась оптимістично й життєстверджуюче. У мистецтві існує лише декілька сюжетів, один з яких – це, власне, оповідь про

подорожнього та його подорож, – це може бути й подорож до себе. Напевно, саме в цьому і є поетичне композиторське передбачування.

Написана наприкінці 2013-го – напочатку 2014 рр., *Симфонія № 4 «Система Бажань»* В. Антонюка, вперше прозвучала 30 травня 2014 р. під управою Володимира Шейка у виконанні Симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України у Великому залі НМАУ імені П. І. Чайковського в рамках програми XXIV Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону». Було безумовною вдачею, що емоційно та філософськи насичений, новий симфонічний твір сучасного українського автора було доручено такому сильному оркестру, що здатен опанувати надскладний репертуар. У симфонії сконструйовано модель звучання революційних подій, що відбувалися в серці України, – на Майдані Незалежності наприкінці листопада 2013 р.

Початок «розмови» автор уже традиційно починає здалека, надаючи можливість аудиторії без зайвого композиторського імперативу увійти в атмосферу оповіді. Вступ до Четвертої симфонії народжує думку про близькість інструментального письма композитора до вокальних творів. Розспівування інтонації, що звучить у партії флейти (секстовий хід з допоміжним хроматизмом) нагадує якісь прадавні синтагми, вокальні артефакти. Справді, якою ж справедливою була здогадка Б. Асаф'єва про інтонаційний арсенал народу, його скарбницю, універсальне інформаційне та емоційне джерело, що є кодом до шифру того чи того явища в духовному бутті нації [28, с. 275]. Звучання короткого вступного мотиву відразу налаштовує слухача на медитативний, споглядальний лад. Виростаючи з інтонаційного зерна флейтового мотиву, з'являється вже більш розвинена тема у кларнета. Відлунює арфа. Прозора фактура (обмежений склад виконавців), дзвіночки, віброфон, – усе це створює елегійну атмосферу: здається, бринить і вібрує саме повітря. Вступ вдало створює колорит української природи, – незайманого, первинного простору, що є основою для існування й розвитку душі. Ліричність залишається емоційною основою

подальшого музичного поля. Виразно починає свій солоспів скрипка. Струнна група м'яко акомпанує. Поступово нарощують експресивність струнні за підтримки коротенької поспівки, але несподівано з'являється мелодико-ритмічна фігура, що є відчутним дисонансом на тлі виспіву скрипок. Спершу здається, що драматургічне завдання стривоженого сигналу труб на тлі подальшого емоційного звучання струнних полягає в тому, щоб відтворити зовсім інший емоційний фон. Із моменту написання попередньої симфонії пройшло зовсім мало часу, а свідомість уже мимохіть створює вербальний ряд: «Слава Україні!», – у відповідь тромбони й туба додають дві тривожні синкопи: «Героям Слава!». Реалізуючи на практиці задум Густава Малера, Валерій Антонюк відтворює музичними засобами революційні гасла. Мов галас юрби, тубам «відповідають» схвильовані репліки дерев'яних духових (низхідні ходи по квінто-квартовому сполученню). Отже, двічі повторені трихордові фігури труб досягають першої кульмінації. Сухі, мов пістолетні вистріли, удари *blocco di legno* нагадують про події тієї доби та немовби віщують наступні: не всім до вподоби був прояв національної свідомості революційних подій в Україні. Доречно зазначити, що О. Зінькевич у монографії «Симфонічні гіперболи», аналізуючи симфонічний почерк композитора Є. Станковича, зокрема, щодо його сонорових здобутків, наводить вислів Л. Мазеля стосовно Восьмої симфонії Д. Шостаковича, про наявність колористичних ефектів, які викликають «яскраві зображальні асоціації, наприклад, зі свистом кулі чи бомби, падіння яких супроводжується різким ударом» [130, с. 52].

Скрипкова партія, майже солоспівом, проводить тему Вступу, – цей мотив є одним з найкращих зразків мелодичного арсеналу композитора та наочним прикладом дії принципу монотематизму, завдяки досконалому володінню роботи В. Антонюка з інтонаційним зерном. Беручи за основу інтонаційну клітину, митець вирощує мелодичну лінію довгого дихання, видозмінюючи її та вдосконалюючи протягом усього твору. Неймовірно прониклива, сповнена ніжності, скрипкова мелодія доспіває свій мотив

на фоні педалі струнних та оксамитових тонів мідної групи оркестру. Оце і є перше бажання, – кохати й гідно жити на своїй землі, давати життя своїм дітям і не гнутися, не терпіти чужої волі, відчувати себе людиною, бути вірним собі.

Наступний розділ змінює настрій на більш драматичний. Вісім разів проходить скандування з контрастним чотиритактом дерев'яних духових. Усе це відбувається на фоні валторнових півнот, що виводять: «У-кра-ї-на», – злігована півнота з четвертною, та, взявши дихання, висхідний трихорд, – «По-над все!», – дві четвертні та злігована восьма з половинною. Цей музичний вислів починає формуватись іще раніше, – при першій з'яві теми-виклику «Слава Україні!», та, нарешті, музична формула знайшла свої обриси. Двічі відбувається дане проведення, а далі – англійський ріжок разом із кларнетами співає лише «У-кра-ї-на», – три четвертні та згруповані лігою половинні. Середина цього епізоду розробляє саме цю синтагму, видозмінюючи та збагачуючи її природу. Мимохіть вуста підхоплюють ці слова в унісон з оркестром.

Репризний розділ починається з проходження теми-вигуку «Слава Україні!» в партії труб. Ступінь емоційного напруження зростає, поки не досягає свого логічного, довгоочікуваного кульмінаційного піку, щоб виразно, чітко й промовисто проскандувати «У-кра-ї-на – по-над все!». Фраза протягом розробки втратила ямбічну нерішучість, її інтонаційний старт починається згори й, акцентуючи кожний звук, невпинною ходою, імперативно артикулюючи, закріплює за собою досягнуті позиції. Маєстозне звучання *tutti* оркестру завершується на *fff* традиційно довгими зліговиними нотами, що дає змогу слухачеві зробити для себе часову й драматургічну позначку у безперервному музичному морі.

Vals також розробляє тему-вигук, і звучить зовсім по-іншому в даному контексті: втративши первинну характеристику, він має світлий іскристий колорит. Труби, що долучаються до проведення тематичного матеріалу, також додають яскравих відтінків у загальне полотно. Тромбон у незвичному

високому регістрі додає тепла у загальну атмосферу, виспівуючи тему Вступу. Збільшена, вона набуває знову нового, піднесеного, одіозного характеру. Тема-вигук переходить до фортепіано, відлунюється завдяки дзвонам *campanelli*. *Presto* можна характеризувати гаслом, що лунало на Майдані: «Разом нас багато, нас не подолати!». Наперед зазначимо, що композитор у такий спосіб організовує музичну тканину партитури, що відчуття багатолюдності педається майже фізично. Засобами музичного мовлення він досягає відтворення реальних подій, свідками яких були ми недавно. Сам композитор каже про це так: «Я завжди намагаюся відчуті і по-своєму втілити в оркестровій партитурі «музику вулиць, майданів», якщо хочете, – «сьогоденний голос народу», – все те, чим живе та переймається наше суспільство в той конкретний час, коли я пишу свої симфонічні твори. Для мене є дуже важливим упіймати цей момент часу-простору, адже, на мій погляд, творити просто для вічності чи космосу – це банально, застаріло, та й занадто пафосно. У своїх великих симфонічних, вокально-симфонічних чи хорових опусах я таким чином висловлюю власну непідробну експресію» [366].

Необхідно зазначити, що В. Антонюк, створюючи музичні форми своїх симфонічних опусів, сповідує принципи безперервності розвитку музичної лінії, тому тяжіння до «квадратності», парності йому аж ніяк не притаманне. Отже, наполегливе чотириразове проведення висхідних, емоційно насичених епізодів має виключно драматургічне призначення: це – алюзія до топо-образу, створення асоціації щодо чотирьох сторін світу, – всіх куточків нашої України, звідки прибули на Майдан посланці. Кожне проведення теми – це своєрідний семантичний акцент: люди, котрі хочуть змін, є звідтіля (із Заходу), й звідтіля Сходу), й з відусіль. Отже, завдяки нетрадиційному засобу формуванню музичної тканини, композитор створює додатковий драматургічний важіль. Доречно зауважити, В. Антонюк не дуже часто користується засобами агогіки, ретельно фіксуючи всі коливання музичного пульсу звичними метро-ритмічними можливостями, що потребує від

диригента й виконавців ретельного стеження за напрямком композиторської думки та прискіпливого вивчення музичного тексту, залишаючи обмежений простір для трактування. Симфонія № 4 «Система Бажань» завершується патетично, піднесено, висвітлено, – викладенням усіх її тем. Лишається дозвучати післямові. Що ж у ній? Дві секунди в педалі струнної групи стають звуковою основою для тендітної мелодії партії арфи. Після її завершення флейта востаннє проспівує інтонацію Вступу, і конструктивна та драматургічна арка замикає коло. Ще раз збільшено, протяжно, трохи відсторонено проведе цей мотив англійський ріжок, та на відміну від Вступу, коли він віддзеркалював початкову інтонацію, тепер – солоспівом. Відлунюють дзвони та віброфон; останню крапку поставив рояль характерним для В. Антонюка септакордом із додаванням, замість квінти, – квартового та секстового тонів. Розтанув у повітрі шелест литаврів. Розпочався новий день, який приніс із собою надію на продовження життя.

Отак, власне, й замкнулася система бажань: жити, кохати, бути вільним, жити у своїй країні, відчувати гармонію руху, власне, у собі й назовні, мати можливість реалізуватися у творчості та віднайти відгук у людей, – все це виповнює людські мрії, надії, бажання. Саме про це розповідають перші чотири симфонії Валерія Антонюка. Всі вони пов'язані не лише єдиним сюжетним наративом, що має спільну ідейну концепцію та сенсовий фінальний акорд, підсумовуючий всю попередню оповідь. Композитор застосовує властивий його почерку, впізнаваний ритмо-інтонаційний арсенал, експонуючи теми в одних творах, та перекидаючи художні та емоційні містки через час і простір, створюючи єдине емоційно-змістове полотно.

Ідея, створюючи окремі опуси, розглядати їх, як ланки одного ланцюжка, частини одного дискурсу, розділи одного великого твору – ненова. Здавна існують музичні твори, об'єднані у цикли, сюїти та збірки, котрі не мають загального музичного матеріалу, – лише художній задум, що їх поєднує. «Людська комедія» О. де Бальзака має спільних героїв та певний

анамнез перепитій їхнього літературного життя. Думка поєднати усі свої вірші в єдиний твір, склавши хронологічно, наче драбину, мала місце у роздумах О. Блока (про це пише В. Шкловський) [369, с. 19]. Цікавим є створення єдиного музичного поля С. Прокоф'євим, завдяки використанню у симфонічній музиці фрагментів з музики балетів. Теми «Пікової дами» П. Чайковського мають своє відлуння в «Лускунчику». Наведені приклади каталізують розуміння того, що музична тканина перших чотирьох симфоній В. Антонюка дає підстави проаналізувати з точки зору їх спорідненості як в ідейно-художньому, так і в музичному плані. Попередній аналіз дає підстави для тверджень про створення В. Антонюком загального чотиричастинного контексту, де кожен опус є частиною великого твору, а окремі симфонічні твори є своєрідними розділами загального музичного наративу.

Застосування порівняльного методу, як засобу для встановлення фонетичної спорідненості вербального матеріалу, призводить до виявлення загальних інтонаційних одиниць, з яких композитор вибудовує потрібну йому тему. Вважаючи монотематизм універсальним методом побудови музичного опусу, композитор використовує його не тільки як засіб розбудови мелодичної сфери, а й як прийом зближення тематизму, що на початку був інтонаційно полярним. Отже, монотематичне мислення В. Антонюка сприяє утворенню яскравих та цупких образів, що, існуючи у своєму автономному контексті, демонструють певну валідність в полі його симфонічного квадріптиха, зафіксованого в парадигмі епіко-драматичного полотна. Цікавим фактором, що поєднує перші чотири симфонії В. Антонюка в загальний корпус, є жанрове забарвлення серединних епізодів. Йдеться про танцювальні розділи. У Другій та Четвертій симфоніях – це вальси; тридольний танець Третьої симфонії також має риси вальсу, побудованого на стрибках вальсу-сотезу. Вальсові вподобання В. Антонюка – це іноді доброзичливо шаржовані, скерцозні, подекуди – гострі, гротескові розділи його симфоній. Введення вальсових епізодів заплановано композитором задля розвитку драматургічної площини творів. Зазначимо, що любов

автора до танцювальної музики – одна з рис композиторського стилю: на користь цього свідчить і написаний ним у 2017 р. симфонічний твір під назвою «Танці Часу, Що Минає», який поки що чекає на свою світову прем'єру. Спільним для швидких частин симфоній В. Антонюка є використання ритміки електро-гітарних ритмів із сучасного рок-стилю *new metal* (доручає це струнній та ударній групам оркестру). Крім нього, в симфонічній музиці цього ще ніхто не робить. В. Антонюк застосовує цей прийом у своїх CD-треках уже в чистому вигляді: *new metal* з оркестром, хором, солісткою сопрано та рок-гуртом (сам усе програмує, працюючи з відповідними семплами на комп'ютері).

Безперечний мелодизм його композиторського обдарування завжди представлений свіжими мелодіями, лаконічними структурами і формами, які продовжують традиції К. Нельсона, С. Прокоф'єва, О. Респігі, Я. Сибеліуса. Застосування ж В. Антонюком принципу монотематизму є вирішальним фактором для висновку про створення й функціонування чотирьох перших симфоній-наративів як цілісного багаточастинного твору. Наперед зазначимо, що він продовжує писати, створюючи свої композиції в одному часі-просторі, про що він зазначив у своєму інтерв'ю стосовно Шостої симфонії: «...за останній рік я написав три симфонії майже одну за одною, без перерви» [366].

Окремо слід сказати про специфічні акордові утворення В. Антонюка. Композитор майстерно застосовує кластерну вертикаль, побудовану за принципом чергування малих та великих інтервалів із додаванням збільшеної терції. Актуалізуючи спробу досягнути звичного вигляду цього улюбленого акорду В. Антонюка, ми отримали наступну формулу: $\text{в}3 + \text{м}3 + \text{в}3 + \text{м}3 + \text{зб}3$. Такі акорди в нього іноді бувають менш розлогі, іноді – в септакордах, що їх також широко використовує композитор, до них додаються квартові та секстові звуки на заміну, а іноді – одночасно із звучанням «терції» та «квінти». Знаючи про студентський досвід співпраці В. Антонюка – лідера рок-гурту «Літонапрокат» – з малими некласичними

складами, стає зрозумілим застосування таких вертикалей, які, збагачуючи класичну гармонічну основу, привносять сонорові ефекти палітри рок-музики. Принагідно зазначимо, що саме відсутність надмірної кількості кластерних грон (іноді не завжди виправданих), відмова від бруталного звукодобування, натомість – використання доцільної та органічної логіки розвитку ладотональної полісистеми, виразно характеризує яскраву індивідуальність В. Антонюка, – сучасного українського композитора, чия творчість на сьогодні є одним з найвидатніших явищ національної культури.

Необхідно підкреслити важливу роль тембрової драматургії в симфонічних опусах В. Антонюка. Персоніфікація тембрів – один із засобів ведення лінії «оповідання». Закріплення ролі ліричного героя за фортепіано є традиційним для музичної режисури цього композитора. Але іноді від автора «говорить» арфа, – як це зроблено у підсумковому епізоді Четвертої симфонії. Найчастіше ж теми, пов'язані зі світом елегійної лірики, композитор доручає скрипці-соло, або цілому струнному ансамблю. Ефект театральної сцени композитор формує за допомогою інструментів дерев'яної духової спеціалізації. Інструменти, котрі мають специфічний тембровий колорит (кларнет, англійський ріжок), створюють звуковий простір, атмосферу театального дійства, що також є одним із важливих драматургічних ходів В. Антонюка.

Говорячи про театральність у симфонічних опусах В. Антонюка, потрібно наголосити на прихильності композитора до спецефектів, – до створення жанровими, інтонаційними, метроритмічними засобами потрібної «картинки», необхідного візійного навантаження. Виразність гармонічних вертикалей тут складно переоцінити. Засобами музики композитор досягає майже наочного відчуття того, що відбувається, використовуючи кінематографічний метод зіставлення. Для нього характерні зміни загальних планів на крупні, «наїзди» камери оператора, що висвітлюють окремі риси характеру персонажу або перетворюють фон на дійову особу: так було у Першій симфонії, коли на авансцену «вийшли» годинники, – провідники

Часу. Усе це – прийоми та методи утримання уваги слухача від початку до самого кінця твору. Справді, «...кожний мотив може мати свій хронотоп», який, за задумом автора, змінюється на чистий, звичний для слуху тон, що створює одномиттєвість, рівночасність існування слухача в різних світах та дає певний допоміжний важіль задля врівноваження емоційної вібрації, знаходження морального, етичного рішення [42, с. 355; 400]. «Хронотоп, – зазначав М. Бахтін, – як переважаюча матеріалізація часу в просторі, є центром образотворчої конкретизації, втіленням часу для всього роману. Всі абстрактні елементи роману – філософські і соціальні узагальнення, ідеї, аналізи причин і наслідків – тяжіють до хронотопу, через нього наповнюються плоттю і кров'ю» [42, с. 401]. У самотньому відтворенні архетипу Часу, В. Антонюк широко використовує групу ударних інструментів: *piatti, cassa, tambourino, tambourino basco* та інші. Так звучання часомірів імітують дзвони та дзвіночки, не обходить автор своєю увагою й тамбурини. Гонг сповіщає про початок або завершення дійства; литаври та великий барабан, окрім звичних своїх функцій, іноді послуговуються створенню фону, – наприклад, відлунням, що десь далеко прокочується горами. Сухий тріск малого барабана створює образи, пов'язані з військовими (як персонажами, або військовими – чи подібними до них – діями). Неодноразово він застосовує й *frusta ma blocco di legno*, доручаючи їм звукозображальні ефекти, пов'язані зі стрільбою тощо. Саме задля найкращого висвітлення карколомних подій зими 2014 р. композитором застосовано *метод імітування звуків вулиці* засобами музичної інтонації, вербального звучання натовпу (через скандування вигуків, гасел) тощо. Розуміння важливості суспільної ситуації та внутрішня потреба відгукнутися, зафіксувати в музиці сторінку з історії, спонукало автора знайти і вперше в українській музиці застосувати даний композиторський прийом. Щодо приналежності композитора В. Антонюка до якогось певного визначеного сучасного музичного стилю, то, як зазначає він сам у одному зі своїх інтерв'ю, – у його творчому методі можна знайти риси різних музичних

напрямків: «Ще до вступу в музучилище імені Глієра, я вирішив для себе бути, як то кажуть, універсалом. А в консерваторії навчався у Геннадія Івановича Ляшенка, який також практикує обов'язкове вивчення усіх сучасних технік. Але вже на третьому курсі я почав відходити від рамок конкретних технік і прагнув знайти свою власну. І в дипломній роботі – симфонії «Звучання присутнє», як зауважили професіонали, це вже було відчутно. Тепер усе це, експериментуючи, використовую у своїй академічній музиці. Працюю в 36 музичних жанрах і в усіх існуючих композиторських техніках» [366]. Створюючи одне семантичне поле, мимовільно поєднуючи всі свої чотири симфонії в один циклічний твір, В. Антонюк здійснює архітектонічну арку. Збереження конструктивної врівноваженості, створення тематичних побудов, що збалансовують емоційну, вільну від алгоритмічних структур форму, є найважливішою рисою його стилю, – питомою ознакою художнього мислення та індивідуального стилю композитора.

Традиційно музикознавчий аналіз висвітлює приналежність композитора до того чи іншого сучасного музичного стилю. В. Антонюк послуговується надбаннями різних стильових програм, і в його творчому методі можна знайти риси різних музичних напрямків. Але всі вони – інструмент задля досягнення певної художньої цілі митця.

1.3 Трансформація образу ліричного героя у «воєнних» симфоніях

Композитори досягають виконання творчих цілей найрізноманітнішими засобами з об'ємного музичного арсеналу. «Я пишу симфонії у вигляді пісень», – каже В. Сильвестров [292, с. 211]. Композитор В. Антонюк стверджує, що пише різножанрову музику у вигляді симфоній: «Мої перші чотири симфонії дещо схожі в плані побудови форми. Є схожість в інтонації та ритміці швидких частин. Але це – не є одна пісня. Всі вони вирощені з інтонаційних зерен різних сортів, але при цьому вирощені одним агрономом. У Бетховена симфонії від 1-ї до 4-ї – теж схожі, як і симфонії Малера (від 1-ї

по 5-ту), Брукнера (від 1-ї по 6-ту). Це називається «стиль», – коли композитор його справді має, його музику впізнають із перших звуків. Камерними мої симфонії не можна називати по простій, банальній причині. Я використовую потрібний, full-size склад оркестру, плюс фортепіано, арфа, челеста. Увесь спектр ударних інструментів (тільки шумових – зазвичай вісім: великий барабан, малий барабан, бубен, фруста, там-там, тарілки, томи, трикутник) плюс темперовані ударні (віброфон, дзвони, ксилофон, літаври). У моїх одночастинних симфонічних формах є логічні, відокремлені одна від одної і тематизмом, і ритміко-інтонаційному, і мелодикою частини. У симфонії № 7 таких різних частин 10 (кожна – тривалістю від 2-х до 3-х хв.). У XX сторіччі було написано багато саме одночастинних симфоній для повного потрібного складу оркестру, і вони не називались камерними» (із бесіди з В. Антонюком). Простежимо трансформацію образу ліричного героя у його «воєнних» симфоніях.

Симфонія № 5 «Про Війну» Валерія Антонюка вперше пролунала 26 жовтня 2014 р. у фінальному концерті Музичного фестивалю «Українські Дні» в Тбілісі. Світову прем'єру цього твору виконав Грузинський Філармонічний Оркестр під керівництвом диригента Ніколоза Рачвелі. Дуже символічно, що саме цю симфонію було вибрано для представлення України; ще більш значущим є той факт, що твір, присвячений воєнним подіям, було виконано саме на концертному майданчику Тбілісі, – міста, яке добре пам'ятає, що таке війна. Шість років, які відділяють трагічні події в Грузії від аналогічних – в Україні, надали можливість грузинським музикантам віднайти у своїх душах струни, що бринять в унісон з нашими, але й узагальнити деякі моменти, переосмислити буремні події власної історії. Православна місія Грузії надала Центральній програмі Українського телебачення фільм про виконання П'ятої симфонії В. Антонюка на Фестивалі «Тбілісо», й під час його демонстрації 26 квітня 2015 р. можна було побачити, як оркестранти, диригент і люди в залі емоційно, зі сльозами

сприймають музику цього твору, що отримав широкий розголос у засобах ЗМІ Грузії та України.

Інтерпретація Ніколоза Рачвелі симфонічного твору українського композитора Валерія Антонюка – яскравий приклад проникнення в сутність буремних воєнних подій, доступного далеко не всім, а лише деяким митцям. Схожість загальнокультурної ментальності української та грузинської націй сприяли найточнішому осягненню диригентом особливостей симфонічного письма сучасного українського композитора. Отже, під час «Українських Днів» у Грузії відбулося не лише знайомство із зразком чужої культури, що було здійснено шляхом, так би мовити, «перекладу» з мови однієї культури на мову іншої. Виконання П'ятої симфонії В. Антонюка Грузинським Філармонічним Оркестром під керівництвом диригента Н. Рачвелі стало важливим чинником формування дискурсу, виявилось тим масштабним проектом, що розмиває кордони національного, змушуючи переосмислити традиційне місце української музики в контексті світової. Звернення видатного грузинського митця до твору українського композитора виявило потребу поєднати культурні світи наших країн, завдяки якому «чуже» отримує своє право на існування в межах іншого культурного досвіду.

Симфонія № 5 «Про Війну» починається Вступом, що змальовує картину тендітного ранку. Звуки народжуються наче нізвідки, з самої тиші, – валторнові тони, підтримані сурмами злегка, на *p*, ледь коливають повітря. Традиційні для композитора секундкові напластування сприяють відтворенню майже справжньої звукової палітри, наочно змальовують картину тиші й спокою. Невичерпність темброво-звукових ресурсів, яка характеризує оркестрову палітру В. Антонюка, вочевидь привабила диригента Н. Рачвелі. Вже у Вступі диригентом виразно презентовано традиційні кластерні співзвуччя, що, наче візитівка, є своєрідним маркером творчого письма композитора. Адже Н. Рачвелі, крім диригентського фаху, має ще й власний композиторський досвід, тож, дотичний створення власне гармонічної основи твору, він добре розуміється на формуванні акордових вертикалей і

виразно їх інтерпретує в симфонії В. Антонюка. Традиційно кластерні грона тут мають насичене емоційне, драматичне навантаження. На відміну від попередніх симфоній, типові для В. Антонюка акорди у Вступі П'ятої звучать ясно й прозоро, ажурним візерунком накладаючи легкий серпанок на звучання теми, зокрема, – у флейт. Доручивши виконання кластерів не звичним до пасіонарного звучання мідним, а дерев'яним інструментам зі світлим, тендітним тембром, композитор створив основу для подальшого звучання пісенної теми. Оркестр тонко й точно відчув завдання й сформував необхідне за якістю звучання фарботонове поле. Забігаючи наперед, зазначимо: ці специфічні гармонічні вертикалі й надалі не мають свого традиційного для В. Антонюка грізного, іноді – трагічного забарвлення, як в інших його творах: тут суттєвішою є саме колористична складова.

Пісенна тема – наче зміна кадру на кіноекрані, наче погляд в інший бік – з'являється й одразу захоплює увагу. Диригент Н. Рачвелі добре розуміється на кіномузиці, тому кінематографічний метод монтажу епізодів В. Антонюка йому близький та зрозумілий, а відтак і винятково майстерно вдається йому майже наочна зміна колориту. (Відомі роботи самого Н. Рачвелі як кінокомпозитора – це колаж з мюзиклу «Кето и Коте» в одноіменному фільмі на музику А. Кереселидзе та оркестрова версія саундтрека фільму «Мелодії Верійського кварталу»). Повнотою звучання, широким «диханням» ця тема звучить вільно й емоційно наповнено. Надана партії струнних, мелодія виспівується, розвивається, ллється, долаючи синкопи, наче трохи збиваючись з дихання при жвавій ході та непередбачувано змінюючи ритм руху на тріольних фігурах. Секвенції в партії альтів та валторн створюють відчуття поміркованості та ясної впевненості. Несподіване тремоло струнних, наче грім, перервало поетичний настрій. Аж ось тремоло, що почалося, як відлуння, набираючи сили, вибухнуло на *ff* – перший мотив, – у мідних духових. Мирний спів перервано звуками війни. Н. Рачвелі вибудовує баланс звучання партитури В. Антонюка таким чином, що рівні четвертні ноти нагадують хід годинника, видзвонюють та відміряють перебіг часу.

Висхідний напрямок символізує розгортання дня, – рух у зворотному напрямку може сприйматися як алюзія на прихід ночі. До звучання віброфону додає свій голос челеста: її партія заснована на терцових (спершу – трьох, згодом – восьми) висхідних ходах із наступним зворотним рухом. Інтонаційно висхідні та низхідні терції також дуже схожі на цокання невеличкого годинника, – оркестр тепер працює як своєрідний часомір, імітуючи звичне слуху «тік-так». Композитор традиційно зосереджує увагу слухача на проявах Часу, включаючи в партитуру відповідні інструменти, створюючи звучання дзигарів різного розміру, настроєних та певному тону, персоніфікуючи та надаючи сенсового навантаження цьому класичному архетипу.

На тлі годинникового перегукування з'являється мелодія в партії струнних. Вона має спільне ритмо-інтонаційне зерно з темою труб, – репетиційна тріоль з наступним синкопованим розширенням. Ця тема не дуже розлога, але має досить значне конструктивне та драматургічне значення: проростаючи з жорсткого звучання теми труб, вона вносить в загальний музичний фон інтонацію, що може сприйматися як рух людської душі.

Пісенна розспівність, що виражено у широких вокальних ходах, емоційна насиченість (тріольний рух четвертих, що поєднується з подовженим лігою звучанням півнот), хвилева лінія мелодичного малюнку, з виникненням та затуханням локальних кульмінацій, – усе це є важливим для подальшого розвитку музичного потоку. Поява теми труб у звучанні всього оркестру є репризою, яка нарощуючи звукову та емоційну напругу, приходить до потужної кульмінації *tutti*, що, відлунавши, розчиняється у тиші, – лише віддалені відлуння три звуки ксилофону знову звучать, як дзвін годинникового механізму.

Тиша у відтворенні В. Антонюка – завжди наповнена, матеріальна: вона бринить звуками, які в партитурі доручено виконати групі дерев'яних духових. До них додають свої голоси валторни та труби. Довгі бревіси та

півноти наче повисають у тиші, з'являються нізвідки, та, втративши силу, тануть у повітрі, наводячи слухача на думку про зміну дня на вечір. Атмосфера неначе не рухається, все переливається з одного в інше, наповнюючись і спустошуючись одночасно.

Кінематографічний метод зміни кадрів стає композиторовів нагоді й цього разу: перевівши погляд із загального плану кудись убік, він натрапляє знову на годинник. Тепер візію Пану-Часу доручено відтворити роялю. Неможливо обійти увагою цю креативну знахідку автора, який, змінивши темп і туше, перетворив формальний акомпанемент (добре відомий із сонат віденських класиків) на образ іще одного годинника, – метронома. Септові ходи, що є основою мелодії, також дуже нагадують інтонацію «бім-бом». Рояль звучить на педалі струнної групи, а власне мелодія отримує підголосок у партії флейт, потім сповзає до високих тонів фаготів, остаточно розчиняючись у серпанку звуків віброфону.

Як бачимо, саме Час, а не що інше, і є головним, центральним образом симфонії. Цей образ є улюбленою візією композитора, мабуть, саме тому він звертається до нього протягом усіх своїх симфонічних опусів. Тією чи іншою мірою, в тому чи іншому аспекті, але Час стало займає увагу композитора. Іноді час персоніфікується, отримуючи більш-менш розлогу «роль зі словами»; іноді він є фоном, тим тлом, на якому проходять різні події; іноді він є лише нагадуванням та імпульсом задля створення ланцюжка асоціацій. Але ця дійова особа – присутня в усіх симфонічних творах і має місію наскрізного символу. Залучення даного архетипу необхідно композитору для створення своєрідного метадискурсивного поля, що виникає як реакція на яку-небудь подію в реальності [140, с. 70]. Такою подією, з точки зору В. Антонюка, є саме наше життя, – його швидкоплинність, неповторність і короткостроковість. Звернення до образу Часу в нього є формуванням своєрідної ідіоглоси, – одиницею словника автора, «маркером індивідуальної манери процесу творення», своєрідним сенсовим акцентом твору [298, с. 896]. Наступний швидкий епізод немов

розриває тишу, починаючись на *fff* злетом хроматичної квартолі: мабуть, так звучить Біда, – водночас із усіх боків стискуючи свідомість в єдиний нерв, перетворюючи та змінюючи всі відчуття, коли розум втрачає волю, а душа навчається передбачувати. Квартоль у струнних, у відповідь – така сама фігура у дерев'яних духових, а далі – у мідних. Тремоло складає звукове тло, й за мить, важкою ходою починає рухатися тема, що є модифікацією попередньої пісенної теми. Але її характер змінився на протилежне, – насувається щось велике, грізне, немилосердне: мідні духові разом із струнною групою, підтримані ударними, створюють картину насування Лиха. Низхідний фрагмент нібито змінює ситуацію, – похмурий колорит дещо прояснюється, але наступний момент не лишає надії на швидку перемогу: динамічна реприза, в якій тема звучить засобами усього оркестру, свідчить про інше.

Принцип монотематизму, за яким створює музику В. Антонюк, в черговий раз отримав своє втілення в партитурі П'ятої симфонії. Елегійна тема струнних, є дещо видозміненою модифікацією попередньої мелодичної формули: це – її змінений образ. Вишукана тема кларнета – також інтонаційно близька першоджерелу: пісенній темі з першого епізоду. Вона – справді надзвичайна: тендітна, примхлива, крихка. Звучання кларнета додає їй особливої чистоти та кришталевої прозорості, що створює відчуття, начебто Хтось дивиться на світ ізгори, – Звідтіля: споглядально та розмірковано позирає на всілякі наші дії, події та перипетії.

Moderato – це епізод, що є своєрідним лірико-філософським роздумом щодо внутрішнього світу людини в апокаліптичну добу, силу її надії, прірву відчаю та спробу зрозуміти витоки, першоприроду. Конкатенація філософських естетичних, загальнокультурних складових та їх суто музичний прояв потребують від виконавця (диригента оркестру) «...освоєння як художнього сенсу, так і форми твору з урахуванням діалектики специфічно музичних і загально-логічних законів мислення з природним виходом на психологію сприйняття» [124, с. 118]. Справді, рівень системних

узагальнень інтерпретатора має бути досить високим, щоб донести до слухача всю складність симфонічного полотна, викликавши в аудиторії відповідний емоційний відгук на пізнання та усвідомлення філософсько-естетичного смислу твору. Крім того, виконавцю потрібно досягнути особливості – технічні й художні – композиторського письма; відлунювати, віддзеркалювати індивідуальні авторські риси, лишаючи за собою право як на виникнення смислових збігів, так і певних невідповідностей авторській позиції. Саме це ми й розуміємо як інтерпретацію. «Що таке композиція?» – запитує Євген Станкович і сам же відповідає: «Це – власний погляд на світ» [305, с. 195]. Тож ситуація неповного збігу думок в рамках тандему «автор–виконавець–твір», що, як відомо, «живе» своїм «життям», дає можливість нового, – культурологічного осмислення та породжує безліч виконавських трактувань концепт-продукту, що утворюються як синтез естетичних вподобань, індивідуального досвіду та традицій національної (регіональної) музично-виконавської школи. Музичний текст є, як стверджує О. Афоніна, свого роду шифром, у якому закодовано «меседж», – повідомлення, послання митця світові: «У музиці процес кодування пов'язаний з різними етапами: шифрування композитором художнього образу за допомогою створення нотного тексту, кодування-декодування виконавцем цього нотного та образного матеріалу, і, звичайно, розкодування слухачем композиторської та виконавської інтерпретації художнього твору» [33, с. 161]. Власне, прочитання авторського тексту, переклад його знаків на мову звуків та створення художнього твору є, за І. Франком, «...наведенням золотих мостів взаєморозуміння» [333, с. 163]. У нашому випадку – між композитором і слухачем, завдяки посередництву й творчим інтенціям виконавців. Слухацька аудиторія – кінцева ланка в ланцюжку народження твору – як і виконавець, в мить аперцепції є співавтором, інтерпретатором, який насичує твір власною семантикою, вибудовуючи власні асоціативні зв'язки, розкриваючи існуючі та формуючи бажані підтексти, що складаються в рамках власного художньо-естетичного сприйняття. Тож створений композитором дискурс надає

можливість для сприйняття слухачем певних ідейно-естетичних тез, які композитор пропонує аудиторії для аналізу.

Наступний епізод *Meno Mosso* – ще одне зіставлення, що кінематографічно перемикає кадр та переводить погляд камери на віддалений план, при якому деталі втрачають обриси, але формується, створюється загальна багат шарова картина. Усіма засобами композитор змальовує світ без тривог; світ, що має цінність уже тому, що він є. Флейти, англійський ріжок, гобої та ісі інші дерев'яні духові разом із ксилофоном, віброфоном, челестею та арфою на педалі струнних змальовують картину мирного буття. Драматургічна роль цього епізоду полягає в тому, що він є тихою кульмінацією симфонії, її позитивно наповненою, емоційною висвітленою зоною, тим джерелом, що надає сили й натхнення. Цей епізод є також енергетичним імпульсом для подальшого розвитку, з якого виростає новий. Звук сурм сприймається, як заклик до дії спротиву. Схвильований, збуджений, знервований, цей заклик лунає, мов гасло, скликаючи всіх до єднання. Короткий, але дуже емоційно сконцентрований, наче спалах блискавки, він пронизує собою музичну тканину. З'являється вже знайома мелодія, що набуває характеру здавленого голосіння. Але цей плач – внутрішньо стриманий, не афектований, не демонстративний, що тільки посилює його драматизм. Тріольні репетиції труб та настирливе грізне гуркотання ударних звучать немилосердним тлом для скорботного солоспіву. Та згодом емоційна складова посилюється, чому сприяють невинні репетиції труб, посилені таким самим принтом у перкусій. Арпеджовані фігури арфи також додають щільності загальному музичному полотну. Драматизм поступово нарощується, аж доки хвиля не отримує певну міць та підіймається на кульмінаційний пік, який, у свою чергу, утримуючи пасіонарну насиченість, переростає в кульмінаційне плато.

Настає епізод *Meno Mosso*, – звукова та драматургічна кульмінація: фактичне завершення, фінал симфонії. Цей розділ побудовано на інтонації попереднього, – переосмислена інтонацією «зойку» (висхідні тріолі 16-х) із

наступним низхідним ходом, який сенсово змінено на інтонацію, що набувши характер голосіння у попередньому варіанті перетворилася на мотив з яскраво вираженим імперативним характером. У новому вигляді ця синтагма надана в партіях мідної духової групи та скрипок. За інтенсивної підтримки групи ударних, загальне звучання суттєво висвітлюється та набуває вираженого оптимістичного колориту. Завершується розділ та одночасно – корпус твору на високій ноті емоційного піднесення й загального завзяття, формуючи основний пафос завершальної думки як стійке переконання щодо однозначної справедливості миру та життя.

Останній розділ Симфонії № 5 «Про Війну» можна зазначити як післямову. Свідомий архітектонічної врівноваженості, композитор Валерій Антонюк традиційно конструктивно збалансовує конструкцію свого твору. Але гармонічно упорядкована музична форма майже завжди є відкритою щодо змістовно-драматургічного сенсу. Іntenції композитора незмінно спрямовані на залучення аудиторії до участі у власне створенні твору, що відбувається у свідомості слухача, у тиші його душі, відлунні внутрішнього світу. Тож повернення образу Часу (у виконанні фортепіано, що вносить у звучання додаткові емоційні конотації) – це не що інше, як створення семантичного зв'язку з головною ідеєю твору: життя людське – занадто швидкоплинне, крихке й неповторне, воно відміряне єдиний раз і має найвищу цінність. Те, що звучання умовного «годинника» відбувається саме за допомогою артикуляції фортепіано – традиційно головного ліричного героя В. Антонюка – виводить цей нібито фоновий момент на рівень драматургічного висновку: війна – справа рук людини, націлена проти людини, і основних втрат у ній зазнає саме людина. Та час минає, а ментальність людства залишається незмінною. Війна руйнує все, спустошує та вихолощує, – залишається лише Час, але й він – на руці (слід розуміти – в руках) людини, тож, поєднавшись, Людина й Час напевно зможуть повернути світ на краще. У цьому ключі завершується останній фрагмент твору, – висвітлено, кришталєво прозоро, наче розчиняючись у високому та

вічному Небі; останні звуки симфонії «Про Війну» тануть і ще деякий час відлунюють у свідомості та пам'яті аудиторії.

Найважливішою умовою народження твору є поєднання композиторського та виконавського задуму з метою донесення його концепту до слухацької аудиторії. Інтерпретація виконавця може рухатись у напрямі до вияву засадничих стильових рис виконуваного твору, а може мати протилежний вектор; репрезентація твору може мати риси оказіональності чи сталої художньо-сформованої редакції, але головним є скерування майбутнього результату на слухача, створення дискурсивого поля задля полілогічного спілкування, що надасть виконавському акту особливої ідейної та духовної насиченості, та врешті-решт стане чинником виникнення катарсису.

Симфонія № 6 В. Антонюка «Лемент Над Прірвою». Можливість розкодування нами наступної інтерпретації симфонічного опусу Валерія Антонюка, – натхненно вибудованого ним художньо-знакового ряду для виконавця й для слухача, вже традиційно має основу, перш за все, – на номінативному рівні. Сприйняття назви, як музичної програми, шифру до семантичного коду, дає можливість виконавцю й аудиторії максимально наблизитись до смислової складової музичної композиції, сягнути концептуальних глибин її контенту.

Практика авторських апелятивів, що мають на меті створення своєрідної установки (налаштування слухацького сприйняття у потрібному художньому спрямуванні) є досить розповсюдженою. Традиційно симфонічні твори, що мають назву, музикознавці відносять до так званої програмної музики. Справді, про це вже йшлося раніше, в матеріалі про Симфонії № 2 «Фанфари» В. Антонюка. Але неможливо обійти увагою відповідні наукові результати Л. Кияновської, А. Мухи, А. Фрайт, Н. Яковчук у царині програмної музики [153, 154, 155], [229], [332], [385]. Розвідки цих та інших науковців, присвячені особливостям існування та місця програмної музики у творчості композиторів, є важливим та істотним доробком на цій ниві; цікаві

та корисні вони як для музиканта-професіонала так і для слухача-аматора. Серед композиторів, що відали данину програмній музиці слід згадати А. Єдлічку, С. Людкевича, Ф. Якименка, Б. Лятошинського, В. Витвицького, Н. Нижанківського, В. Барвінського, В. Косенка, В. Кирейка. Цей перелік можна доповнювати та розширювати, додавши й інші імена. «Камерна інструментальна музика 90-х рр. – царица експерименту, утвердження вільних форм з опорою на програмність, індивідуалізації трактувань жанрових моделей – до повного розмивання їх меж» [328, с. 392]. Необхідно назвати в цьому ряду І. Шамо, Є. Станковича, В. Птушкіна, В. Губу, А. Загайкевич, В. Рунчака, І. Щербакова, О. Щетинського та ін. Однак музика В. Антонюка не є програмною у звичному сенсі. Надаючи назви своїм творам, композитор менш за все прагне закласти в найменування програму відповідного музичного ряду. Скоріш за все, початковий «слоган» потрібно сприймаючи як вектор, що вказує напрямок руху композиторської думки та спробувати виявити лінії зв'язку назви з твором. Програмність композитор розуміє та реалізує не як формування наочного ряду музичними засобами. Це більше нагадує створення певного фону чи тла, своєрідного дискурсивного поля, що надає можливість кожному слухачеві скласти з запропонованих автором «пазлів» власну картину, зрозуміти процес народження авторських образів, потрапити в його творчу лабораторію, спробувати отримати ланцюжок асоціацій, – запропонованих автором, або таких, що підсвідомо відбилися в його роботі. У своїх творах композитор, застосовуючи звукову імітаційність (створення звукового ряду, що відтворює рух поїзду, хід годинника, вистріли тощо), винаходячи конкретні риси портретних чи сюжетних образів, іде за ідеєю драматургічної логіки. Побудова його образів (це стосується як ліричного героя, так і персонажів другого плану), завдяки технічно досконалим прийомам обробки, – завжди демонструє справжню своєрідність та певний рівень узагальненості. Тож назва в творах В. Антонюка – це імпульс, поштовх, завдяки якому кожен реципієнт може сформувати свій власний образний ряд, створити власний художній твір.

Симфонія № 6 «Лемент Над Прірвою» В. Антонюка була вперше виконана 28 травня 2015 р. у Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України. Світова прем'єра твору відбулась у рамках XXV Міжнародного фестивалю Київської організації Національної спілки композиторів України «Музичні Прем'єри сезону» у виконанні Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо під керівництвом диригента Володимира Шейка. Новий симфонічний опус В. Антонюка маестро В. Шейко репрезентував публіці яскраво, поетично й одночасно – просто. Завдяки натхненній і ретельній роботі диригента і колективу оркестру, з яким композитора зв'язує багато постановок і фондових записів на Українському радіо, твір відбувся, а слухач відчув безпосереднє «дихання» вулиці, лемент натовпу, свист сніговію, звуки міста, піднесене скандування гасел. В уяві слухача та чи інша «сцена» миттєво змінювала свої лаштунки та під світло «юпітерів» потрапляли узагальнені образи, маски, візії. Такі кардинальні зміни були майже наочними, досягалися вони завдяки тонкій, майстерній тембровій артикуляції. До того ж, диригенту дуже добре вдалося створити ефект цілісної, єдиної драматургічної лінії твору та втримати його інтригу до останнього такту: цьому сприяла мозаїчність партитури симфонії, що є втіленням кінематографічного способу створення музичної тканини та представляє неабияку складність для формування архітектонічної врівноваженості, коли важливо не втратити живого пульсу музичної п'єси.

Вступ до Шостої симфонії розпочинається тендітними руладами арфи, які, за підтримки інструментів мідної духової групи, складають тло для пробудження першої теми. Якість музичної тканини Вступу, її прозора, розріджена фактура (створена, завдяки зіставленню довгого, на 36 тактів витриманого звуку в третій октаві у партії альту з підголоском арфи, також у високому регістрі, й «грудним» воркотання мідних) націлена на відчуття тиші, спокою й вмиротворення. Секвенційна тема віолончелей розгортається поступово та неквапно, час від часу з підголоском альту на тихій, мов

обертоновій, педалі контрабасів. Такий серпанковий «фактурний абрис» застосовується композитором, по-перше, з метою створити потрібну йому художню атмосферу, надати слухачеві час задля поступового занурення у світ музики, а по-друге – привернути увагу аудиторії до музичної синтагми або теми, яка є тим інтонаційним зерном, тією монотематичною клітиною, з якої в подальшому «як дуб із жолудя» виросте увесь корпус твору [147, с. 8]. До того ж на матеріалі теми віолончелей створюється дещо драматичний образ, що виявляє певну стурбованість, сум, але надається слухачеві в сконцентрованому, стриманому вигляді. Цю мелодію можна означити як тему Людини.

Саме тема Вступу «проростає» в музичній тканині першого розділу, – спершу з'являється невеличка інтонація, що поки ще не має яскраво вираженого самостійного поетичного голосу: її емоційно теплий тон щоразу перериває то звук арфи, яка нібито так само збирається стати то якоїсь нарації, то механічні звуки різних (дерев'яних, мідних) духових, що *glissando* сповзають зі свого інтонаційного місця. Та за мить тема віолончелей начебто долає перепони й з'являється в повному обсязі, але глісандові зсуви, мов застерігаючи щодо непевності ґрунту, що вібрує під ногами, не дають їй можливості набрати сили. Наче снігові вихори, що кружляють та замітають усе живе, розвиваються тематичні візерунки струнних. Поодинокі дзвони нагадують про Час, що є обов'язковою дійовою особою майже усіх творів В. Антонюка. У процесі занурення в музику цього розділу, нарешті, як з негативу світлина, проступає у свідомості та стає зрозумілим, про що ж саме йдеться у назві: Прірва – це Смерть, – оте Ніщо, одна думка про яке охоплює моторошним холодом серце й зупиняє дихання. На тлі «заметілі», група дерев'яних духових контрапунктом повторює, мов важливу тезу, вісімкову тріольну інтонацію, яка спершу поступається місцем темі, викладеній у тромбонів (у другому проведенні – всієї мідної групи), а за мить (уже в насиченішому звучанні та у вигляді квартолі вісімок з пунктирним переходом у цілу), вона повертається та звучить ще більш емоційно

насичено. Тема тромбонів охоплює весь акустичний простір та імперативно артикулюється з подвоєною силою. Враження від цього протистояння, зображеного у густих драматичних тонах, посилюється, завдяки додатковим призвукам міді *tambouro*, *campane* й *timpani*. Залучення такої кількості міді має ще й окреме семантичне навантаження: мідна монета потрібна небіжчику, щоб заплатити богу Харону за доставку душі померлого в Аїд. Ще за часів давніх греків склалася традиція класти покійникам під язик маленьку мідну або бронзову монету вартістю в один обол, – схожа язичницька практика довго існувала й у побуті українців. Ніхто й ніколи не замислювався, – навіщо тому Харону гроші на Тому Світі, але скрізь – свої закони. На українських теренах ще й досі знаходять так звані цешинські оболы, – дрібні (півграмові) польські монети 1650–54 рр., що карбувалися у Цешинському герцогстві та дорівнювали 1/36 гроша. Тож звучання міді в партитурі цього розділу має дещо інфернальний відтінок. Тема тромбонів створює образ невмолимої та безжальної сили. Загальний драматизм доповнюють передзвони віброфону та челести, що імітують звуки різних – за розмірами й голосами – дзигарів і хронометрів. Архетип Часу В. Антонюка тісно пов'язаний з мотивом самотності перед неминучою зустріччю з Вічністю, тому поєдинок Буття й Небуття неодмінно супроводжується, фіксується, арбітрується таким собі Стороннім Спостережником, – Паном-Часом (аналогія до польського «Пан-Випадок»). Даний епізод, проходячи декілька етапів розробки, вводить Другий розділ у кульмінаційну зону й завершується яскравим емоційним сплеском. Фінал Симфонії № 6 «Лемент Над Прірвою» В. Антонюка сповнений неприхованого драматизму. Композитор не дозволяє ні собі, ні аудиторії підпасти під магічну дію ілюзії чи омани: наприкінці людського життя усіх нас очікує Неминуче.

Таким чином, дана симфонія – твір про цінність людського життя. Найвищою цінністю для її автора є людська особистість, – адже свідомість кожної окремої людини, в кінцевому рахунку, змінює світ. Людина для В. Антонюка – важлива складова вічності, безсмертна формотворча сила,

яка в собі самій усвідомлює мету й сама себе створює. Саме на цій точці зору ґрунтується розуміння цілісної світоглядної системи композитора.

1.4 Театральність як основа творчого методу В. Антонюка

Симфонія № 7 «Маскарад непобачених снів» (пам'яті невинних жертв воєн і терору), як зазначає її автор у одному зі своїх інтерв'ю, написана як відгук на загибель людей, на існування Зла на Землі. Це був перший імпульс, але сприймати його однозначно, як і все у творчості Валерія Антонюка, було б помилкою. Реакція митця на життєві ситуації піднімає глибокі пласти його внутрішнього емоційного та когнітивного архіву, що призводить до появи художніх творів: це – іманентний процес. Творчий відгук композитора традиційно є набагато масштабнішим за сам привід написання того чи іншого твору; він має узагальнюючий характер та відтворює картини значно вищі та більш значущі.

Світова прем'єра Симфонії № 7 Валерія Антонюка відбулася 5 жовтня 2016 р. у Великій студії Будинку звукозапису Українського радіо в рамках XXVII Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» у виконанні Державного естрадно-симфонічного оркестру України. Досить символічно, що цей твір – етапний як на шляху особистого зростання, так і для розвитку вітчизняної академічної музики – презентував слухацькій аудиторії Микола Лисенко, – правнук і тезка засновника української класичної музики.

Талант композитора напряду залежить від того, чи резонуватиме його естетико-філософське мислення з художньою артикуляцією інтерпретаційного прочитання виконавця, чи буде диригентська редакція відповідною до задуму митця. Звучання Сьомої симфонії В. Антонюка у виконанні творчого колективу під керівництвом Миколи Лисенка переконливо демонструє тонке проникнення диригента у концептуальний план композитора та творчу реалізацію художньої ідеї автора музикантами. Спільні біографічні фактори (вони обоє – кияни, продовжувачі мистецьких

династій, навчання проходили в найкращих педагогів Київської консерваторії, до того ж – майже однолітки), схожі художньо-естетичні вподобання роблять їх співпрацю передбачуваною та очікуваною. Микола Лисенко називає Валерія Антонюка духовним побратимом, особливо зазначаючи: «В його музиці закарбований наш час, його біль, та його молитва, яка завжди струменіє до неба!» [93]. «Він – мій друг, – каже у свою чергу про Миколу Лисенка Валерій Антонюк, – глибока, мудра й порядна людина з відкритим серцем і чистою душею. Саме така духовна єдність тала запорукою того, що прем'єрне виконанні порядна людина з відкритим серцем і чистою душею» [93].

Симфонічні опуси у деяких композиторів часом мають невеликі вступні частини. В. Антонюк, схильний до лапідарності, концентрує все важливе саме у вступних епізодах кожної своєї симфонії: від монотематичного зерна – до драматургічно важливої тези – та, кінематорграфічно змінюючи один план на інший, поступово розпочинає свій наратив. Інтродукція його Сьомої симфонії, – починаючи зі звучання першого мотиву у фаготів, – є своєрідною матрицею майбутньої форми. В ній уже закладені всі майбутні драматургічні події: промайнули образи-персонажі, пролунали основні тематичні тези. Два мотиви, з яких складається перша тема Сьомої симфонії В. Антонюка, відокремлюються один від одного, й перший миттєво починає розроблятися. Обережно, неквапливо, – звучання оркестру помірковане, наче напوماцки опановуючи незнайомий світ, – четвертна з затриманою першою вісімкою у групі тріолей та наступним довгим злігованим звуком створюють основний елемент музичного малюнку Вступу. Другий мотив після експонування відразу надається у дзеркальному виді, й у цій формі також починає інтенсивно розвиватися. Високі звуки у флейт, а згодом – у струнних створюють ефект знаходження в оточенні кришталю, дзеркальних вітрин, у яких відбивається ламана лінія місячного променю, пропливають неясні тіні, розгойдуються маленькі скляні пелюстки жирандолей; та ось раптовий холодний протяг на мить щось матеріалізує. Гобої, кларнети перегукуються з

валторнами й трубами; емоційному сплеску струнних похмуро й застережливо відповідає група мідних духових. Інтонацію групи дерев'яних духових імітують челеста та фортепіано, також створюючи ефект годинникової ходи. Підвладний волі диригента, оркестр формує певний звуковий настрій, відтворивши майже візуальний образний ряд. Динамічні сплески й відкати, яких досягає М. Лисенко, завдяки достатньо широкій амплітуді звучання оркестру – *від f до fff* – акцентуація окремих звуків в партіях різних інструментів – усе це справляє враження миготіння масок на карнавалі. Неначе голоси різних годинників, пролунав дует челести й фортепіано, – мотив, ритмічно оформлений групою з тріолі та дуолі восьмих. Досить несподівано в групі мідних починає звучати похмурий, недобрый, зловісний менует. Його хореїчний імперативний мотив, у якому виконавська артикуляція підкреслено енергійна, привернув до себе увагу решти «персонажів», і вже за мить до цього танцю долучився весь оркестр. Слід сказати, що В. Антонюку притаманне таке гротескове переосмислення як фізичних, так і духовних подій у житті людей, що оточують майстра: майже в усіх його творах є такі гостросюжетні танцювальні частини. Іронічний погляд – одна з рис творчого почерку композитора, яка додає йому наснаги розкрити сутність явища крізь призму сатиричного об'єктиву. Засобами оркестру висвітлюється драматичний колорит, що був заданий темою мідних, відтворюючись-воскресаючи у горішніх звуках діапазону. Змішуючи інтонації з різних тем, композитор створює відчуття формування нової якості образів, перетворення характерів, пом'якшення загального драматичного колориту. Показовим у цьому плані є несподівано вальсове звучання групи тріолей, що складається з групи восьмої з чотирма шістнадцятими, також згрупованими в тріоль. Ця фігура, з яскраво вираженим танцювальним характером, додає енергії руху, дещо розріджує повітря й сприяє поступовому перетворенню гнітючої атмосфери на емоційно світлішу. Вальси – їхні розлогі жанрові включення й навіть окремі частини в циклічних творах В. Антонюка – його улюблені танцювальні образи, які він наділяє

різноманітними характерами. Виплекана з окремих невеличких мотивів у партії струнних, вбираючи в себе усі фарботони в наступному фрагменті свого розвитку в партіях віолончелей і контрабасів, набувши сили й остаточно сформувавшись у майстерній оркестровій палітрі, головна мелодія ліричного героя з усією силою являє свій образ у фінальному фрагменті симфонії. Елегійна й витончена, вона співіснує з «персонажами», вільно та суверенно, як тільки може існувати в різноликому світі добра й щедра людина, обдарована багатьма талантами, маючи свій неосяжний внутрішній світ.

Двохвилинне за хронометражем, вишуканої краси *Adagio* з Симфонії № 7 В. Антонюка – найважливіше в драматургії цього композитора звернення до почуттів ліричного героя, – його тонкої душевної організації, витонченості емоцій, широкої палітри почуттів. М. Лисенко, який тонко відчуває емоційні вібрації музичного тексту, засобами звучання інструментів оркестру змальовує іще одну рису цього образу, що висвітлює та деталізує його, додає відлуння (віддзеркалення) мелодичного візерунку в гобоя, а наступної миті – у флейти: це – прагнення доспівати, доєднати свій голос, бути дотичним до чогось. Адже в майстра завжди є учні, колеги, шанувальники. Свій голос до ансамблю дерев'яних додає англійський ріжок, а загальне прозоре тло складає тендітний серпанок звуків арфи. Щодо свого драматургічного значення, *Adagio*, скоріш за все, є результатом того довгого й складного творчого шляху, якого досягає зрілий митець. Музика *Adagio* – світла й елегійна одночасно – розповідає про розплату за творчість, вона є одкровенням про те, що тонка речовина мистецтва народжується з досвіду страждання, самотності, страхів, невдоволення собою; що саме це «видобуває» з творчої людини ту тонку й складну емоцію, яка потім стає рушійною силою задля створення музичного полотна. Тернистий шлях художника – це, перш за все, очищення від зайвого, набуття себе, свого власного голосу, співзвучного биттю власного серця. Насправді, *Adagio* з Симфонії № 7 В. Антонюка є дивовижно красивим фрагментом чи не всієї,

досі відомої симфонічної музики композитора, який варто виконувати як самостійний концертний номер. Музика цієї частини має риси кінематографічної споглядальності.

Фінал симфонії оманливо починається танцювальним дивертисментом, але за характером (масштабом, насиченим та інтенсивним розвитком музичного матеріалу) насправді, як це неодноразово відбувається у В. Антонюка, є другою розробкою твору. Поєднуючи різні теми в єдиний інтонаційний та драматургічний сплав, композитор створює картину боротьби, яка відбувається в межах внутрішнього світу митця: його творчі боріння та карбування сили художнього потенціалу творчої людини. *Епілог* – останній епізод симфонії – архітектонічна арка, що врівноважує корпус твору та відбивається своєрідним відлунням Інтродукції. Таке ставлення до форми – одна з рис художньої артикуляції композитора: завжди приділяючи особливу увагу моменту завершення формування самого корпусу твору, він ніколи не робить остаточних висновків щодо змісту своїх симфонічних опусів, залишаючи слухачеві можливість домислити й завершити художньо-естетичну лінію та продовжити інтенції автора та рефлексії ліричного героя його музики власними роздумами.

Творча інтенція художнього мислення композитора Валерія Антонюка – від початку його мистецької діяльності – знаходиться в пошуку визначення місця митця у художньо-естетичному та життєвому просторі буття людини. Роздуми щодо плину людської доби та вічності мистецтва, теми кохання та самотності, життя та смерті, тема Часу в тій чи іншій мірі розроблюється майже у всіх творах автора. Стискається час, ущільнюється простір, прискорюються процеси, розсовується інформаційне поле. Нескінченний ланцюг глобальних змін, що зачіпають та коригувальних структуру людської свідомості сьогодні – все це у полі зору сучасного українського композитора. Співвідношення людини й світу має доволі різні прояви, так би мовити «жанри конфлікту». Урбаністичне домінування на тлі сьогодення спонукає його до пошуку вічних духовних цінностей в просторі людської культури.

Саме задля вирішення цих питань створює свої симфонічні опуси композитор Валерій Антонюк, саме про це – його Симфонія № 7 «Маскарад Непобачених Снів» (пам'яті невинних жертв воєн і терактів). Як сказав сам автор в інтерв'ю журналу «Музика», «Моя нова Симфонія № 7 «Маскарад непомічених снів» присвячується невинним жертвам воєн і терору. Зараз на сході України й в усьому світі дуже неспокійні часи і, на жаль, щодня гинуть мирні люди, діти в різних куточках нашої планети. Мені болісно спостерігати за цим лихом, тому я втілю власні емоції у новій симфонії. Ця музика – пам'ятник загиблим. Усі мої сім симфоній – одночастинні, але музична форма в них побудована таким чином, що в кожній можна вирізнити по кілька монолітних частин, контрастних за музичною думкою, драматургією, філософією й засобами виразності невичерпної тембрової палітри великого складу симфонічного оркестру. У моїй симфонії № 7 – 10 частин тривалістю від 2-х до 3-х хвилин, але всі вони об'єднані однією головною музичною темою, із якої розпочинається твір. Назви всіх моїх симфоній здебільшого носять абстрактний, сюрреалістичний характер і зміст; таким чином, я не прив'язую слухача до якоїсь конкретної образної тематики, даючи йому вільний простір для асоціацій, які виникнуть під час прослуховування. Однак у Сьомій симфонії я вперше відступив від цього правила, тому її назва – «Маскарад непомічених снів» представляє в аспекті музичної мови елементи нашого життя: любов, переживання, радощі та сум, інші емоції, які вже не зможуть відчувати загиблі люди, але їхні душі – живі, і я упевнений, що воничують музику життя з інших світів...» [93]. Щодо прочитання музичного тексту Симфонії № 7 В. Антонюка диригентом М. Лисенком, воно якнайкраще відповідає художньо-естетичному задуму композитора. Тонке проникнення диригента в образний світ автора стало запорукою створення яскравого музичного полотна та виразного, рельєфно окресленого, драматургічно цілісного виконання твору. Блискуча презентація Сьомої симфонії слухацькій аудиторії є переконливим аргументом беззаперечного введення в обіг виконавської практики значної кількості й інших творів цього

автора, що істотно доповнить палітру сучасної академічної української музики. Саме за Симфонію № 7 «Маскарад Непобачених Снів» В. Антонюк став лауреатом мистецької премії імені Б. Лятошинського (2018 р.).

Театральність, як основа творчого методу цього композитора, пронизує й образний світ *симфонічної поеми В. Антонюка «"Омріяна Незбагненність" для струнного оркестру»*, світова прем'єра якої відбулась у Миколаєві 3 грудня 2016 р. на фестивалі «Бах І Не Тільки...» у виконанні колективу камерного оркестру «ARS-NOVA» під керівництвом Вікторії Жадько. В лютому 2017 р. твір прозвучав у цьому ж виконанні в програмі «Фестивалю Хорошої Української Музики» під час святкування 80-го сезону Миколаївської обласної філармонії. Інтерпретація твору, присвяченого автором саме цьому колективу й диригенту, судячи з висловлення самого В. Антонюка, повністю співпала з його задумом. Судячи з відгуків у ЗМІ, прем'єра «Омріяної Незбагненності», стала визначною подією не тільки в житті обласної філармонії, а й у культурному житті України, а також віхою в розвитку жанру симфонічної поеми. Музика цього твору має особливу властивість динамізму розгортання змісту і форми, неосяжну глибину і граничну рельєфність музичної тканини саме завдяки використанню автором принципів симфонічного мислення, діалектичну природу його сутності.

Слід зазначити, що загальною рисою симфонічних поем є схильність композитора формувати сюжетну лінію, яка поєднує реальність сьогодення з фантастичним вигаданим світом. Для цього застосовуються певні засоби музичної виразності, специфічні прийоми композиторської техніки, тож слухач має можливість майже наочно спостерігати сюжетну проекцію. Інтригуюча гостросюжетність, невелика кількість «дійових» осіб, незначна деталізація, що має тенденцію до узагальненості, – ось ті риси, що характеризують інструментальні поеми як жанр ретардації. (Ретардація, певне уповільнення дії, – метод організації музичного матеріалу, необхідний автору, щоб створити для слухача поетично-споглядальний стан, занурення в

звукову атмосферу, навіяти почуття світлого смутку та відтворити спогади, повні щиросердної зворушеності). Органічне з'єднання В. Антонюком класичних стилевих домінант і рис індивідуального почерку створює тут відчуття чогось рідного й близького, зрозумілого, свого, чогось такого, від чого неможливо відвести погляд. В уяві виникають образи рідної української природи, вічні у своїй первозданності. Стислість у викладенні матеріалу та чітка композиційна архітектоніка є привабливими для слухацької аудиторії. Говорячи про композиторську техніку, мають на думці специфічні, особливі засоби музичної виразності, якими користується той чи інший автор. Є ексклюзивні засоби роботи й у диригентів, котрі послуговуються власним тезаурусом, який створює, за висловом Ш. Мюнша, «для передачі того, що відбувається в його душі» [230, с. 71]. Лауреат семи міжнародних диригентських конкурсів, В. Жадько дуже тонко відчуває зміни динаміки, вміло демонструє філірування сили звука, а головне – його насиченість, повноту чи прозорість його звучання. У неї дуже вишукана манера показу, володіння штрихами, експресивністю акцентів, підходу до кульмінаційних піків, виконання суто технічних жестів, – усе це виконується диригентом якимось делікатно й невимушено, але тим виразніша внутрішня воля, імперативність керуючої думки, що беззаперечно активізується та репрезентується в стовідсотковому результаті. Отже, отримуючи композиторську партитуру за основу та в цілому, маєстро В. Жадько створює музичні зразки, що високо оцінюються арбітрами високої музики.

Інструментальні твори В. Антонюка завжди містять у собі дещо від балади. Баладність його наративу може бути сформульована, як «я так бачу, я так відчуваю, я так розповідаю». Фабульність – одна з прикметних рис усіх його творів. Слухаючи не вербалізовану музику автора, не виникає питання «про що йдеться». Звісно, в кожного – своя відповідь, але вміння віддзеркалити дещо загальне робить твори цього композитора цікавими для слухача.

В. Антонюк не є прихильником фрагментарної композиції, а відчуття форми – стильова особливість творчого письма цього композитора. Вражає його вміння лаконічно, у невеликий проміжок часу створити зміст, показати володіння технікою у 2-3-х періодах крупної форми та в декількох фразах інструментальних опусів, – запропонувати «сюжет», означити його й надати розвитку. Складний синтаксис, конструктивна виваженість форми, чітка прописаність деталей, емоційна насиченість, викликають запитання щодо стильового генезису творів В. Антонюка, як у його світосприйнятті, так і в плані суто композиторської техніки. Відповідь на них криється у синтезі таланту й освіти, Школи, що є фундаментом, основною фаховою базою. Ліричний герой, якого творить В. Антонюк, від імені якого розмовляє із залом, надихає всіх метафізичною вірою у найкраще, оптимізмом світосприйняття, – це спроба зв'язати минуле й майбутнє, відродити небуття в новому житті; це – відтворення досвіду в сьогоденні. Саме це і є втіленням традицій, ось що виділяє твори В. Антонюка з-поміж інших і визначає художню майстерність митця.

«"Омріяна Незбагненність" для струнного оркестру» – твір дещо біографічний: дитинство композитора минуло в Миколаєві, де його мати, заслужена артистка України Валентина Антонюк, у 1982–93 рр. працювала солісткою обласної філармонії, й він був присутній на її концертах, зокрема, в супроводі Камерного оркестру. Сім'я мешкала спершу за енциклопедичною адресою, по вул. Микільській, 13, у будинку Ворожейкіних, де народився композитор М. Аркас, а потім – поблизу старовинного городища Дикий Сад, на стрімкому березі над злиттям Інгулу й Південного Бугу. Недаремно миколаївські слухачі «Омріяної Незбагненності» відчули в ній образ величної ріки та висловилися щодо створення документального фільму про рідне місто саме з цією музикою. «Мені подобається творчість Валерія Антонюка. Його симфонічна музика – дуже сильна, все перед очима. І «Омріяну Незбагненність» теж люблю. Я виросла там, біля Південного Бугу, тому кожен травинку побачила», – розповіла нам слухачка з Миколаєва

Тетяна Іванко. «З нудьги, знічев'я, з неспокою, / З недоброго передчуття / Я знову мучуся собою, / Переглядаю все життя», – саме ці рядки великого Тараса йдуть на думку, коли звучить музика цього твору [364].

Основу музичного досвіду В. Антонюка, крім безперечних здобутків музикантів-класиків, складає також великий пісенний пласт. Саме ремінісценції інтонацій мелодики знайомих із дитинства ліричних радянських пісень останньої чверті ХХ ст., як одного з видів творчих взаємовпливів, а також невловима стилізація окремих елементів з творчості композиторів недалекого минулого, створюють у цьому творі відчуття неперервності життя. Майстерність композитора виявляється в тонкому розумінні контрастних зіставлень різних за характером розспівних тем та сучасних мелодичних зворотів. Картини та образи в «Омріяній Незбагненності» формуються на основі симфонізації мелодичного матеріалу, подальший розвиток якого відбувається засобами якісно оновленого та органічного синтезування прийомів народної і професійної традиції. З'єднання виразних мелодичних епізодів із беззупинним гармонійним і фактурним відновленням створює образ сучасного звучання України, – вічної та тієї, що є сьогодні. Мотиви, образи, окремі вирази, деталі, та інші композиторські прийоми набувають у творі творчої зміни, переосмислення, нового змісту. Розспівна та м'яка за характером мелодія, що відкриває твір, передає ніжність почуттів, відсилає слухачів до тієї пори нашого дитинства, коли «дерева були великими». Стартове речення складається з трьох фраз: перша – м'якого розповідного характеру (вона звучить у тонічній гармонії); друга – це її видозмінене повторення; третя вносить відповідну врівноваженість (вона надана в субдомінантовій та домінантовій гармоніях, а завершується на 1-му ступені, як у пісенному жанрі). Ліричність мелодії підкреслюється звичним для слуху секвенційним розвитком та відтінюється повторюванням кластерних акордів. Це з самого початку створює контрастний до мелодії образ, – так виникає своєрідний

дуалізм: «пам'ять – сьогодення», що, як і в житті, звучать невід'ємно одне від одного.

Така слухова амбівалентність стає можливою завдяки використанню сучасної гармонічної вертикалі: наочну ясність, так би мовити, «первинних» гармоній змішують, нашаровуючись одне на одне, кластерні звучання сучасних акордів, і слухач ясно відчуває подих сьогодення. Далі головна Пісня-тема повторюється спочатку. Повторення, як формоутворюючий принцип не дуже часто використовується В. Антонюком, – він частіше відразу ж після експозиції розпочинає розробку, застосовуючи досить складні її форми (від динамічних реприз до мелодичного або фігуративного контрастного контрапункту). Однак тут проведення теми ще раз обумовлено на драматургічному рівні: викладення є репризним, але відтворюється значно схвильованіше, ніж у першому епізоді. Супровід також став насиченішим, повнозвучнішим: акорди звучать густіше, у середньому регістрі підголоском проводиться своєрідна імітаційна «відповідь», що створює відчуття себе (автора/виконавця/слухача) як природної, органічної частини цього світу, – вихованої ним і такої, що є його продовженням. Тут – і чиста лірика споминів про дитинство, й мужнє усвідомлення реалій сьогодення.

Друга хвиля тематичного розвитку призводить до кульмінації першої частини, її смислового акценту: життя – мов повна річка, воно прекрасне! Відтак, друга частина цього твору починається після короткої паузи, передиху. Отже, зміст *другої частини* – це метушня буднів, яку передають урбаністичні кластерні сполуки гармоній, збуджений темпоритм, ламана мелодична лінія. *Третя частина* твору – синтез, виведення відповідності між елементами безлічі, створення композиції функцій. Світ – безкінечний та вічний, ми невід'ємні, тому я – вічний! Захоплює чуйність композитора у виборі тембрових засобів. Саме дотичність старого до нового, сталого – до новаторського у використанні музичних тембрів надає змогу композитору віднайти такі засоби музичної мови, які вільно «читаються», легко

сприймаються слухачем і швидко народжують естетичний відгук. Композиції В. Антонюка – це завжди суб'єктивне оповідання, в них завжди містяться інтимні емоції й оцінки наратора. Відчувається необхідність автора не просто донести інформацію до слухача, але змусити слухати, справити враження, зацікавити, викликати певну реакцію.

Необхідно зазначити, що «"Омріяна Незбагненність" для струнного оркестру» В. Антонюка становить певний новий етап у розвитку української симфонічної музики. Це – один із тих зразків, де пісенна тема звучить у природному ладо-гармонічному прочитанні, де на перший план виступає щира народна образність.

Для музики В. Антонюка характерне застосування накопичень хроматизмів у мелодико-інтонаційній лінії, а кластерні напластування гармоній «працюють» на розкриття драматургічного задуму, на досягнення загальної художньої мети. Створюючи партитуру без ключових знаків, композитор так чи інакше орієнтується на ладо-тональний принцип, із засадничим каноном тяжіння до основних гармонічних центрів. Щодо оркестрової фактури – фарботонові ефекти виникають завдяки максимальному використанню композитором тембрової палітри струнно-смічкових інструментів.

Як бачимо, архітектонічна завершеність форми цього твору свідчить про несхильність Валерія Антонюка до хаосу, висвітлює його внутрішню діалектику: пріоритетність відкритого драматургічного фіналу завжди врівноважується виміряним балансом конструкції. Його музика завжди має цілком зрозумілу й відчутну форму, тому, попри досить складну мелодико-гармонічну, темброву й фактурну складові, його твори запам'ятовуються та вкладаються у власний музичний багаж слухача.

1.5 Етнокультурне підґрунтя естетико-філософської платформи композитора-симфоніста В. Антонюка: відображення ідей космізму засобами музичної виразності

Буття композитора, у його антропологічному аспекті є тією основою, яка стає підґрунтям для прояву аспекту творчого. Валерію Антонюку однаково притаманне усвідомлення себе як людини, що живе в сучасному світі та є Людиною Світу, а також – відчуття ясної, гострої спорідненості з тим споконвічним українським, етно-національним, що в усіх його проявах є основою його людської та творчої сутності. Окреслення його місця в багатогранній, багат шаровій та динамічній системі, якою є національна культура в соціально-філософському визначенні, неможливе без висвітлення естетико-філософських підвалин, які складають основу його художнього світосприйняття.

Сучасний український композитор Валерій Антонюк – митець, який відчуває себе невід’ємною, іманентною частиною самого життя в сенсі розвитку культурного процесу. Розуміючи культуру, як безперервний процес, він спрямовує свої інтенції на створення своєрідного історико-культурного конгломерату, – єдиного полотна культурної спадщини. У своїй творчості він звертається до жанрів, – «плодів рук та розуму», що нібито «законсервовані» у часі-просторі та здаються такими, що «позбавлені розвитку, а отже, й майбутнього» [49, с. 195] Однак, «...мистецтво в процесі історичного розвитку людства вдосконалюється, розвивається. Обмеженість подібного, загалом поширеного, погляду на культуру як на величезне зібрання «артефактів» полягає у тому, що при цьому з поля зору випускається чи не найважливіший аспект культури: сам процес творення цих «артефактів» – культурних цінностей» [49, с. 195]. Так і В. Антонюк вдосконалює симфонічні форми та надає жарнових ознак симфонізму всім своїм творам.

Творчий інтерес до здобутків минулого у В. Антонюка накладається на світогляд людини сьогодення з міцним, якісним підґрунтям музичної освіти,

що містить у собі, крім родинного виховання, ще й володіння широким спектром гуманітарних знань і суто технічними інформаційними блоками сучасних засобів музичного програмування. Адже він сам озвучує свої нові симфонії та інструментальні твори, майстерно володіючи музичним програмуванням, передаючи тонкощі «дихання» симфонічного оркестру та виконавську агогіку.

Крім того, характерним для творчого методу В. Антонюка є його усвідомлення себе, як людини Всесвіту, – своєї планетарної дотичності (але це – не соліпсизм в скрябінівському трансцендентному стилі, не виміри протиборства титанів космічного масштабу, як у Симфонії № 3 М. Мясковського, а, скоріше, – проекція світоглядної площини Антуана де Сент-Екзюпері. (Питання щодо втілення ідей осягнення Космосу засобами музичної виразності в історичній амплітуді від Піфагора до П. Хіндемита та К. Пендерецького розглядає І. Пясковський [263]). Як зазначає Н. Герасимова-Персидська, «...нове розуміння музичного простору-часу знішло своє відображення у зміні «оптики»: це *розширення простору*, віддаленість горизонту, за яким «знакають» музичні події. Це відобразилось і в нових композиторських техніках. І в пошуку нових рішень виконавського простору, і в особливих акустичних прийомах та ін. Відповідно такому простору змінюється й музичний *час*. Тут теж є збільшення масштабу, а відповідно, й *заповільнення*. /.../ Цей час уже «надземний», «космічний». – він не вимірюється масштабами людського життя, не співпадає з часом переживання» [77, с. 345–346].

Поєднання емпіричного та теоретичного методів, встановлення відповідності та міжпредметних зв'язків на шляху до пізнання світу, повернення до метафізичного способу створення осягнення навколишнього середовища- все це притаманно нашій добі та вкладається в поняттєву систему постмодернізму. На відміну від естетики минулої доби, постмодерн початку XXI ст. має більше прихильників ідей, що окреслюють Всесвіт як своєрідну систему з певними особливостями функціонування та напрямками

розвитку. Ментальне уявлення про оточуючий світ створюється В. Антонюком, завдяки його прагненню до подолання певної розірваності між різними проявами буття, перш за все, – завдяки мікшуванню в своїх творах часового простору, зверненню до здобутків минулого, залучення архетипового пласту в образні ряди сьогодення. Система ментальних координат композитора корелюється з концептосферою української нації, основою якої певною мірою виступає антропологічна філософія, в рамках якої, на думку П. Козловски, «...всезагальна єдина дійсність повинна бути пізнана не через світ, а через людину. Саме людина, а не природа без людини складає основоположну модель всезагальної дійсності та джерело аналогій у мисленні, бо до пізнання та пояснення предметів треба йти від людини, а не навпаки – пізнавати людину через предмети» [159, с. 87]. В українській етнокультурній традиції відбивається світ національного світосприйняття специфічними «мовними» засобами: крім вербального рівня, вироблено різні невербальні інформаційні коди. Іntenціональне спрямування на синтез різних форм осяяння інформації, на наш погляд, має витoki в філософії космізму, – близької творчому методу В. Антонюка. Головна тема його симфонічних творів – людина, точніше, – людське в людині. Саме спроби осягнути форми та способи існування людського життя й видають філософський підхід композитора до вирішення художнього завдання. М. Мамардашвілі стверджував, що, справжній витвір мистецтва обов'язково має філософський зміст, оскільки мистецтво, відтворюючи акти свідомості, є, так би мовити, «реальної філософією», – «...елементом устрою нашої свідомості, а філософія понять і навчань – це /.../ експлікація реальної філософії. Але цей елемент, еквівалентний філософському доказу – я мислю, я існую – виконується і при створенні художнього образу. Пам'ятаєте, як Пруст визначав поезію? Поезія є відчуттям власного існування. Це – філософський акт» [207, с. 23]. Отже, позиція В. Антонюка – автора музики – виражається саме так: я мислю, я відчуваю, я створюю передумови для вирішенням слухачем своїх власних проблем. Світ Творця – майже

бездоганний, але є окремі невеличкі невідповідності, які потребують піклування. Щодо митця – його турботою є трохи підштовхувати Всесвіт, щоб він входив у Гармонію. Таким чином, В. Антонюк створює свої художні образи, щоб через них донести до слухача свою філософську систему. Так, «на ниві духовних пошуків» проявляють себе в його оркестровій музиці струнні інструменти, яким він доручає виконувати елегійно забарвлені теми: це – світ Людини (до того ж, в оркестрі струнні – найбільш наближені до слухача).

Персоніфікований прояв Людини, що відбувається в симфонічній музиці В. Антонюка, завдяки певному ідейно-художньому навантаженню партій рояля та арфи, іноді є репрезентацією ліричного героя, часом – ототожненням з особою, котра видає завуальовану присутність Автора та становить виокремлення індивідуального «я» Людини від її колективного, загальнолюдського (у звучанні струнних). І це – ще один світ у космосі творчості В. Антонюка. Партії рояля композитор доручає епізоди, що мають виключно важливе драматургічне значення: уособлюючи ліричного героя (іноді – самого автора), піаніст часто виконує узагальнюючі, підсумкові побудови, резюмуючи певну позицію. Персонаж, якого озвучує рояль, виступає іноді навіть у ролі стороннього спостерігача, що стоїть, так би мовити, над подією, або ж резонера чи взагалі – прибульця з іншого часового світу. Долучення арфи до створення маски ліричного героя спостерігається значно рідше, та й ідейно-художнє навантаження на партію арфи в музиці В. Антонюка – значно менше. Дерев'яні духові традиційно віддзеркалюють інтонатику струнних: це – світ безтілесної душі, що відлунює матеріальним, але вже як прояв Духу. Та, якщо флейти й англійський ріжок майже завжди символізують «горні верхи», (у своєму традиційному звучанні, чи імітуючи сопілковий тон), то гобої і кларнети нерідко створюють підкреслено неприродне звучання театрального світу, – світу викривленого дзеркала, що ламає щирі промені дійсності та іскрить невірними арлекіновими лусками. Світ суто матеріальний, часто – ще й ворожий до Людини, та такий, що стоїть

на перешкоді до вільного спілкування живої людської істоти та її Вічної Душі, персоніфікований у групі мідних інструментів. Це – ще один світ автора. Проте, сфера матеріального є іноді полем, на якому розгортаються події, що завершуються несподівано: так із хаосу, слави, з чогось негативного несподівано з'являється паросток, який уже має живу душу, – наче прояв самої Землі. Саме тут пригадуються рядки А. Ахматової: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...» (1940 р., «Тайны ремесла») [Цит за: 306, с. 115]. Амбівалентність притаманна й використанню цим композитором групи ударних інструментів. Матеріальні ознаки перкусій – групи ударних інструментів – досить очевидні: їх застосування в формуванні драматургічної партитури відбувається задля створення ефекту існування грізної, невблаганної сили. Але цікавішим є їхнє незвичне семантичне навантаження, що є очевидним: у В. Антонюка в більшості випадків ударні «відповідають» саме за репрезентацію головного символу майже усіх творів композитора, його над-ідеї, – образу Пана Часу. Саме зусиллями ударних інструментів відбувається його референція та підсилюється сугестивна складова, націлена на слухача задля опанування задекларованого композитором головного меседжу твору. Розташування ударних між групою мідних та фортепіано й арфою має для композитора символічне значення, до якого він дуже широко вдається. У його власній естетичній системі Час є центром світобудови, тим ключем, що відкриває двері Буття, тому його місце – в зеніті; саме Час є тією пружиною, пендельфедером, завдяки якому рухається світ. У партитурах В. Антонюка місце перкусій – майже в центрі, тож, образ Часу є тим сполучним ланцюжком, який поєднує/роз'єднує світ Людини – з одного боку – на Буття й Небуття – з іншого; на існування фізичне й духовне, обмеженість людської доби у звичному вимірі та безкінечність її існування у пам'яті людства.

Спробуємо простежити присутність у системі образів симфонічної музики В. Антонюка важливого символу української традиційної культури – числа «сім», що має сенсове й художнє навантаження, але не прямолінійне, а

таке, що надає певне можливості інтерпретатору й слухачеві наповнювати цю архетипову рамку власним змістом. У мистецтві символом характеризується художній образ з точки зору його значення: «значення не в розумінні важливості, а з огляду на те, що він іще, крім того, що безпосередньо представляє, виражає, на на що натякає» [47, с. 140]. Отже, сфери космічного світобачення композитора В. Антонюка, з одного боку, сягають традиційних уявлень українського менталітету та видають його генетичний зв'язок з українським національним ґрунтом, з іншого – репрезентують митця, котрий використовує усю палітру художніх засобів, задля досягнення своєї головної мети: привернути увагу людини до людського у ній самій, створити тло для плідних роздумів слухачів та спонукати їх відкрити в собі приховані глибини свідомості, зрозуміти своє місце у цьому світі та швидкоплинність часу.

Загальновідомо, що художній образ, як узагальнений портрет чи відображення типової ситуації (позиції) людського життя, певного явища у навколишньому світі, – картина, створена творчою уявою митця. Постмодернові образи, в яких цінність власного «Я» долається одночасно з цінністю сталих інституційних форм, таких як нація, суспільство, культура, є тим полем, яке розробляє митець. Інтуїтивно розуміючи ілюзорність віртуального світу та біфуркаційність (схильність до змінювання індивіда як цілісної динамічної системи) свідомості людини ХХІ ст., В. Антонюк музичною мовою прагне донести до слухача ідеї неоромантизму (як спроби вирішення проблеми власної цілісності, сприйняття драматизму сьогодення, з його проявами патріотизму, увагою до національно-суспільних проблем, але й певною контрадикцією до натовпу; несприйняття усереднення, вияв індивідуального тощо) – з одного боку, та метамодернізму (постпостмодерну) – з іншого. Життя в парадигмі глобальної цивілізації, з її специфічними культурно-естетичними, морально-етичними пріоритетами, призводить до формування специфічного ж стану свідомості людини: нестійкості, нестабільності індивіда, котрий не в змозі усвідомити вектор свого подальшого розвитку та до того ж, – дуже чуттєвий до подразників (як

зовнішніх, так і внутрішніх), тож втрачає свій стрижень, ціннісні орієнтири. Крім того, культура постмодерну – це естетика іронії, що діє на всіх рівнях. В. Антонюк пропонує пристати до подолання іронії, за допомогою звернення до глибин історії, ретроспекції, першооснов. Саме симфонічний метод виявляється найпридатнішим для досягнення цим композитором художньої мети; послуговується В. Антонюк і можливостями монотематичної інтонатики, широко застосовує ускладненість ладо-тональної системи, «сіткової» структури нарації (у сенсі побудови драматургії на основі монотематичної взаємодії між окремими елементами форми у межах одного твору та у межах метатвору), що надає певне вільне знаходження його ліричного героя в часі та ін. Крім використання архетипових образів, В. Антонюк часто застосовує також тропи, що є певними алегоріями: «образ руху», «образ давнього часу», «образ свята» тощо, які він створює за допомогою гармонічних, тембрових, фактурних засобів.

Цікавим є розподіл композитором дійових осіб його симфонічної музики на головних та другорядних. Персоніфікація масок відбувається також завдяки використанню засобів музичної виразності, через наділення персонажів певними музичними характеристиками, як-от: специфічною гармонією (звучання кластерів); закріпленням тембрового колориту (ліричний герой «прилаштований» до фортепіано; образ Часу – звучання годинника – втілюють музичні інструменти *celesta*, *vibraphone*, *campani*, *marimba*); штрихи портрета доповнюють метро-ритмічні характеристики. Так само окреслюється авторська акцентуація, – визначення позитивних, нейтральних і негативних персонажів, масок, що відбувається, коли композитор послуговується музичним матеріалом певної жанрової приналежності; застосування ж старовинних танцювальних форм створює яскраві характерні «амплуа».

Поєднує весь масив творчих здобутків В. Антонюка ідея його космоцентричного світобачення, що корелюється з суто практичними, технологічними засобами композиторської техніки автора, як, наприклад,

побудова тексту, в якому сюжетна лінія є не тільки основою твору, але й починає керувати динамікою його побудови: наратив стає нелінійним, час – циклічним; нівелюється межа між особистістю і космосом, матерією і духом, живим і неживим і, нарешті, що найважливіше, – між музичним текстом і реальністю, яка його оточує.

Отже, оркестрова партитура В. Антонюка відображає сім онтологічних сфер, сім аспектів, сім пластів навколишнього простору, зосереджених у семи інструментальних іпостасях симфонічного оркестру, що є носіями певних образних характеристик: струнно-смичкових, дерев'яних та мідних духових, музичних перкусій, арфи, челести та фортепіано, якому надається роль ліричного героя та автора. Сім сфер космічного світобачення композитора В. Антонюка, з одного боку, сягають традиційних уявлень українського менталітету та видають його генетичний зв'язок з українським національним ґрунтом, з іншого – репрезентують митця, котрий використовує всю палітру художніх засобів симфонічної партитури для досягнення своєї головної мети: привернути увагу людини до людського у ній самій, створити тло для плідних роздумів слухачів і спонукати їх відкрити в собі глибини свідомості, щоб зрозуміти своє місце у цьому світі та ін.

Оказіональні – з одного боку та детерміністичні – з іншого – домінанти у після-постмодерновій моделі власного світобачення сприймаються композитором В. Антонюком як такі, що мають риси казуальності та потребують певного художньо-філософського корегування. Тож загальне завдання всіх його симфонічних творів полягає в цілеспрямованому процесі відновлення уваги слухача-сучасника до завдань історичного прогресу, завдяки власній відповідальності за себе та світ, що є поруч.

Аналіз художніх здобутків композитора В. Антонюка в інших жанрах, серед яких – інструментальні п'єси, симфонічні поеми, вокально-інструментальні твори, видає спрямування композитора до створення різножанрових музичних полотен, у відповідності до естетики українського, «сковородинського» космізму, дозволяє бачити в ньому продовжувача цього

представника пізнього українського бароко та предтечі українського романтизму, з його одвічною опозицією свободи духу та матеріального світу. [210, с. 35]. Естетика космізації відтворюється В. Антонюком, засобами *симфонічної* музичної мови, що надає можливість стверджувати про вибудову композитором загальної картини світу (як результату суспільно-історичного розвитку, його закріплення в міфологічній пам'яті) за допомогою певних принципів організації музичного матеріалу.

Підводячи підсумок підрозділу, необхідно зазначити, що естетична система композитора спирається на генезис сталих уявлень людей про світ та їхнє місце в ньому й одночасно пропонує механізм осмислення-систематизації, упорядкування, онтологічної та аксіологічної ієрархізації образів (як архетипічних, так і стереотипічних), а також – спосіб усвідомлення навколишнього світу й власного буття в ньому, через синтез усіх задіяних у його творчості етнокультурних модулів, досліджених нами за допомогою загальнолюдської філософії космізму.

Висновки першого розділу

У процесі вивчення літератури за темою дисертації, нами було визначено методи, за допомогою яких здійснено аналіз означених творів та виявлено закономірності, що дають можливість розглядати симфонічну творчість В. Антонюка як цілісне музичне полотно, єдине дискурсивне поле. Визначено, що він створює свої симфонічні опуси як своєрідні драматургічні твори, – наративи. Поєднання його чотирьох «довоєнних» симфоній в один цикл дає ефект створення єдиного семантичного поля, – архітектонічної арки. Збереження конструктивної врівноваженості, створення тематичних побудов, що збалансовують емоційну, вільну від алгоритмічних структур форму, є найважливішою рисою композиторського почерку В. Антонюка, частиною його художнього мислення, його стильовим рішенням. Проаналізувавши виконані симфонічні опуси цього композитора, виявляємо

та вводимо до наукового обігу важливі базові риси його композиторського письма, що надають змогу для ствердження створення ним нової форми: *«симфонічний наратив»* і об'єднання його симфонічних опусів у цілісний цикл.

Так, через здійснений нами аналіз виконаних симфонічних наративів композитора, було виявлено їх досить концентрований концептуальний рівень, про що свідчить багат шаровість художніх конструкцій В. Антонюка. Це й жанровий план, який утворюється, завдяки залученню специфічних жанрових моделей, наприклад, різновидів вальсу тощо. Прояв національного репрезентований на інтонаційному рівні та конкатенований у інші площини. Концептуалізація та інтелектуалізація, – становлення та втілення ідейно-творчих спрямувань автора відбувається на світоглядному, філософському рівні, що розкриває намір композитора надати в музичному творі відбиток сукупної поетики його душі, його знань про навколишній світ та ставлення до нього. Симфонічне мислення В. Антонюка – це структуроване авторське осмислення явищ дійсності з подальшим поєднанням його світоглядних та естетичних моделей у єдиний концепт. Відображення митцем об'єктивної реальності залежить від його світоглядної позиції та якості творчої інтерпретації навколишнього світу. У якості стратегії естетичної комунікації В. Антонюком вибрано симфонізм, який надає можливість реконструкції концептуальної авторської картини світу. Драматургічний пласт його симфонізму – це реалізація тематичних, сюжетних ліній, у яких сконцентрована головна концептуальна ідея твору. Аспект, який можна назвати «мовним», тобто, рівень застосування технічних можливостей композиторського письма, наповненість арсеналу засобів музичної виразності та, власне, концептуальний рівень, що є сукупністю усіх попередніх та характеризується інтелектуальною насиченістю. Тож симфонізм став для В. Антонюка тим методом, який надає можливість в царині музики досягнути мікро- і макрокосмос, виявити, збагнути та донести свої відчуття від дотику до багатогранності світу. Саме багатомірність парадигми симфонізму

зумовлює та робить актуальним переведення його дослідження з площини музично-теоретичної у площину культурологічну, що дає змогу перенести функції, які виконує культура, на мистецтво, усвідомити значення симфонізму у подоланні кризи культури, сприйняти його парадигму як конструкт, що поширює обрії свідомості на весь часопростір культури і стає проявом духовного буття.

Нами встановлено, що одним з проявів екзистенціального підходу до створення власної картини світу є застосування В. Антонюком специфічного прийому *нарації*, що створює нову форму функціонування ліричного героя. Персоніфікація (інтонаційними, тембровими, фактурними засобами) головного персонажу допомагає виконавцеві – створювати, а слухачеві – відстежувати наскрізний розвиток лейтмотивного «портретного» матеріалу, проходячи слідом за всіма його перипетіями від першої до останньої ноти партитури, що надає можливість композитору донести до публіки основний меседж твору – головну ідею, своє бачення, власний коментар – найбільш ґрунтовно, всебічно й докладно. Таке поєднання концертного та симфонічного жанрів збагачує та робить багат шаровими партитури симфонічних доробків композитора. Неможливо обійти увагою прояв в драматургії симфонічних творів В. Антонюка принципу *космоцентризму*, що є додатковим засобом донесення семантики концепту твору. Розподіл сфер прояву «духовного» і «матеріального» застосовується композитором у самій партитурі, у тому навантаженні, яке пропонує митець тим чи іншим інструментальним групам, окремим інструментам у формуванні контенту. Сім сфер космічного світобачення композитора В. Антонюка виявляють його дотичність до етнокультурних уявлень української традиції та видають його генетичний зв'язок з українським національним ґрунтом. Композитор використовує усю палітру художніх засобів задля досягнення своєї головної мети: привернути увагу людини до людського у ній самій, створити тло для плідних роздумів слухачів та спонукати їх відкрити у собі потайні глибини свідомості, зрозуміти своє місце у цьому світі та усвідомити

швидкоплинність часу. Картина світу в симфонічних творах композитора є результатом його певного сприйняття світу, яке породжує дійсність, що існує навколо кожного з нас. Художні образи, які формує В. Антонюк у своїх творах, є основою для освоєння свідомістю слухача складних, перш за все, – моральних колізій сучасного буття.

Визначено, якими саме музичними засобами В. Антонюк відтворює свій естетико-художній задум: крім інтонаційно-мовної лінії, ладо-гармонічної палітри, побудови особливого метроритмічного малюнка, – ще й завдяки створенню та закріпленню (протягом одного, а іноді – декількох музичних творів) специфічної тембрової лейтхарактеристики за певними фарботонами. Ксилофон, віброфон, дзвони й дзвоники, трикутник створюють образ годинника; використання звуку труби відсилає слухачів до низки образів, пов'язаних із проявом суто чоловічих якостей: схильністю до мандрів, необхідністю участі у військових походах, мужністю, відвагою, здатністю йти на ризик, тощо. Щодо інших засобів музичної виразності – композитор застосовує єдиний інтонаційний арсенал, репрезентуючи ритмо-інтонаційно звороти в одних творах та розвиваючи їх у інших, чим створює єдине семантико-емоційне поле (Перша–Четверта симфонії). Цей фактор поєднує чотири перші симфонії в один цикл, утворює єдине художнє тло, формуючи дискурсивне поле. Порівняльний метод, як засіб для встановлення фонетичної спорідненості мовного матеріалу, сприяє виявленню загальних ритмо-інтонаційних одиниць, з яких надалі композитор вибудовує потрібну йому тему. Використовуючи монотематизм як пріоритетний метод побудови музичного твору, спираючись на нього, композитор утворює низку яскравих та досконало прописаних образів, що мають певну спорідненість у рамках симфонічного квадріптіха. Іншим важливим чинником, що поєднує перші чотири симфонії В. Антонюка в загальний корпус, є жанровий характер серединних епізодів, якими є танцювальні інтермедії, – скерцозні, гротескові стилізовані вальси.

У процесі аналізу гармоній В. Антонюка було виявлено, крім

традиційних акордів, кластерні побудови, організовані за терцовим принципом на основі чергування малих та великих терцій та збільшеної терції (схема: $v3+m3+v3+m3+z63$). Застосування таких вертикалей збагачує класичну гармонічну основу, привносить нові ефекти звучання. Побудови, створені за принципом «септакорд+» є лейтакордами, що мають своє місце та призначення в драматургічній партитурі творів В. Антонюка. Такі акорди є у Вступі до Третьої симфонії, низка акордів є характерною рисою також «тихого» фіналу. Ці, типові для В. Антонюка, «його» акорди застосовано композитором у моменти найвищої емоційно-змістовної зосередженості. Розподіляючи «ролі» у «дійстві», композитор послуговується принципом закріплення партії ліричного героя за фортепіано, але іноді партію протагоніста виконує арфа; часто теми, пов'язані зі світом елегійної лірики, композитор доручає скрипці-соло, або цілому струнному ансамблю. Колорит інструментів дерев'яної духової групи (кларнет, англійський ріжок) надає змогу композитору досягти ефекту «звучання театру», що також є одним з драматургічних засобів. В. Антонюк сприймає сам та пропонує відчуття звучання групи ударних інструментів: *piatti, cassa, tambourino, tambourino basco*, відповідно до його художнього задуму. Так, звучання хронометрів «виконують» великі дзвони, дзвіночки, різні за розміром та тембром звучання тамбурини. Початок «вистави» сповіщає гонг, литаври та великий барабан, окрім звичних своїх функцій, часто створюють певне тло, формують певний звуковий колорит. Малий барабан має створювати образи, пов'язані з військовими персонажами або військовими (чи подібними до них) діями. Композитор доцільно застосовує прийоми *frusta* й *blocco di legno*, доручаючи їм звукозображальні ефекти, пов'язані із стрільбою. Схильність до спецефектів, до створення жанровими, інтонаційними, метроритмічними засобами майже наочного видового ряду, необхідного образного портрету – ще одна засаднича риса авторського письма В. Антонюка.

Цілісний аналіз симфонічних творів В. Антонюка виявив його схильність методу, який доцільно назвати кінематографічним. Цей метод

зіставлення, «монтажу» надає можливість змінюючи загальні плани на близькі та висвітлюючи той чи інший образ, акцентувати на іншому та перетворити другорядне у важливе, підкреслити певну тему, окреслити головне авторське висловлювання. Композитор завжди докладає суттєвих зусиль, створюючи різні драматургічні прийоми: звідси – переосмислені кульмінаційні хвилі, досягнення драматургічного піку раптовим виходом у «тихі» фінали, неочікуване «подолання» кадансових зон, несподівані зіставлення тощо. Симфонічна музика В. Антонюка базується на є широкому матеріалі різних жанрових форм. Залучення специфічних жанрових моделей, – наприклад, вальсу та його різновидів надає можливість композитору створити оригінальні, неочікувані, напівреальні сюжетні плани та спонукати слухача до самостійного відтворення фабульної лінії. Звертання композитора до музики минулого (як на жанровому рівні, так і на фонічному рівні) та конкатенація її з засобами музичної виразності, що ідентифікуються як сучасні, створює індивідуальний світ, у його темпоральній безперервності, надає можливість слухачу відчувати себе рівночасно «у ситуації» та «над ситуацією». Такий наративний прийом з акцентуванням на дейктичний центр «тут і зараз», із концентрацією уваги та емоційної напруги, завдяки наявності «часової ретроспективи» дозволяє аудиторії, так би мовити, побачити вихід із складної обставини, «світ у кінці тунелю» та спрямувати власні рефлексії на досягнення катарсису. Переживання драматичної ситуації – власної, колективної – на узагальненому образному матеріалі видається для слухача менш травматичним, та, завдяки ролевому дейксису, виконаним можливостей заміни себе на когось іншого, хто вже жив; створює тло для чіткішого сприйняття сюжетних перипетій, проникнення в драматургічні нюанси, філософський інсайт, осягнення ситуації в цілому та знаходження певного рішення. Цікавим є зіставлення не лише старих жанрових форм з музикою сучасності (стиль *New-Rock*), хронотип (часопростір, від «хронос»-час, «топос»-місце) музичного тексту, як певної форми відчуття часу і певного відношення його до просторового світу. Цей ефект створюється

також за допомогою тембрових (оркестрових) можливостей: колорит непрофесійного провінційного вуличного ансамблю, з нестійким звучанням інструментів, непевним інтонуванням та нечітким метроритмічним малюнком, ефектом старої, «заїждженої» плівки (завдяки глісандовій артикуляції), специфічна фоніка (сопілчана, мандолінова) інструментів. Така діалогічність часів, яку композитор зображує у зіставленні та протистоянні, формує певний план взаємовідношень хронотопів із наскрізними архетипами Людини, Всесвіту, Смерті, Любові, що виводять твори цього автора на певний рівень ідейно-художнього узагальнення, підкреслюючи цементуюче образотворче значення архетипу Часу. Компонуючи сюжетне тло та насичуючи його життєвими епізодами задіяних персонажів, завдяки створенню специфічних звукових рис часу, В. Антонюк досягає не лише аттрактивної мети, – привернути увагу аудиторії до важливої драматургічної сцени, але й створює певний апперцептивний момент: слухач краще запам'ятає той чи інший фрагмент саме завдяки хронотиповому колориту.

Визначено, що В. Антонюк послуговується надбаннями різних стильових доктрин, і в його творчому методі можна знайти риси різних музичних напрямків, але всі вони – інструмент задля досягнення певної художньої цілі митця. Саме задля найкращого висвітлення карколомних подій зими 2014 р. композитором застосовано метод імітування, засобами музичної інтонації, вербального звучання натовпу (через скандування вигуків, гасел). Розуміння важливості суспільної ситуації та внутрішня потреба відгукнутися, зафіксувати в музиці сторінку з історії, спонукало автора знайти і вперше в українській музиці застосувати даний композиторський прийом.

Проаналізовані нами симфонічні опуси В. Антонюка виявляють певну багатшаровість художніх рівнів, що відображається у вигляді його думок, естетичної програми кожної з його симфонічних композицій. Висвітлення їхвиконавської інтерпретації має суттєве значення, порівняльний аналіз виконання одного твору різними музикантами надає можливість почути не один твір, а декілька. Саме тому в схему традиційного цілісного аналізу

доцільно включати виконавську редакцію, що складатиме наш дослідницький інтерес у наступних розділах роботи.

Матеріали даного розділу освітлено в опублікованих статтях автора: [89], [91–92], [94–97], [388–390].

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНІ ТВОРИ В. АНТОНЮКА: АВТОРСЬКА ПАРТИТУРА ТА ВИКОНАВСЬКА РЕДАКЦІЯ. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ОБРАЗУ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОПРАНО

У композиторській практиці історично відбулися та сформувалися музичні цикли різних типів: сюїтні й концертні, вокальні й інструментальні, камерні й симфонічні тощо. Але сам процес циклоутворення є найменш дослідженим в музикознавчій практиці. Це стосується всього історичного ходу циклоутворення від початку його виникнення у вокальній творчості представників австро-німецької композиторської школи, традиції якої було розвинено в подальшому композиторському та виконавському досвіді, й донині. Багат шаровість і вірогідна множинність сучасних вокально-циклічних концепцій українських композиторів роблять особливо значущою роль підготовки виконавців-інтерпретаторів, покликаних створювати власну емотивну програму, спрямовану через акт виконання від композитора – до слухача. У музикознавчому осмисленні головною тут є постать композитора. Проблема виконавської інтерпретації циклів, зокрема, вокально-симфонічних, розроблена в музикознавстві в набагато меншому обсязі, що є особливо важливим для нашого дослідження. Вивчення вокально-симфонічних творів В. Антонюка цікаве як у культурологічній площині, так і з позиції виявлення специфіки притаманних його музичній мові індивідуальних особливостей, що інтригує можливістю зробити розвідку як на рівні виявлення жанрових чи художньо-стильових (художньо-образних, художньо-поетичних) нюансів, так і в полі композиційно-драматургічних рішень та мовно-інтонаційної стилістики виконавців його музики.

Серед великого списку творів цього композитора особливе місце займає вокальна музика. Це поле представлене циклами на вірші досить різних по духу, мові, національній приналежності та часу поетів, але об'єднаних

таланом фіксувати у рамках своїх поезій життя у найрізноманітніших його проявах і концентровано передавати його, наче емоційний хвильовий потік, надаючи можливість слухачеві чути в поетичних римах звучання, що мають для кожного свій сенс. Творчі інтенції композитора Валерія Антонюка вже досить довгий час спрямовані на створення циклічних хорових творів, а саме: «Истончается Тонкий Тлен», – кантата в шести частинах для змішаного хору на вірші О. Мандельштама (2001), «Сумні пейзажі» в п'яти частинах для змішаного хору на слова Поля Верлена в українському перекладі М. Лукаша (2001); Кантата в п'яти частинах для змішаного хору на вірші Тараса Шевченка (2008); «Заповіт» на вірші Тараса Шевченка для змішаного хору (2010); Частина Літургії («Алілуя», «Херувимська Пісня» та «Отче Наш») для змішаного хору (2012); «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору» (2014); «Аве Марія» для змішаного хору (2015).

У доробку В. Антонюка – вокальні цикли «Дев'ять солоспівів на вірші японських поетів XVI–XVII ст. у перекладі Миколи Лукаша» (2001), «Теплі пісні на вірші Валентини Антонюк» (2004–2006), «Паралелі»: 5 пісень для сопрано і фортепіано на вірші І. Анненського (1997–2014). Їхні світові прем'єри було здійснено співачкою Валентиною Антонюк (мати композитора, якій він присвячує всі свої вокальні твори) у фортепіанному супроводі автора музики.

Для здійснення аналізу нами обрано три твори В. Антонюка в жанрі вокально-симфонічної кантати, а саме: «Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки у перекладі М. Лукаша», «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса» та «Кантата у чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна», присвячені Валентині Антонюк та вперше виконані нею у супроводі різних оркестрових колективів і диригентів. Завдяки дослідженню системи художніх засобів, що характеризують ці кантати, спробуємо наблизитись до розуміння специфіки виконавського втілення музичного письма композитора.

2.1 Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки в українському перекладі Миколи Лукаша

Вокально-інструментальні твори, що містять певні тексти, завжди спонукають до роздуму щодо семантичного наповнення своєї вербальної складової. Аналіз мовного рівня викликає додатковий інтерес, особливо, коли у якості основи взято текст не автентичний, а його переклад. М. Бахтін стверджував, що сутність тексту полягає в «події життя», яка розвивається «на межі двох свідомостей, двох суб'єктів», маючи на увазі діалогічну природу взаємин автора та читача [45, с. 285]. Участь у народженні твору перекладача та композитора утворює багатовекторний полілог. Включення в цю подію постатей виконавця-інтерпретатора та слухача розмикає межі твору, формуючи метатекст (або метадискурс).

І. Гальперин стверджував, що текст має три рівні інформації: змістовно-фактуальний, що виявляє про що йдеться у творі, змістовно-концептуальний, який містить інформацію також й про засоби, якими побудовано твір та змістовно-підтекстовий, який надає можливість виявити з якою метою, навіщо було складено певний опус [73, с. 34]. Останній аспект можна розглядати з різних позицій: історичної, соціальної, культурологічної, мистецтвознавчої, психологічної тощо. І всі вони тією чи іншою мірою сприятимуть дослідженню.

Зацікавленість українських митців культурою Іспанії триває вже досить довгий час, але вгамувати цю спрагу поки що не вдається. Вплив іспанської містики був суттєвим для творчості мислителів епохи українського бароко, – насамперед, українських поетів Лазаря Барановича, Іоана Максимовича, отця-ієзуїта Петра Скарги та славнозвісного Григорія Сковороди. Іспанців вивчають, ними захоплюються, їхні твори перекладають, ідучи двома напрямками, які утворили цілі школи: перша з них діє в рамках традиції, започаткованої ще М. Старицьким і базується на використанні арсеналу класичної літератури (так працювали М. Рильський, М. Зеров, Г. Кочур) [66].

Друга перекладацька когорта, що йде від П. Куліша, застосовує все багатство української мови, додаючи регіонального колориту завдяки діалектичним висловам, архаїзмам і неологізмам. Це – стиль М. Куліша, В. Стуса, А. Перепаді та «Моцарта українського перекладу» Миколи Лукаша, який вперше в європейській літературі здійснює сміливий експеримент, перекладавши поезію Ф.-Г. Лорки, написану галісійським діалектом іспанської мови, за допомогою гуцульського діалекту української мови [203]. Але існує третій, – особливий напрям перекладу: наближення, осмислення, опанування іспанського духу засобами музики. Багато хто з композиторів у різний час відчував на собі чарівний вплив андалузького співу та запальних ритмів фламенко. Напевно, саме музичні засоби, трансформуючи переклади, найяскравіше розкривають особливості іншої культури та наближають її до ментальності свого народу. Мовні ж тлумачення іншомовних текстів мають свою специфіку при передачі змісту. Це, безумовно, залежить від цілей, які намітив сам перекладач: відтворення фонетичного Створення етнокультурного світу іншої країни засобами музики, наближення, осмислення, опанування іспанського колориту та самої суті іспанського буття, – таке завдання ставили перед собою композитори різних часів та країн. Чарівний вплив андалузького співу та запальних ритмів фламенко відчував на собі багато хто з композиторів й сьогодні, віддали данину пристрасній дивовижній культурі й українські автори, склавши твори, серед яких слід, зокрема, назвати Камерну кантату № 2 на вірші Ф.-Г. Лорки для голосу та камерного оркестру О. Ківи, монооперу «Самотність» для тенора з оркестром за новелою П. Меріме «Листи до незнайомки» В. Губаренка, балет «Гарсія Лорка» Г. Ляшенка (лібрето В. Курінського), «Іспанський танець» для струнного оркестру М. Скорика, камерну кантату «Romansego» на вірші Ф.-Г. Лорки С. Бедусенка та досліджувану тут «Кантату в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки в українському перекладі М. Лукаша» (2-га ред. – мовою оригіналу, 2011) В. Антонюка. Слід зазначити, що композитором, крім «Кантати на в п'яти частинах для сопрано

та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки» (2005), на переклади М. Лукаша написано вокальний цикл «Десять пісень на вірші японських поетів XVI–XVII ст.» (2000) та «Сумні пейзажі» на вірші П. Верлена в 5 частинах для мішаного хору *a cappella* (2001).

Вербальні переклади іншомовних текстів мають свою специфіку при передачі змісту. Це, безумовно, залежить від цілей, які намітив сам перекладач: відтворення інтонаційного звучання, ритму чи загального смислу твору. Для тлумача (як літератора, так і митця в широкому сенсі) завжди є дилемою: який метод перекладу вибрати: відтворити миттєву, безпосередню реакцію на «іншорідний» матеріал, надівши маскарадний костюм і на деякий час перетворитися в іноземця, імітуючи формальні риси образу, чи відступитися від ідеї якомога повніше зберегти зовнішню атрибутику специфічного колориту, щоб зробити переклад «смысловим способом /.../ із подальшим пошуком іншомовного еквівалента», адаптуванням «іншого» до «свого», створення «свого», як відлуння на «чуже» [162, с. 44]. Напевно, саме музичні засоби, здійснюючи «перекладацькі трансформації», найяскравіше розкривають особливості іншої культури та наближають її до ментальності свого народу [39, с. 191]. Та головне – це перенесення самого духу, художньо-емоційної сутності етносу з одного – в інше культурне середовище. Щодо точного відтворення іспанської національної експресії, – тут, за словами Лорки-фольклориста, потрібно відчувати *дуенде*: «В усій Андалузії, від кам'яного Хаєна до равликоподібного Кадіса, люди повсякчас говорять про дуенде й одразу, інстинктивно розпізнають його... Ці темні звуки – таємниця, корені, що пронизують собою землю, яку ми всі добре знаємо, на яку не зважаємо, та з якої виходить сама суть мистецтва» [192, с. 106]. «Темні звуки», – сказав славетний іспанець, і це нагадує слова Й. Гете, який, говорячи про Н. Паганіні, дав своє визначення явища *дуенде*: «Таємнича сила, яку всі відчують, проте жоден філософ не здатний пояснити».... *дуенде* – це сила, але не діяльність, битва, але не думка. /.../ це не вміння, а живий стиль,

дуенде – у крові, дуенде зроджується з найстарішої культури, із найпершого акту творення» [192, с. 106]. Андалузський кантаорі читав лекції з фольклористики, написав багато естетико-теоретичних текстів. Пантеїстичний світогляд Ф.-Г. Лорки, його інтуїтивне сприйняття світобудови – це синтетична субстанція космогонічного інтелектуала. Але саме запальність, жар серця поета, його дуенде надають життєвої сили римам та строфам, завдяки чому й відбувається, за Л. Костенко, «... якась безсмертний дотик до душі...» [306, с. 114]. Сонце та зірки, яскраве світло та мерехтлива серпанкова тінь, тварини, рослини мають одну природу, один генетичний код, загальну «речовину буття», тому вони є носієм одне одного, не існують окремо, бо є суть одне й те саме. Наприклад, людське тіло ототожнюється із землею. Лірична артикуляція поета є також відповідною до загального, ним самим вибудованого світоустрою, де «з білої пряжі печалі» прядуться хустини; «спіралі плачу» здіймаються у повітря; крик залишає на вітрі «кипарисову тінь» і вибудовує поетичні візії Ф.-Г. Лорки, – той широкий ряд звукових або зорових асоціацій, що виникають між «плоттю і мрією» [191, с. 88]. Осмислення творчості композитора в рамках системи митець–твір–аудиторія не втрачає своєї актуальності у будь-який час. Адже саме для слухача створюються ті чи інші доробки; на сприйняття їх слухачем розраховує автор, бо, як відомо, музичний твір існує саме у момент його виконання та слухання. Одже, розгляд твору з урахуванням творчого внеску виконавців буде повнішим, аніж цілісний музикознавчий аналіз, зроблений в тиші бібліотеки й виключно за допомогою партитури. Тож і «Кантату в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки» українського композитора Валерія Антонюка в українському перекладі Миколи Лукаша доцільно проаналізувати у її виконанні, що, власне й створює цей твір як художнє явище. Йдеться про заслужену артистку України Валентину Антонюк (сопрано, меццо-сопрано), – незмінну першу виконавицю музики цього автора та Заслужений

академічний симфонічний оркестр Українського радіо під управою заслуженої артистки України Вікторії Жадько.

Світова прем'єра «Кантати в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки» В. Антонюка відбулась у Великій концертній студії Будинку звукозапису Національної радіокомпанії України 12 травня 2005 р. під час XV Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону», після чого кантату (в цьому ж складі виконавців) було записано на фонди Українського радіо. Саме з цим твором 25-річний композитор у 2004 р. вступив до Національної спілки композиторів України, особисто акомпануючи його Валентині Антонюк на фортепіано (зазначимо, що Валерій Антонюк відразу пише партитуру симфонічних творів, і тільки «Кантата на вірші Ф.-Г. Лорки» має клавір для голосу й фортепіано).

Як відомо, Ф.-Г. Лорка, відповідаючи на дорікання своїх читачів з приводу того, що не всі його образи – зрозумілі, зазначав, що виправити це неможливо, бо він так бачить. Саме так у своїх інтерв'ю й наших бесідах композитор Валерій Антонюк зазначає власне бачення образного ряду. Переплетення асоціацій, переосмислення алюзій і власні творчі винаходи створюють чарівний поетичний світ композитора; спорідненість митців у кантаті – яскрава й наочна. В. Антонюк, вочевидь свідомий франкової рецептивної естетики, як теорії впливу на аудиторію, завжди щиро переймається відлунням своїх творів у серцях слухачів [333, с. 57–58]. Вибираючи ж виконавців, які, по суті, є співавторами, вважає конче важливим знайти однодумців та досягти максимального порозуміння у межах команди. Зважаючи на це, стає зрозумілим, чому всі здобутки у вокально-симфонічному жанрі написані цим автором виключно для драматичного сопрано, – з урахуванням унікальних тембрових особливостей нижнього регістру й фантастичного *mezza-voce* голосу Валентини Антонюк, – першого слухача і найприскіпливішого критика музики свого сина. А, виконуючи його солоспіви, вона завжди найкращим чином може «...подати слова, осмисливши їх музикою... охоплює сутність вірша в цілому та, йдучи від

основного тону, характеризує вже окремі рельєфні настрої, душевні стани, фігуративні моменти» [31, с. 32]. Світлий, м'який, винятково щирий, український тембр її голосу набуває яскравої сили й польотності на високих звуках другої октави та демонструє міць, теплоту й контрольову грудну насиченість, коли звучить у першій та малій октаві, доповнюючи та відтінюючи потрібні риси музичного образу особливою національною експресією, співзвучною дуенде, оспіваному Ф.-Г. Лоркою. Філігранна вокальна техніка, вміння використовувати всі природні можливості свого голосу, якому підвладна вся палітра фарботонів, робить виконання Валентини Антонюк завжди видатною музичною подією. Не випадково у цьому творчому ансамблі є постать Вікторії Жадько, – єдина в Європі жінки-диригента, лауреата семи міжнародних конкурсів. В. Жадько має неабияку диригентську практику: під її орудою грали знані філармонійні колективи Роттердама, Гельсінкі, Копенгагена, Вроцлава, Варшави та найпрестижніші українські оркестри. Із кожним з них у диригента В. Жадько завжди виникає те органічне поєднання, що дозволяє їм діяти, як єдиний організм. Виразні жести диригента «заряджають» оркестр емоціями, налаштовують на певні художні переживання, викликають у них аналогічні ідеомоторні рухи. Мистецький пафос передається симфонічному колективу та надає змогу досягти певних художніх результатів: одним із них є її неперевершені «тихі кульмінації». Особливо потрібно вказати на притаманну В. Жадько високу якість голосоведення, що не дуже часто турбує диригентів. Її прискіплива увага до кожної партії в оркестрі поглиблює, а іноді й створює поліфонічну багатовимірність звучання твору та доводить до логічного завершення той чи інший інструментальний «вислів», без чого, наприклад, у симфонічній музиці В. Антонюка професійний слухач був би позбавлений можливості розібратися в деталях драматургічного полотна. До того ж, диригент віднаходить найменші відтінки, найчутливіші нюанси, ювелірно розбирає корпус твору задля того, щоб знайти все те «хороше, що викликає у чоловіці убагороднююче зрушення» [333, с. 57–58]. Тож, саме завдяки цьому

виконанню всі нюанси, закладені композитором, були донесені. Зупинимось докладніше на аналізі цієї музики.

Перша частина – «І в кінці». Дзвінкова тиша ранішньої пори мерехтливо звучить у флажолетах скрипок, і створюється фон: неначе крізь марево ранку пробивається сонячне світло. Немов дзвін, звучить акорд фортепіано (*h-moll* з септовим «а»), що подає сигнал для початку дії. Голос співачки неквапно розпочинає «виставу» про Життя та Небуття «Гинуть часу лабіринти / Стіни рушаються і стелі / Залишається пустеля / Гине серце, – бажань система / Залишається пустеля...» [203, с. 409]. Саме тут чомусь згадується «Зірка та Смерть Хоакіна Мур'єтті» іспаномовного чилійця Пабло Неруди (справжнє ім'я – Нефталі Рікардо Рейсе Басуальто), – мабуть, тому, що вони жили в один час із Лоркою, у поезії якого є три основні мотиви: Доля (як правило, трагічна, фатально зумовлена), Смерть і Кохання. Слід звернути увагу на суцільну метафоризацію поетичної тканини кантати. Основний, домінуючий троп, що формує весь текст, – це персоніфікація візії, яка є головною в контексті твору. Вона – мов жива істота, що діє самостійно й незалежно від гравця; це і є метагоге (різновид метафори: характеризується тим, що неживий об'єкт діє, як живий). Так, наприклад, відбувається одухотворення гітари, тому вона й плаче; тиша клонить чоло, а троянда шукає кохання. В. Антонюк йде за Лоркою, персоніфікуючи, «вдягаючи в маски» не тільки окремі інструментальні тембри (так, «роль» ліричного героя майже в усіх його симфонічних творах виконує фортепіано, іноді – арфа), а й надаючи голосові солістки можливості імітувати звучання тембрів окремих оркестрових інструментів. Згідно непрямої нарації поетичного тексту Ф.-Г. Лорки, В. Антонюк і собі формує поліфонічну драматургічну фактуру свого твору. Андалузський поет архетипізує прихований зміст, завдяки розгалуженій системі метафор та символів, дотичних до старих іспанських легенд, міфів, вірувань, які кожен розкодовує на свій розсуд. Це, насамперед, – гітара, троянда, пустеля, зорі, небо, туман, зграї птахів, кинджал, різноманітні прояви навколишнього середовища тощо. Кожен з імпліцитних

(прихованих) образів, які є внутрішнім сенсом образної структури, О. Потебня вважав такими, що мають дві форми: внутрішню і зовнішню. Саме ця внутрішня форма слова-образу і є прихованим сенсом, який формує підтекст творів Ф.-Г. Лорки і впливає на загальний настрій та саме звучання поезії: «Ми ніби відчуваємо подих іспанських пустель, дихання теплого вітру, аромат чудових квітів, чуємо свист пущеної предком стріли, вступаємо в таємничі лабіринти, гріємося біля вогнища, перебуваємо поруч із казковими магами, волхвами, чаклунами, грандами, ба, навіть, і самим Сином Людським» [260, с. 65]. Для поета його Іспанія – «...єдина країна, де смерть стала національним видовищем, де звуками велетенських сурм вона вітає настання весни» [192, с. 118]. Образний світ В. Антонюка створений на підставі тих уявлень, які формуються не тільки під впливом творчості Ф.-Г. Лорки, але й з урахуванням онтологічних та етнокультурних реалій. На відміну від іспанського світосприйняття, де Смерть є звичною та повсякчасно існує поряд з Життям, привнісши та закріпивши трагічний присмак у щоденний побут іспанського існування, в українській світоглядній традиції смерть – явище непересічне, трагічне й небажане. В українській ментальності Смерть – це чужа, ворожа сила, і хоча у свідомості українця, її існування – дотичне Життю, з нею не заграють, про неї не хочуть згадувати, її вважають протилежною життю. Якщо Смерть у розумінні іспанця є невід'ємною складовою повсякденного буття, в українця образ Смерті виноситься за межу звичного, побутового, повсякденного світу в «...лімінальну зону (берег озера чи ріки)» або проявляє себе у «перехідному часі (ніч, вечір) чи стані (сон), тобто на межі реального і фантастичного, матеріального і духовного» [257, с. 147]. Надзвичайність, надмірність – дуже приваблива, захоплива для української ментальності, однак, на відміну від іспанського світогляду, де пристрасть призводить до дисгармонії та смерті, ця риса, хоч і є наскрізним мотивом українського художнього мислення, на побутовому рівні не закріплена. Саме тому, відтворюючи художньо-філософський зміст поетичних творів Ф.-Г. Лорки, український композитор В. Антонюк,

спрямований на переосмислення інфернальності іспанської поезики, залишає простір для виконавського трактування текстів. Відхід від фаталізму, заміна трагедійності емоційною врівноваженістю зовсім по-іншому змальовує колорит іспанських текстів та надає можливість увійти в драматургічне поле твору Аристотелівським «почуттям тривоги та надії» [333, с. 57–58]. І таке перетворення досягається завдяки саме виконавській інтерпретації. Так, на противагу очікуванню (зміст першої частини Кантати – кінець світу), голос звучить тепло, заспокійливо, не викликаючи особливої туги, жаху, відчаю. З перших звуків стає зрозуміло про що йдеться: лабіринти часу – це уявно графічне відображення людського життя; їхня загибель – кінець земного шляху. Все, що лишається після людини – це Пустеля, Ніщо. Голос сопрано створює такий колорит, що приходить розуміння: смерть – це теж частина життя: так було й так буде, тому-то й слід ставитися до самої неї слід по свійському. Без зайвої риторики, неначе заколисуючи, виспіває сопрано Валентини Антонюк низхідну тему, сягаючи глибинних, дивовижно наповнених, контральтових тонів. Але не всі дійові особи-музиканти з нею згодні: оркестр майже вибухає у протиріччі бурхливого полілогу: *disputa, colisión, polémica...* Дерев'яні та мідні зчиняють справжній галас; їх підтримують ударні, – ні, не можна, що б так все закінчилося, – не хочемо! Але голос продовжує вмовляти й заколисувати: висхідна фраза вивершує свою лінію терцовим глісандо, немов імітуючи видих, полегшення після напруження отримує «прибічників», – гобої підспівують, повторюючи солоспів, альти й віолончелі також вплітають свій підголосок; «доспіває» останні звуки вокальної партії фортепіано. Великий барабан, підтриманий групою мідних інструментів, здійснює спробу розбудити від сну, – та де там! Вокалістка, немов Сирена, бере всіх у полон. Тепер уже її підтримує фортепіано, – скорочено, швидкою руладою піаніст імітує двомотивну фразу солоспіву, що спочатку звучить, неначе пророцтво (дзеркальне відображення початкової теми), а потім – заспокійливо й вмиротворено. Новий розділ починається з розробки теми сопрано: це звучить трохи змінена початкова

тема, їй підспівують струнні (скрипки – четвертними, віолончелі виспівують тему півнотами) та флейти. Сопрано ще двічі проспівує свою тему, остаточно заколисуючи всіх; лише неголосний звук труби звучить на педалі струнних, як відповідь, та відлунням – тріолі у фортепіано, візуалізуючи образ Пустелі.

Друга частина – «Дзвони» (*Allegro*) контрастує з першою досить умовно: темп трохи зрушує з місця музичну тканину, чути легкий передзвін. «Дзвони дзвонять на подзвіння з жовтої дзвіниці. / Жовтий вітер несе подзвін, жовте вітровіння» [203, с. 418]. Цей вірш є текстовою основою частини. Знову – метафора про Життя та Нежиття. Немов погоджується з висловом, який присвятив йому. Сервантес: «Чарує він пісенним диводзвоном – найглибший, найчистіший, наймиліший з усіх поетів, чутих Аполлоном» (пер. М. Москаленка) [192, с. 78]. Застосовуючи цю метафору, поет надає нам можливість розібратися: чому саме дзвонять дзвони, яку звістку вони несуть. Бо дзвони – це також повідомлення про якусь подію: може, весілля багате їде, – щедрі столи накриті, збираються гості, а може... когось несуть? Що мовлять дзвони? Згадуються поетичні рядки 13-річного Валерія Антонюка: «Я почув спів дзвонів. Вони кликали до себе. Птахи літали в небі над землею, і річка тихою була. Сни снились особливі, мов тихі ручаї весни. З криниці ти прозорої води плесни, – забудеш все, і тихо далі, до дзвонів ти підеш» (рукопис із архіву композитора).

Важливо зазначити, що у гармонічному арсеналі композитора є специфічні фарботонові засоби. Йдеться про особливі звукосполучення, акордові утворення, що є візитівкою В. Антонюка. Це – співзвуччя на септакордовій основі з вкрапленням збільшеного тризвука (іноді – лише терції). Акордліві послідовності, побудовані за принципом $v3+m3+v3+m3+3b3$, В. Антонюк застосовує досить часто, надто – в звучанні мідної групи. Так, його «Кантата в чотирьох частинах на вірші О. Пушкіна для сопрано та симфонічного оркестру» починається з дев'яти таких цих акордів і саме у «мідних», як і останній номер цієї Кантати «В молчанье», особливо Вступ до нього, що передує солоспіву, – це також приклад звучання таких побудов.

Останній номер Кантати «Чотири вірші на слова В. Стуса» («І Пензель Голосу») також від початку й до кінця пронизує звучання цих характерних акордових побудов. Можна також згадати повільний Вступ до П'ятої Симфонії «Про Війну»; є вони й в інших його опусах. *Allegro* другої частини наскрізь пронизане ними, контрастуючи з традиційними акордами, як драматургічне зіставлення в рамках дуалізму: Життя та Нежиття. Використання такої гармонічної барви, звичайно, є своєрідною підказкою, емоційним вектором для слухача та цікавим дослідницьким матеріалом.

І знову теплий жіночий голос немов огортає душу ясним та м'яким промінням-тембром: хвилювання, турботи – це зайве; жовті, а може – золоті дзвони – це зовсім не туга, це – меланхолія. Виразні проведення у струнних, флейти з кларнетами співають у дуєті, трелі у флейт-*piccolo*. Аж раптом голос зривається на зойк – октавний хід з подальшим рухом іще вище, догори, там, де абсолютне «ля» другої октави. Оркестр миттєво підхоплює зміну настрою сопрано й *subito* кульмінація – майже не підготовлена – накриває, мов хвиля. Ця частина, виконуючи роль першої розробки циклу, має також функцію проміжної драматургічної кульмінації, драматичного розділу, піднімає живе у майже заціпенілому, – вітром, свіжим повітрям, дзвонами намагаючись пробудити, повернути пам'ять, – основу життя.

«Касида про троянду», – саме така назва *прет'юї частини*: це образ, створений уявою, спомин про минуле кохання. Синкопована інтонація у дерев'яних духових передує солоспіву сопрано, наче троянда, перш, ніж показатися, на мить зазирнула у дзеркало. Характер у дами серця – суворий, її поцілунок отримати нелегко, а спілкування наша чарівниця починає з гострого слова: це засвідчує сухий, як постріл, звук хлиста (*Frusta*). Далі в партії сопрано звучить сама тема Троянди. «Троянда не шукала / Кохання на гілці...» [203, с. 468]. У цієї частини є ще одна особливість: з метою яскравіше змалювати мінливу вдачу героїні, композитор майстерно застосовує поліметрію. Метричний розмір для В. Антонюка – це потужний засіб музичного мовлення. Знаходячи в своєму інтонаційному словнику

мотиви-зерна, що, проростаючи, створюють рельєфні образи його творів, композитор особливо ретельно формує метричний каркас, підбирає ритмічний малюнок, зосереджується на плинні музики, пильно контролюючи її пульс упродовж усього часу тривання твору. Всім без винятку його композиціям – симфонічним, інструментальним і вокальним – притаманний вишуканий та гнучкий ритмічний орнамент, який співіснує з графічною ясністю метричних акцентів, коли синкопована примхливість одного інструмента чи їх групи компенсується чітким метричним пульсом. Такому метро-ритмічному розмаїттю протистоїть архітектонічна врівноваженість, яка хоч і розмивається інтенсивними розробковими епізодами, але міцно тримає драматургічну конструкцію, виступаючи запобіжником розпливанню форми. У тому, що стосується вокально-симфонічних творів композитора, написаних у жанрі кантати, тут до суто музичних метро-ритмічних генераторів додається енергія поетичної природи. Так, енергія поетичного розміру для В. Антонюка – це дієва, рушійна сила, що, поєднуючись, або контрастуючи з логікою музичної дії, створює імпульс для подальшого розвитку характеру окремого образу та драматургічної лінії в цілому. «Касида про троянду» – майже повністю забарвлена жіночим солоспівом, та й не дивно: любовна сфера життя ліричного героя – може, найцінніша перлина його буття. Але як несхоже, порівняно з попередніми частинами, звучить голос октавним рухом), сопранова партія майже повністю втрачає енергію до подальшого розвитку. Наче цвяхом прибиває слух монотонний мотив сопрано. Він втратив теплоту й лагідність, він колючий й холодний, як вітер в Піренеях, як вістря агави. Отримавши на початку частини яскравий імпульс примхливо розірваного слова «троянда» (висхідна мала терція із зворотним самозакоханої героїні, яка говорить про себе в третій особі. Все головне сказано, вся решта – несуттєве. Увага всіх прикута до найяскравішої трансформації основної теми Кантати (її варіанти: «гинуть мрії й поцілунки», «стелиться пустеля», що вводить у транс слухацьку уяву, не відпускає, заважає рухатися далі. Майже вся вокальна партія третьої

частини позначена мовленевою рецитацією-скоромовкою, майстерно й артистично інтонованою вокалісткою. Таке музичне рішення створює враження зниження підмостків, відходу від традиційно екзальтованого сприйняття ліричним героєм своєї коханої; символізує перехід від вишуканої, оздобленої сцени високого театру до вуличного театру. Та, хоча окремі вокалізації виглядають, як елементи колискової Троянди – самій собі (струнні, що підтримують ці мотиви сопрано, ще контрастніше відтінюють гоноровість нашої Карменсіти, – немов щиросердна жіноча масовка, що завжди присутня в опері). Викривлена гротесковість загального звучання не лишає сумніву щодо сюрреалістичності ситуації: це – пристрасне, болісне, а може, й збочене почуття на межі традиційного уявлення про образ коханої. Про що саме співає Троянда – мабуть, не дуже важливо. Чи це – не спів, а чайний зойк безнадійно закоханої жінки? Чогось вона хоче, але – незвичного й неприродного: вона каверзує, насміхається, але щось тут є не те, – як і завжди у текстах Ф.-Г. Лорки: подвійний, прихований сенс. Важливий підтекст вербального пласту солоспіву: це – зізнання поета у повній покорі предмету своєї пристрасті. Він знає: вона – схиблена й непередбачувана, але не зможе без неї жити, дихати, бути, бо вона і є його життям. Композитор дуже талановито відтворює загальний характер поетичної емоції: речитатив сопрано згодом виводить слухачів із заціпенілого гіпнотичного стану й, підкорюючи свідомість аудиторії, імперативно вказує на шлях до кульмінації. Знову чути звук хлиста, що не залишає надії на сподівання, що «все буде добре». На двох *ff*, за підтримки усього складу дерев'яної групи, лунають посвисти у флейт і *flute piccolo*, переможним акордом гучно сурмлять мідні, брязкає тарілка, б'є хлист (*Frusta*), створюючи ефект чогось неживого й механістичного, мов скрегіт та брязкіт важкого металу. Невже це – площа перед тютюновою фабрикою, де щойно була Карменсіта?.. *Четверта частина* – «А потім...» – друга велика розробка твору, його драматургічний центр, смислова та емоційна кульмінація. Це – напружена життєтворчість і розмисли митця про пошук свого місця під небом. Драматургічно чітко

розподілена на дві зони – інструментальну та вокально-інструментальну, – передостання частина твору захоплює насиченістю звучання, виразністю ліричних тем та чіткою архітектурою побудови. Рухлива (*Allegro vivo*) перша половина частини – це зразок інтенсивної симфонічної проробки інтонаційного матеріалу, накопиченого за три попередні частини; зі вступом вокальної партії розробка не припиняється, набуваючи дещо іншої специфіки.

Ф.-Г. Лорка – поет, схильний до стислості, лаконічності. Його тексти, як римовані, так й прозові, – завжди дуже щільні: думки оформляються, завдяки дуже коротким, але чітким фразам, де сенсове навантаження має дивовижний баланс із суто вербальним облямовуванням, і В. Антонюк також демонструє прихильність до компактності, будуючи музичну тему з короткої синтагми. Традиційним для його симфонічного письма є монотематичне музичне мислення, застосування ретельної, – поглибленої та вичерпної інтонаційної, ритмічної та фактурної розробки, чим він демонструє майстерне володіння композиторською технікою. Це призводить до формування нової якості музичних образів, які набувають нових рис та ознак, добираючи інших властивостей та деталей у ході розвитку драматургії твору. «Дивляться діти в далеку цятку», – починається знервована рецитація вокалістки, солоспів-замовляння аж поки, вирівнявши нарешті «дихання», вона виходить на довгий бревіс, виспівуючи пісню без слів в унісон зі скрипкою *mezzo-forte* демонструючи вишукано-інструментальну манеру голосоведення. Гобої, кларнети, а за ними й фаготи продовжують вершити музичну логіку попереднього епізоду і підхоплюється віброфоном та дзвониками-*campanelli*.

Новий епізод Четвертої частини – це ремінісценція теми Першої частини. Вона дещо змінена, але сприймається, немов довгоочікуваний промінь сонця, що віщує мир. Тембровий акомпанемент віброфону у дуєті з фортепіано створюють миттєвості чудесного світу, вільного від горя і страждань. Прозора фактура доповнюється фразами струнних: саме ці інтонації ще декілька мигів тому ми чули у дерев'яних духових. Але як змінився тембр сопрано: він знову звучить наповнено, його солоспів ясний та

світанково чистий, колискові інтонації вокалізу, нарешті, – вільні від будь-яких підтекстів, звучать мирно, тепло, заспокійливо. Майже невагомі, мов невловимі струмені етеру, десь високо в небі, відлунням якоїсь неземної мови, доспівають флейти, яким відповідають дзвіночки. Це – один із найкрасивіших, найвиразніших епізодів твору. Нарешті, завершальна побудова четвертої частини логічно облямовує її музичний корпус. Проведення початкової теми в сопрано повертає збудженість та нервовість у звучання останніх оркестрових тактів цієї частини. Співацьці теж передається загальна стурбованість: нічого ще не скінчилося, й п'єсу, що має назву «життя» буде продовжено. «Дивляться діти в далеку цятку», – констатує сопрано. Саме чотиричастинний цикл Кантати має основне драматургічне навантаження.

П'ята частина – «Тиша» – післямова. Дія закінчилася, надійшла тиша. Короткий вступ флейти звучить у незвичному, дуже низькому для неї регістрі, створюючи якесь потойбічне звучання, що передує солоспіву сопрано. Акорд фортепіано звучить несподівано консонансно (не зважаючи на квартову структуру); холодне дихання етеру, дощо пом'якшуючись, на мить завмирає. Лине голос вокалістки, – це знову, дещо змінена, головна тема першої частини. Звучання флейти потроху яснішає, співацьці відповідають струнні, грудним тембром насичують загальну фактуру валторни (Валентина Антонюк дивовижно імітує голосом тембри супровідних оркестрових інструментів!). «Слухай, сину, тишу в хвилях захололу. По ній ковзаються струни, по ній котяться долини. Вона хилить чоло до самого долу», – співає-гіпнотизує сопрано. «Слухай, сину, своє серце», – ніби не погоджується з вокалісткою оркестр [203, с. 408]. Над світом панує Тиша, – вона є вічною, бо вона і є – Вічність... Хоча солоспів звучить відсторонено, теплий тембр труби та мелодія дзвоників підтримує надію на життя. Не слухай, сину, тишу, – підспівуй (труба нагадує тему дзвонів із Другої частини). Не слухай тиші, – складай звуки Вічності в мелодії та рими, живи й будь щасливим, а прийде час, і ти залишишся у Пам'яті Серця, то ж – іще

будеш, повернешся...

Невід'ємним фактором існування твору композитора у часі-просторі є співавторство із виконавцями. Друга редакція Кантати Валерія Антонюка на вірші Ф.-Г. Лорки (мовою оригіналу) прозвучала 17 травня 2011 р. під час XXI Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону» на сцені Колонного залу імені М. В. Лисенка Національної філармонії України у виконанні Валентини Антонюк та Національного симфонічного оркестру під управою диригента Наталі Пономарчук. Її трансляційний запис, здійснений телеканалом «Культура» є окрасою музичних програм Національного телебачення України. Таким чином, дослідження композиторських інтенцій Валерія Антонюка в його Кантаті на вірші Ф.-Г. Лорки, дозволяє зробити висновки, щодо їх спрямованості на виявлення загальних емоційно-образних вібрацій та створення музичного твору, в якому сучасними музичними засобами висвітлено естетичне, філософське та художнє світосприйняття видатного іспанського поета з його музичним переосмисленням, дотичним українській ментальності. Виявлено, що світоглядні домінанти Ф.-Г. Лорки реалізуються В. Антонюком завдяки використанню оригінального симфонічного письма. Симфонізм у музичному полотні Кантати, власне, як і в інших творах цього композитора, є органічним і природним та виконує драматургічну формоутворюючу роль, доповнюючи, збагачуючи змістовне та емоційне поле української музики специфічними жанровими рисами. Поєднання вербальної та музичної складових, а також особливостей інтонаційного мовлення андалузського поета на тлі вокально-симфонічного твору дає можливість сучасному українському композитору створити єдиний музично-поетичний образ, що відтворює його художньо-естетичне сприйняття поезики Ф.-Г. Лорки. Завдяки використанню симфонічного методу формуються сенсово-емоційні зв'язки, що утворюють систему алюзій також між іншими творами автора, створюють єдине пасіонарне поле, з роздумами про Вічне Життя у Всесвіті.

2.2 Кантата «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса». Ієрархія творчого процесу

Емоційна напруга лірики українського поета-шістдесятника Василя Стуса – настільки сильна, що, взявши її за основу, створити інший, наприклад, музичний опус – майже неможливо. Сучасний український композитор Валерій Антонюк – зміг. Його кантата під назвою «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова Василя Стуса» приголомшує тим, як глибоко занурюється автор у море архитипічних, а, іноді й зовсім нетипових, незвичних образів, метафор, порівнянь та інших особливостей творчого почерку великого українського поета, але не з метою намалювати картину на засадах подібності. В. Антонюк пише свій твір, використовуючи поезії зі збірки В. Стуса «Палімпсести» як імпульс, поштовх задля відтворення власного світу й можливості висловитися на тему, що турбувала поета, а сьогодні є однією з центральних у творчості цього талановитого композитора: роздуми щодо історичної та сучасної долі України [308]. Спорідненість світосприйняття обох митців, глибинне внутрішнє відчуття В. Антонюком В. Стуса, як близької душі, стало запорукою народження цього твору. Юнаком він зачитувався його віршами, знав напам'ять окремі листи поета до дружини та сина із заслання.

У своїх прямоефірних інтерв'ю на радіо «Культура» В. Антонюк розповідав про історію написання цього твору в липні 2004 р, під час перебування в Моршині. Тоді з-під його пера вийшов «Триптих для сопрано та камерного оркестру на слова В. Стуса». Світова прем'єра другої редакції цієї кантати: «Триптих для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса» (2005) відбулася 22 березня 2006 р. у Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України під час XVII Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону» у виконанні Валентини Антонюк (сопрано) та Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України, диригент – Володимир Шейко.

Для музикознавчого аналізу ми обрали третю редакцію твору: Кантату В. Антонюка «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса», у 2008 р. записано до фондової скарбниці Українського радіо у виконанні Валентини Антонюк та Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України, диригент – Вікторія Жадько. (Саме В. Жадько порадила В. Антонюку написати ще одну частину до триптиха: так з'явилася перлина в сузір'ї вокально-симфонічної музики на вірші В. Стуса, – «На золоту солому», що у виконанні Валентини Антонюк часто звучить у музичних програмах Українського радіо).

Перша частина кантати написана на вірші «Зими убогий маскарад». Солоспіву передуює оркестровий вступ, який вводить слухача у лірико-драматичний, емоційно насичений світ поета-мученика. Виразна, поетично-експресивна мелодія починає свій витік у скрипок. Довгими, наповненими півнотами тема рухається неквапно, тримаючи оповідний тон. Вступає флейта, далі англійський ріжок нашаровує свою інтонацію: автор і виконавці налаштовують аудиторію на сприйняття чогось усталеного, заціпенілого, вводять у стан сплячої людини. Зимовий сон наклав усіх, його неможливо перервати, одного вороття (його, – поетового) буде замало, щоб збудити світ від заціпи: потрібно повстати усім, та й «упадуть чертоги, / І правда кривду спопелить, / Коли навчиться люд убогий / Громадою обух сталить!», – слідом за Т. Шевченком писав М. Рильський [274, с. 33]. Валерій Антонюк створює звуковий план, що відповідає почуттєвому досвіду людини епохи застою: майже повну неспроможність/нездатність людей усвідомлювати морально-етичні цінності, своєрідну «примерзлість» вільної суспільної думки. Повільно й безперешкодно плине скрипкове соло милозвучними тецово-секстовими ходами, заколисуючи буття. Але пасіонарний спалах усього оркестру нарешті виводить з оціпеніння сопрано, яке починає виспівувати тему, побудовану на інтонаційній основі скрипкового проведення. Стримано, рівно й помірно лунає солоспів; на його заклик відгукуються гобої та труби, струнні супроводжують їх підголосками.

Тривожні репліки ударних потроху руйнують цю вимушену рівновагу. Їхні часом синокоповані поштовхи, що змінюються стрімким репетиційним дробом, нарешті розхитують сповільнений, притлумлений рух музики. «Чорний дріт, вишиваний у хрест», – жах і відчай звучить на високих нотах у сопрано, створюючи відчуття безвиході: неначе той хрест впився у плоть і своїми гострими вістрями глибоко входить у саму душу. Тріольні злети голосу, наче форшлагги перед тремоло у дерев'яних духових, ламані лінії мотиву відповіді мідної групи, «бубніння» на одній ноті струнних, посвист від катового кнута, стук малого барабану, – *militare* (дуже символічно, що саме його вибрано в якості тембрового акценту в цьому епізоді!), – все це формує моторошну атмосферу знуцання й наруги, які терпить засуджений за ґратами.

Після недовгої паузи, неначе для того, щоб перевести подих, мов нізвідки з'являється жіночий голос і в повній самотності (лунає тільки віддалений дзвін) нагадує про вічне, яке неможливо збагнути за допомогою раціональних засад, а ймовірно зрозуміти тільки на рівні «плачів, хоралів, мес», – тобто через художнє усвідомлення. Настає катарсис. Помалу до вокалу додаються інші голоси. Збуджено-синкоповане «дихання» арфи врівноважує низхідний мотив перших скрипок на фоні педалі других скрипок та альтів і контрапункту віолончелей та контрабасів, що за декілька тактів «перебудувався» в логічно очікуваний хорал. І на закінчення першого вірша Кантати – коротенька фраза, наче промінчик надії, ковзне від труб, передасться фаготам, а від них – «англійцеві». Двічі, як видих, пройде тетрахордовий мотив у дерев'яних та розтане на трьох «піано».

Як мить надії, звучить друга частина кантати. Зворушливий, хвилюючий початковий мотив у віолончелей переходить у проникливий експресивний виспів скрипок. Емоційна настроєність струнних передасться дерев'яним духовим (гобої та англійський ріжок), та негучне, сухе постукування *blocco di legno* (дерев'яний брусочок, що подає тріскучий звук) перериває мить душевного піднесення. Голос долучається до загального хору

та подає свою репліку: «Між співами тюремних горобців причулася – синичка заспівала...». Окремі звуки у флейти-піколо імітують пташине цвірінькання, але сухе постукування неживої природи не дає повірити що пісня народиться, проклунеться з бруньок поодиноких інтонацій. Тріоль шістнадцятих, що затягується зліганою четвертною звучить стогоном зневіреної душі: ні, не пробитися живому пролісковому паростку з-під пудової сталевий ваги. Набравши повні груди повітря, усім своїм складом дерев'яні духові тягнуть на *ff* відчайдушну трель, яка, замість того, щоб набути рис пісні, сприймається як зойк, схлип, перетворюючи евентуальний солоспів на зойк болю.

«Між співами тюремних горобців причулося – синичка заспівала і тонко-тонко прясти почала синеньку цівку болю», – виспівує сопрано. Синичка заспівала, бо цівочка – то ж така сопілка, дудочка з пустотілого легкого очерету або рослинного стебла; жоломийка, що видає високі протяжні звуки. Але ж це – також коток ниток, шпуля, з якої ота жовтоголова пташка почала прясти свій біль. Нитка життя, завдяки синичці, не переривається, продовжується: мабуть, довгий буде вік, – онде, аж на цівку намотується. Крім того, цівка – це ще й струмочок, дзюрочок, який вибивається на поверхню скреслої криги, сповіщаючи про весну, волю, життя. Це також – образ життя й свободи. Та тільки цівка – це ще й жерло рушниць: вистрілить, чи відверне вона своє темне сталеве око; чи мине чаша ся... Як же переплетені всі сенси у єдиному образі, яке різне емоційне навантаження вони несуть! Весняний потічок зажебонів, мов мала жилка пульсує на скронях та вістує: є надія, є майбутнє! Тільки що сумніви розтинали серце героя, але живий думає про живе та до останку має сподівання. Вокальна партія має неспинний, хоч і дуже недовгий, висхідний рух: немов очі, що дивляться угору, – не в землю. Мов легенький вітерець, що нібито перекидає тонку, тендітну павутинку, – естафетою проходить коротенька двомотивна тема: від кларнетів – до фаготів, від віолончелів – до контрабасів. Другий мотив теми у збільшенні проводять флейти, гобої та

англійський ріжок; ніжно доспівують скрипки й альти. І все це – на тлі неблаганного потойбічного метроному, що, зрозуміло, є натяком на жорстоку бездушну Систему. Хто – кого... Та тільки віддалений дзвін трикутника, немов сам Час відсторонено поглядає на все це здалеку.

Своєрідне горде змирення зі своєю долею, що поєднане з природною, уродженою пасіонарністю, гоноровість – із одного боку та жертвний аскетизм – з іншого, одночасна схильність до руйнування ненависного старого світу та діяльне милосердя, що сприймається спробою створення нового світу, не дозволяє В. Стусу бути байдужим, конформістом, вести лише біологічне життя. Та людина лишається людиною, поки живе, тож, сподівання на краще чути в усіх його поезіях. Саме це поетичне світло В. Стуса відтворює музика В. Антонюка, який вокально-симфонічними засобами розкриває семантичну складову поетових текстів.

«На золоту соломі лягає червінь дня», – ці слова розпочинають *третю частину* кантати. Контрастуючи темпово з попередньою частиною, цей епізод фактично є продовженням її смислового, сутнісного плану. «Надії озерецька» – це і є той найменший їхній прояв, – такий важливий для поневоленої душі. Третя частина поділяється на два великі епізоди: у першому вокальна партія змальовує майже ідилічну картину, навіяну спомином про далеку, омріяну батьківську оселю. Простий, побутовий образний ряд – майже вільний від міжрядкових другопланових нашарувань: короткий схвильований вступ струнних розчиняється у солоспіві сопрано, що звучить світло й тепло; флейтові та кларнетові секстолі, немов тендітні тіні легких хмаринок в зеніті днини, промайнули й розтали на тлі довгих фонових валторнових півнот та бревісів. Віброфон луною повторює окремі тони. Друга фраза майже повністю відтворює першу: дещо видозмінений малюнок вокального виспіву та флейтовий посвист, наче імітація голосу малого степового жайворона, – дзвону козацького, символу волі.

Новий епізод, – новий виток розвитку форми, – низхідне «водоспадове» проведення у дерев'яних духових на тлі сопранового солоспіву, немов

прокочується всією групою – емоційний сплеск, що є початком розробки. Третя частина кантати – це розробка всього інтонаційного матеріалу, що був представлений у попередніх. Скрипковий тетрахорд, що відкриває Третю частину, розробляється всіма можливими способами: зворотніми ходами альтів та віолончелей, пунктирним ритмом у флейт та віброфона; секвенційно, із секундовим зсувом догори – в сопрановій партії; збільшено – в арфи й віброфона. Струнні ініціюють, випромінюють імпульс пасіонарності, який є настільки сильним, що миттєво «втягує» в свою орбіту дерев'яні, мідні духові інструменти та ксилофон. Неначе велелюдне віче, гуде, вирує, нуртує натовп; ось лунають сурми: в них – проведення теми; їм відповідають валторни, – так переходить ініціатива від однієї групи до іншої, від одного оратора до іншого; полілог завершує збільшене проведення теми у струнних. Збуджений, афективний мотив сурм весь час переривається, нібито наскакує на сухі, мов раптові постріли, звуки *blocco di legno*. Композитор – майстер оркестровки – створює майже наочний відеоряд розгону протестної юрби озброєними військовими. Вичленування та проведення у збільшенні окремих (вузлових) звуків теми у партій труб, валторн, тромбонів підсилює емоційне напруження, що через *crescendo* виходить на головну кульмінацію не тільки цієї частини, а й усієї кантати вцілому. Остання строфа частини – неначе післямова, – епітафія. Солоспів сопрано в малій октаві («І день ховає втому в колодязі грудей») звучить у супроводі хорального звучання струнних та коротеньких реплік: дерев'яні духові, мов дихання самого повітря (збільшена тема у флейти й гобоя) перегукуються з віброфоном, що звучить у парі з дзвіночками.

Екстатичне напруження останньої, *четвертої частини* кантати вбрано у шати тихої, витончено-пронизливої молитви. Стусовий верлібр «І пензель голосу сягає сфер...» В. Антонюк виклав у трьох-епізодній побудові, поєднаній загальним настроєм та ідеєю. Крихка хроматична мелодія солоспіву провідною зорею спрямовує земний шлях ліричного героя, висвітлюючи його напрям у вищі сфери. Ясна фактура, побудована на

застосуванні підголосків струнних та дуєту фаготів з валторнами до основної, вокальної теми, додає емоційної теплоти у прозоре звучання хоралу. Мелодична лінія, спмагаючись відтворити хід думок поета та стежачи за вербальним напрямом вірша, тчється, ллється й плине, – витончена й непередбачувана. Вона немовби повторюється, але кожного наступного разу має інший розвиток, чим створює відчуття мінливості, неможливості «двічі зайти в ту ж саму воду». «Забутим співом. Жди себе. Колись», – може, в іншому житті – злет солоспіву в емоційному супроводі арфи квінтовим ходом на високе «до» звучить, як риторичне запитання. Останні шість тактів кантати не знімають відчуття драматизму: потужним, сильним, насиченим, звучанням всього оркестру завершується музичний корпус твору. Таке емоційно наповнене, але нетривале, – мов рясний короткочасний дощ, – дещо імпровізаційне завершення музичного полотна надає слухачеві можливість стати співавтором цього твору: самостійно домислити, дослухати, доспівати.

Таким чином, у ході вивчення музичного тексту та інтерпретації кантати В. Антонюка «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса», нами виявлено закономірності, що передбачають запрограмований збіг рецептивного слухацького, інтенціонального композиторського та виконавського векторів. Виникає той особливий тип інтеграції в музичній формі – музичне циклоутворення, що не зводиться лише до послідовності частин, а мовби надбудовується над ними реально чи віртуально, через логіку або аперцепцію. Аналізуючи цю канату, за основу ми взяли її циклічність як певну вервечку гіперкомунікативних подій, полілог між частинами і цілим, пам'ятаючи, що художня циклізація здійснюється в мовній термінології певного виду мистецтва, у даному випадку – музики. Саме категорії камерності й циклічності визначають сутність виконавської інтерпретації вокальних циклів. Остання можлива лише за умов осягання композиторської ідеї. Виконавці ж мають подумки подолати частину шляху композитора й поета, зануритися в атмосферу певної епохи, світогляду й естетичних

спрямувань. Дослідження цієї кантати з позиції виявлення закономірностей циклоутворення має пряме відношення до проблем репертуарного списку сучасного концертно-камерного виконавства, формування якого взаємопов'язане з слухацькими установками нового часу. Тож, вокально-симфонічний цикл як «велика форма» камерно-вокального музикування – своєрідне узагальнення виконавського досвіду. Специфіка проявів речитативності, декламаційності та оповідальності у кантаті розкривається на рівні жанрово-стильових комплексів конкретних поетичних творів В. Стуса, що зумовлює програмність та ідейну спрямованість твору, його особливе місце як у композиторському доробку В. Антонюка, так і в українській музиці.

2.3 Кантата у чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна

Поняття камерності й циклічності визначають способи виконавського трактування вокальних циклів не лише як осягання композиторського задуму, але й власного творчого прочитання твору. Виконавська ж артикуляція, поєднуючи когнітивний, креативний, рефлексивний компоненти (через занурення в атмосферу певної епохи, світогляду й естетичних спрямувань митців, – композитора та поета) активізує твір у концертному виконанні. Зазначимо, що в останні роки помітні результати в царині дослідження циклічної камерно-вокальної музики як єдиної художньо-творчої системи композиторського і виконавського мислення отримала О. Баланко [36–37]. Вивченням вокальних опусів на пушкінські вірші крізь оптику взаємодії творчих стилів поета і композитора займаються Г. Хафізова та Н. Швець [335], [363]. Пушкінська кантата В. Антонюка досліджується нами вперше.

Свою «Кантату в чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна» В. Антонюк написав протягом травня 2007 р.

під час перебування на відпочинку в Криму (Алупка, Форос). Воронцовський палац, природа півострова, романтична атмосфера відпочинку сприяли втіленню давнього задуму композитора: покласти на музику пушкінські вірші. Важливо зазначити, що саме тоді Валерій Антонюк перебував під неофіційною дворічною забороною на виконання його творів. Тож світова прем'єра кантати відбулася 7 квітня 2010 р. у Великому залі НМАУ імені П. І. Чайковського в рамках XX Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону». За пультом Заслуженого естрадно-симфонічного оркестру України стояв Микола Лисенко; партію сопрано виконала Валентина Антонюк. У червні 2011 р. Кантату було записано на фонди Українського радіо у виконанні Валентини Антонюк та Симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України, диригент – Володимир Шейко. У 2012 р. цей твір разом із Симфонією № 2 «Фанфари» стали змістом CD «Валерій Антонюк». Партію фортепіано виконав сам автор музики. Слуховий аналіз твору здійснено саме за останнім складом виконавців.

Зазвичай В. Антонюк декларує свої «наміри» щодо презентації теми та подальшого розвитку «сюжетної лінії» вже у назві твору. Так, майже всі його симфонії мають додаткові назви, що відсилають слухача до того чи іншого асоціативного масиву. Жодна з його вокально-симфонічних кантат додаткової назви не має. «Кантата у чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна» у назві має лише констатаційну конкретизацію щодо форми, – така, що має 4 частини, але ніяких акцесорних маркерів її автор не пропонує: прізвище поета у назві дає слухачеві установку на очікування наслідків іще однієї музичної інтерпретації віршів О. Пушкіна.

Дана кантата В. Антонюка складається з чотирьох окремих, змістовно не пов'язаних між собою віршів, драматургічно об'єднаних партитурою та загальною семантичною ідеєю.

Основу *першої частини* твору стали славетні рими: «О, сколько нам открытий чудных / Готовят просвещенья дух / И опыт, сын ошибок трудных, / И гений, парадоксов друг, / И случай, бог-изобретатель», написані поетом у

1829 р. [262, с. 594]. Відкритий світу, спраглий нових вражень, різних людей, О. Пушкін усе своє життя цікавиться всим тим, що діється навколо нього у будь яких проявах, про що, до речі пише сам в одній з своїх останніх статей: «Всякая строчка великого писателя /.../ становится драгоценной для потомства. Мы с любопытством рассматриваем автографы, хотя бы они были не что иное, как отрывок из расходной тетради или записка к портному об отсрочке платежа. Нас невольно поражает мысль, что рука, начертавшая эти смиренные цифры, эти незначащие слова, тем же самым почерком и, может быть, тем же самым пером написала и великие творения, предмет наших изучений и восторгов» [188, с. 5].

Сам О. Пушкін працював літературним критиком у «Літературній газеті», яку видавав А. Дельвіг, та був автором значних культурологічних досліджень, серед яких – історична трагедія «Борис Годунов», а його інтерес до реформаторської діяльності Петра Першого знайшов своє відображення у романі «Арап Петра Великого» та поемі «Полтава»; його вклад в розробку теми пугачовських бунтів став основою фундаментального опусу «Історія Пугачова». О. Пушкін щиро, палко й пристрасно любив навколишній світ, – так широко, яскраво, святково створений, що не полюбити, не захоплюватися його безперервною оновлюваністю неможливо. Це повною мірою стосується й самого В. Антонюка. Композитор і сам є повною мірою людиною свого часу, палким прихильником усього новітнього; він також гостро відчуває виникнення загрозливої ситуації між досить високим рівнем цивілізації та екзистенцією як такою. Духовне занепадання потребує протистояння, що має бути спрямоване на завдання збереження людської автентичності. Тож може саме тому в його творчості риси екзистенціальності (у сенсі складного, некомфортного, а іноді – болісного стикання людини й світу, що її оточує; розуміння неможливості досягнення гармонії між світом особистості та інтересами суспільства тощо) межують з рисами неоромантизму, який на початку ХХ ст. Леся Українка перейменувала у «новоромантизм» [327, с. 71]. Це – намагання надати рецепт чи алгоритм подолання розриву між ідеалом

та реальним світом, спроба подолати протистояння цих конфліктно непереборних «опонентів» та, мобілізуючи розум, енергію й добру волю, зробити неможливе – сподіваним, реальним. Спроба опанувати таємниці світу та віднайти можливість наблизитися до розгадки буття – цей мотив поезій О. Пушкіна отримав певне відлуння у душі композитора. «Ми працюємо любимо, що в творчість перейшла», – казав М. Рильський [272, с. 5]. Розуміння творчості, як основи будь-якої справи, – ось, на нашу думку, – імпульс для створення В. Антонюком цього твору.

Перша частина кантати починається звучанням урочистих сурм, – як гімн самій можливості знаходитися в епіцентрі життя, бути свідком, а ще краще – співучасником евристичного процесу, екстраполюючи й свої власні здобутки на загальне історичне тло. Саме нестримна жага В. Антонюка до всього нового, що оточує його самого, як свого часу – О. Пушкіна, його аксіологічна налаштованість зумовила звернення композитора до рядків: «О, сколько нам открытий чудных...» [262, с. 71]. Короткий *вступ* у виконанні групи мідних звучить піднесено й урочисто, створюючи дещо театральну атмосферу, – наче пролог до театральної вистави. Сонорово насичений вступ із використанням кластерних співзвуч (з одномоментним звучання малих та великих секунд) традиційно використовується композитором для отримання певного драматургічного результату. Це може бути (як варіант) – імітація звучання аматорського, непрофесійного оркестру з метою створення потрібного за драматургічним задумом автора своєрідного декораційного фону задля подальшого розведення, висвітлення мізансцени (презентація теми ліричного героя на фоні згромадження подій). Іноді В. Антонюк використовує такі кластерні фарботони, щоб відтворити ефект давнини (секундові інтервали, що накладаються на базове звучання, наче кракелюрні риси, множать оптичний, – у нашому випадку – слуховий образ, що виглядає як старовинний, обтяжений минулим). Низхідна чотиритакотова фраза, глухий удар там-тама, і знову – та сама фраза, повторюючись, надає сигнал до початку. Композитор не намагається неодмінно заповнити

партитуру звуками, він широко застосовує зліговані ноти, що утворюють міжтактову синкопу, паузи, фермати, насичуючи музичний простір «повітрям», надаючи слухачеві можливість перевести дух, «перемкнутися» на подальше дійство.

Вступ контрастує з наступним, – прозорим за фактурою та звучанням оркестру епізодом, який розпочинається темою сопрано, що виникає на ясному, ненасиченому фоні оркестрового супроводу. Сопрановий солоспів звучить природно й безпосередньо; вокальну партію виконує співачка з дивовижним голосом, – глибоким і водночас – світлим, багатим на обертони. Валентина Антонюк – перша виконавиця Кантати (як і всіх інших, присвячених їй вокальних творів свого сина) веде свою партію легко й невимушено: невеличкий підйом врівноважується зворотньою фразою, в якій на противагу восьмимиз’являються неквапні чвертки. Коротенький скрипковий підголосок імітує сопрановий хід, наче на підтвердження вербальної фрази; звивистий немов каліграфічний мотив, започаткований дерев’яними духовими, підхоплює арфа. Отже, перед нами – конативно створена наочна алюзія класичного уявлення про відтворення наукового процесу, – природного й радісного, з демонстрацією творчого завзяття першовідкривача, що, здається, відсилає слухача до емоційно-піднесеного тону соціо-культурної атмосфери доби початку космічної ери. Але присутність голосу не дозволяє свідомості повністю перейти у світ технологій: фразу «...просвещенья дух» Валентина Антонюк співає так, що вона звучить з опорою на слово «дух», акцентуючи увагу, все ж таки, на пріоритетності «людського фактору», адже саме слово «дух» отримує потрібне емоційне навантаження, не залишаючи у слухача сумнівів, що саме сила духу і є рушійною силою усіх творчих звершень.

Другій фразі сопрано передує деяке оркестрове «пожвавлення», – у загальний ансамбль вливається фортепіано й віброфон: охочих долучитися до процесу відкриття, – до сучасного буття та групи першопрохідців більшає. Гобої широко відтворюють, наче штудіюють, сопрановий виспів. Віброфон

звучить, як краплини якогось чарівного розчину, що продукується у реторті. Сопранова тема дещо ускладнюється, інтонаційні ходи збагачуються хроматичними півтонами, мелодична лінія здобуває примхливості й непередбачуваності, демонструючи збагачення гармонії новими фарбами через модуляції з однієї тональності в іншу. Але співачка проходить суто технічні складності без натуги, легко долаючи примхливі повороти мелодичної лінії, пропонуючи власну семантичну версію пушкінського тексту: так, досягнення нового завжди передбачає додання складностей, але, якщо за справу береться майстер, – істина відкриється, даруючи радість винахіднику. Таким чином виконавське прочитання окреслює закладену в композиторський текст семантичну амбівалентність, ясніше виявляє її.

Оркестровий епізод, що звучить після проведення солоспіву – це ціла феєрія звуків, що має майже наочний вигляд: звучання оркестрової тканини – яскраве й різноманітне, мов спалахи – короткі фрази дерев'яних із «відгуком» труб. Хроматична тональність, що традиційно є основою музичного письма В. Антонюка, тут звучить майже повністю діатонічно, раптово виблискуючи гранями якогось альтерованого акорду на тлі мажору чи мінору; гомін тамбурина, – все це складається у святкову, райдужну картину. Тема, що розпочинає Кантату врочистими сурмами, звучить у струнних. Підготоване сухими трелями тамбуринів, музичне поле миттєво насичується короткими синкопованими різнотембровими шістнадцятими дерев'яних духових, світлозвонними та яскравими дзвониками, м'яким перебором арфи. Ця тема декілька разів, хвилями проходить у всіх тембрових різновидах, підхоплюється сопрановим вокалізом, іще раз прокочується в різних груп інструментів оркестру. До ударних приєднується віброфон, додає остинатну педаль фортепіано разом із струнними та фаготом. Цій темі, у викладенні дерев'яних духових, відповідають то мідні, то знову – сопрано. Співачка органічно вписує образ вченого-винахідника в цю багатопланову музичну тканину: її голос звучить як один із тембрів оркестру, – не перекриваючи, але й не гублячись; він – рівний серед інших, лише

пильнує хід якогось процесу, що йде за законами Природи. Тонке відчуття Валентиною Антонюк гармонічного балансу звучання робить додатковий драматургічний акцент: завдання вченого – ставити вірні питання, тоді й відповідь неодмінно прийде: потрібно тільки не пропустити момент істини. Музично-драматургійний розвиток впевнено йде на кульмінацію, весь склад оркестру сходиться в єдину ціль: злігована змікшована півнота підтримується двома тріолями великого барабана та звучить заключним маестозним піком, наче дійсно ілюструє мить якогось відкриття. Висока довга нота у вокальній партії також додає захвату від отримання результату, – звучання цього епізоду – яскраве, насичене, емоційно наповнене.

Віршована фраза «...и случай – Бог изобретатель» виспівається сопрано на тлі досить прозорої оркестрової фактури: вигадлива рулада фортепіано та шість коротких (дві тріолі восьмих) і двох довгих півнот (великих дзвонів), що лунають, мов брязкальця чарівного годинника, нагадуючи про швидкоплинність часу й про те, що відведений Небом термін на виконання Завдання – не безкінечний. Кришталево прозоро звучить короткий висхідний пасаж в партії сопрано, Валентина Антонюк співає його, висвітлюючи сферу неприродну, нематеріальну; царину, що, не маючи екзистенційного прояву, знаходячись у площині метафізики, все ж, має свій відбиток у реальному світі. Цей епізод – своєрідний зв'язуючий момент, що передує репризі.

Власне репризність – тут певною мірою умовна: саме лише відповідне позначення фінального розділу (*Tempo I Allegro Moderato*) надає можливість сприймати цей донатат, як завершуючу архітектонічну побудову. Кінцеве проведення теми у флейт востаннє отримує дещо видозмінену «відповідь» у проведенні кларнетів: піднесення, захоплення та ентузіазм із приводу рефлексії щодо метафізичної природи наукових відкриттів отримує ще одну, але вже тиху кульмінацію, – досить традиційну для драматургічного рішення цього композитора. Початкова віршована фраза у сопрано – висхідний хроматичний хід, спрямований догори, до Істинного Творця, перекидаючи арку від початку, гармонійно врівноважує конструкцію першої частини.

Одночасно вибудовується й драматургічна арка: висхідний напрямок вокальної партії символізує сходження на вершину знань, а вокальне виконання, – легке, без зайвого зусилля, мов би граючись, – створює враження спрямування творчої інтенції до нових піків досягнень.

Востаннє (у фортепіано) лунає цокання «годинничка», тим самим підкреслюючи конче важливу для композитора думку про значення фактору часу в усьому сутньому: *momento mori*, – митець, не марнуй часу (винахіднику, вчений), пам'ятай про короткостроковість свого терміну на землі: квапся, не вагайся, іншого шансу не буде.

Друга частина кантати починається мотивом, який виростає з тематичного зерна першої частини твору. Скрипковий хроматичний низхідний хід з поверненням, що завершується довгим звучанням бревісу (злігована ціла, витримана протягом двох тактів): це, по суті, – продовження останніх миттєвостей Першої частини. Потребою мати максимально абстрактний фон задля можливості безперешкодно, не відволікаючись на зайве, поміркувати та осмислити дещо важливе, був вмотивований вибір композитором ось цього пушкінського тексту: «Лишь розы увядают, амброзией дыша, в Элизий улетает их легкая душа», – відсторонено, із символічно замаскованим підтекстом звучать ці слова у сопрано. Це – чергова рефлексія, роздуми щодо мінливості життєвого шляху, пошуків людиною свого місця на цій землі. У початковій інтонації теми виразно звучать драматичні ноти. Тембровий колорит, що його створює диригент В. Шейко, за якістю свого звучання дуже нагадує фарботонове поле музики 2-ї половини ХХ ст., але його інтонатика та ладо-гармонічне вирішення залишається сучасною, – тому створюється враження, ніби молода людина передивляється родинний альбом зі світлинами своїх юних батьків. Мелодію створено на основі секвенції, ланка якої завершується пустоквінтовым акордом, що немов відсилає слухача до концептуальної музики відповідного часу (юності батьків самого В. Антонюка): наприклад, флейтового концерту В. Губаренка, – досить популярного твору серед інтелігенції кінця 60-х рр.

XX ст. Проте, розміщений у досить низькому регістрі, цей акорд так і не реалізує свою пустотність: звучить похмуро, з відтінком печалі, – втім, несподівано розв’язується в стійке мажорне звучання. Заявка на зміну настрою, на жаль, виявляється дещо передчасною, й мінор повертається, несучи з собою смуток. Оцей квінтовий хід є основою й мелодичної синтагми. Прихована знервованість виявляється в тому, як секвентний мотив переміщується в метричному полі: починаючи з затакту, наступне проведення припадає на сильну долю, далі – знову на слабку. Крім того, композитор змінює ритмоформулу, збільшуючи тривалості та збиваючись на синкопований ритм із тріольною групою. Не можна оминати й виразної романсової інтонаційної розспівності, що лежить в основі мелодики другої частини. Вишукані рулади фортепіано, елегійне звучання струнних (літ. Е) доповнюються виразним малюнком вокальної партії. Сполучником, об’єднуючим фактором контрастного зіставлення музичної та віршованої ліній є саме вокальна стрічка.

Якщо перша частина кантати – це ректилінійний, послідовний рух за логікою римованої строфи, з досягненням певної єдності словесного та суто музичного планів (за рахунок специфіки процесуального композиційного розвитку), то друга – це відображення, засобами музичного мовлення, процесу самопізнання та самоаналізу, – без безпосередньої опори на вербальну базу текстової «реми». Бездоганно володіючи культурологічними компетенціями, В. Антонюк нерідко використовує загальноісторичні, ремінісценції як засіб філософського осмислення світу. «Одбите у прийдешньому минуле...» (зовсім не випадково знову згадується відомий сонет М. Рильського, чиї переклади пушкінських поезій стали хрестоматійними), – ось що тривожить свідомість сучасного композитора [272, с. 14]. Примарність досяжності художнього ідеалу в земному житті, минулість усього, швидкоплинність людського стосовно вічного і є тим сенсовим навантаженням, яке розглядається композитором за допомогою пушкінського вірша. Власне, талант – це «...легковійний дар безмежності

/.../ серед померлих життєвих примар» [272, с. 14]. Метафоризація мислення В. Антонюка має прояви майже у всіх його творах: це й нетривіальне використання «іконок» у якості асоціативних знаків, і кінематографічний стиль його симфонічного письма, що для слухача став уже звичним й з легкістю сприймається, надаючи прихильникам творчості композитора змогу завжди відрізнити специфічні й самобутні стильові риси його почерку, вгадуючи у поєднанні безпосередності викладення музичного матеріалу й філігранності проробленості музичної тканини руку майстра.

Друга частина «Лишь розы увядают...» підкоряє врівноваженістю форми та дещо незвичною для В. Антонюка традиційністю ладогамонічного мислення. На прозорому тональному фоні тема починає розроблятися, – вона збільшується, дещо змінюється ритмічно, а проведення у різних інструментів демонструє її витончену природу. Висхідний октавний хід із наступним зворотнім заповненням фактури у сопрано, звучить неначе зойк, та подальша лементация тужливо виспіває смуток ліричного героя з приводу загибелі троянди. Далі в катрені розповідається про блаженні душі, що вже вільні, та, нехтуючи земним тяжінням, потрапляють у омріяний Елізіум, – місце суцільного блаженства та спокою. Друга вокальна фраза повторює першу, допомагаючи зрозуміти, що все – передбачене, все йде за Планом. Неквапний консонансний акомпанемент оркестру наздоганяє удар «дзвона на ратуші», – незначний «рух» у струнних, наче з'явилися і безшумно пройшли монахи. Відліт «легкої душі» супроводжується двома сріблястими звуками маленьких дзвоників, – по кому вони дзвонять?.. Від того моменту, як труби (літ. С) починають виспівувати мелодію сопрано, слухач розуміє, що власне туберози – тут зовсім ні до чого. Та й нащо нам патороч із тими душами?

У коментарі до свого роману «Ім'я троянди» Умберто Еко писав, що, надаючи цьому своєму твору таку назву, він навмисно зняв найменшу можливість підказки щодо суті оповіді, інтригуючи читача можливістю з першого слова розробляти власні версії тексту та трактувати кожну ситуацію на свій власний розсуд; зовсім не знаючи, що саме його очікує попереду,

складати самотійно майбутню концепцію [375]. В. Антонюк діє так само. Беручи за основу дві пушкінські строфи він, продовжуючи тему першої частини кантати, веде мову про Вічне, – про Буття і його екзистенціальному прояві, самовідчуття людини у світі, співвідношення долі батьків та власної долі, що якоюсь мірою є віддзеркаленням їхньої планиди, та, безумовно, – про любов і розлуку. Про все це свідчить інтонаційна розробка теми сопрано, а також – розробка початкової теми другої частини, – її «дзеркало» у флейт та кларнетів з «відгуком» у гобоїв, із зацикленням «намотуванням» фрази, що складається з тих самих зворотів у фортепіано. Прохолодою віє від звучання «дерева», – наче відчуваєш на собі дихання смерті. Аж ось знову – тепле звучання струнних, а за ним – жіночий голос співає про хвилі, заціпеніння минуло (хвилі – це рух, життя, продовження буття). Цей дуже виразний епізод, – з його витонченою мелодією, зображенням припливу й відпливу морських хвиль (імітаційними засобами хвильоподібної агогіки), з тембровим проведенням теми в різних по соноровому відтінку інструментах (у труб, потім – збільшено – у валторн), секвенційним розвитком у сопрановій партії, динамічними підйомами та спадами, – завершується останніми проведеннями теми у флейт та довгим згасанням незахмареного чистого До-мажорного акорду: ясного, як високе чисте Небо, «...де постать Зевсова, біліючи, стоїть в блакиті творчої, блаженної нестями» (так каже М. Рильський в сонеті «Несіть богам дари») [272, с. 18]. Справді, митець на землі – рівний Богові на небі.

Третя частина кантати яскраво контрастує з другою і за своїм швидким темпом, і за настроєм. Тремоло трикутників та тремоловані флажолети скрипок несподіваним театральним дзвоником запрошують усіх на виставу. За мить флейти, подвоєні малими флейтами (п'ікколо), а за два такти – весь склад дерев'яних духових виграє чи то «Кадриль-ланс'є», чи «Провансальський тамбурин». Оркестр то всім складом акомпанує танцюристам, майже щотакту змінюючи розмір із 6/8 на 2/4 і назад, то «виводить» на авансцену скрипковий ансамбль, який веде нову тему.

Атмосфера радості, свята, юнацького завзяття: оркестр звучить яскраво, захоплено, інструменти, немов актори маскарадного вуличного дійства, не дуже переймаючись чіткою логікою та врівноваженою строгістю своїх «виступів», передують одне одному і загальній юрбі карнавалу. Перкусії представлені майже всіма ударними інструментами: від традиційних литаврів, великих та малих барабанів, тарілок, трикутників до *tambouro basco*, ксилофону та віброфону. Ясність у цю «п'єсу в п'єсі» вносить поява на «підмостках» ліричного героя в костюмі П'єретти, що співає чоловічий катрен про зірочку. Наївна та безхитрісна чотирирядкова строфа містить усі сюжетні відомості в дещо шифрованому вигляді: ця астериска вихваляється, що вона – є одна така, й світить лише для когось одного (зрозуміло, що для ліричного героя). Третя частина Кантати – це розповідь про різнобарвне й піднесене свято, яке розквітло в душі протагоніста, – свято Любові. Майже речитативна скоромовка сопрано тільки підкреслює зайвість велеречивих багатослівних промов. Поєднуючий променистий, сонячний настрій усіх «дійових осіб», автор щонайкраще вказує на відрадний та втішний настрій головного персонажу. Ним начебто перекинуто емоційну арку від першої частини до третьої, але з заміщенням «іконки» в межах одного «інтерфейсу»: від щастя закоханого у свою справу науковця, митця, художника – до радості закоханого, осяяного любов'ю до жінки. Валерій Антонюк пропонує майже гетевську «фаустіанську» фабулу, та пропонує рішення, що задовольнить кожного: вибору нема, людині потрібне те й інше, – «троянди й виноград», – і тільки тоді нею буде відчутна повнота життя [273, с. 27].

Четверта частина є ліричною кульмінацією кантати: виразна, емоційно насичена, драматична, сповнена відчаю й безнадії. Сподівання марні, марні й слова, – лишається тільки уява. Ця остання частина, написана на вірші О. Пушкіна «В молчаньи пред тобой сижу...», є зразком розкішного, чарівного романсу, який став одним із виконавських шедеврів співачки Валентини Антонюк. Музична тканина скомпонована так, що, при досить обмеженому арсеналі музичних засобів, виразність мелодичної лінії, чистота

й водночас – примхливість гармонії, насичена соковитість, багатство тембрового полотна сягають висот найкращих здобутків української музики. Лунає лаконічна ритмо-інтонаційна фігура у фортепіано: у В. Антонюка цей інструмент виходить на передній план завжди, коли мова йде від першої особи, – ліричного героя. Створюється враження, що ліричний герой ніби починає настроювати струни роялю, а може – душі... Трикутник, віброфон, дзвони, – як сльози, – тихі, світлі. Пробують свої інструменти скрипалі, альтисти, віолончелісти: пристосовуються, налаштовуються. Узяті окремо тони на педалі струнних звучать як світло, що пробивається крізь фіранку; як ранкове сонце, що поволі набирає сили. Арпеджіо фортепіано є початком солоспіву сопрано. Пісенний розспів насичений стриманою, але потенційно потужною емоційністю, що надає можливості розростися всеохоплюючій, яскравій в своєму драматизмі, експресивній пасіонарності, – ось те зерно, з якого випростовується весь подальший музичний масив. Сопрановий виспів у виконанні Валентини Антонюк звучить дуєтом зі струнними. Цей своєрідний діалог – мов бесіда ліричного героя з невидимим співрозмовником, який підтримує його, вмовляє, заспокоює. Секвенція посилює емоційну напругу. Партію сопрано, її найбільш інтенсивні мелодико-інтонаційні побудови підхоплюють струнні, – все прямує до кульмінації. Концентрованість фактури збільшується за рахунок густого, насиченого кластерного заповнення у фортепіано, глісандо арфи та засобами всього оркестру. Звучить кульмінаційно-віще «...того уж верно не скажу, что говорит воображенье». Голос співачки владарює над *tutti* симфонічного оркестру. «Як жаль, що ти мене не любиш, – немов промовляє ліричний герой вустами сопрано, – але я не перестаю кохати тебе, я в собі, у своїй пам'яті маю твій образ, моя уява не зрадить, і ти завжди будеш зі мною», – це, чи щось подібне, можливо, мовив протагоніст, завершуючи свою сповідь. Тож підсумок Кантати виписаний, якщо не оптимістично, то звучить на досить позитивній ноті, викликаючи в слухачів почуття просвітлення, вмиротворення, гармонії.

Такам чином, вивчення музичного матеріалу та інтерпретації вокально-симфонічних номерів «Кантати у чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна» В. Антонюка надало змогу виявити закономірності, що передбачають запрограмований збіг рецептивного слухацького й інтенціонального композиторського та виконавського векторів. Виникає особливий тип інтеграції музичної форми, – музичне циклоутворення, що не зводиться лише до послідовності частин, а ніби надбудовується над ними реально чи віртуально, через логіку або рецепцію. Поєднання нами раціонального та дивинаційного компонентів вивчення твору (як на рівні цілісного музикознавчого дослідження, так і в рамках інтерпретаційного аналізу) дає підстави стверджувати, що циклічність тут проявляється як певна низка гіперкомунікативних подій, полілог між частинами і цілим, з огляду на те, що художня циклізація здійснюється в «термінах мови» певного виду мистецтва, у даному випадку – музики.

Висновки другого розділу

У другому розділі вивчено вокально-симфонічні твори В. Антонюка шляхом порівняльного аналізу авторської партитури та виконавських редакцій. Нами проаналізовано три твори В. Антонюка в жанрі кантати, а саме: «Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки в українському перекладі М. Лукаша», «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Василя Стуса» та «Кантата у чотирьох частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші О. Пушкіна». Здійснено спробу довести, що «Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова Ф.-Г. Лорки в українському перекладі М. Лукаша» В. Антонюка (2-га редакція – мовою оригіналу) – етапний твір для розвитку української камерно-симфонічної музики. Нами досліджено композиторські інтенції В. Антонюка в його Кантаті на вірші

Ф.-Г. Лорки. Спрямовані на виявлення загальних емоційно-образних вібрацій та створення музичного твору, вони відкривають зміст творчої лабораторії композитора, який сучасними музичними засобами висвітлює естетичне, філософське та художнє світосприйняття видатного іспанського поета з переосмисленням, дотичним українській ментальності. У процесі здійсненого аналізу виявлено, що світоглядні домінанти Ф.-Г. Лорки реалізуються В. Антонюком завдяки використанню оригінального симфонічного письма. Симфонізм у музичному полотні Кантати, власне, як і в інших творах цього композитора, є органічним і природним та виконує драматургічну формоутворюючу роль, доповнюючи, збагачуючи змістовне та емоційне поле української музики специфічними жанровими рисами. Поєднання вербальної та музичної складових, а також особливостей інтонаційного мовлення андалузького поета та тлі вокально-симфонічного твору дає можливість сучасному українському композитору створити єдиний музично-поетичний образ, що відтворює його художньо-естетичне сприйняття поезики Ф.-Г. Лорки. Завдяки використанню симфонічного методу формуються сенсово-емоційні зв'язки, що утворюють систему альянсів з іншими творами автора, створюють єдине пасіонарне поле, з роздумами про Вічне Життя у Всесвіті. Цілісний аналіз Кантати Валерія Антонюка на слова Ф.-Г. Лорки здійснено з урахуванням особливостей виконавського трактування. Творче прочитання вокальної партії Валентиною Антонюк в поєднанні з неординарним диригентським рішенням Вікторії Жадько вносить нові, несподівані нюанси в драматургічний план Кантати; існування ж подібного люфту для інтерпретаторської транскрипції свідчить про значний технічний і художній рівень композитора.

Нами здійснено порівняння творчих результатів диригентів В. Шейка та В. Жадько на матеріалі Кантати «Чотири вірша для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Василя Стуса» (фінальної частини твору). Визначено, що трактування В. Шейко має спрямованість на створення у слухача відчуття катарсису, очищення, визволення. Вікторія Жадько бачить

вихід в оновленні через нове народження, реінкарнацію, перевтілення, перенародження. Саме тому в Фінал у В. Шейка – це срібний дощ, що несе прохолоду, ясність, нейтралізуючи усю гіркоту та надаючи відчуття ковтка чистої води. Це – бризки водоспаду, що зірвалися з течії могутньої ріки, яка вирує на порогах. Зовсім іншої природи оркестрове «срібло» в артикуляції В. Жадько: це – місячне світло, відблиск Чумацького Шляху, яким (немов у фіналі відомого булгаківського роману) Душа виходить в іншу площину, перевтілюючись у щось вже позаземне, виходячи в Зону Тіні та розчиняючись на кванти. Тож, зазначаючи важливість виконавської редакції, необхідно акцентувати, що простір для творчого переосмислення вокально-симфонічних творів В. Антонюка закладений саме в композиторських партитурах та є іманентною їхньою характеристикою. Невід’ємним фактором існування твору композитора у часі-просторі є співавторство із виконавцями, – співачкою В. Антонюк та диригентом В. Жадько. Саме цей ансамбль став запорукою створення цього високохудожнього полотна та його звучання в концертних залах і увічнення у фондовій скарбниці Українського радіо.

Визначено, що в інтерпретації «Кантати для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна» В. Антонюка диригенти Микола Лисенко (у світовій прем’єрі) та Володимир Шейко (у записі на фонди Українського радіо) разом із співачкою Валентиною Антонюк зробили дуже яскраві презентації цього твору, підкресливши усі нюанси та висвітливши усю багатогранність цього твору, продемонструвавши творчий тандем високохудожнього рівня. Валентина Антонюк надзвичайно точно відчуває й інтонаційно точно відтворює семантику літературного тексту та, застосовуючи багатий арсенал саме вокальних засобів, збагачує композиторську партитуру. В ансамблі «автор–виконавець–диригент» вона – безумовний лідер, але маестро таким чином відранжирував роботу всіх виконавців, що результатом став досконалий у своєму звучанні твір, у якому створено абсолютний звуковий баланс. Усі виконавські інтенції

педпорядковано загальній художній ідеї, а саме: силі жити, не дивлячись на втрати, а може – завдяки їм, – жити, відчуваючи самоцінність життя й доносячи свій досвід до світу. Вивчені нами композиторські інтенції В. Антонюка, спрямовані на виявлення загальних емоційно-образних вібрацій, що утворюють алюзійний ланцюжок також між іншими творами автора, формують єдине пасіонарне поле ліричного героя його музики. Осмислення музичного тексту й виконавських інтерпретацій кантат автора дозволило з'ясувати принципи циклізації як фундаментальної основи художнього мислення в українській музиці сьогодення.

Досліджено, що типові для В. Антонюка акорди, створені за принципом «септакорд+» (сформовані ним як самостійне гроно, на відміну від так званого «прометеївського» акорду О. Скребіна, що виник як результат модифікації нонакорду), є лейт- фарботоновим утворенням, яке має своє місце та призначення в драматургічному дирекціоні творів В. Антонюка. Композитор досить часто застосовує цей свій винахід: такі акорди є в його «Кантаті для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна» (твір розпочинається з дев'яти суцільних акордових ланців, які йдуть у групі мідних музичних інструментів, а також має зразок використання даних акордів у четвертій, – останній частині). Так само, як і останній номер його кантати на слова В. Стуса – «І Пензель Голосу» – складає послідовність цих самобутніх акордів. У кантаті для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф.-Г. Лорки частина «Дзвони» від початку й до кінця заснована на специфічних акордах В. Антонюка. Тож, доходимо висновку про наявність ще однієї характерної стильової риси у творчості цього композитора: винахід самобутньої акордової побудови, що є лейт-звучанням у моменти підвищеної пасіонарності або застосовується при створенні композитором певної яскравої фоніки.

У ході аналізу даних трьох канат В. Антонюка для сопрано та симфонічного оркестру зазначимо, що прочитання вокальної партії Валентиною Антонюк у поєднанні з неординарними диригентськими

рішеннями В. Шейка та В. Жадько вносить нові, несподівані нюанси в драматургічний план цих полотен. Мелодійне багатство й інтенсивне емоційне наповнення партитури В. Антонюка розкриваються щоразу по-новому; існування ж люфту для інтерпретаторської транскрипції свідчить про значний технічний та художній рівень композитора. Завдяки з'ясуванню й уточненню принципів циклізації, як фундаментальної основи художнього мислення в сучасній українській музиці, нам вдалося виявити й дослідити новітні, – культурологічні способи реалізації вокально-симфонічного циклу. У процесі вивчення матеріалу усіх трьох камерно-симфонічних творів з метою найбільш повно дослідити стильові риси композитора В. Антонюка, виявлено питому вагу творчого внеску, що здійснено виконавцями-інтерпретаторами, диригентами та співачкою. Роботу вокалістки Валентини Антонюк потрібно окреслити окремо, зазначивши емоційний, виразний спів, глибоке проникнення в творчий задум композитора, вдале творче переосмислення композиторської партитури, створення власної художньої редакції. Тонке відчуття цією вокалісткою балансу звучання робить додаткові (очікувані чи несподівані) драматургічні акценти, що надає змогу слухачеві відкривати для себе кожен раз все нові пласти композиторського ноезису. Концептуальна багатошаровість камерно-симфонічних творів композитора В. Антонюка роблять особливо значущою роль підготовки креативних виконавців-інтерпретаторів, покликаних створювати на їх основі власну творчу програму, спрямовану актуалізувати комунікативний акт від композитора – до слухача в рамках перформативної дії. Виявлено значну роль виконавської інтерпретації диригентів, які у творчому ансамблі зі співачкою здійснили експлікацію драматургічного дійства, що, завдяки багатошаровій побудові музичної тканини кантат, не змінюючи авторської концепції, дещо зміщує емоційні акценти, зокрема, завдяки способам виконавської інтерпретації вокалісткою семантичного поля «чоловічої» поезії. Доведено, що диригенти В. Жадько, М. Лисенко, Н. Пономарчук, В. Шейко та співачка

В. Антонюк у виконанні вокально-симфонічних кантат В. Антонюка продемонстрували творчий тандем високохудожнього рівня.

Дослідження вокально-симфонічних кантат В. Антонюка з точки зору закономірностей циклоутворення має безпосереднє відношення до проблем репертуару сучасного концертно-камерного виконавства, формування якого взаємопов'язане з новим слухацьким спрямуванням. Використання можливостей музикознавчого аналізу та широкого спектру потенцій культурологічного підходу дає можливість поєднання окремих рис та деталей дослідницького процесу у цілісне полотно творчого портрету композитора В. Антонюка в контексті його часу.

За даним розділом опубліковано статті: [89], [92], [95–97], [388].

РОЗДІЛ 3

АВТОР – ІНТЕРПРЕТАТОР СВОЄЇ МУЗИКИ. РЕФЛЕКСІЇ ОСОБИСТІСНОЇ ЛІРИЧНОСТІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Майже всі опуси композитора В. Антонюка (нині їх більше 600), незалежно від жанрового забарвлення, об'єднані загальним принципом музичного письма. Загальна характеристика, що споріднює його твори – симфонізм, який рівночасно виступає методом мислення композитора та способом організації музичного матеріалу. Застосування творчого методу симфонізму надає можливість цьому композитору запропонувати своїй аудиторії дискурсивну тематику, що актуалізує осмислення тем високого філософського рівню та створити певний сугестивний план, щоб залучити слухача до формування власного рефлексивного резонатора, необхідного для вироблення психоделічного стану переживання, проживання окресленої автором художньої ситуації. Композитор спрямовує свій художній ноєзис в бік діалогізації зі своїм слухачем, залучає його до пошуку відповіді на поставлене питання, при цьому komponує твори в безперервний (із позиції розгортання загальної філософської тези) єдиний текст. В. Антонюк-композитор показує власні, добре відрефлексовані концепти; його симфонічне семіотичне поле формується на основі епістемічної логіки, яка передбачає не лише донесення до слухача певної думки, позиції: засобами музичного тексту автор намагається переконати слухача, вплинути на нього, похитнути старі ментальні домінанти та викликати нові почуття.

На думку Д. Бикова, всі автори поділяються на дві категорії, які умовно можна назвати «ритори» та «транслятори» [60]. Риторами є художники, які, будучи зосередженими на собі, народжені, щоб сказати нове слово в мистецтві. Транслятори чують небесні звуки і передають їх, концентрують звуки епохи та віддзеркалюючи їх, створюють мереживо, у якому кожен

владен виокремити власні візерунки. Їхні твори – це рамка, що годиться для художнього здобутку, створеного кожним із нас, й тоді слухач має змогу цими засобами відтворити власне полотно під час сприйняття ним мистецького акту. Таких авторів – більше: серед них – Ф. Шопен, К. Дебюссі, А. Онеггер і багато інших, – ця плеяда авторів – завжди численніша. Ритор – митець, який створює конкретний, чітко окреслений, точно прописаний план, конспект, експлікацію, партитуру. «Ритор має певний світогляд, продукує формули, інтонації, стилі, що миттєво ідентифікуються, створює концептуально насичену наративну лірику» (тому що завжди вкладає в твір емоцію власної рефлексії): такими авторами були Й. Бах, Г. Малер, Д. Шостакович [60]. Та бувають збіги, коли митець транслює звук і ритм епохи, фокусуючи спектр та поєднуючи промені різного діапазону коливання в єдиний звук, але не забуває і мислити при цьому, надаючи пояснення, формулюючи чіткий лапідарний образ. Творчість таких митців є результатом прояву цих двох потенцій, риси такого світобачення є характерними й для Валерія Антонюка. Створюючи свої оркестрові композиції, він поєднує обидва дари, поперемінно користуючись то арсеналом постмодерніста-інтелектуала то акварельною палітрою художника-романтика. Створюючи ланцюжок сюжетних перипетій, пропонуючи на розсуд аудиторії можливі варіанти певних подій життя, композитор не стоїть осторонь, проявляючи власні емоції, настрої, рефлексію. У всіх його симфонічних творах звучить фортепіано, якому надано право висловлень ліричного героя, з усією амплітудою рефлексій (розмислів, самоаналізу, самопізнання, самостереження, медитацій).

3.1 Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка: продовження традицій

Ретроспектива майже столітнього існування українського фортепіанного концерту спонукає прискіпливіше роздивитися його прикмети й ознаки,

зазначити національно-жанрові особливості й стильові тенденції, що існують у розвитку цього жанру й визначають його специфіку. З'ясування генетичних основ і констант, що являють собою інваріантні елементи жанру зберігає інтригу щодо можливості встановлення векторів еволюції в сучасній концепції концерту, виявлення типологічних різновидів українського фортепіанного концерту в його найбільш яскравих і значущих художніх виявах. Його різноманітність, що включає такі жанрові різновиди, як: великий сольний симфонізований концерт, концерт-симфонія, програмний концерт, сольний камерний концерт, концерт-токата, камерний фортепіанний концерт, камерна музика, «юнацький» концерт, концертино, концерт-соло, – свідчать про незвичайну життєздатність жанру.

Результатом узагальнення наукових досягнень музикознавства та культурології у вивченні жанру концерту в цілому й безпосередньо українського фортепіанного концерту стало виявленні напряму еволюційних процесів, що паралелили загальному розвитку культури та характерних рис і нових якостей у даному жанрі, такі, як-от: наявність підвидових течій – симфонічної та камерної; розширення образної сфери та жанрового поля за рахунок подолання міжжанрових бар'єрів, поліжанрового синтезу; оновлення існуючих та створення нових формоутворюючих методів музичного розвитку (момотивізм і мікромотивізм); переосмислення стильових тенденцій; виявлення ліричного образу в рамках неоромантичного світосприйняття, та опори на етнічні підвалини.

Вивченням механізму процесів, які відбуваються в сучасному українському концерті, займались та продовжують займатися дослідники-музикознавці, тому що жанровий канон зазнає перманентних змін як на концептуальному, так і на архітектонічному рівнях. Певна ревізія жанру фортепіанного концерту з метою апроксимації його до інтелектуальної та психологічної специфіки до слухача притаманна українській музиці. Розвиток концертного жанру почався завдяки діяльності ще Д. Бортнянського, та інтенсифікувався за творчих зусиль М. Лисенка,

С. Людкевича, Н. Нижанківського, В. Барвінського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та інших митців. Діяльність українських композиторів мала наслідком формування жанрового типу національної ідентифікації, який узагальнює надбання в цій царині, що склалися в музичній практиці Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова, А. Арєнського, Е. Гріга.

Канкатенація таких факторів, як розспівна природа тем, використання вільно сформованої композиції на основі зіставлення контрастних епізодів, орієнтація на у фактуру романтичного типу фортепіанної гри, – все це окреслює специфіку інструментального (перш за все – фортепіанного) концерту першої половини ХХ ст. Аналіз творчості українських композиторів тієї доби створює розуміння процесу існування та еволюції жанру в рамках української музичної ситуації. У ст. в українському фортепіанному концерті відбулися докорінні зміни, – як на рівні музичної мови, так і у зв'язку з орієнтацією на камерний напрямок його розвитку. Неоромантизм поступився місцем необароковій естетиці, пов'язаній, перш за все, з творчими зусиллями В. Сильвестрова, В. Бібка, М. Скорика. Період кристалізації жанру припадає на останню чверть ХХ ст. і триває досі, завдяки узагальненню попередніх здобутків та застосуванню новітніх засад, серед яких: нове ліричне звучання, різновиди жанрової структури, різноманітність композиторських технік, що є яскравою репрезентацією реалізації митецьких інтенцій.

Інтерес композиторів до фортепіанного концерту, зростання авторських доробків цього жанру та визначна художня якість сучасних творів надає змогу стверджувати, що сталий жанровий канон досі не вичерпано. Авторські реалізації нових творів у концертних залах майже завжди є непересічними подіями як на теренах України, так і за її межами. Стабільне співіснування симфонічного та камерного видів фортепіанного концерту, всередині яких відбуваються свої підвидові розгалуження, призвели до появи наприкінці ХХ ст. нових творів «шкільного», «юнацького» концерту та

концертино. Відомі роботи в цьому жанрі М. Скорика, М. Лаврушко, О. Рудянського, І. Ковача, В. Золотухіна, В. Загорцева, Ж. Колодуб, І. Карабиця, С. Мамонова, Л. Шукайло. Виникла ціла низка творів із яскраво вираженою тенденцією до жанрової мутації; камернізація концерту привела до появи концерту-ансамблю, що зазнав на собі впливу жанрів камерно-інструментальної музики. Це –фортепіанний струнний квінтет («Камерна музика» О. Криволап, частково – Концерт І. Щербакова) і камерно-інструментальна соната (фрагменти Другого концерту О. Костіна). У сучасний період закріпився і дістав розвиток концерт-симфонія. У рамках великого симфонізованого концерту успішно розвивається його стійкий різновид, – програмний концерт (це видно в Концерті-Драмі К. Цепколенко, Першому концерті О. Костіна, фіналі Третього концерту М. Скорика тощо. Розширення жанрового поля українського концерту (симфонія–концерт–камерний ансамбль) значно збагатило діапазон образного строю музичних творів: від комічного (фінал Третього концерту М. Скорика) або іронічного (скерцо Кварт-концерту О. Красотова) до трагічного (О. Костін, С. Луньов). Образна сфера українських фортепіанних концертів втілює емоційний стан у широкому діапазоні ліричних почуттів, особливо характерний для тем побічних партій та повільних розділів циклів. Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка – яскравий приклад сучасного трактування цього жанру в українській музиці ХХІ ст.

Уперше Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка прозвучав 15 квітня 2007 р. в рамках XVII Міжнародного фестивалю «Музичні Прем'єри Сезону» у Великій концертній студії Будинку звукозапису у виконанні самого автора та Симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України під управою Вікторії Жадько. Невдовзі в цьому ж складі твір було записано на фонди Українського радіо. Музикознавчий аналіз твору ми також здійснюємо за цим складом виконавців.

Подолання композитором В. Антонюком жанрового канону зумовлене потребою суто драматургічного характеру. Його концерт для фортепіано й оркестру – це складна композиція, побудована на принципі контрасту з напруженим драматургічним розвитком, вишуканою мелодичною лінією, вибагливим метро-ритмічним і гармонічним малюнком. Ідея даного концерту може бути виражена як протистояння Людини (ліричного героя, протагоніста) й Зла (антагоніста, антигероя), архетипічно-сакральних символів Життя й Смерті. Діалектична єдність протилежностей, що навмисно не анонсується спочатку (композитор «розводить» інтонаційні конструкції досить далеко одну від одної), пройшовши горнило розробки й поставши у іншій якості, не позбуваються свого першопричинного «генетичного коду», тим сами не порушуючи дуальний баланс.

Новації, притаманні фортепіанному концерту В. Антонюка, пов'язані з його прагненням до особливої виразності музичного матеріалу, що досягається завдяки використанню методів кінематографічності, зокрема, принципу монтажності. Іманентна для композитора наративність подання матеріалу з її лінійної логікою оповідання доповнюється монтажною технікою композиції з завданням динамізувати «зображення» що звучить, зіштовхнути фрагменти в неочікуваному монтажному сполученні, здійснюючи несподівані перекидання звукових конструкцій, варіюючи плани, стискаючи або розтягуючи музичний текст у часі. Кінематографічність музичного тексту фортепіанного концерту В. Антонюка – підкреслено візуальна, маючи в самому характері свого викладення пунктуаційно-графічне оформлення й чітке розчленовування.

Композитор В. Антонюк завжди щиро переймається тим, що саме почує слухач, звідси – його прискіплива увага до вибору засобів музичного розвитку. В. Антонюка – взагалі, а в даному творі – особливо непокоїть якась ніби наочна повага до аудиторії: йому конче важливо донести до слухацької уваги не тільки ідею твору, а й усі деталі драматургічного малюнку, всі нюанси душевного стану ліричного героя. Послідовний прихильник

романтизму в українській музиці, В. Антонюк пропонує слухачеві роль центру сумативної цілісності реального та внутрішнього світів, ненав'язливо спонукаючи до співтворчості. Уже перший звуковий імпульс цього концерту створює стійкий образ, – присутній і такий, що повсюдно виникає в індивідуальній свідомості слухача, тримає інтригу до останнього акорду.

Як ми вже відзначали, В. Антонюк володіє широким спектром засобів організації «оповідання». Він має значний арсенал створення «сюжету», тобто такого способу організації музичного матеріалу, при якому слухачеві надано можливість, так би мовити, «побачити» подію на підставі власного уявлення. Композитор передбачає асоціації і алюзії, що неодмінно виникнуть у слухача і впевнено керує ними; йому вдається розташувати в музичному тексті формоутворюючі компоненти таким чином, що їхня взаємодія викликає процес індукції сенсів. Висока міра наближеності до реальності, аудіовізуальний характер образності, монтажність, динамічність точки зору, фрагментарний і переривистий характер організації часу і простору повною мірою відповідають драматургічній ідеї Концерту для фортепіано та самфонічного оркестру.

Музика цього твору надає досить чітке уявлення про рефлексії образу ліричного героя, – його дії, які обумовлюють і визначають усю подальшу поведінку і переживання, несвідомий вміст його ідей, що поступово змінюється, стаючи усвідомленими і сприйнятим. В. Антонюк передбачає існування у центрі подій постать ліричного героя, протагоніста, – образ самого автора. Саме тому тема-зачин звучить у фортепіано, бо саме піаніст у цього автора є основною центральною фігурою дійства.

Концерт відкриває напружена, тривожна низхідна інтонація, що звучить як знамення: чи то – звуки сурм, що сповіщають про недобре, чи віддалений «голос» набатного дзвону. Темброве вирішення ритмо-мелодичного початкового мотиву відразу створює установку аудиторії на певний історичний час дії цієї «вистави», відсилає слухача до середньовічної доби з її благородними, породженими високою метою та

пройнятими високим поривом, лицарями, – захисниками світливих ідей, прихистком малих та немічних, опорою Добра. Діалектична єдність протилежностей навмисне не анонсується на початку: композитор ніби «розводить» інтонаційні конструкції досить далеко одну від одної, – провівши їх через горнило розробки й відродивши вже в іншій якості. Тож, головні дійові особи концерту (від лат. *concerto* – змагаюсь) у буквальному сенсі не позбуваються свого першопричинного «генетичного коду», тим самим не порушуючи дуальний баланс між солістом і оркестром.

Настроївши слухача на потрібний лад, композитор знайомить нас з, так би мовити, дійовими особами. Ось тремтить неспівна скрипкова терція, потім – висхідна кварта (з секундовим нашаруванням) звучать теж не надто оптимістично: це – люди, що оточують Героя, – пересічні особи, миряни. Це – той світ, на тлі якого відбуватиметься дія «вистави».

У партії фортепіано низхідним нонакордом починає свою роль ліричний герой. Йому відповідають флейта з кларнетом, наче засвідчують за правдивість розповіді. Гобої, а потім – кларнети ще раз обережно нагадують про ритмічну фігуру початкової інтонації, а фортепіанне арпеджіо лунає, немов перші краплі дощу: пряма мова перетворилася у пейзажний ряд. Використання психологічного пейзажу у створенні потрібного образу є ще одним з прийомів застосування В. Антонюком кінематографічної техніки. Такий спосіб переміщення емоційного навантаження з постаті Героя на другий фоновий план добре відомий режисерам кіно (скажімо, «Соляріс» А. Тарковського: сцена з батьківською хатою). Принцип заміщення, виведення другорядного на перший план досить вдало застосовується композитором у якості драматургічного важеля. (Забігаючи наперед, скажемо: надалі в Концерті неодноразово загальні формоутворюючі механізми утворюватимуться з допоміжних, фонових, – гамові пасажі, репетиційні повторювання, остинатні дисонансні співзвуччя будуть обертатися в носіїв семантичного чи емоційного навантаження).

Каскади фортепіанних арпеджіо, потроху переміщуючись угору й висвітлюючи загальний колорит, майже зняли напругу, аж раптом – із гучним подвоєним натиском *fff* у групі дерев'яних інструментів пролунала початкова інтонація (циф. 1). Зміщення акценту на слабку долю (синкопа – раз, а потім – іще раз), створює ефект, наче розповідач збився з дихання, запнувся на рівному. Одночасно відлуння зловісної ритмоформи у тромбона, ще тихіше – в гобоя та кларнета і далі – майже тиша: *ppp*. Навіть металофон та віброфон інтонують зловісний мотив: усі дійові особи – під емоційним впливом Зла. Тож рівновагу встановлено, протагоніст – із одного боку, антагоніст – з іншого. Двобій – неминучий.

Але протистояння не починається. Традиційний для наративного стилю В. Антонюка оповідний прийом уповільнювання дійства тут використано задля створення квінтесенції ліричного образу Героя. Лірична сфера Концерту – досить різноманітна: вона сягає амплітуди від експресивних, забарвлених душевним болем – до тонких градацій емоційних станів, до яких іноді додається молитовне почуття та медитація. Створення образу ліричного героя такими живописно-виразним засобами, як лейтмотив, пейзаж (імітація звуків краплин дощу), мовно-інтонаційна характеристика (ходи на септиму у партії фортепіано, фактурні анафори), діалоги (інтонаційні «репліки» дерев'яних чи струнних в межах інструментальної групи, або імітації діалогу та пролілогу різними групами інструментів), внутрішні монологи, потік свідомості у фортепіанних побудовах – також перебуває в полі кінематографічної техніки.

Отже, аристотелівський драматичний сюжет (із зав'язкою, зростанням дії, кульмінацією та іншими елементами) веде слухача далі. Лінія розвитку сюжету означена пунктиром, вона весь час переривається флешбеком спогадів, що засвідчують наростання екзистенційних рефлексій ліричного героя. Така «сюжетна» перестановка, вставні оповідні конструкції сприяють створенню багатоплановості дійства, збагачуючи його композиційну привабливість.

Саме так звучить наступний фрагмент: *tr* у фортепіано з темою у віолончелей. Далі – вже жорсткіше – лейтінтонація Зла. Застереження, пересторога. Але Герой наче не чує, він веде свою тему широко й емоційно, його натхнення передається усім оточуючим: ось чути грудний регістр співу тромбонів, ось відгукнулися труби (*poco crescendo*), за ними – гобої. Нарешті, наче хвиля прокотилася по всьому натовпу, а Герою цього замало: він не спиняється, закликає, агітує, – пристрасно, натхненно (кластерні співзвуччя на *fff*). І знову – зрив: удар батога – і тиша, – загальне заціпеніння, сум'яття.

Та сюжет швидко й кардинально змінюється у швидкій частині, – наш Герой – уже не самотній у своїх рефлексіях: він має підтримку (альти, скрипки, а, згодом – уся струнна група, арфа, дерев'яні духові), – всі підхоплюють його натхненний емоційний стан (репетиції струнних створюють ефект звучання музики старих майстрів). Розробка початкової лейтінтонації, що відбувається у кларнетів, звучить уже на так зловісно. Розробка в партії фортепіано відчутно пом'якшує гостроту інтервальних інтонацій, дисонансні співзвуччя розріджуються терцово-сектсовими ходами, ладові тяжіння розв'язуються все частіше, емоційний фон висвітлюється (цьому сприяє прозорість октавних ходів, їхня спрямованість у верхній регістр, вирівнювання синкопованого ритму).

Енергія розробки охоплює весь оркестр. Ритмічний поступ, завдяки почерговому використанню рівних четвертних і четвертних-тріолей, інтенсифікує центрострімку силу із загальним вектором на подолання рефлексій та перемогу ліричного героя над собою. Різноманіття та різнобарв'я голосів і тембрів об'єднує спільна ідея, єдина мета, загальний порив. Флейтові злети у четверту октаву додають музичній тканині розробки «повітря», ксилофон разом з фортепіано імітують церковний передзвін. І, хоча мінор залишається домінуючою ладовою складовою, каденція звучить більш висвітлено, – пасіонарність поступається маестозності.

Звуком дзвону відкривається коротке, емоційно насичене *Adagio*. Тематичне використання дзвону, безумовно, пов'язане з архетипово-

сакральними образними сферами: це – безсумнівна підказка слухачеві звернутися до власного асоціативного ряду в рамках дії твору. І знов аудіовізії набувають рельєфності та наочності. Віолончелі подають коротеньку репліку, декілька акордів фортепіано звучить їм у відповідь. Наче малюнок аквареллю, обережно позначаються струнні, фортепіано знову їм відповідає, наче засвідчує свою присутність. Знову звучить дзвін. Помалу з'являється, виспівується лейтінтонація, – в звучанні то одних, то інших інструментів, аж доки не переходить у партію фортепіано. Саме тут вона виразно проступає, набуває ясності, чіткості, означеності. Струнні її підхоплюють, і тема вже звучить впевнено, з кожним новим проведенням наповнюється звуком, стає більш насиченою. Імітаційне проведення теми нагнітає тривогу, переміщення звучання у високий регістр підсилює емоційний фон, екзальтація набирає обертів, несе в собі нестримне прагнення до вирішення ситуації, що склалася.

Прискорення темпу до *Allegro Vivo*, по суті, знаменує собою ще одну розробку: це – образ Зла, який композитор трактує бінарним проявом цього архетипу в особистісних рефлексіях ліричного героя (адже головна перемога – над собою). Початкова інтонація в процесі розвитку музичної драми змінюється (лейтмотив Зла), починає інтенсивно оброблятися, наче маленькі цупкі жорна перетирають, кришать, вихолощують, розбивають і подрібнюють на попіл ту силу, що протистоїть Добру. Задіяні всі оркестрові засоби: наполегливі струнні (піцикато) разом з перкусіями (синкоповані сухі удари) викрешують іскри, акцентуючи своє завзяття короткими восьмими. Піаніст із усією наснагою (багаторазовий низхідний секвентний пробіг) розбиває зловісну інтонацію. Дерев'яні духові ланцюжком передають естафетою (низхідна квінта) свою лепту, їм назустріч – фортепіано й струнні: така часта «зміна кадрів» створює майже відеоряд, у якому майже наочно відтворюються події багатолюдної, але добре організованої підготовчої роботи, що передуює наступним важливим драматичним подіям.

Манера письма композитора В. Антонюка надає багато можливостей для спостереження за багатоманітними способами формування ним музичного матеріалу. Це – прямий та зворотній рух (гамові пасажі каденції), мелодичні сходження квінтовими стрибками зі зворотним заповненням, або такі ж незаповнені спади; зіставлення широких інтервальних ходів (септім, октав) з тісними (секундовими, терцовими). Так, квінтово-квартовий хід, що багаторазово звучить у низхідному та висхідному напрямках партії фортепіано, секвенційні пасажі струнних, дерев'яних духових сприймаються як емоційно-образний елемент музичного мовлення, як квінтесенція позитивної енергії, лейтінтонація ліричного героя. Динамізм інтервальних «стрибків», отримавши початковий імпульс, стає тією рушійною силою, що пронизує весь корпус Концерту. Звукосемантичні накопичення з волі композитора перетворюються з інтонаційних клітин у повноцінні виразні теми, що утворюють картини, фонові побудови, образи, характери, додають нових несподіваних деталей і нюансів. Широко використовуючи секвенціювання, кластерні звукоутворення, автор застосовує все багатство свого інтонаційного словника: від прозорих консонансних акордів та інтервалів – до значного масиву хроматичних тонів, що існують в його партитурі як допоміжні, неакордові звуки у співзуччях, прохідні – в пасажах, загострюючи ладове тяжіння й створюючи додатковий імпульс для розвитку.

Подальша поява лейтінтонації Зла (труби й тромбони) надається дещо зміненою: обтяжена початковим терцовим ходом (терція – консонансний інтервал, а відтак – дещо інертний, мало імпульсивний по своїй природі), вона стає неповороткою, обважнілою, втрачає темпоритмічний посил; від звукосполучення з терцією значно знижується динаміка наступального руху. Образно-звукове відображення, що посилює важкий поступ початкової інтонації, викликає асоціацію з явищем механічним, бездуховним, нелюдським. Низхідне секвенціювання ще більш додає зловісної забарвленості: короткі низхідні хвилі, що прокочуються оркестром, сухий

тріскучий звук ударних змальовує картину протистояння. Але панування Зла закріпитися неспроможне: скрипки, а в наступному такті – флейти й кларнети перебивають зловісний мотив; фортепіано септакордами шістнадцятих – низхідними, а потім – октавою вище, виводить протистояння на новий рівень. І знову В. Антонюк застосовує прийом кінематографічної техніки, – зміну крупного плану композиції на загальні, середні, далекі. Струнні імітують квінтові ходи фортепіанної партії (наїзд камери, глісандо флейт, мов свист металевої зброї над головою), – і знову камера вихоплює дійових осіб, миттєво змінює свій ракурс. Скрипки разом з групою дерев'яних остинують один звук (*d*): що це, – шалений галоп кінноти чи дзвін шабель? Кларнети ще досвистують шістнадцяті, в кадрі – вже сурмачі, їм відповідають гобої. Фортепіано в цей час «знято» загальним планом: це – фон, загальна картина того, що відбувається. Композитор використовує також прийом розпорошення чіткого музичного образу в ламаному віртуозному (арпеджованих чи гамоподібних пасажах) не тільки з метою суто драматургічного характеру, а й задля ладо-гармонічного переорієнтування в середині побудови. Гамові пасажі, що розходяться, а потім знову починаються з того ж самого місця (*ad libitum*) сприймаються як неможливість вирватися за межі сюжету, як боріння центрострімкої та центробіжної сил в емоційній сфері ліричного героя. Період рефлексії, самоаналізу, пошуку рівноваги, нарешті завершується отриманням гармонії (*con patetico*). Ліричний герой здобув перемогу у єдності й за підтримки усіх, хто його оточував: лунають піднесені, насичені, яскраві виспівування мідної групи, через декілька тактів до них приєднуються струнні, а ще через мить урочисто-піднесена хвиля вже охоплює весь оркестр. Апофеоз, фанфари. Але дійство ще не завершилося.

В. Антонюку органічно притаманне почуття завершеності. Романтична ментальність його композиторського стилю завжди гармонічно аффілює з принципом парності у вирішенні конструктивних питань побудови твору. Музичній тканині даного Концерту притаманні двотактові інтонаційні

сполучення, мотиви й фрази з 10-12 тактів. Вдало використовується редукція дії, різкі переходи відповідного емоційного стану до зовсім протилежного; чіткі лінії розмежування розділів іще рішучіше вказують на радикальну трансформацію початкового інтонаційного мотиву. Композиція Концерту – зумовлене задумом автора структурування музичного тексту поєднання частин, компонентів, їх гармонія, співвідношення. Взаємодія між сюжетом і композицією твору – явище внутрішнього, глибинного порядку, але в його творчій манері це неодмінно позначається на конструктивній побудові концерту. Виходячи з його аналізу, зрозуміло, що початкова лейтінтонація несе на собі яскравий потенціал задуму, подальший розвиток відзначається необхідною динамікою, наступні епізоди переконують оптимальною збалансованістю їхніх складових, а фінал – вмотивовано розгорнутою музичною тканиною. Нібито – все. Але В. Антонюку необхідно завершити коло, піднявшись на новий філософський рівень осмислення: все було і все буде, все залишається вічним під небом, Життя і Смерть – нерозривні, бо одне є продовженням іншого. Лейтінтонація Зла (віддалена, позбавлена енергії й зловісного колориту, – хдається, від неї лишилася тільки тінь) знову звучить, як нагадування про безперервність всюдисущого у просторі й часі. І знову чути пророчий голос дзвону, – немов реінкарнація образу ліричного героя.

Як бачимо, висвітлена нами на прикладі виконавського аналізу Концерту для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка природа його індивідуального стилю, як композитора та піаніста, репрезентує творчу діяльність митця – носія традицій – на тлі загального стилю свого часу. Доведено, що в українській інструментально-симфонічній музиці ХХІ ст. пізнання та освоєння дійсності, аналіз окремих її проявів із подальшим створенням більш-менш повної картини світу неможливі без досягнення духовного світу ліричного героя, без заглиблення у мікrokосмос його особистості з усіма рефлексіями над скарбами інтелектуального та психічного буття, без вияву рис індивідуального стилю.

3.2 Художні орієнтири та ціннісні аспекти творчого доробку В. Антонюка

Здійснюваний нами культурологічний аналіз творчого доробку українського композитора ХХІ ст. Валерія Антонюка не дозволяє зробити остаточні висновки щодо жанрової пріоритетності написаної ним музики, оскільки композитор працює в різних художніх напрямках та жанрах (крім театральних), висвітлює можливості багатьох музичних інструментів і людського голосу. Досить поважний для його віку список робіт налічує понад 600 опусів, серед яких – «"Звучання Присутнє" для симфонічного оркестру, десять 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 терору), 2015–2016; № 8 «Театр Післязвуч», 2016–2017; № 9 «Сонячні Містерії», 2017, № 10 «Уособлення Іншого»); дві симфонічні поеми («"Омріяна Незбагненність" для струнного оркестру», 2015 і «Танці Часу, Що Минає», 2017), три вокально-симфонічні й три хорові кантати, твори для змішаного хору *a cappella* («Заповіт» на слова Т. Шевченка й Частина Літургії на канонічні тексти з «Біблії»), три вокальні цикли. У його доробку – Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру (2007), Концерт для альту й симфонічного оркестру (2015–2017); Концерт для скрипки й симфонічного оркестру, (2015–2017); Концерт для кларнету й симфонічного оркестру (2017–2018) та щойно закінчений Концерт для віолончелі й симфонічного оркестру (2018). В. Антонюк – автор численних п'єс для оркестрових інструментів, дуетів, квартетів, квінтетів тощо.

Чимало творів В. Антонюка написано для інструментів, які традиційно обійдені увагою композиторів. Мова йде про духові, серед яких автор виділяє групу кларнетів, для них написані: «Північне Сяйво» для бас кларнета соло (2010); «Мозаїка» для 3-х кларнетів (*in B, in Es, Basso Clarinetto*), фортепіано,

скрипки та віолончелі (2010); «Момент Джазу» для кларнета соло (2014); «Святкова Полька» для квартету бас кларнетів; «Позитивний Момент» для квінтету духових (2015); «Проста Мелодія» для квартету бас кларнетів (2017); «Теплі Відтінки» (для квартету кларнетів) (2016); «Блиск» для бас-кларнета соло (2017), «Невидимі Образи» для бас кларнету й струнного оркестру (2017). Є в композитора твори для гобоя — «Елегія» для гобоя та фортепіано (2014); для фагота — «Іронічний Момент» для фагота соло (2014). Несподіваним поєднанням у списку його творів є дует гітари з флейтою: «Наближення літа» для гітари з флейтою (2006); для флейти написаний також «Романтичний Момент» для флейти соло (2014). Мідні в уяві цього композитора мисляться в ансамблевому звучанні, тож для них написано «Бурлеск» для квінтету мідних духових (2015) та «Карнавал» для тріо мідних духових (2015). Для арфи соло пишуть мало, тим приємніше виконавцю оновити репертуар п'єсою «Сад Райських Птиць» для дуету арф (2015). Струнним інструменам композитор присвятив багато творів, – досить різних за художнім задумом і формою вираження. Композитор час від часу звертається до звучання струнної групи, тож уже понад десять років працює в цьому напрямі, створивши, серед інших такі, як: «Прелюдія, п'ять реінкарнацій і постлюдія» для альта і фортепіано (2005); «Секвенції» для струнного квартету (2008); «Відвертість» для віолончелі соло (2010); «Lento di molto» для альта з фортепіано (2015); «Своєчасність» для альта з фортепіано (2015); «Яскраві Спогади» для альта й фортепіано (2015); «Росо Crescendo» для альта й струнного оркестру (2017); «Рондо» для струнного дуету скрипки й віолончелі (2016); «П'ять танців» для струнних інструментів (скрипка, альт, віолончель, контрабас), клавесина й струнного оркестру (2016); «Непочуті Молитви» для скрипки соло (2017). Географічні межі його музики визначені місцями написання, виконання та видання музичних опусів В. Антонюка (Україна, Австралія, Австрія, Грузія, Болгарія, Велика Британія, Італія, Канада, Німеччина, Польща, США, Японія). Так, у Канаді й США широко виконується та видається його органна музика, що традиційно

асоціюється в слухача з давно пройдешнім часом. Але необароко все частіше має свій прояв у сучасному житті. Саме цим можна пояснити явний інтерес до органної музики, як в Україні так і в цілому світі, що з кожним роком збільшується. Творів для органу пишеться традиційно мало, хоча ситуація поступово змінюється на краще. На тлі вже класичних «Пасакалій» М. Колесси та «Чакони» В. Гончаренка, іноді виконуються твори Є. Льонка для органу, – Концерт для органу з 2-ма інтермедіями для флейти, віолончелі та клавесина (1977), Концерт для органу та бас-квінтету (1989). Твори для органу є в творчій спадщині В. Бібіка, Л. Дичко, В. Кирейка, С. Луньова, В. Полевої, Б. Стронька, В. Губи, І. Асєєва. Доцільно зазначити, що українська органна школа, заснована 40 років тому професором А. Котляревським, – науковцем і органістом, першим керівником відкритого у 1982 р. Національного будинку органної та камерної музики України. Українські органісти відомі за кордоном, часто запрошені на концерти та фестивалі, але крім високого рівня виконавства закордонний слухач мав би слухати не тільки видатні твори світової класики минулого, твори сучасних українських авторів мають скласти левову частку репертуарного списку. Саме тому твори Валерія Антонюка для органу соло – «12 тональних прелюдій» (2015), «Пасакалія ре-мінор» (2015), «Сцена» (2015), «Фантазія» (2015); «Молитва» (2015) – є значним внеском у всесвітній культурний пласт сучасної доби. Недаремно Американське видавництво Lorenz з 2015 р. видає ексклюзивно партитури творів В. Антонюка для органу соло «Petite Passacaglia», «Festive Voluntary», «An Ascension Canticle». У 2018 р. Японське видавництво Da Vinci Edition також розпочало видавати ексклюзивно органні партитури В. Антонюка «Passacaglia in D Minor», «Scene», «Fantasy», «Prayer», «12 Tonal Preludes». А солістка Національного будинку камерної та органної музики, заслужена артистка України Ганна Бубнова 30 грудня 2017 р. вперше виконала «Молитву» В. Антонюка та ввела цей та інші його твори для органу соло до програм своїх концертів.

На артистичній сторінці В. Антонюка в Інтернеті можна послухати всі

його органі та інструментальні твори у виконанні автора, який настільки опанував музичним програмуванням, що навіть «озвучує» свої симфонічні партитури. В одному зі своїх інтерв'ю В. Антонюк зазначив, що володіє різними техніками композиторського письма, в тому числі – методом написання електронної музики [366]. Доба електронної музики, почавши своє існування ще за часів Еліша Грея, який запропонував перший електронний інструмент, переможно йде планетою, нарощуючи темп та енергію. Відтоді, як на початку ХХ століття Ф. Бузоні видав свій «Нарис нової музичної естетики» та виявився провісником стрімкого розвитку електромузичних інструментів, електронна музика набирає обертів, а їх вплив на формування нових напрямків сучасної музики призводить- у свою чергу- також і до появи нових музичних інструментів. Увійшовши в культурний уклад (створивши певний культурний стереотип ХХ ст.), електронна музика визначає не лише три авангардні течії мистецтва ХХ–ХХІ ст., вона, так би мовити, переросла початкову естетику та стала одним із інструментів написання музики. Доцільно саме тут зазначити, що репрезентація балету «Металеві троянди» А. Онеггера ще в 1929 р. виявила іманентні можливості такого нового фарботонового звучання, спонукаючи, як майстрів музичного цеху, так, згодом, і шановану публіку сприймати електромузику як прояв штукарства та звукової еквілібристики. Пройшовши шлях від композицій П'єра Шафера та Карлхайнца Штокхаузена до музики Яніса Ксенакіса, віддаючи шану творчим пошукам на цій ниві Олів'є Мессіану, Харіусу Мійо, Альфреду Шнітке, Софії Губайдуліній, Едісону Денисову, електронна музика стала знаряддям для втілення художнього задуму композитора. На початку ХХІ ст. були створені «Internominis» для 2-х виконавців, підсиленого фортепіано і магнітної плівки (1995), «Libro» (1998–2003) для віртуального оркестру, «Crazystance» (2002–2003) для віртуального оркестру Андрія Каранака. Музикознавчий дискурс щодо застосування дефініції «електронна музика» натеper має тенденцію до згортання. Естетична доктрина Е. Денисова щодо електронної музики, лише як музики, «...звукові об'єкти якої утворені електронними генераторами»

дещо втрачає свою актуальність [372, с. 151]. С. Шип знімає безапеляційність цього узагальнення та пропонує розшарувати поняття «електронна музика», відокремивши форму та зміст. Він конкретизує лише один, – прикладний аспект електронної музики, зазначаючи що «...матеріальною основою електронної музики є електронно вироблені, препаративані та синтезовані звуки» [368, с. 7–9]. В. Котонський надає більш повної характеристики концепту «електронна музика» та визнає, що «...з одного боку, електронна музика пропонує новий спосіб комунікації композитора зі слухачем, а з іншого – вона не створила специфічних музичних рис, які б склали спільну платформу її використання», відносячи до «спільної платформи» лише «...досягнення остаточного ефекту за допомогою електроакустичного обладнання» [58, с. 116]. Об'ємнішого визначення суті терміну «електронна музика» надають праці І. Ракунова, в яких пояснено термін «електронна музика» «у широкому сенсі, вміщуючи усі явища сучасної музики, пов'язані з вживанням штучно створених звучань, а також комп'ютера» [266, с. 14]. Композитор А. Загайкевич включає в цей концепт «..увесь спектр жанрових різновидів музичної композиції, пов'язаних із використанням електронних засобів у музичній творчості, включно з електронним синтезом звуку та алгоритмічною композицією» [125, с. 51]. Загалом же, комп'ютерна грамотність створює умови для зниження емоційного напруження від рецептивного очікування саме зовнішнього фактору електронної музики та спонукає композитора до безумовної зміни пріоритету на користь художнього контенту. В. Антонюк досить плідно працює в жанрі електронної музики, яку вірніше було б назвати просто музикою, яка пишеться із застосуванням електроніки. Він опанував музичними семплами й створює в своїх композиціях звучання, максимально наближене до «живих» інструментів. Популярні в усьому світі альбоми В. Антонюка «Orchestral Drama», «Epic Strings», «Orchestral Action», «Symphonic Metal» були написані ним на замовлення музичної бібліотеки Manhattan Production Music. Альбоми «Comedy & Cartoon-Comic Cavalcade», «Corporate-Fortune & Fame», «Film Scores-

Dangerous & Deadly» – написані на замовлення музичної бібліотеки Sound Ideas/Westar Music. Диски з різножанровою продакшн музикою Валерія Антонюка ексклюзивно видають відомі музичні бібліотеки: Sonoton (Німеччина), Manhattan Production Music (США), Sound Ideas (Канада), Epitome Music (США), Roba Music (Німеччина), Fable Music (Австралія). Музика В. Антонюка, написана на замовлення цих музичних компаній (бібліотек), використовується на всесвітньо відомих телевізійних каналах, таких як ABC, CBS, NBC, BBC, «Відкритий канал» у кабельній ретрансляції програм телевізійної мережі, кабельній мережі, національною асоціацією кабельного телебачення. Музика Валерія Антонюка неодноразово звучала на міжнародних фестивалях сучасної академічної музики «Контрасти», «Форум музики молодих», «Музичні Прем'єри Сезону», «Київ Музик Фест», у концертних програмах Міжнародного симпозіуму «Україна – Польща: діалог культур», монографічних концертах заслуженої артистки України Валентини Антонюк «Антологія українського солоспіву», де він виступає як композитор і піаніст.

В. Антонюк працює в усіх існуючих музичних жанрах. Володіє різними композиторськими техніками. Співпрацює з відомими в Україні, та за її межами симфонічними, хоровими, камерними колективами: Національним симфонічним оркестром України (диригенти – В. Сіренко, Н. Пономарчук); Академічним симфонічним оркестром Національної філармонії України (диригент М. Скорик), Заслуженим академічним симфонічним оркестром Національної радіокомпанії України (диригенти – В. Шейко, В. Жадько); Державним Академічним Естрадно-симфонічним оркестром України (диригент – М. Лисенко); Болгарським Фільм Оркестром /The Bulgarian Film Orchestra/ (диригент — Г. Нархольц); Державним симфонічним оркестром Грузії, відомим також як Georgian Philharmonic Orchestra (диригент Н. Рачвелі), струнним квартетом «Collegium», струнним квартетом «Archi», Камерним хором «Кредо» (диригент – Б. Пліш); Академічним камерним хором «Хрещатик» (диригент – П. Струць); Італійським віртуозом бас-

кларнетистом Фабріціо Барделлі, українським альтистом О. Лагошею та Національним ансамблем «Київські солісти». В. Антонюк має професійні студійні записи своїх симфонічних і вокально-симфонічних творів, п'ять із яких увійшли до фондової скарбниці УР. Канадське видавництво Lighthouse Music Publications видає ексклюзивно партитури деяких камерних творів з 2016 р. Видавництво Alea Publishing & Recording (США) видає ексклюзивно партитури його творів для Бас-кларнету соло та різних складів кларнетів з 2016 р. Японське видавництво Da Vinci Edition видає ексклюзивно всі його симфонії, інструментальні концерти, вокально-симфонічні, хорові, камерні, органні партитури, твори для дітей з 2017 р. та компакт-диски трансляційних записів симфоній і кантат з 2018 р. Слід зазначити, що В. Антонюк – автор музики до телевізійних повнометражних ігрових художніх фільмів: «Червоний Лотос» (реж. З. Буадзе, 2008), «Повзе Змія» (реж. М. Бернадський, 2009), «Хлібний День» (реж. М. Мехеда, 2012); документального багатосерійного фільму «Чорноморський Флот 1941–1944» (реж. К. Коновалов, 2010); короткометражних фільмів: «Хто Така Таня?» (реж. В. Гуров, 2007), «Вона Називала Його Ідіот» (реж. О. Ігнат'єв, В. Цивінський, 2010) та музичного оформлення Київського Міжнародного фестивалю документальних фільмів «Кінолітопис».

Сучасний український митець В. Антонюк (композитор, аранжувальник, піаніст, мульти-інструменталіст, рок-поп-співак, поет) вдало експериментує, багато пише та має щільний зв'язок із своєю аудиторією. Його музику виконують, радо сприймають, а творчість відзначено Премією Київського міського голови «За особливі досягнення молоді у розбудові столиці України» (2009), Премією імені Л. Ревуцького (за кантату «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова В. Стуса»), (2010), Премією імені Б. Лятошинського (за Симфонію № 7 «Маскарад Непобачених Снів» (присвячується невинним жертвам воєн і терору), (2018). Він – лауреат міжнародного конкурсу ім. Сергія Прокоф'єва «Україна-2000», має Гран-прі Міжнародного конкурсу «Солоспів (музика в кіно)» (2009), Золоту медаль

(2010) та Міжнародну відзнаку в кіномистецтві «Дебют» (2011) Київського Міжнародного фестивалю документальних фільмів «Кінолітопис».

В. Антонюк – композитор високого рівня, котрий, продовжуючи традиції української класичної музики, знаходиться в самому епіцентрі культурного простору ХХІ ст. Створивши власне метадискурсивне поле, митець запропонував полілог часу та суспільству. Продовжуючи традиції від М. Лисенка, через сконцентровану пасіонарність Б. Лятошинського, екзистенційне світобачення В. Губаренка, М. Скорика, професійні пошуки В. Кирейка, Є. Станковича, В. Сильвестрова, інтонатику П. та Г. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, Валерій Антонюк є уособленням сучасного мистецького середовища, його невідомою стильовою частиною. Доречним у цьому контексті навести вислів М. Скорика: «Я переконаний, що жоден видатніший український композитор не поминув усвідомлення свого зв'язку з національним корінням і впливу тисячолітньої традиції. Але це цілком не означає, що він має бути консервативним і поза «своїм подвір'ям» нічого не бачити. Навпаки, чим своєрідніше він його усвідомлює у творчості, чим різноманітніше поєднує з усіма сучасними світовими художніми тенденціями мистецького пошуку, не порушаючи при тім природності першоджерела, не боїться експериментувати, сміливо впроваджувати українські фольклорні елементи в модерні системи художнього мислення і здатний це зробити талановито й оригінально, тим більше він має право називатися національним митцем» [153, с. 70–71]. Таким чином, у ході дослідження художніх орієнтирів та ціннісних аспектів музичної техніки В. Антонюка нами виявлено, що його інструментальна музика, Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру, як і симфонічні опуси, містять у собі дещо від балади. Загалом же, баладність оповідності завжди має місце у всьому, що виходить з-під пера композитора. На тлі проблеми «смерті автора», що є поширеною у мистецтві останніх десятиліть, імператив індивідуальності – не тільки творчий, а й взагалі особистий – є для В. Антонюка однією з важливих рис його стилю.

Висновки третього розділу

У заключному розділі дисертації проаналізовано Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка у виконанні самого автора у супроводі Симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України (диригент – В. Жадько). Висвітлено природу авторського та виконавського стилю В. Антонюка як композитора та піаніста, що репрезентує творчу (художню) діяльність митця на тлі загального стилю свого часу. Визначено, що в сучасній музиці пізнання дійсності, її освоєння, аналіз окремих проявів із подальшим створенням більш-менш повної картини світу – неможливе без досягнення духовного світу ліричного героя, без заглиблення у мікрокосмос його особистості з усіма скарбами інтелектуального та психічного буття, без вияву рис стилю. Нами доведено, що В. Антонюком (автором і піаністом-виконавцем) здійснено спробу певної «ревізії» жанру фортепіанного концерту, з метою апроксимації його до інтелектуальної та психологічної специфіки щодо слухача, загалом притаманних сучасній українській музиці ХХІ ст.

У процесі цілісного аналізу Концерту для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка нами було виявлено, що запропонований митцем образний ряд є результатом глибоко відрефлексованого суб'єктивного бачення світу, який породжує дійсність, що існує навколо кожного з нас. Для музики Концерту для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка характерне застосування накопичень хроматизмів у мелодико-інтонаційній сфері, тоді як кластерні напластування гармоній «працюють» на розкриття драматургічного задуму, на досягнення загальної художньої ідеї. Він пише без знаків при ключі, однак його музика – тональна, бо в ній є тяжіння до основних гармонічних центрів і яскраві оркестрові ефекти, завдяки максимальному використанню тембрової палітри інструментів. Крім того, в цьому творі виявлено національну природу образів-архетипів їхню і

дотичність до подій сьогодення. Це є показником того, що художнє тло, яке формує В. Антонюк, є віддзеркаленням освоєння свідомістю композитора складних, перш за все, – моральних колізій сучасного буття й відповідальності митця за нього. Виявлений нами візійний ряд у Фортепіанному концерті В. Антонюка (так само, як і в масиві його симфонічних опусів) має риси типово національних образних концептів та є проявом світоглядної позиції пос-постмодерну. Так, традиційне для ментальності українця непідкорення обставинам і прагнення поза всим не зруйнувати себе, своєї віри у вічність духу, переможність добра, втілюється композитором в архетипі Подорожі у просторі-часі. Саме тому автор Фортепіанного концерту часто звертається до деталей, що змальовують Дорогу: це фоніка міста та залізниці, звуки хронометрів, ринди, що відбивають час для всіх та імітація маленьких годинничків, що відміряють власний час. Образ Часу в музиці В. Антонюка є проявом його метамодерністської естетики, в її екзистенціальній формі, з елементами космоцентризму як однієї з форм української ментальності, що веде генезу від Г. Сковороди до нашого часу. Відбиток екзистенційного світосприйняття має вираження у рішенні композитора будувати свої симфонічні наративи, спираючись на сталі архетипові образи, на кшталт Землі (Дороги), Часу, Людини, Смерті, Кохання тощо. Тож загальне завдання В. Антонюка яккомпозитора-симфоніста й піаніста полягає в цілеспрямованому процесі відновлення уваги слухача-сучасника до завдань історичного прогресу завдяки власній відповідальності за себе та світ, що є поруч. Митець наслідує ідеї Г. Сковороди й щодо необхідності протистояти світу з його стереотипами, банальностями, із запопадливою розсудливістю формальних обов'язків та нудних, але необхідних і вірних справ. Саме тому В. Антонюком так часто використано образ Подорожі, застосовано епізоди інтермедій, що викликають алузії до часів минулого, – своєрідної подорожі в часі-просторі. Композитор майстерно володіє оркестровими засобами звуконаслідування (не вдаючись до точних звукоімітацій). У своїй музиці він то створює звуковий світ

урбаністичних, пейзажних картин, які уява вихоплює, немов красюди з вікна швидкісного потягу, то відтворює значні соціальні події через звуки натовпу та революційні гасла; інструменти його оркестру часто немов артикують мовні звороти. Змальовуючи «риси» ліричного героя, здійснює вибір музичних засобів і для портрета протагоніста, звертаючи прискіпливу увагу на цінність людського життя та його швидкоплинність. Усередині художнього континууму композитора співіснують два світи, що знаходяться в динамічних взаєминах: природний (одвічний та рукотворний) і духовний. Природний світ, у якому розгортається сюжет творів, гранично насичений смертю. Але смерть є саме визначенням існування життя в його онтологічній амбівалентності. Ліричний герой Концерту для фортепіано та симфонічного оркестру В. Антонюка у виконавській інтерпретації автора музики та диригента В. Жадько долає страх і відчай перед Вічністю; рефлексії самотності трансформуються у філософське інтровертне усамітнення; страждання й смерть відступають під натиском кордоцентричного погляду на життя.

Прояв національного у музиці В. Антонюка репрезентований на інтонаційному рівні та конкатенований в інші площини. Національний індекс виявлений інтонаційно, засобами розробки мелодій (варіаційність, елементи підголоскової поліфонії) та темброво, – наприклад, імітацією звучання сопілки. Композиції В. Антонюка – наративні в тому сенсі, що всі його твори – це завжди суб'єктивне оповідання. У них завжди є суб'єктивні емоції й оцінки оповідача. Відчувається прагнення автора не просто донести інформацію до слухача, але справити враження, зацікавити, змусити слухати, викликати певну реакцію. Таке залучення до співтворчості не залишає байдужим зал і виконавців, а фондова скарбниця УР щедро поповнюється записами його музики.

Сповідуючи естетику романтизму, В. Антонюк не є прихильником фрагментарної композиції. Відчуття форми – стильова особливість творчого письма цього сучасного композитора. Вражає його вміння лаконічно, у

невеликий проміжок часу створити зміст, показати володіння технікою у двох-трьох періодах творів великих форм та у декількох фразах – в його інструментальних опусах: запропонувати «сюжет», означити його й надати розвитку. Саме це виділяє його твори та визначає художню майстерність митця-майстра. Складний синтаксис, емоційна насиченість, чітка прописаність деталей, конструктивна виваженість форми викликають запитання щодо стильового генезису творів В. Антонюка, – як у його світосприйнятті, так і в плані суто композиторської техніки. Відповідь на ці питання криється у синтезі таланту й Школи, що є фундаментом, базою, основою. Ліричний герой, якого творить В. Антонюк, від імені якого рефлексує та розмовляє з залом, надихає всіх оптимізмом світосприйняття, метафізичною вірою у найкраще, – це спроба зв'язати минуле й майбутнє, відродити небуття в новому житті, це відтворення досвіду у прийдешньому світі, – це і є оновлена стильова парадигма, що є втіленням національних композиторських традицій, розвинених у новому часі. Творчий портфель цього сучасного українського композитора нараховує багато різнохарактерних та різножанрових творів. Використовуючи увесь арсенал засобів музичної виразності, прийомів композиторської техніки, естетичні особливості художніх напрямів, течій та стилів, він сформував індивідуальну манеру авторського письма, яка має свій відбиток в творах різного обсягу, написана для інструментального або вокального виконання. Серед них є також естрадні пісні, музика для кіно, музика для дітей тощо. Стильова основа його композицій свідчить про засвоєння різних технічних засобів, застосованих композитором як інструментарій задля написання музичних творів.

В. Антонюк пише в традиційних для нашої доби жанрових формах і створив свій стиль симфонічного наративу. Важливо зазначити вектор творчого генезису цього автора в напрямі до відродження органної музики, що є надзвичайно затребуваним нині. Зважаючи на високий художній рівень його творів для органу, виявлено, що ці опуси є яскравим здобутком репертуарного списку виконавців-органістів та очікуваним подарунком слухацькій аудиторії.

Плідною є також робота В. Антонюка в галузі електронної музики (із застосуванням новітніх технологій через опанування музичним програмуванням і оркестровими семплами), зафіксована в альбомах «Orchestral Drama», «Epic Strings», «Orchestral Action», «Symphonic Metal». Альбоми «Comedy & Cartoon-Comic Cavalcade», «Corporate-Fortune & Fame», «Film Scores-Dangerous & Deadly» (записи можна послухати звернувшись до фондів музичної бібліотеки Manhattan Production Music та Sound Ideas/Westar Music). Диски з різножанровою продакшн музикою Валерія Антонюка ексклюзивно видають відомі музичні бібліотеки: Sonoton (Німеччина), Manhattan Production Music (США), Sound Ideas (Канада), Epitome Music (США), Roba Music (Німеччина), Fable Music (Австралія). Музика Валерія Антонюка, написана на замовлення цих музичних компаній (бібліотек), використовується на всесвітньо відомих телевізійних каналах, таких як ABC, CBS, NBC, BBC, «Відкритий канал» у кабельній ретрансляції програм телевізійної мережі, кабельній мережі, національною асоціацією кабельного телебачення. В. Антонюк успішно працює і як музичний програміст, аранжувальник, піаніст, мультиінструменталіст, рок-поп-співак. Вдало експериментує, застосовуючи можливості практично всіх відомих композиторських технік, тож подальший всебічний повний аналіз, націлений на з'ясування особливостей еволюції композиторського стилю цього автора, буде потребувати залучення до такої роботи музикознавців досить високого рівня компетенції та різнопланової освіченості, що є перспективою для подальших музикознавчих і культурологічних студій.

Матеріали розділу розкрито в публікаціях автора: [89–97], [388–390].

ВИСНОВКИ

У дисертації досліджено культурологічні рефлексії ліричності виконавських інтерпретацій симфонічної музики сучасного українського композитора Валерія Антонюка. Висвітлено особливості його творчого методу, визначено риси стилю. Завдяки вивченню композиторського тексту та виконавських трактувань інтерпретаторів, які реалізують творчий задум автора, здійснено аналіз образу ліричного героя його музики. Симфонічний доробок В. Антонюка розглянуто як феномен метадискурсу, єдиного художнього простору музичного твору (від його створення до виконання й фіксації), що поки залишається поза увагою сучасного мистецтвознавства. На підставі методологічних засад цілісного аналізу нами здійснено дослідження партитур і записів виконання музичних опусів композитора Валерія Антонюка (сім симфоній, симфонічна поема для струнного оркестру «Омріяна Незбагненність», три вокально-симфонічні кантати, Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру) у певних інтерпретаціях. Проаналізовано індивідуальні риси виконавської редакції в семантичній парадигмі (споріднених або відмінних) векторів композиторського задуму та зафіксовано художні результати різних інтерпретаторських трактувань диригентів В. Жадько, М. Лисенка, Н. Пономарчук, Н. Рачвелі, М. Скорика та В. Шейка. Визначено, що музичний твір (за умови неодноразового звертання виконавця до творчих здобутків автора, – твори) є проявом апроксимації (наближення) виконавської уваги до певної сфери композиторської думки. Завдяки з'ясуванню й уточненню канонів циклізації, як фундаментальної основи художнього мислення в сучасній українській музиці, було виявлено нові, – культурологічні особливості реалізації симфонічного, вокально-симфонічного циклу та інструментальних творів Валерія Антонюка в концертному виконанні.

Встановлено ідейно-філософське підґрунтя творчого процесу композитора, що має свій відбиток як в драматургічній експлікації, так і в

якості музичної тканини, зафіксованій в авторській партитурі. Окреслено становлення та висвітлено вектор ідейно-творчих спрямувань автора, що відбуваються на концептуальному (світоглядному, філософському) рівні. Це репрезентує намір композитора відтворити в музиці відбиток власного структурованого мислення, внутрішнього когнітивного та емпіричного контенту. Описано віддзеркалення ідей екзистенціалізму, етнічно-національного космізму та кордоцентризму автора в рамках творимої ним змістовно-художньої сфери та виявлено прояв даних ідей у площині актуалізації засобів музичної виразності. Досліджено композиторські інтенції В. Антонюка, спрямовані на виявлення загальних емоційно-образних вібрацій, що утворюють систему алюзій також між іншими творами автора, формують єдине пасіонарне поле ліричного героя його музики. Простежено етапи процесу побудови драматургії музичного твору, створення образних характеристик його «персонажів», завдяки використанню певних засобів композиторської техніки, які мають своє відображення на семіотичному рівні нотного тексту. Показано високий професійний рівень знань композитором технічних можливостей інструментів симфонічного оркестру та майстерне використання їх задля створення відповідної до авторського задуму фоніки, створення певних портретних, пейзажних характеристик, епізодів підсумкового значення.

Визначено особливість умов формування з окремих творів загального музичного полотна на основі як ідейно-художніх так і суто музичних засобів. Встановлено, що симфонізм є базовим методом мислення композитора В. Антонюка та засадничим – у логіці організації ним музичного матеріалу. Основою для формування В. Антонюком тематичного матеріалу є конструктивна ідея монотематизму. Враховуючи драматургічні можливості жанрового підґрунтя, була зафіксована тенденція до переосмислення композитором жанрового канону та спроба віднайти можливості використання поліжанрвості. Виявлено створення композитором нового гармонічного кластерного утворення, який є стійкою акордовою формою та

застосовується Антонюком у всіх його творах з певною художньою метою, що надає підставу вважати таке вертикальне сполучення концептуальним відбитком авторської інтенції. Встановлено, що мелодійне багатство й інтенсивне емоційне наповнення партитури В. Антонюка розкриваються щоразу по-новому; існування ж люфту для інтерпретаторської транскрипції свідчить про значний технічний та художній рівень композитора.

На підставі вивчення музичного матеріалу та інтерпретації симфонічних, вокально-симфонічних та інструментальних творів В. Антонюка зафіксовано закономірності, що виявляють рівень циклічності, що проявляється як певна низка гіперкомунікативних подій, полілог між частинами і цілим. Визначено, що В. Антонюк створює свої симфонічні опуси як своєрідні драматургічні п'єси, – наративи. Поєднання чотирьох перших – «довоєнних» – симфоній В. Антонюка в один цикл дає ефект створення єдиного семантичного поля, – архітектонічної арки. Збереження конструктивної врівноваженості, створення тематичних побудов, що збалансовують романтичну, вільну від алгоритмічних структур форму, є найважливішою рисою композиторського почерку В. Антонюка, частиною його художнього мислення, його стильовим рішенням. Доведено, що дослідження музичної форми з точки зору реалізації закономірностей циклоутворення створює можливість застосування іншого типу наративу з перенесенням уваги з головного героя на слухача, перетворення ситуації спостереження на синергійну форму співучасті.

Досліджено застосування В. Антонюком у якості композиційного методу побудови твору кінематографічного методу в способі конкатенації музичного матеріалу. Зафіксовано прояв естетики театральності на фабульно-сюжетному та драматургічному рівнях, що, в свою чергу, має безпосередній відбитків площині структури музичного твору. Конкретизовано специфічні риси композиторського письма (технічні особливості, драматургічна експлікація), завдяки яким утворюється єдиний музичний дискурс.

Визначено ключові аспекти інтерпретації музичного твору, безпосередньо чи опосередковано пов'язані зі створенням В. Антонюком художнього контексту як метадискурсу. Окреслено специфічні риси виконавського розуміння в семантичній парадигмі (споріднених або відмінних) векторів композиторського задуму та зафіксовано результати «дивергентного» розвитку в межах певної партитури. Розглянуто специфіку нотного тексту партитури, як головного чинника диригентського (вокального, інструментального) виконавського аналізу, та виявлено елементи інтерпретаторської редакції. Здійснено порівняльний аналіз моделі композиторського та виконавського трактування творів. Зафіксовано ключові моменти семантико-драматургічної логіки виконавської транскрипції; окреслено елементи розходження в інтерпретаторській редакції диригентів В. Жадько та В. Шейка, розглянуто роль особистості конкретного виконавця в процесі створення музичного артефакту. Зосередження уваги на художньому прочитанні вокально-симфонічних кантат Валерія Антонюка співачкою Валентиною Антонюк призвело до розуміння важливості формування творчого тандему (з долученням диригента й оркестрового колективу) задля виявлення усієї багатшарової конструкції художнього контенту.

Висвітлено художньо-естетичну багатоплановість ряду творчих здобутків автора (композитора та інтерпретатора своєї музики), що виявляються саме завдяки особливостям виконавської реалізації. Розглянуто позиції виконавського прочитання та висвітлено кінцевий результат щодо його відображення (калькування, змінення, збагачення) первинного композиторського плану. Доведено, що певна ревізія жанру фортепіанного концерту, з метою апроксимації його до інтелектуальної та психологічної специфіки до слухача, притаманна сучасній українській музиці ХХІ ст., є визначальною для індивідуального стилю В. Антонюка, як композитора та піаніста. Зроблено культурологічні висновки стосовно доцільності залучення

до засобів цілісного музикознавчого аналізу виконавської редакції, з метою отримання якісного всебічного дослідження певного твору.

У ракурсі культурологічного дослідження, на прикладі аналізу творчості сучасного українського композитора Валерія Антонюка, простежено лінію розвитку національної класичної музичної традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Архетипы. *Мифы народов мира* : энциклопедия: в 2 т. Т. 1. Москва : Советская энциклопедия, 1980. С. 110–111.
2. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова, вст. ст. К. Чухрукидзе. Москва : Логос, 2001. 352 с.
3. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
4. Акопян Л. О. Композиторы вне истории: о великих маргиналах музыки XX века . XX век и история музыки. *Проблемы стилеобразования* / сборник статей. Москва, 2006. С. 141–154.
5. Акопян Л. О. Теория музыки в поисках научности: методология и Философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий. Музыкальная академия, 1997. № 2. С. 110–121.
6. Алексеев А. А. История фортепианного искусства : ученик : в 3-х ч. Ч. 1 и 2. / 2-е изд., доп. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
7. Андреева Е. А. Симфонизм в творчестве М. К. Чюрлениса (к изучению специфики преломления музыкальных жанров в живописи). *Вестник ЮУрГУ*. 2015. Т. 15, № 2. 74 с.
8. Андреева И. М. Театральность в искусстве. Ростов-на-Дону : 2002. 241 с.
9. Антонюк В. Г. Болеслав Леопольдович Яворський: грані особистості. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського / Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1929–41 рр.* : збірник статей і матеріалів. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. Вип. 113. С. 109–127.
10. Антонюк В. Г. Вокальний цикл Левка Колодуба «Бентежність» на вірші Валентини Антонюк. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 55. С. 234–242.

11. Антонюк В. Г. Ейдос вокальності у творчості Фридерика Шопена. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського / Фридерик Шопен* : зб. статей. Львів : СПОЛОМ», 2000. Вип. 9. С. 150–158.
12. Антонюк В. Г. Оперна Лесіана Віталія Кирейка. *Музикознавчі студії ІМ ВНПУ ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Мистецтво. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 5–15.
13. Антонюк В. Г. Світ жіночих образів опери М. Лисенка «Тарас Бульба» за однойменною повістю М. Гоголя. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. № 38. С. 40–53.
14. Антонюк В. Г. Семен Гулак-Артемівський. *Культура і сучасність: науковий альманах ДАКККиМ*. Київ, 2003. № 1. С. 37–40.
15. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія / 2-ге вид. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
16. Антонюк В. Г. Українсько-грецькі вокальні зв'язки: таємниці Миколи Аркаса. *Діалог культур Україна – Греція : культурна політика ХХІ ст. в європейській ретроспективі* / збірник праць. 2016. С. 127–130.
17. Антонюк В. Г., Шестеренко І. В. Портрет композитора в інтер'єрі часу : Віталій Кирейко. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. № 2 (31). 2016. С. 202–211.
18. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект : наукове дослідження. Київ : Українська ідея, 1999. 23 с.
19. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
20. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления. Москва : Музыка, 1974. 336 с.
21. Арановский М. Г. Тезисы о музыкальной семантике. *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва : Композитор, 1998. С. 315–345.

22. Аристотель. Поэтика / пер. Н. И. Новосадского. *Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории*. Минск : Литература, 1957. 184 с.
23. Арнаудов М. Психология литературного творчества. Москва : Прогресс, 1970. 656 с.
24. Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. Москва : Наука, 1988. 336 с.
25. Асафьев Б. В. Видение мира в духе музыки (Поэзия Блока). *Глебов И. Блок и музыка*. Москва – Ленинград : Сов. композитор, 1972. 287 с.
26. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Ленинград : Музыка, 1973. 144 с.
27. Асафьев Б. В. Инструментальное творчество Чайковского. О музыке Чайковского. *Избранное*. Ленинград : Музыка, 1972. 375 с.
28. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
29. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) О симфонизме. Десять лет советской симфонической музыки : 1917–1927. Ленинград : 1927. 86 с.
30. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Ленинград : Музыка, 1970. 262 с.
31. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве : сб. статей / сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Ленинград : Музыка, 1980. 216 с.
32. Афонасин Е. Теофраст о музыке. Новосибирск : Новосибирский государственный университет, 2012. 138 с.
33. Афоніна О. С. Цитування як художній прийом «подвійного кодування» у музичному мистецтві постмодернізму. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ, 2016. С. 161–172.
34. Ахмедходжаева Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : дис. канд. искусств. : 17.00.03. Ташкент, 1985. 199 с.

35. Баканурский А. Г. Жизнь, игра, театральность : исследование в трех актах с прологом и эпилогом. Одесса : Негоциант, 2004. 272 с.
36. Баланко О. М. Виконавська мобільність як чинник розвитку сучасної камерної вокальної музики. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 29. Київ, 2016. С. 74–83.
37. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. канд. мистецтв : 17.00.03. Одеса, 2017. 246 с.
38. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
39. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. Москва : Междунар. отношения, 1975. 240 с.
40. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 500 с.
41. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Сов. писатель, 1963. 363 с.
42. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
43. Бахтин М. М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов. Собр. соч. : в 7 т. Т. 6. Москва : Изд-во «Русские словари». «Языки славянской культуры», 2002. 440 с.
44. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Худож. лит., 1990. 543 с.
45. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 421 с.
46. Бахтин М. М. Проблема автора. *Вопросы философии*. 1977. № 7. С. 148–160.

47. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття : *Енциклопед. вид.* : у 2-х т. Т. 2 (М-Я). Київ : Інститут культурології НАМ України, 2010. 256 с.
48. Безклубенко С. Д. Природа искусства. Москва : Политиздат, 1982. 166 с.
49. Безклубенко С. Д. Теоретико-методологічні засади етнокультурології. *Методологічні проблеми культурної антропології та етнокультурології* : зб. наук. праць. Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України ; редкол. : Богуцький Ю. П. (голова) та ін. 2011. 479, [1] с. : іл., табл. С. 191–231.
50. Безклубенко С. Д. Етнокультурологія. Критичний аналіз наукових та методологічних засад. Київ : Наука-Сервіс, 2002. 286 с.
51. Белый А. Начало века. Воспоминания : в 3 кн. / подгот. текста и коммент. А. В. Лаврова. Москва : Худож. лит., 1990. 687 с.
52. Белый А. Симфонии / сост. А. Лавров. Москва : Художественная литература, 1991. 528 с.
53. Бердяев Н. А. Смысл истории. Москва : Мысль, 1990. 176 с.
54. Бердяев Н. А. Русская идея. Харьков : Фолио; Москва : АСТ, 1999. 400 с.
55. Берегова О. Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Людмили Костянтинівни Каверіної : зб. ст. / ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька. 2013. С. 222–230.
56. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: два философских введения в XXI век. Москва : Прогресс, 1991. 413 с.
57. Бобровский В. Программный симфонизм Шостаковича. *Музыка и современность*. Вып. 3. Москва : 1965. С. 32–47.

58. Бондаренко А. Електронна музика в європейському культурному просторі: аналіз концепцій. *Мистецтвознавство України*. Вип. 12. 2012. С. 113–118.
59. Бонфельд М. Ш. Музыка. Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 648 с.
60. Биков Д. Роман со вкусом. *Дружба Народов*. 2001. № 3. URL: <http://www.magazines.russ.ru/druzhba/2001/3/bikov-pr.html> (дата звернення: 11.03.2018)
61. Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина. Москва : Искусство, 1984. 222 с.
62. Вайнрих Х. Лингвистика лжи. Язык и моделирование социального взаимодействия : переводы / сост. В. М. Сергеева, П. Б. Паршина ; общ. ред. В. В. Петрова. Москва : Прогресс, 1987. С. 44–87.
63. Ванслов В. В. В мире искусства: эстетические и художественно-критические эссе. Москва : Знание, 2003. 280 с., ил.
64. Вечер Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2007. 17 с.
65. Вежбицка А. Метатекст в тексте. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. 8. Лингвистика текста. 1978. 402–425 с.
66. Вздольська В. Провідні мотиви європейської містичної поезії XVI–XVIII ст. в українській та іспанській літературах. URL: <http://www.medievist.org.ua/2013/03/xvi-xviii.html> (дата звернення: 26.01.2018).
67. Виноградова-Черняева А. Жанр современной симфонии в этимологическом ракурсе. *Музыка XX века. Московский форум* : Материалы международных научных конференций. *Научные труды Московской госконсерватории им. П. И. Чайковского*. Сб. 25. 2009. С. 67–74.
68. Витгенштейн Людвиг Философские работы / перевод с немецкого. Вступ. статья М. С. Козловой. Перевод М. С. Козловой и

Ю. А. Асеева. Часть II, книга 1. Москва : «Гнозис», 1994. 206 с.

69. Волков С. О. О формировании представлений в образно-художественном мышлении музыканта-исполнителя. *Вопросы теории и эстетики музыки* : сб. ст. Ленинград : Музыка, 1972. Вып. 11. С. 184–200.

70. Габермас Ю. Постметафізичне мислення / пер. з нім. В. Купліна. Київ : Дух і Літера, 2011. С. 49–121.

71. Габричевский А. Г. Морфология искусства /сост., введение, прим. и ком. Ф. О. Стукалова-Погодина. Москва : Аграф, 2002. 864 с.

72. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки / 2-е изд. Ленинград : Советский композитор. Ленинградское отд-ние, 1990. 288 с. : нот.

73. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования : к изучению дисциплины / отв. ред. Г. В. Степанов. Москва : Наука, 1981. 140 с.

74. Каспаров М. Л. Записки и выписки. Москва : Новое литературное обозрение, 2012. 388 с.

75. Гашкова Е. М. От серьеза символов к символической серьезности (театр и театральность в XX веке). *Метафизические исследования* : альманах Лаборатории метафизических исследований при философском факультете СПбГУ. Санкт-Петербург. 1997. Вып. 5 : Культура. С. 85.

76. Гегель Г. Энциклопедия философских наук. Наука логики : в 3 т. Т. 1. Москва : Мысль, 1974. 451 с.

77. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство / ред. Ирина Тукова. Київ : ДУХ і ЛІТЕРА, 2012. 408 с.

78. Гінзбург Л. Я. О психологической прозе; о литературном герое. Санкт-Петербург : Азбука, 2016. 704 с.

79. Гнатів Н. В. Тематична організація інструментальних творів Пауля Хіндемита : дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2016. 273 с.

80. Гнатишин О. Про українську науку гармонії як систему ідейних здобутків. *Вісник Львівського університету*. Вип. 13. 2013. С. 31–45. (Серія мистецтво).

81. Гнатюк Я. С. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2010. 184 с.
82. Гомілко О. Є. Філософія музики як нова філософська дисципліна : постметафізичні перспективи. *Філософія освіти*. № 1–2 (11), 2012. С. 228–236.
83. Гонта М. Всеволод Мейерхольд : от театрального балагана к драме судьбы URL: <http://www.teatre.com.ua/portrait/vsevolod-mejerxold-otteatralnogo-balagana-kdrame-sudby/> (дата звернення: 22.03.2016).
84. Горовой С. Технология и искусство игры на тромбоне: учеб. пособие для вузов. Донецк : ДГМА им. С. С. Прокофьева, 1998. 218 с.
85. Горюхина Н. А. Вопросы теории музыкальной формы. *Проблемы музыкальной науки*. Вып. 3. Москва : Сов. композитор, 1975. С. 5–17.
86. Горюшина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Муз. Україна, 1985. 112 с.
87. Гребенщиков Б. Серебро Господа моего / вступительная статья Биков Д. Л. Москва : «Издательство «Э», 2015. 640 с. URL: <http://www.testlib.meta.ua/book/311979/read/> (дата звернення: 25.08. 2016)
88. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути её реализации Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. Москва : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 69–86.
89. Гриценко О. Г. Відчуття дуенде (Валерій Антонюк і його «Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Федеріко Гарсія Лорки в українському перекладі Миколи Лукаша»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Випуск 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках : збірник статей. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2016. С. 380–401.
90. Гриценко О. Г. Дискурс симфонізму в творчості Валерія Антонюка. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. КНУКіМ, 2017. Вип. 18. С. 88–110.

91. Гриценко О. Г. Метадискурс симфонізму ХХІ століття (на прикладі «довоєнних» симфоній Валерія Антонюка). *Науковий вісник Рівненського державного гуманітарного університету*. Вип. 24. РДГУ, 2017. С. 99–111.

92. Гриценко О. Г. Стильова парадигма художнього методу М. Лисенка та її втілення в українській музиці. *Культурологічна думка* : щорічник наук. праць. Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Київ, 2017. № 11. С. 146–156.

93. Гриценко О. Г. Еволюція образу ліричного героя у «воєнних» симфоніях Валерія Антонюка. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол. : Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 28. 306 с. С. 44–53.

94. Гриценко О. Г. Образ ліричного героя (Валерій Антонюк та його симфонія № 7 «Маскарад непобачених снів»). *Музика*. № 3. 2018. С. 24–27.

95. Гриценко О. Г. Валерій Антонюк. Риси стилю. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ. 2019. Вип. 35. 370 с. С. 273–280.

96. Гриценко О. Г. Культурологічні аспекти інтерпретації вокально-симфонічного циклу у творчості композитора Валерія Антонюка. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. 350 с. С. 196–203.

97. Гриценко О. Г. Кантата Валерія Антонюка «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова Василя Стуса» в контексті розвитку вокально-симфонічного циклу. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія*. МДУ, 2017. Вип. 14. С. 74–82.

98. Гриценко В. І. Музичні комп'ютерні технології як новий інструментарій сучасного нотопису. *Культурно-мистецькі обрії '2017* : зб. наукових праць / заг. ред. К. І. Станіславської. 2017. Вип 3. С. 18–20.

99. Громченко В. В. Жанр як засіб музичної виразності (на прикладі творів для духових інструментів соло). *Міжнародний вісник*. (Серія : Культурологія. Філологія. Музикознавство). Вип. 2. 2015. С. 140–144. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_2_28 (дата звернення: 12.07.2018).
100. Громченко В. В. Особливості взаємодії композитора та виконавця у жанрі музики для інструмента соло (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Культура і сучасність*. № 1. 2014. С. 104–110. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2014_1_20 (дата звернення: 10.07.2018).
101. Гужва О. П. Симфонія та симфонізм у часі-просторі культури : монографія . Харків : УкрДАЗТ, 2009. 386 с.
102. Гуменюк Т. К. Філософсько-методологічні засади музичної естетики / Гуменюк Т. К. *Культурологічна думка*. № 1 (2). 2010. С. 36–43.
103. Гуренко Е. Исполнительское искусство : методологические проблемы Новосибирск : Изд. НТК, 1985. 88 с.
104. Гусерль Е. Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки / ред. Ландгребе, пер. з нім. : В. Кебуладзе. Київ : ППС-2002, 2009. 334 с.
105. Даренський В. Діалог світоглядних парадигм як принцип викладання філософії у системі вищої освіти. *Філософія освіти* № 1–2 (7). 2008. С. 297–308.
106. Дейк Т. А. Ван. Язык. Познание. Коммуникация / пер. с англ. В. В. Петров; под ред. В. И. Герасимова ; вступ. ст. Ю. Н. Караулова и В. В. Петрова. Москва : Прогресс, 1989. 312 с.
107. Деркач Л. А. Стилиевые механизмы исполнительской интерпретации вокальной лирики : дис. канд. искусств. : 17.00.03. Харьков, 2011. 178 с.
108. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации / пер. с нем. Н. Д. Зусман. Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2000. С. 56.
109. Дідух М. Л. Категоризація поняття етнічного архетипу та проблема його розмежування від етнічного стереотипу. *Методологічні*

проблеми культурної антропології та етнокультурології : зб. наук. праць / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України; редкол. : Богуцький Ю. П. [голова та ін.]. Київ, 2011. С. 353–371.

110. Дідух Х. І. Ідіостиль як відображення авторської картини світу. *Філологічні науки. Серія «Риторика і стилістика»*. URL: http://www.rusnauka.com/15_NNM_2012/Philologia/2_111114.doc.htm.

111. Диоген Лаэртский О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов /ред. тома и авт. вступ. ст. А. Ф. Лосев; перевод М. Л. Гаспарова. 2-е изд. Москва : Мысль, 1986. 571 с.

112. Делез Ж. Логика смысла Москва : Екатеринбург, 1998. 472 с.

113. Добіна Т. Г. Творча спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення (20-60-ті роки ХХ ст.) : автореф. дис. канд. культурології : 26.00.01 Київ, 2018. 20 с.

114. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко : формула індивідуальності. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.

115. Дугіна Т. Є. Гармонические аспекты современной композиторской техники (на примере симфонических произведений Евгения Станковича : автореф. дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.

116. Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале рус. прозы XIX–XX вв.) / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Каф. рус. яз. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Пб. ун-та, 1999. 281 с.

117. Евдокимова Ю. Учебник полифонии. Выпуск 1. Москва : Музыка, 2000. 159 с.

118. Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие средневековья X–XIV века. Сб. История полифонии. Вып. 1 / под ред. Т. Н. Ливоной, В. В. Протопопова. Москва : Изд-во Музыка, 1983. 459 с.

119. Емельяненко М. Циклическая симфония в композиторском творчестве XX столетия: от жанровой переходности к интерстилевым свойствам : дис. канд. искусств : 17.00.03. Одесса, 2012. 226 с.
120. Ержемский Г. Л. Дирижёру XXI века. Психолингвистика профессии.
Санкт-Петербург : Деан, 2007. 240 с.
121. Етимологічний словник української мови : в 7 т. Т. 1. А-Г / уклад. : Болдирев Р. В., Коломієць В. Т., Критенко А. П. та ін. Київ : Наук. думка, 1982. 631 с.
122. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
123. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. канд. мистецтв. : 17.00.01. Київ, 2006. 16 с.
124. Завгородня Г. Ф. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 114–119.
125. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження. *Музика в інформаційному суспільстві* : зб. наукових статей / упор. І. Б. Пясковський. Київ : 2008. С. 39–62.
126. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Вып. 2. Москва : Музыка, 2008. 528 с.
127. Задерацький В. В. Скорик М. Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці. *Сучасна музика*. Вип. 1. Київ : Музична Україна, 1973. С. 3–24.
128. Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск : Урал. ун-т, 1990. 212 с.
129. Захаров М. А. Контакт между сценическим действием и собравшимися зрителями. *Театр*. 1989. № 3. С. 97–113;
130. Зинькевич Е. С. Симфонические гиперболы : о музыке Евгения Станковича. Сумы : Слобожанщина, 1999. 252 с.

131. Зинькевич Е. С. В ожидании себя, или «Куда зовет взыскующий сущел?». *Музыкальная академия*. 1996. № 1. С. 15–22.
132. Зинькевич Е. С. Под знаком постмодерна. *Память об исчезающем времени. Страницы музыкальной летописи*. Київ : Нора-принт, 2005. С. 169.
133. Зинькевич О., Чекан Ю. Критика як література. *Музична критика : теорія та методика*. Чернівці, 2007. С. 103–199.
134. Зипа К. Пространство имен в «Детском альбоме» П. И. Чайковского. *Київське музикознавство*. Київ : 2011. Вип. 39. С. 81–89.
135. Зипа К. Имя музыкального произведения : метамарфозы современности. *Київське музикознавство*. Київ : 2011. Вип. 43. С. 78–87.
136. Зосім О. Риси модернізму в протестантській музиці першої третини ХХ століття. *Культурно-мистецькі обрії '2017 : зб наукових праць / за заг. ред. К. І. Станіславської*. Вип 3. Київ : НАКККиМ. 2017. С. 18–21; С. 33–36.
137. Іванченко В. Г. Інструментальний концерт в творчості донецьких композиторів (до проблеми симфонізації жанру). *Музичне мистецтво Донбасу : вчора, сьогодні, завтра*. Зб. наук. ст. Київ – Донецьк, 2001. С. 137–146.
138. Іванченко В. Г. Українська симфонія ХХ століття : чинники і носії змісту. Донецьк, 2002. 274 с.
139. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход. *Современная литературная теория : антология / сост., пер. и примеч. И. В. Кабановой*. Москва : 2004. С. 201–224.
140. Ильин В. И. Потребление как дискурс : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Интерсоцис, 2008. 446 с.
141. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Ленинград : Огиз, 1933. 568 с.
142. Каган М. С. Музыка в мире искусств. *Советская музыка*. 1987. № 6. С. 26–38.

143. Калашник М. П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення / НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ – Харків, 2010. 251 с.

144. Каленіченко А. П. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 106–113. URL: <http://www.dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/.../23-Kalenichenko.pdf> (дата звернення: 12.04.2018).

145. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Москва : Архимед, 1992. 107 с.

146. Карсавин Л. П. О личности. Религиозно-философские сочинения. Т. 1 / вступ. ст. С. С. Хоружего. Москва : Ренессанс, 1992. 325 с. С 128–129.

147. Касьяненко Л. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ : 2001. 19 с.

148. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.

149. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

150. Кац Б. А. О культурологических аспектах анализа. *Советская музыка*. 1978. № 1. С. 37–43.

151. Киченко А. С. Постмодернизм в творческой системе XX столетия (проблемы истоков и их интерпретации). URL: <http://www.studentam.net.ua> (дата звернення: 03.02.2018)

153. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик : людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал “І”, 2008. 591 с.

154. Кияновська Л. О. Опера для одного композитора з увертюрою і мораліте (творчий портрет Мирослава Скорика). *Культурологія. Філологія. Музикознавство*. № 1, 2013. С. 140.

155. Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Еарабиця. Львів : Dukh i Litera, 2017. 285 с.
156. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 314 с.
157. Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 2. Москва : издательство «Советский композитор», 1972. 464 с.
158. Коган Г. М. Работа пианиста. Москва : Музгиз, 1963. 200 с.
143. Козаренко О. І. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник / упор. І. А. Котляревського. Вип. 30. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. С. 138 –150.*
159. Козловски П. Современность постмодерна. *Вопросы философии.* 1995. № 10. С. 85–94.
160. Коломієць Г. Г. Про концепцію цінності музики як субстанції та способу цілісної взаємодії людини зі світом. *Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського.* 2009. № 1 (2) С. 104–113.
161. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр. Вип. 9. 2009. С. 113–118.*
162. Комиссаров В. Н. Теория перевода: лингвистические аспекты : учебник. Москва : Высшая школа, 1990. Москва : Наука, 1979. 164 с.
163. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Москва : Музыка, 1974. 376 с.
164. Корній Л. П. Українська музична культура. Погляд крізь віки. / Лідія Корній, Богдан Сюта. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.
165. Копиця М. Д. Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия. Київ : Музична Україна, 1990. 134 с.
166. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. Москва : Музыка, 1966. 108 с.

167. Корыхалова Н. П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства : автореф. дис. д-ра искусств. : 17.00.02; 09.00.04. Київ, 1988. 41 с.
168. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Москва : Музыка, 1979. 208 с.
169. Косс А. Особенности авангардного жанротворчества в «Секвенциях» Лучано Берио. Жанр як категорія музичної творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. ст. Київ, 2009. Вип. 82. С. 166–173.
170. Коханик И. Н. Динамика смыслообразования в музыкальном стиле. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 25–32.
171. Коханик И. Н. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ – Дюссельдорф, 2013. Вип. 45. С. 68–93.
172. Кравченко А. И. Значение философии музыкального анализа в исследовании камерно-инструментального искусства Украины. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ : Міленіум, 2016. 303 с.
174. Кривцун О. А. Эстетика : учеб.-метод. пособие. Москва : Аспект-Пресс, 2001. 447 с. С. 250.
175. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Вестник Московского Университета*. 1995. № 1. С. 97–124.
176. Кримський С. Б. Архетипи української культури. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення* : зб. наук. пр. Київ : Фенікс, 1996. С. 91–112.
177. Кудинова Л. Название в музыке. Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. *Материалы научных конференций*. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2002. Сб. 36. С. 99–110.

178. Кузнецов И. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании. *Вопросы методологии советского музыкознания* : сб. трудов МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 1981. С. 127–157.
179. Куліш П. О. Твори : у 2-х т. Т. 1. Поезія / упор. М. Л. Гончарук. Київ : Дніпро, 1989. 654 с.
180. Кюрегян Т. С. К систематизации форм в музыке XX века / Кюрегян Т. С. *Музыка XX века. Московский форум : Материалы международных научных конференций*. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 1999. Сб. 25. С. 67–74.
181. Курышева Татьяна Александровна. Театральность и музыка. Москва : Сов. композитор, 1984. 201 с.
182. Легенький І. Ю. Музичний нонконформізм як феномен української художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть : філософсько-антропологічний аналіз : дис канд. філософ. наук : 09.04.03. Київ, 2017. 194 с.
183. Легенький Ю. Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии). Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. 488 с.
184. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник для муз. Вузов : в 2 т. 2-е изд. Москва : Музыка, 1983. 696 с.
185. Лісова О. Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості : до проблеми виконавського розуміння : дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса, 2009. 199 с.
186. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. Москва : Институт экспериментальной социологии, Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. 160 с.
187. Личковах В. А. Методологічні проблеми визначення особливостей української естетичної думки. *Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского*. Симферополь, 2014. Т. 27. № 1 (66). С. 306–315.

188. Лихачёв Д. С. Вступительная статья / *Лихачёв Д. С. Рабочие тетради А. С. Пушкина* : в 8 т. факсим. изд. Т. 1. / авт. вступ. ст. Д. С. Лихачев, С. А. Фомичев / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушк. дом), Консорциум сотрудничества с Санкт-Петербургом. Факс. изд. Санкт-Петербург, Лондон, Болонья, 1995. 284 с.

189. Лобанова М. Дьёрдь Лигети. Эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов (критика и размышления). *Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики*. Сборник трудов. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1987. Вып. 94 С. 140–172.

190. Лопушанський В. М. Мартін Бубер : життєвий і творчий шлях : навч. посібник / Василь Лопушанський, Олена Ляховин, Наталя Дашко ; літ. ред. Я. Радевич-Винницький / М-во освіти і науки України, Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич : Відродження, 2007. 108 с.

191. Лорка Ф.-Г. Избранные произведения : в 2 т. М. : «Художественная литература», 1975. Т. 2. 414 с.

192. Лорка Ф. Г. Пам'ятки естетичної думки: збірник статей *Фредеріко Гарсія Лорка. Думки про мистецтво* / вступна стаття Михайла Москаленка. Київ : «Мистецтво», 1975. 194 с.

193. Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. Москва : Мысль. Российский открытый университет. 1993. 958 с.

194. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф : Труды по языкознанию Москва : Изд. Моск. ун-та, 1982. 480 с.

195. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / *А. Ф. Лосев Из ранних произведений* / сост. И. И. Маханькова. Москва : Правда, 1990. С. 195–390.

196. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва : Политиздат, 1991. 525 с.

197. Лосев А. Ф. Философия имени. Москва : Изд. МГУ, 1990. 299 с.

198. Лосев А. Ф. Форма–Стиль–Выражение / сост. А. Тахо-Годи. Москва : Мысль, 1995. 944 с.

199. Лосский Н. О. История русской философии. Москва : Высш. шк., 1991. 559 с.
200. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство, 2004. 704 с.
201. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1975. 384 с.
202. Луканюк Б. Про ступені тонального споріднення / *Богдан Луканюк . Пам'яті Яреми Якубяка (1942–2002 зб. ст. та матеріалів / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2007. Вип. 17. С. 207–215.*
203. Лукаш М. Ф. Від Бокаччо до Аполлінера : переклади / ред., упор., авт. передмови М. Н. Москаленко. Київ : Дніпро, 1990. 510 с.
204. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие по курсу анализа муз. произведений для консерваторий. Москва : Музгиз, 1960. 466 с.
205. Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. Москва : Музыка, 1972. 616 с.
206. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки : учеб. пособие для вузов. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Издательство «Юрайт», 2017. 191 с.
207. Мамардашвили М. К. Символ и сознание / М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. *Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке.* Москва : Языки русской культуры, 1997. 224 с.
208. Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. Москва : Московская школа политических исследований, 2000. 416 с.
209. Маркова О. М. Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези екстатично-риторичного та композиційного творення музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : Виконавське музикознавство, кн. 13. Київ : 2013. Вип. 69. С. 6–14.

210. Марченко О. Творчество Григория Сковороды в размышлениях Дмитрия Чижевского: некоторые замечания. *Вестник ПСТГУ*: Богословие. Философия. Пермь, 2009. Вып. 3 (27). С. 35–43
211. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1973. № 3. С. 30–39. С. 35.
212. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. Москва : РГГУ, 1994. 136 с.
213. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва : Академический Проект; Мир, 2011. 338 с
214. Меньшикова Е. Р. Музыкальная скрижаль искусства: симфонизм как художественный метод 20-х годов XX века. *Труды СПбГУКИ*, 2010. Т. 190. С. 404–415.
215. Мильштейн Я. Ф. К проблеме исполнительских стилей / *Мильштейн Я. Ф. Вопросы теории и истории исполнительства* : сб. ст. Москва : Сов. композитор, 1983. 266 с.
216. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна). *Українське музикознавство*. Київ : Муз. Україна, 1987. Вип. 22. С. 77–83
217. Михайлов М. К. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
218. Михайлов М. К. К проблеме стилевого анализа. *Современные вопросы музыкознания* : сб. статей. Москва : Советский композитор, 1976. С. 115–123.
219. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
220. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. № 1. Київ, 2008. С. 106–112.
221. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

222. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ, 2001. Вип. 7 : Текст музичного твору : практика і теорія. С. 3–10.
223. Москаленко В. Г. Понятие «Музыкальное произведение» в аспекте методики анализа / В. Г. Москаленко. *Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении*. Киев : 1985. С. 50–64.
224. Москаленко В. Г. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.
225. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ : Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
226. Москаленко В. Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации : дис. д-ра искусств. : 17.00.03. Київ, 1994. 212 с.
227. Музыкальная форма : учебник для муз. училищ / общ. ред. проф. Ю. Н. Тюлина. Москва : Музыка, 1974. 359 с.
228. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. Москва : Музыка, 2006. 231 с.
229. Муха А. І. Принцип програмності в музиці. Київ : Наукова думка, 1966. 175 с.
230. Мюнш Ш. Я – дирижёр / Ш. Мюнш : сборник статей. Москва : Музыка, 1982. 253 с.
231. Мягкова Е. Ю. Эмоциональная нагрузка слова и её проявление в материалах ассоциативного эксперимента / Е. Ю. Мягкова. *Психолингвистические исследования в области лексики и фонетики*. Калинин : Калинин. гос. ун-т, 1981. 160 с.
232. Назайкин А. Копирайтинг : XXI век. Как создавать современные тексты : учеб. пособие. Москва : «КДУ», «Университетская книга», 2017. 316 с.
233. Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. Восприятие музыкальных

тембров и значение отдельных гармоний звука / Назайкинский Е. В., Рагс Ю. Н. *Применение акустических методов исследования в музыковедении*. Москва : Музыка, 1964. С. 3–17.

234. Назайкинский Е. В. *Динамическая палитра симфонического оркестра (по материалам экспериментальных исследований)* / Назайкинский Е. В. *Оркестр. Инструменты. Партитура* : сб. ст. : вып. 2 / отв. ред. Е. В. Назайкинский. Москва : Мос. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 2007. 218 с.

235. Назайкинский Е. В. *Звуковой мир музыки*. Москва : Музыка, 1988. 254 с.

236. Назайкинский Е. В. *Логика музыкальной композиции*. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

237. Назайкинский Е. В. *Мифологемы в теории музыки* / Назайкинский Е. В. *Сакральное, иррациональное и мифологическое*. Москва, 2005. С. 26–30.

238. Назайкинский Е. В. *О константности в восприятии музыки*. *Музыкальное искусство и наука*. Вып. 2. Москва : Музыка, 1973. С. 59–98.

239. Назайкинский Е. В. *О многослойности музыкального времени*. *Музыка и категория времени* : сб. материалов 5-й научной конференции из цикла «Григорьевские чтения». Москва, 2003. С. 140–143.

240. Назайкинский Е. В. *О психологии музыкального восприятия*. Москва : Музыка, 1972. 383 с.

241. Назайкинский Е. В. *Принцип единовременного контраста*. *Русская книга о Бахе* : сб. статей. Москва : Музыка, 1985. С. 265–294.

242. Назайкинский Е. В. *Проблемы комплексного изучения музыкального произведения* / Назайкинский Е. В. *Музыкальное искусство и наука*. Москва : Музыка, 1978. Вып. 3. С. 3–12.

243. Назайкинский Е. В. *Проблемы фонизма*. *Музыкальная академия*. 1994. № 4. С. 82–83.

244. Назайкинский Е. В., Соколов А. С. *Пространственная музыка* /

Назайкинский Е. В., Соколов А. С. *Теория современной композиции*. Москва, 2005. С. 450–464.

246. Назайкинский Е. В. *Стиль и жанр в музыке : учебное пособие*. Москва : Владос, 2003. 248 с.

247. Назайкинский Е. В. *Стиль как маска. XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования : сб. статей*. Москва, 2006. С. 17–23.

248. Назайкинский Е. В. *Стиль как предмет теории музыки. Музыкальный язык, жанр, стиль*. Москва : 1987. С. 175–186.

249. Назайкинский Е. В. *Теории взаимодействия музыкальных форм / вступ. ст. к кн. : П. Стоянов. Взаимодействие музыкальных форм*. Москва : Музыка, 1985. С. 5–30.

250. Ницше Ф. *Сочинения : в 2-х т. Т. 2 / сост., ред. и примеч. К. А. Свасьяна. Пер. с нем.* Москва : Мысль, 1996. 829 с.

251. Нейгауз Г. Г. *Об искусстве фортепианной игры : записки педагога*. 4-е изд. Москва : Музыка, 1982. 300 с.

252. Нейгауз Г. Г. *Об искусстве фортепианной игры*. 5-е изд. / ред. Д. В. Житомирский. Москва : Музыка, 1987. 238 с.

253. Нямцу А. *Поэтика традиционных сюжетов*. Черновцы : Рута, 1999. 176 с.

254. Оганезова-Григоренко О. В. *Теорія і практика формування професійного менталітету вокалістів у процесі фахової підготовки*. Одеса : Астропринт, 2011. 240 с.

255. Орлов Г. А. *Советский фортепианный концерт / ред. М. С. Друскин*. Ленинград : Музгиз, 1954. 211 с.

256. Пахомова Є. Г. *Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство») : дис. канд. мистецтв. : 26.00.01*. Київ, 2018. 207 с.

257. Петрухіна Л. *Діалектика Ероса й Танатоса у слов'янській романтичній баладі. Проблеми слов'янознавства*. 2004. Вип. 54. С. 137–147.

258. Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Апология Сократа. Критон. Москва : Мысль, 1990. 860 с.
259. Платон. Филеб. Государство. Тимей. Критий Текст. / пер. с древне-греч.; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; авт. вступ. ст. и ст. в примеч. А. Ф. Лосев; примеч. А. А. Тахо-Годи. Москва : Мысль, 1999. 656 с.
260. Потебня О. О. Эстетика і поетика слова : збірник / упор., вступ. ст., приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної; / пер. з рос. А. І. Колодної. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.
261. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Москва : Лабиринт, 2001. 144 с.
262. Пушкин А. С. Собрание сочинений в 10 томах / Под общей редакцией Д. Д. Благого, С. М. Бонди, В. В. Виноградова, Ю. Г. Оксмана. Т. 2. Стихотворения 1823–1836. Москва : ГИХЛ, 1959. 799 с.
263. Пясковський І. Б. Музика і космос. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* № 2 (11). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 111–117.
264. Пясковський І. Б. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 74–93.
265. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Ленинград : Музыка, 1967. 308 с.
266. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2008. 16 с.
267. Рафикова А. Р. Культура постмодерна и музыка XX века / А. Р. Рафикова. Образование и культура постмодерна : сб. ст. Казань : Изд-во Казанск. ун-та, 2005. С. 70–73.

268. Ройзман Леонид Исаакович. Литературное наследие : в 3-х т. /сост. и науч. ред. Малина Наталья Владимировна. Казань, Казанская гос. консерватория, 2012–2014. Т. 2 : Публикации 1965–1972 годов. 2013. 454 с.
269. Письма Елены Рерих: в 2-х тт. /предисл. Л. В. Шапошниковой. Т. 1 (1929-1938). Минск : Белорус. фонд Рерихов : ПРАМЕБ, 1992. 442 с.
270. Рерих Е. И. Письма в Америку: 1829-1955 : сборник в 3-х тт. / предисловия: Д. Энтина, Д. Н. Попова; Рос. теософ. об-во (Москва); Науч.-исслед. центр духов.-мист. культуры (Москва); Музей Н. К. Рериха (Нью-Йорк). Москва : Сфера, 1996. Т. 1: 494 с.; Т. 2: 446 с.; Т. 3: 576 с.
271. Рерих Е. И. У порога Нового Мира. Москва : Международный Центр Рерихов. 2000. 464 с.
272. Рильський М. Т. Троянди й виноград. Київ : Рад. письменник, 1957. 71 с.
273. Рильський М. Т. Сонети. Київ : Молодь, 1974. 198 с.
274. Рильський М. Т. Твори : у 10 т. Київ : Худож. літ., 1962. Т. 3. 347 с.
275. Рожок В. І. Диригентське мистецтво України (здобутки, проблеми, перспективи). *Науковий вісник. Музичне виконавство* : зб. наук. праць / гол. ред. Тимошенко О. С. ; ред.-упор. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Київ : НМАУ, 2000. Вип. 14. Кн. 6. С. 7–17.
276. Рожок В. І. Культурологія – музикознавство : нові аспекти дослідження. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2008. Вип. 1 (1). С. 24–29.
277. Рожок В. І. Сонячний маестро. Київ : Автограф, 2006. 246 с.
278. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.
279. Ручьевская Е. А., Иванова Л. П., Широкова В. П. и др. Анализ вокальных призываний : учебное пособие. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.
280. Рычкова Ю. В. Энциклопедия модернизма. Москва : Эксмо-Пресс, 2002. 224 с.
281. Рябинина Е. В. Основания метафеноменологии музыки.

Метафізика музики: проблема метода. *Философские перипетии*. Харьков : ХДУ, 1998. С. 256–267.

282. Сартр Ж.-П. Сумерки богов / сост. и общ. ред. Л. А. Яковлева; перевод. с франц. Москва : Политиздат. 1989. С. 319–344.

283. Сайгушкина О. К. исследованию природы исполнительского анализа музыкального произведения. *Музыкальное произведение : сущность, аспекты анализа* : [сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев]. Київ : Музична Україна, 1988. С. 79–84.

284. Скорик Мирослав : зб. статей. Львів : Сполом, 1999. 136 с.

285. Сковорода Г. С. Твори : у 2 т. Київ : Обереги, 1994. Т. 1. 528 с., Т. 2. 480 с.

286. Сковорода Г. Пізнай в собі людину. Львів : Світ, 1995. 528 с.

287. Савицька Н. М. Пізній композиторський стиль-досвід дефеніції. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 98 С. 325–339.

288. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен : методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. д-ра мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2003. 37 с.

289. Самойленко О. І. Музикознавство з позиції культурологічної діалогістики. *Наукові записки культурологічного семінару* : зб. наук. праць. Київ, 2002. Вип. 2. С. 108–115.

290. Северинова М. Ю. Культурологические архетипы в композиторском творчестве: память и припоминание в сторении события как образа целостности. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : зб. ст. Київ : Київський інститут музики ім. М. Глієра, 2012. Вип. 41. С. 60–70.

291. Сенека Луций Анней. Нравственные письма к Луцилию / пер., статья и прим. С. А. Ошерова; отв. ред. М. Л. Гаспаров. Москва : Наука, 1977. 384 с.

292. Сильвестров В. В. Дочекатися музики. *Лекції-бесіди: за матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим*. Київ : Дух і літера, 2011. 376 с.
293. Серова М. В чём суть эпохи метамодерна (постпостмодерна) и что будет после неё ? URL: [/https://thequestion.ru/..v-chyom-sut-epokhi-metamoderna-postpostmoderna-i- chtob](https://thequestion.ru/..v-chyom-sut-epokhi-metamoderna-postpostmoderna-i- chtob) (дата звернення: 11.04.2018).
294. Скребков С. С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. С. С. Скребков. *Избранные статьи*. Москва : Музыка, 1980. С. 17–23.
295. Скребков С. С. Композитор и исполнитель. С. С. Скребков. *Избранные статьи*. Москва : 1980. С. 9–16.
296. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
297. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке. Художественные возможности. Структура. Функции. Москва : Музыка, 1985. 285 с.
298. Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Т. 1. А – В / под ред. чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулова. Москва : Азбуковник, 2008. 962 с.
299. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 230 с.
300. Соколов А. С. Какова же она – «форма» музыкального XX века ? *Музыкальная академия*. 1998. № 34. С. 2–8.
301. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.
302. Соколов О. В. К проблемам типологии музыкальных форм. *Проблемы музыкальной науки*. Москва : 1985. Вып. 6. С. 152–180.
303. Соллертинский И. И. Исторические типы симфонической драматургии. И. И. Соллертинский. *Исторические этоды*. Ленинград : Музгиз, 1963. С. 335–346.

304. Сорокин Ю. А. Психо-лингвистические аспекты изучения текста. Москва : Наука, 1985. 168 с.
305. Станкович Євген. Поєднання мелодії і гармонії – це питання філософське). URL: <http://www/zbruc.eu/node/55273> (дата звернення: 21.03.2018).
306. Стасюк С. Музичні асоціації поезій Ліни Костенко й Бели Ахмадуліної. *Волинь філологічна: текст і контекст* : зб. наук. ст. Луцьк : Вежа, 2008. С. 111–117.
307. Стоянова А. Симфоническая концепция человека в свете музыковедческого анализа: к постановке проблемы. *Київське музикознавство*. Вип. 46. Київ, 2012. С. 50–55.
308. Стус В. С. Палімпсести. Київ : Видавництво «Сучасність», 1986. 469 с.
309. Суббота О. Співвідношення художніх концепцій композитора, виконавця і слухача в контексті проблеми розуміння. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 66–76.
310. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Київ : Факт, 2000. 176 с.
311. Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів. *Українське музикознавство*. Київ : 1989. Вип. 24. С. 126–131.
312. Сюта Б. О. Інтертекстуальність як засіб організації форми музичного твору в українській музиці постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Київ : 2005. Вип. 36, кн. 1. С. 20–32.
313. Тарапата-Більченко Л. Г. «Гармония мира» как мировоззренческая парадигма (о роли музыки в процессе семантизации мира). *Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції* : збірник наукових праць. Суми-

Київ : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2005. С. 290–298.

314. Тарапата-Більченко Л. Г. Інтеграційний потенціал філософії музики у фаховій підготовці музиканта-педагога. *Теоретичні питання культури, освіти, виховання*: збірник наукових праць. Випуск 32. Київ : Вид. центр КНДУ, 2007. С. 194–196.

315. Тарапата Л. Г. Музика як модель світобудови (досвід культурологічного дослідження) : автореф дис. канд. філос. наук: 09.00.04. Харків : 1998. 18 с.

316. Тарапата Л. Г. Світ у масштабі звукоряду: семантичний простір музично-космологічної ідеї. *Сучасна картина свту: інтеграція наукового та позанаукового знання* : збірник наукових праць. Суми : Мрія-1 ЛТД, УАБС, 2002. С. 32–38.

317. Тарапата-Більченко Л. Г. Філософія музики : навчально-методичний посібник для студентів та аспірантів факультету мистецтв . Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. 76 с.

318. Тарапата-Більченко Л. Г. Педагогічний азимут та світоглядні горизонти філософії музики. *Філософія освіти*. 2011. Вип. 1–2 (10). С 390–398,

319. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка») : дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2012. 227 с.

320. Ткаченко Г. А. Космос, музика, ритуал : Миф и эстетика в «Льюши чунью» : исслед. по фольклору и мифологии Востока. Редкол. : Е. М. Мелетинский (предисл.) и др. Москва : Наука, 1990. 283 с.

321. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. Пособие / вступ. статья Н. Д. Тмарченко; коммент. С. Н. Бройтмана при уч. Н. Д. Тмарченко. Москва : Аспект Пресс, 1999. 334 с.

322. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. Москва : Издательская группа «Прогресс»

«Культура», 1995. 624 с.

323. Туляков Д. С. Соотношение вербального и визуального в теории синтеза искусств В. Кандинского и сценической композиции «Желтый звук». *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. Пермь : ПУ, 2012. Вып. 4 (20). С. 167–173.

324. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Київ : «ЭП Музинформ», 1993. 120 с.

325. Тюлин, Ю. Н. Строение музыкальной речи. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1969. 175 с.

326. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации : учеб. Пособие : в 2 кн. Кн. 2-я : Мелодическая фигурация. Москва : Музыка, 1977. 382 с.

327. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 тт. Київ: Наукова думка, 1975–1979. Том 10. С. 68–76.

328. Українська музична культура: від джерел до сьогодення / О. В. Сердюк, О. В. Уманець, Т. О. Слюсаренко. Харків : Основа, 2002. 400 с.

329. Федорова И. Фортепианные этюды Д. Лигетти: к вопросу о трактовке программности в музыке XX века. *Київське музикознавство*. Київ : 2011. Вип. 46. С. 199–203.

330. Федотов В. М. Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса. Саратов: Изд-во Саратовского Университета, 1989. 160 с.

331. Финкельштейн Э. К вопросу о специфике жанра. *Музыка и жизнь. Музыка и музыканты Ленинграда* : сб. статей. Ленинград – Москва : Советский композитор, 1972. С. 79–97.

332. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис. канд. мистецтв.: 17.00.03. Київ : 2000. 18 с.

333. Франко І. Я. Краса і секрети творчості : статті, дослідження, листи / упоряд., примітки та імен. покажчик Ф. Д. Пустової. Київ :

Мистецтво, 1980. 500 с.

334. Фуко М. Археология знания. Киев : Ника-Центр, 1996. 416 с. С. 51.

335. Хафізова Г. О. Сильові особливості перетворення поезії Олександра Пушкіна у вокальних циклах : дис. канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2017. 199 с.

336. Хайдеггер М. Что это такое – философия? *Вопросы философии*. 1993. № 8. С. 113–123.

337. Хейзинга И. Homo Ludens : статьи по истории культуры / пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. Москва : Издательская группа «Прогресс» – «Традиция», 1997. 416 с.

338. Хейзинга Й. Осень Средневековья: в 3-х т. Т. 1: / пер. с нидерланд. вступ. ст. и общ. ред. Уколовой В. И. Москва : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 416 с.

339. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия. *Вопросы философии*. 1993. № 4. С. 106–114.

340. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие. Москва : МГУКИ, 1991. 258 с.

341. Холопова В. Н. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое. *Музыкальная академия*. 2004. № 6. С. 165.

342. Холопова В. Н. О психологизации теоретических учений о музыке. *Трансформація музичної освіти: культура та сучасність*. Матеріали музикологічного семінару. Одеса : Астропринт, 1998. С. 32–36.

343. Холопова В. Н. Понятие «музыка» : в 2-х кн. *Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий* / В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Одесса : Астропринт, 2006. Кн. 1. С. 6–57.

345. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Москва : Прест, 2002. 32 с.

346. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука. URL: <http://www.twirpx.com/file/592128/> (дата звернення: 22.05.2018).
347. Холопова В. Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы. URL: <http://m-music.ru/index.php?showtopic=4370>. (дата звернення: 22.05.2018).
348. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания. *Музыкальное содержание: наука и педагогика* : матер. Первой Рос. науч.-практ. конф., (4–5 декабря 2000 г.,) г. Москва. Москва; Уфа : РИЦ УГИИ, 2002. С. 55-76.
349. Хренов Н. А. Место зрелищных искусств в художественной культуре (к постановке проблемы). *Театр и наука. Современные направления в исследовании театра*. Москва, 1976. С. 64.
350. Ценова В. О современной систематике музыкальных форм : *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова / отв. ред. В. С. Ценова. Москва : Композитор, 1992. С. 107–113.
351. Цицерон Марк Туллий. Эстетика : Трактаты. Речи. Письма. /сост. и вступ. ст. Г. С. Кнабе; пер. М. Л. Гаспаров и др. Москва : Искусство, 1994. 540 с.
352. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы. Москва : Музыка, 1980. 296 с.
353. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія / рец. : Кримський С. Б., Москаленко В. Г. Київ : Логос, 2009. 228 с.
354. Черкашина Л. Ю. Символіка дохристиянських вірувань українців та її втілення у кантаті Л. Дичко «Чотири пори року» Кн. 3 : Леся Дичко. Грані творчості). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2002. Вип. 19. С. 71–83.
355. Черкашина М. Р. Название: Александр Николаевич Серов. Москва : «Музыка», 1985. 166 с.

356. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. Москва : Музыка, 1984. 144 с.
357. Черняева А. Л. Жанр современной симфонии в этимологическом ракурсе / Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Т. 11. № 4 (6). С. 1642–1645.
358. Чистяков В. В. Психология дирижерской деятельности. Москва : АРТ, 2006. 336 с.
359. Шадчина А. С. Текстотвірні функції епістемічної модальності в давньогрецькому філософському дискурсі (на матеріалі текстів Геракліта і Платона) : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.14. Київ, 2005. 20 с.
360. Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики : автореф. дис. канд. мистецтв.: 17.00.03. Київ, 2008. 18 с.
361. Шаповалова Л. В. Перспективи розвитку музичної інтерпретології в системі вищої освіти України. *Проблеми педагогіки мистецтва*: зб. ст. Ялта : РВВ КГУ, 2009. Вип. 4. С. 3–11.
362. Шаров К. С. Философия музыки : программа спецкурса для студентов МГУ. Москва : МГУ, 2002. URL: <https://philos.msu.ru/> (дата звернення: 11.04.2018).
363. Швець Н. О. Культуротворчий синтез як стилеутворювальний фактор у музичному мистецтві на рубежі XIX – XX століть (на прикладі творчості С. Танєєва та М. Метнера): автореф. дис. канд. мистецтв.: 26.00.01. Київ, 2008. 22 с.
364. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: у 12 тт. Київ : Наук. думка, 1989. Т. 1. – 528 с. Т. 2.–592 с.
365. Шептяк О. Философия Людвига Флека. Развитие философии Людвига Флека. *Практична філософія. Науковий журнал*. Київ, 2008. № 2 (28) С. 14–21.
366. Шестеренко І. В. «Найголовніше – власний стиль» (ексклюзивне інтерв'ю з Валерієм Антонюком). *Музика* 2015. № 3. URL:

<http://music.cultua.media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/> (дата звернення: 24.03.2018).

367. Шип С. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: дис. д-ра мистецтв.: 17.00.03. Київ, 2002. 387 с.

368. Шип С. В. Про «техніцизм» в авангардистській музиці. *Музика*. 1979. № 3. С. 7–9.

369. Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. *Шкловский В. Б. Избранное: в 2-х томах*. Том 2. Москва : Художественная литература, 1983. С. 308–636.

370. Шлемкевич М. Новочасна потуга. Верхи життя і творчості : промови-доповіді. Нью-Йорк : Торонто. 1958. С. 109–146.

371. Шпенглер О. Закат Европы. Минск – Москва : Харвест: АСТ, 2000. 1376 с.

372. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. М. : Композитор, 1998. 438 с. URL: <http://dishulgin.narod.ru>. (дата звернення: 25.02.2018).

373. Щербо Т. Понятие «симфония». Вопросы этимологии, истории, эстетики и философии. *Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского*. Москва : 2001. С. 157–169

374. Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж. Неравнодушная природа. Москва : Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. 88 с.

375. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы». Москва : Книжная палата, 1989. Вып. 2. 467 с.

376. Эстетика Ренессанса : антология: в 2-х тт. /сост. и науч. ред.: В. П. Шестаков. Москва : Искусство, 1981. 495 с. Т. 1. 639 с. Т. 2. 586 с.

377. Эфрос А. В. Степень правды. *Театр*. Москва, 1989. № 3. С. 98.

378. Юнг К. Архетип и символ. Москва : Ренессанс, 1991. 246 с.

379. Юркевич П. Д. Вибране / упор. А. Г. Тихолаза. Київ : Абрис, 1993. 416 с.

380. Яворский Б. Л. Строеие музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва, 1908. 40 с. С. 8.
381. Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма. Москва : Сов. композитор, 1964. 670 с.
382. Яворский Б. Л. Конструкция мелодического процесса / *Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии*. Москва : 1929. С. 7–36.
383. Якобсон Р. О. Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге : *Роман Якобсон. Работы по поэтике* / сост. и общ. ред. Б. Гаспарова. Москва – Ленинград, 1987. 464 с. С. 80–98.
384. Якобсон Р. О. Работы по поэтике : переводы / сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. Москва : Прогресс, 1987. 469 с.
385. Яковчук Н. Програмність у камерно-інструментальних ансамблях Олександра Яковчука як складова авторського стилю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 4. С. 102–107.
386. Якуб'як Я. В. Аналіз музичних творів (музичні форми). Тернопіль : Астон, 1999. 217 с.
387. Яусс Г. Рецептивна естетика й літературна комунікація. *Слово і час*. 2007. № 6. С. 37–46.
388. Hrytsenko O. G. Modern Ukrainian Composer Valeriy Antonyuk. *XII International Conferense. Sharing the Resultats of Research Towards Global Convergence of Scientists*. Montreal. Canada. 2017. Pg. 47–52.
389. Hrytsenko O. Symphony in the work of Valeriy Antonuk. *International Scientific Journal «Euro-American scientific cooperation»*: research articles. Hamilton. Canada. 2017. Volume 17. Pg. 63–73.
390. Hrytsenko O. Unfading branch of the Ukrainian musical romanticism (Composer Nikolay Lysenko's artistic method) : research articles *International Scientific Conference «Topical problems of modern science»*. Warsawa. Poland. 2017. Volume 2. Pg. 3–4.
391. Hyland K. Persuasion and context: The pragmatics of academic metadiscourse. *Journal of pragmatics*. Hyland, Ken, 1998. Vol. 30: (4). P. 437–

455.

392. Vande Kopple W. J. Meadiscourse and the Recall of Modality Markers / *Visible Language*. 1988. Vol. 22 (2). P. 233–272.

393. Warning R. Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Paradigma. R.W. (Hrsg.). *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München, 1975. S. 8.

394. Vodicka F. Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke. *Rezeptionsästhetik. Hrsg. von R. Warning*. München. 1975. S. 71–83.

395. Vorobyova O. Linguistic Signals of Addressee-Oriented in the Source and Target Literary Text : a Comparative Study. *The Parasession on Theory and Data in Linguistics*. Chicago : Chicago Linguistic Society, 1996. P. 165–175.

396. Freeman D. Cognitive Metaphor and Literary Theory : towards the New Philology. *Філологія, педагогіка і психологія в антропоцентричних парадигмах : науковий вісник*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2000. Вип. 31. С. 552–566.

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України та статті у наукових фахових виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз

1. Гриценко О. Г. Відчуття дуенде (Валерій Антонюк і його «Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Федеріко Гарсія Лорки в українському перекладі Миколи Лукаша»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 114 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках : збірник статей. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2016. С. 380–401.
2. Гриценко О. Г. Дискурс симфонізму в творчості Валерія Антонюка. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. КНУКіМ, 2017. Вип. 18. С. 88–110.
3. Гриценко О. Г. Метадискурс симфонізму ХХІ століття (на прикладі «довоєнних» симфоній Валерія Антонюка). *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Напрям : Мистецтвознавство*. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 24. С. 99–111.
4. Гриценко О. Г. Композитор Валерій Антонюк : риси стилю. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ. 2019. Вип. 35. С. 273–280.
5. Гриценко О. Г. Сильова парадигма художнього методу М. Лисенка та її втілення в українській музиці. *Культурологічна думка : щорічник наук. праць*. Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Київ, 2017. № 11. С. 146–156.
6. Гриценко О. Г. Еволюція образу ліричного героя у «Воєнних» симфоніях Валерія Антонюка. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи*

розвитку : наук. зб. Напрям : Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2018. Вип. 28. 306 с. С. 44–53.

7. Гриценко О. Г. Культурологічні аспекти інтерпретації вокально-симфонічного циклу у творчості композитора Валерія Антонюка. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. 350 с. С. 196–203.

Статті у науковому періодичному виданні іншої держави та виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних

8. Hrytsenko O. Symphony in the work of Valeriy Antonuk // *International Scientific Journal «Euro-American scientific cooperation»*: research articles. Hamilton. Canada. 2017. Volume 17. Pg. 63–73.

9. Гриценко О. Г. Кантата Валерія Антонюка «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова Василя Стуса» в контексті розвитку вокально-симфонічного циклу. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія*. МДУ, 2017. Вип. 14. С. 74–82.

Наукові праці апробаційного характеру:

10. Hrytsenko O. Modern Ukrainian composer Valeriy Antonuk : research articles *XII International Conference «Sharing the results of research towards closer global convergence of scientists»*. Montreal. Canada. 2017. Pg. 47–52.

11. Hrytsenko O. Unfading branch of the Ukrainian musical romanticism (Composer Nikolay Lysenko's artistic method) : research articles *International Scientific Conference «Topical problems of modern science»*. Warszawa. Poland. 2017. Volume 2. Pg. 3–4.

12. Гриценко О. Г. Образ ліричного героя (Валерій Антонюк та його симфонія № 7 «Маскарад непобачених снів»). *Музика*. № 3. 2018. С. 24–27.

13. Гриценко О. Г. Творчість сучасного українського композитора Валерія Антонюка в контексті українсько-польських зв'язків. *Україна – Польща: діалог культур (Ukraina – Polska: dialog kultur)* : зб. матеріалів

Міжнародного наукового симпозіуму. Київ, 19–21 квітня 2018 р. Київ : ІК НАМ України, 2018. С. 70–71.

Основні положення дисертації оприлюднено в доповідях

9 наукових конференцій:

Міжнародних та зарубіжних:

Міжнародна наукова конференція «Постать М. В. Лисенка у світовому історико-культурному контексті» (Київ, 5–6 квітня 2017);

International Scientific Conference «Topical problems of modern science» (Warsawa, Poland, June, 16, 2017);

Науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в музикознавчих рефлексіях» (Київ, 2–3 листопада 2017);

XII International Conference «Sharing the results of research towards closer global convergence of scientists» (Montreal, Canada, December, 12, 2017);

XIII Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 16-17 листопада 2017);

Міжнародний науковий симпозіум «Україна – Польща: діалог культур» (Київ, 19-21 квітня 2018);

Четверта Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми вокальної педагогіки та виконавства» (мистецькі родини) (Київ, 11 грудня 2018);

Всеукраїнських:

Третя всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми вокальної педагогіки та виконавства» (Київ, 21 лютого 2017);

«Наукові читання Творчої майстерні інтерпретації сучасної музики 2017» (Київ, 24–29 жовтня 2017);

Вісімнадцята науково-практична конференція Українського товариства аналізу музики «Феномен авторства у музичній творчості» (Київ, 31 березня – 1 квітня 2018);

Четверта всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні проблеми вокальної педагогіки та виконавства» (Київ, 11–12 грудня 2018).