

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-1>

Валентина АНТОНЮК

докторка культурології, професорка, народна артистка України, завідувачка кафедри камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0003-1821-1933

Ірина ФЕДОРОВСЬКА

творча аспірантка, кафедра камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0001-8756-0323

Бібліографічний опис статті: Антонюк, В., Федоровська, І. (2023). «Теплі Пісні» Валерія Антонюка на вірші Валентини Антонюк: поетика стилю. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–13, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-1>

«ТЕПЛІ ПІСНІ» ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА НА ВІРШІ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК: ПОЕТИКА СТИЛЮ

Метою дослідження є цілісний аналіз поетики стилю вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк».

Методологія. У дослідженні застосовано комплекс наукових методів із галузей культурології, мистецтвознавства, філософії, літературознавства.

Наукова новизна. Встановлено, що, створивши вокальний цикл «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», композитор Валерій Антонюк написав твір, емоційно відмінний від ліричного змісту віршів поетеси. Завдяки їх музичному «перекладу», вербальний ряд твору сприймається по-іншому, завдяки чому збагачується та отримує нові додаткові риси, сенси, образні елементи жанрової поетики стилю.

Висновки. Здійснене дослідження дозволяє стверджувати, що вокальний цикл Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» побудовано за цілісним музично-драматургічним принципом, відповідно до якого, кожен із його окремих номерів виконує індивідуальну функцію, втілює певну стадію розвитку сюжету. Драма-тургія твору має відчутні риси симфонізму, що виявляються у розвитку початкового інтонаційного зерна, з найактивнішою його фазою в останньому номері, а також у створенні аркової системи організації частин циклу. Разом із вербальними символами, музичні наскрізні елементи синтезуються та поліфонізуються впродовж усього циклу, що призводить до їх якісних трансформацій та утворення образно-тематичних, інтонаційних, фактурно-динамічних та стильових арок.

Твір В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» становить яскравий приклад художньо-концептуальної цілісності вищого порядку: це – жанрово детермінований вокальний цикл у стилі «неокласицизм», в якому всі складові музично-мовленнєвої системи підпорядковані єдиній функції: вираженню найтонших емоційних відтінків образного змісту поетичного слова.

Ключові слова: авторський почерк, вокальний цикл, інтонаційне зерно, музична драматургія, поетика стилю.

Valentina ANTONYUK

Doctor of Cultural Studies, Professor, People's Artist of Ukraine, Head of the Department of Chamber Singing, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1-3/11 Horodetskyi Architect street, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0003-1821-1933

Iryna FEDOROVSKA

creative graduate student, Department of Chamber Singing, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1-3/11 Horodetskyi Architect street, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0001-8756-0323

To cite this article: Antonyuk, V., Fedorovska, I. (2023). «Tepli Pisni» Valeriia Antoniuka na virshi Valentyny Antoniuk: poetyka stylu ["Warm Songs" by Valeriy Antonyuk on the lyrics of Valentina Antonyuk: poetic of style]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–13, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-1>

"WARM SONGS" BY VALERIY ANTONYUK ON THE LYRICS OF VALENTINA ANTONYUK: POETIC OF STYLE

The purpose of the study is a holistic analysis of the poetics of the style of Valery Antonyuk's vocal cycle «Warm Songs on the Lyrics of Valentina Antonyuk». **The research methodology:** the research uses a complex of scientific methods from the fields of cultural studies, art history, philosophy, literary studies. The conducted research allows us to assert that Valeriy Antonyuk's vocal cycle «Warm Songs on the Lyrics of Valentina Antonyuk» is built according to a holistic musical and dramaturgical principle, according to which each of its individual numbers performs an individual function, embodies a certain stage of the development of the plot.

Scientific novelty. It has been established that, having created the vocal cycle «Warm Songs on the Lyrics of Valentina Antonyuk», the composer Valeriy Antonyuk wrote a work that is emotionally different from the lyrical content of the poetess' poems. Thanks to their musical «translation», the verbal series of the work is perceived in a different way, thanks to which the genre poetics of the style is enriched and receives new additional features, meanings, and figurative elements.

Conclusions. The conducted research allows us to assert that cycle is built according to a holistic musical and dramaturgical principle, according to which each of the individual numbers performs an individual function, embodies a certain stage of the development of the plot. The dramaturgy of the work has tangible features of symphonism, which are manifested in the development of the initial intonation grain, with its most active phase in the last number, as well as in the creation of an arch system of organization of parts of the cycle. The musical canvas of the songs is permeated by cross-genre and intonation symbols that deepen the emotional and meaningful shades of the poetic text: it is a uniform chordal pulsation that embodies the philosophical image of the time; second lamento intonations, characteristic not only for the melodic motives of the vocal part, but also as a structural element of chords; the use of genre models to emphasize emotional depth (recitation as resistance; vocalization – to intensify mourning; dance genre as the embodiment of irony and sarcasm; bells to create the effect of sublimity, choralness, etc.). Together with verbal symbols, musical cross-cutting elements are synthesized and polyphonized throughout the cycle, which leads to their qualitative transformations and the formation of figurative-thematic, intonation, textural-dynamic and stylistic arcs. The double author's performance of this music constitutes new synthetic compounds of the poetics of the style of chamber and vocal music.

The work of Valeriy Antonyuk «Warm Songs on the Lyrics of Valentina Antonyuk» is a vivid example of artistic and conceptual integrity of the highest order: it is a genre-determined vocal cycle in the style of «neoclassicism», in which all components of the music-speech system are subordinate to a single function: the expression of the most subtle emotional shades of the figurative meaning of the poetic word.

Key words: author's handwriting, vocal cycle, intonation grain, musical dramaturgy, poetics of style.

Постановка проблеми та її актуальність.

Вокальний цикл є жанром, що зосереджує в собі унікальні можливості для застосування індивідуальних композиторських художніх засобів у сфері музичної інтерпретації літературних образів, покращення стильових стереотипів і внутрішніх процесів кристалізації поезики виконавських взірців. У другій половині ХХ-го на початку ХХІ ст. українські композитори І. Алексійчук, О. Безбородько, В. Губаренко, Л. Дичко, А. Загайкевич, Ю. Іщенко, О. Канерштейн, І. Карабиць, В. Кирейко, Л. Колодуб, Б. Лятошинський, Г. Ляшенко, Ю. Мейтус, В. Сильвестров, Б. Фільц, М. Шух суттєво збагатили традиції вокального циклу новими формами й художнім змістом. Їхня творчість знаходиться в полі зору науковців, що сприяє всебічному вивченню новітніх явищ сучасної української музики. Однак, по-справжньому

безпрецедентних стилістичних трансформацій жанр вокального циклу зазнав саме в останні десятиліття, зокрема, – у творчості одного з яскравих представників нового покоління українських композиторів – Валерія Антонюка. У його творчості вокальний цикл став своєрідною «точкою перетину» тенденцій романтичного, неокласичного та постмодерністського мислення, жанрових інваріантів національного пісенного мистецтва, інноваційних концепцій художнього світобачення та відкритої форми композиторсько-виконавського пошуку. З одного боку, ця множинність концептуальних векторів відкриває невичерпне джерело наукових аспектів, досі не поставлених в об'єктив традиційної музикознавчої думки; з іншого – це спонукає дослідників переосмислити традиційні підходи щодо стильового аналізу, окресливши нові акценти характерис-

тики авторського почерку. В контексті цього твердження, висвітлення стильових аспектів творчості яскравого представника української музики нового часу Валерія Антонюка є очевидною. Обраний науковий ракурс та смислове коло питань дозволять, по-перше, скласти уявлення про прийоми втілення композиторської рецепції поетичного тексту, відтворені автором у роботі з літературними та музичними символами на різних функціональних рівнях твору; по-друге, – поповнити новим аналітичним матеріалом один із найпроблемніших аспектів камерно-вокальної сфери, – поетику стилю. Тематика статті є справді актуальною, оскільки досліджень творчості цього композитора – небагато.

Метою дослідження є цілісний аналіз поезики стилю вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк». **Завдання** – дослідити вокальний цикл В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» із точки зору специфіки жанрово-інтонаційних та поетичних символів та їхньої ролі у драматургії твору. Нами застосовано комплекс наукових *методів* із галузей культурології, мистецтвознавства, філософії, літературознавства, для осягнення системи цінностей музичного та художнього тексту, авторської моделі світу та людини в процесі формування образної сфери у жанрі камерно-вокального циклу В. Антонюка з урахуванням особливостей його індивідуального стилю. Також застосовано метод системного аналізу, – для вивчення рис стилю та основ композиторського письма В. Антонюка. **Матеріалом для аналізу** стали збірки поезій Валентини Антонюк, нотний рукопис вокального циклу «Теплі Пісні...» Валерія Антонюка та запис звучання твору в подвійному авторському виконанні¹.

Аналіз досліджень і публікацій за темою. Валерій Антонюк представляє сучасне покоління українських композиторів із самобутнім креативним мисленням, максимально розвиненим природним обдаруванням, вишуканим естетичним смаком, широким мистецьким кругозором та філософською глибиною. Його музика – впізнавана та є невичерпним джерелом нових композиторських рішень, тож, безумовно, варта уваги мистецтвознавців.

Творчості В. Антонюка присвячене дисертаційне дослідження виконавських рефлексій його вокально-симфонічної музики (Гриценко, 2019; 2020), а також – спроба аналізу вокального циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», здійснена через призму з'ясування жанрово-інтонаційних та поетичних символів його драматургії (Федоровська, 2022). З'ясуванню специфіки синтезу музики й слова у вокальному циклі Валерія Антонюка «Десять солоспівів на вірші японських поетів XVI–XVII ст. у перекладі Миколи Лукаша» для сопрано з фортепіано присвячене колективне дослідження (Antonyuk, Artiukhova, Kalashnyk, Matiushenko-Matviichuk, Shesterenko, 2023). Та вокальна циклічна музика цього автора ще не була вивчена під кутом зору поезики стилю. Важливим для нас став принципово новий підхід до з'ясування сучасних тенденцій композиторської поезики на прикладі камерно-вокальної творчості Ю. Гомельської (Носуля, 2018) та визначення ролі музичної поезики композиторської спадщини І. Стравінського в контексті європейської поетичної рефлексії (Ареф'єва, 2018). Вагомим науковим внеском є визначення української циклічної камерно-вокальної музики як єдиної художньо-творчої системи композиторського і виконавського мислення (Ніколаєва, 2002; Горелік, 2006; Баланко, 2009; Хуторська, 2009; Савчук, 2013; Загородній, 2015; Кушнірук, 2020; Григор'єва, 2021).

Виклад основного матеріалу. Композиторська творчість Валерія Юрійовича Антонюка (1979 р.н.) охоплює понад 600 опусів. Він переконливо заявив про себе у найбільш концептуальних та багатопланових жанрових і стильових виявах нової української академічної музики. Мультижанрова природа творчості Валерія Антонюка базується на глибоких традиціях європейського музичного мистецтва та належить до стилю «неокласицизм». «Особливістю композиторського почерку та художнього мислення В. Антонюка є прагнення зберегти конструктивну врівноваженість та відчуття балансу у романтичній формі» (Гриценко, 2019, с. 276). Автор десяти симфоній, низки вокально-симфонічних і хорових кантат на біблійні тексти, а також на вірші Т. Шевченка, В. Стуса, П. Верлена та Ф.-Г. Лорки (в українських перекладах М. Лукаша), В. Антонюк яскраво заявив про себе і в жанрах камерної

¹. Прослухати запис у виконанні авторів твору можна тут: <https://www.reverbnation.com/.../30285965-valeriy-antonyuk-wa>

інструментальної та вокальної музики. Крім вокального циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» (2004–2008), йому належать «Десять солоспівів на вірші японських поетів XVI–XVII ст. у перекладі Миколи Лукаша» (2000), 5 пісень для сопрано у супроводі фортепіано «Паралелі» на вірші І. Анненського (1997–2014) та «П'ять Спалахів для сопрано й струнного оркестру». Крім вокального циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», Валерій Антонюк написав на її слова романс «Павутиняно у лісі» (2021), прем'єра якого разом із солоспівами «Аве, Марія», «Вокаліз», а також іншими вокальними циклами прозвучала на авторському концерті композитора в Колонному залі імені Миколи Лисенка Національної філармонії України у виконанні заслужених артистів України Дмитра Агеєва, Валентини Матюшенко, Валерії Туліс та лауреатки міжнародних конкурсів, солістки ансамблю «Благовість» Олени Кумановської 21 лютого 2022 року.

Робота над циклом «Теплі Пісні...» розпочалася восени 2004 р. Вірші вибирав із поетичних збірок «Батьківські Луки», «Чистий четвер», «Колискова для тебе» (Антонюк, 1996; 1998). Перші чотири номери циклу прозвучали 23 листопада 2004 р. на ювілейному вечорі Валентини Антонюк у Київському Будинку актора, а повністю цикл був представлений у 2008 р. в Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України в подвійному авторському виконанні. Зосередимося на аналізі його номерів у пошуку поетики стилю.

Пісня № 1 «Дві Сльози» – це поетична інтродукція циклу, що вводить слухача у коло похмуро-елегійних образів та настроїв. Широкі акордові співзвуччя у фортепіанному вступі передають атмосферу самотності та душевних мук. Саме тут народжується головне інтонаційне зерно циклу, яке композитор тонко вплітає в акордову вертикаль (*e-d-e-f*), а згодом проводить його у контрапункті вокальної партії та партії акомпанементу у ритмічному збільшенні. У поетичному тексті відчувається вистраждане прохання, і перед слухачем постають символи сліз: «...сльози недолі й сльози розчулення з краси...». Художній контраст поетичних образів трансформується за допомогою музичних засобів і втілюється у стані емоційної статичності, оціпеніння. «Приреченість»,

виражену в тексті композитор не спростовує, а ще більше підсилює лаконічним музичним арсеналом: аскетичні акордові ходи у вступі, вузький мелодичний діапазон, речитативний тип мелодики втілюють образ «застиглого часу» і «застиглого почуття». Лише ладові фарби та динамічна активність (від *p*, *pp* до *mf*) дають зрозуміти, що це тільки початок шляху образно-емоційних трансформацій. Наступна строфа поетичного тексту підсилює внутрішній протест, демонструючи інший образний стан, гостро конфліктний та драматичний. І, якщо на початку музика ніби стримувала порив людських емоцій – втрата існувала деінде повз межами усвідомлення, то тепер ці емоції нагадують бурхливий потік: речитативність мелодії перетворюється у відточену декламацію з гострими окличними інтонаціями, фактура трансформується у дрібну акордову фігурацію. Це – «стадія заперечення», що у тексті виражена протиставленням образів, а у музиці динамічним наскрізним розвитком з поступовим накопиченням драматургічного потенціалу і раптовим емоційним спадом. Із повторенням початкової строфи («*Стули докупи дві сльози*») та фортепіанної постлюдії, образ не набуває завершеності. Навпаки, драматургічна спрямованість першої пісні циклу свідчить про задум композитора якомога глибше розкрити стадії прийняття втрати героєм, спонукаючи його пережити різнопланові емоційні стани. До поетичного смислообразу сльози (внутрішньо конфліктного та розділеного) композитор додає статичну акордову пульсацію, як символ плину часу та невідворотності втрати. Тричастинна структура поетичного тексту цього номера вкладається в тотожну музичну форму, що її створює композитор. Автори музики нечасто йдуть «слід у слід» за віршованим текстом, репрезентуючи власне прочитання й розуміння кожного поетичного слова. В даному випадку – це елегія (грец. *ἐλεγεία* – журлива пісня, скарга), – один із жанрів лірики медитативного, меланхолійного або емоційного, зазвичай, сумного змісту, найчастіше написана від першої особи (Гром'як, Ковалів, Теремко, с. 225–226). Лірична героїня Валентини Антонюк смакує гіркоту сліз, збільшує їх кількість, що стимулюють рефлексію в бік посилення печалі. Прихований самоаналіз героїні призводить її в стан зневіри, оскільки в результаті роздумів вона приходять до

висновку, що колишнє щастя зникло в результаті впливу злої недолі (іній, сніг – то є природа, роса не якась, а Божа; тож, так судилося, нічого змінити не можна.) Реалізовані в музиці, ці вірші посилюють первісну побутову емоцію вербального ряду й підносять її до рівня епічності: сльози стають плачем, голосінням; цьому сприяють октавні злети голосу, секвенції, що спонукають до звучання його неозорий динамічний діапазон. Акордовий вступ, виписаний двостопною хореїчною фігурою, звучить як похвальна хода; такою ж ритмо-гармонічною формулою ця мініатюра й завершується, направляючи слухачку рецепцію на створення образу чогось незворотньо втраченого.

Пісня № 2 «Довготелесий Лелека» контрастує з попереднім солоспівом. Музыка вступу також має октавну інтонацію, яка завдяки своєму знаходженню на кінці синтагми сприяє художньо-образному відтворенню візуалізації широкого розмаху його крил. Мелодія вокальної партії виписана досить невимушено, повторювана друга фраза, низхідний рух додають їй рис, споріднених з класичним романсом. Тридольний поетичний ритм накладається на дводольну метричну сітку фортепіанного супроводу: слова сповіщають, що лелека злетів, але музыка ясно змальовує його широкі кроки, які закарбувалися у пам'яті ліричної героїні, яка все ще повертається думкою до тієї миті, коли він ще був поряд й можна – можливо? – було його спинити. Це – досить напружений, із неприхованим готичним присмаком вірш – повторюваний рефрен про дуже високі гори, поетичні тропи про піднебесся, звідкіля немає вороття, – там чагує безвість (нема звістки – а чи є той, хто цю звістку надішле?). Вокаліз же – зовсім висвітлений: погойдування, яке надане ще у вступі, впливає на формування образу усієї вокальної мініатюри. Засобами музичної виразності створюється зовсім протилежний характер, і цей номер сприймається як колискова. Звучанням коловоротної мелодичної формули, її повторюваністю, відточується певна монотонність, яка заспокоює, умиротворює. До того ж, і спів без слів, лише на «а», який у вірші є одночасно лементом і його луною – у другій строфі, тут виписано, як приспів. Завдяки цьому, вірші втрачають напруженість; особистий трагізм ліричної героїні набуває рис узагальнення; з'являється епічна,

оповідна, дещо сугестивна інтонація. Вирій, із холодної всепоглинаючої безодні, перетворюється на прихисток для спочинку: адже, коли мама співає колискової синові – страшно бути просто не може. Діалог вокалістки й піаніста музичними засобами змальовує два світи, два різні сприйняття, дві вікові доби. Сонце зійде, й висушить найменшу сльозинку, – лелека неодмінно повернеться.

Ця пісня починається коротким драматичним фортепіанним двотактом. Триольна фігурація тільки намічує контури майбутнього жанрового смислообразу, семантика якого проявиться дещо пізніше. Втім, поетичні рядки сповнені відчаю та болу втрати: *«довготелесий лелека у вирій від мене полинув...»*. Мінорний лад (*cis-toll*), низхідна запитальна інтонація у поєднанні з фігураційною фактурою акомпанементу створюють ефект випереджаючого відображення. «Вирій» трактується композитором не як сфера піднесеного, а навпаки – це тривога і страх, невідомість. І кожен наступний поетичний рядок ніби ще більше накопичує цю емоційну напруженість. Композитор тонко вловив специфічність поетичного образу. І тому в кінці строфи він вводить вокаліз (7–8-й такти) як продовження невикazanого у вербальному тексті. Наступна музична строфа – це кульмінація пісні, що створюється переважно музичними засобами: розширюється мелодичний діапазон та регістровий діапазон акомпанементу. І знову в кінці звучить вокаліз, що акцентує увагу на секундових лементозних інтонаціях, які переходять майже у крик. І ось звучить ключова фраза поетичного тексту – *«знає лелека: вирій – там, де спочинуть крила...»*. Ця лаконічна думка відображає глибокий екзистенційний зміст, втілений в образі юного Ікара, що летить далеко у височинь і прагне до Сонця, і в тому прагненні знаходить свою загибель.

Пісня № 3 «Сонце». Її похмурий та пригнічений загальний настрій вводить случала у стан ще більшої безпорадності. Поетична антиномія образу Сонця, як *«голого й холодного»*, знову відсилає у трансцендентну сферу філософських роздумів. Первинна ідея втрати передається через образ дитини, що загубила маму. У музичній тканині цього номеру також виділяється декілька важливих символів. Перший із них – акордові ходи кластерної структури, що акумулюють образ часового плину та створю-

ють музичну арку з першою піснею. Використання кластерних побудов є однією з яскравих рис композиторського почерку В. Антонюка. Проте, як справедливо зазначає О. Гриценко, «...в опусах митця вони набувають особливого символізму» (Гриценко, 2019, с. 275–277). Насиченість акордів секундовою інтервалікою (зокрема, це – септакорди із секстою) підкреслює тужливу, благальну інтонацію. Споріднені музичні елементи поєднують третю пісню із попереднім номером. Жанровий смислообраз, що тільки формувався в фортепіанній партії другої пісні, тут знаходить свій вихід у імітації звучання дзвонів (4–7-й такти), семантика якого ще більше посилює філософський підтекст поетичного образу. Цей солоспів за настроєм та засобами музичного письма є продовженням попереднього. Те ж саме погойдування, колискові інтонації, які несподівано перетворилися на хорал. Тож споглядальність тут – уже з домішкою молитовної відстороненості, але наданої, вже в романсовому форматі: низхідний розспів мелодії після плато на одному високому звуці; тяжіння нестійких тонів у стійкі – в інтонації вокальної партії; розв’язання дисонансів; *arpeggiato* в фактурі фортепіанного супроводу, насичені акорди, повільний темп: це – своєрідна колискова для дорослого. Фінальне звучання пустотних інтервалів – це створення звуковими засобами ефекту відблисків сонця на воді. Завершується номер фортепіанною постлюдією, акцент у якій зроблено на колористичних співставленнях септакордів та нонакорду і «завмиранні» на тональному органному пункті.

Пісня № 4 «Чорнобильський Епод» вражає трагічністю поетичних образів². Музика цього номеру спочатку навіює певну алюзію до звучання пісень рок-музикантів: схожа тематика, фортепіано звучить як ритм-гітара (дає про себе знати юнацька пристрасть композитора, який певний час присвятив роботі в цьому форматі). Але це враження, що виникає на перших тактах солоспіву, досить швидко змінюється. Фактура фортепіанного супроводу – наче биття пульсу в скроні, така пульсуюча педаль виконує функ-

цію нагнітання тривоги, невтішності, незворотності того, що сталося. Однак, неширокі за діапазоном, вокальні фрази, що поволі спускаються після певної інтонаційної ретардації на одній ноті, повторення початкового речення, дещо знижують трагедійний пафос віршу, зменшують закладену в ньому пасіонарність. Художня ідея композитора набуває іншого вигляду, коли до вогнів рампи виходить виконавиця – остання інстанція у ланцюжку. Саме звучання сопрано надає цьому солоспіву глибини й трагізму: темброве забарвлення, глісандові переходи між наближеними звуками, стримане вібрато – усе це насичує музичне полотно скорботним, тужливим звучанням. Репризи, фінальні розспівні вокалізи у високому регістрі линуць у височінь, де й мають жити птахи. Висхідна інтонація – як знак питання, благання небесного захисту. Звучання голосу на довгих звуках філірується: тане, розчиняється і знов звучить, як відлуння колискової. Відбувається метаморфоза: у зверненні до образів навколишньої природи герой не знаходить спокою, натомість повсюди його огортає спустошення та приреченість. Вербальний текст посилює загальний похмурий та «мінорний» настрій попередніх частин. Однак, використані композитором раніше жанрові, мелодико-інтонаційні та ладо-гармонічні знахідки ще не до кінця розкрили художній потенціал його індивідуального стилю, і в цьому номері вони вступають у нову фазу музичного синтезу. В мелодії Еподу проступають зерна інтонацій із попередніх пісень циклу: особливо виділяється спільний з другим номером мелодичний контур у квінтовому діапазоні з характерним низхідним рухом. Втім, у вокальній партії також з’являється широта й наспівність, не характерні для дрібної рецитації. Лагідність вокальної інтонації підкреслюють гармонічні звороти зі співставленням мажоро-мінору ($t_{53} - III_6 - VI_9$), на фоні яких у партії сопрано звучить трансформований початковий інтонаційний мотив циклу. Сислове поле вірша композитор підсилює вокалізмом (жанрово-інтонаційна арка до № 2), в якому туга поєднуються з благанням і надією.

Пісня № 5 «Спливу Останньою Сльозою» – лаконічна та передусе драматичній кульмінації циклу. Її функція полягає у своєрідному відстороненні ліричної героїні. Знов у поетичних рядках (мініатюру написано в стилі *хайку*)

² Епод (грец. *epodos*, від *epi* – безпосереднє слідування за чимось, додавання до чогось та *ode* – пісня) – приспів, власне, другий вірш ямбічного двовірша, складений із триметра та диметра; згодом – ліричний твір в античній версифікації, складений із двовіршів однієї метричної системи, в якому довгі віршові рядки чергувалися з короткими (Гром’як, Ковалів, Теремко, с. 246).

з'являється образ сльози, й композитор його підкреслює, поєднуючи інтонаційною аркою з початком мелодії першого номеру циклу. Однак, тут цей образ – не контрастно-роздвоєний, а трактується скоріше як своєрідна ремінісценція, спогад, про те, чого вже не існує. Акордова пульсація та кластерні сполучення партії акомпанементу набувають іншого значення: це – невидимі світові сльози, що мимохіть спливають від усвідомлення невідворотності втрати. Мініатюра «Спливу Останньою Сльозою» – ще один зразок того, як засобами музики було висвітлено досить гіркі слова вірша. Внутрішня енергія почуття, яка можливо мала б перетворитися на виразну вокальну лементацію, після двох речитативних побудов розчинилася у кришталевих звуках фортепіанного супроводу, – світлих і чистих, як ранішня роса. Це – вузловий драматургічний момент камерно-вокального циклу, перша кульмінаційна пуанта: традиційна для композитора «тиха», кульмінація.

Пісня № 6 «Притопчу Каблуком» – перша кульмінація циклу.

Болісні емоції та переживання автор поетичних рядків намагається передати через алегоричний *танець смерті*. Втім, смерть трактується не в трагедійному ключі, а скоріше як символ визволення та звільнення від болю втрати. За словами О. Гриценко, «В. Антонюку притаманне гротескове переосмислення як фізичних, так і духовних подій у житті людей, що оточують майстра: майже в усіх його творах є гостросюжетні танцювальні частини» (Гриценко, 2020, с. 82). Пісня «Притопчу каблуком» підпадає під цю характеристику: вона ілюструє гіркоту від втрати, є болісною сатирою на межі сарказму. Танцювальна жанровість з характерною ритмо-формулою споріднює цю пісню із солоспівом «Ой казав мені муж» із циклу «Десять обробок українських пісень із Полтавщини» В. Кирейка. Однак, В. Антонюк не використовує автентичні фольклорні цитати, а втілює власну оригінальну мелодичну концепцію. «Притопчу каблуком» – ще й певна стилізація, алюзія до звучання романсу В. Кирейка «Од села до села» на сл. Т. Шевченка. Мініатюра танцювального характеру, контрастна слізному попередньому номеру, має демонстративно різкий тон викладення у низькому регістрі голосу. Сухий речитив,

безвібратне звучання голосу змальовує побутовий сюжет. Доповнює образ зумисно хвацький акомпанемент. Музичними засобами створено карнавальну сценку, покликану відтінити глибоко затамовану печаль ліричної героїні з її тонкою душевною організацією. Отже, щемлива історія, надана у поетичному тексті, ще яскравіше розкривається в її музичній версії. Уповільнений темп, громіздкі акорди створюють драматургічний акцент: якщо до цього моменту ще жевріла якась надія, після зробленого висновку, історія кохання назавжди відходить у минуле. Цей номер – перелом у драматургії циклу, що підкреслює існування ліричної героїні – наратора (авторської маски) та автора (авторів), відсторонений погляд яких не дає розростися нестримній сентиментальності, обмежуючи її проявами серйознішого поетичного змісту. «Притопчу Каблуком» – це так звана «*scene a faire*» (за Ф. Сарсе – «обов'язкова сцена»), необхідність якої обумовлена логікою розвитку сюжету (Сарсе, с. 244). Тож, на цьому місці наратив переходить в інше русло, й саме тому ці вірші вибрано для наступної **Пісні № 7 «Змовкни, Серце»**. Солоспів на ці вірші – створення образу тиші, надії, з якої має з'явитися паросток майбутньої любові. Плекання цієї надії, огортання-оспівування її нестійкими щаблями стійкого тону, – музичне вирішення вербального завдання. Досить помірний темп, неквапливе звучання голосу формує атмосферу заспокійливої споглядальності, тоді як поетичне слово звучить замовлянням, що створює певний сугестивний ефект. Ці інтонації гіпнотизують, навіюють умиротворення, і, саме завдяки своїй монотонності, приховують, втаємничують справжній зміст висловлення: все скінчено, – забудь. Але музика, всупереч віршам, дає надію: висхідна секвенція має стверджувальний характер; емоційне піднесення зростає, і кожна наступна фраза піднімається вище та переконує в тому, що все піде на краще. Висвітлено-прозора звучить супровід фортепіано. Проста тричастинна форма цього романсу-елегії зберегла властивий для повільних мініатюр цього циклу колисковий ефект. Променем світла крізь хмари печалі стає останній мажорний акорд солоспіву, – терцовий тон у партії сопрано; відсутність же остаточної, кінцевої тонічної «крапки» ство-

рює відчуття несміливої надії. Зі словами заспокоєння героїня звертається до власного серця, і знову виникає образ весни як дух надії та омріяної радості. За стилістикою музичної мови цей номер композитор більше пов'язує з початковими піснями циклу, що виражається у ряді спільностей: елегійно-похмурий настрій початку пісні, монотонність фортепіанного супроводу, мінорні співзвуччя, повернення речитативного типу мелодики з акцентування інтонацій *lamento*, «завмирання» поетичної строфи на ферматі тощо. Втім, завершення номеру на мажорній ноті словами «...поможи ж бо знов найти себе...» та вже знакової лейтінтонації у в партії сопрано перетворює цю пісню на образно-емоційний предикт, що виводить нас на фінішну пряму останньої пари номерів. Це – вишукані перлини циклу: ще один зразок «двійників» адже ці солоспіви об'єднує одна ідея: вже майже не боляче, усе минуло: вороття нема, – «весна зупинила»; «між нами – грати»; реальне стало згадкою, «обрАзи» – «Образами», якими можна грати й посміхатися, хоча ще крізь сльози. Обидва ці номери мають спільну інтонатику (якщо розглядати це поняття ширше, – це не лише послідовність інтервальних ходів мелодії, а й сукупність засобів організації усної мови, що відображають її смислову й емоційно-вольову сторони, які проявляються в послідовних змінах висоти тону, темпо-ритму мови, сили звучання, внутрішньо-фразової динаміки, пауз, загального тембру висловлювання).

У пісні № 8 «Літа Питала» вперше панує безхмарне, світле почуття. Поетичний текст змальовує образи пір року. Музична мова цього номеру відсилає нас до романтичної естетики лірики Р. Шумана, що виражається у загальному елегійно-просвітленому настрої пісні, інтонаційній відкритості, наспівності, характерному типові акордово-фігураційного викладу акомпанементу. Ця пісня – стихія почуттів героїні, що звільнилися від болю втрати та розчарування. Раптовий поетичний зворот наприкінці пісні («весна зупинила») композитор свідомо підкреслив зміною запитальної інтонації та динаміки, сповільненням темпу, аби підготувати загальну кульмінацію твору.

Пісня № 9 «Гратиму» – остання фаза драматургії вокального циклу. Перший з них знаменує поворот до внутрішнього, суб'єктивного

світу. Тут і апофеоз, і вихор емоцій радості, полегшення, нестримності, які огортають героїню. Авторка віршів використовує омоніми та поетичні порівняння. Можемо припустити, що *grati* символізують своєрідну стіну, що розділяє героя з його минулим, з його болем і стражданнями. Загально-емоційний піднесений настрій пісні підкреслюють короткі фанфарні інтонації на початку кожної мелодичної фрази; світлий мажорний лад (*F-dur*): поліритмічність у приспіві як подолання статичності, що переважала у минулих піснях; віртуозно-імпровізаційний равелівський тип піанізму, втілений у фігураційній фактурі супроводу тощо. Особливо показовим елементом у номері виступає вокаліз, що звучить на *mormorando* в кінці кожного з куплетів. На відміну від попередніх пісень, цей вокаліз відрізняється протяжністю та діапазоном. У кінці пісні він представляє останню фазу конфлікту «минулого» і «майбутнього», що її композитор втілює у символічній боротьбі двох «образів» лейтінтонації – похмурої мінорної та просвітленої та оптимістичної мажорної. Загалом, накопичення емоційної динаміки до № 9, якісне оновлення жанрових, інтонаційних, гармонічних елементів дозволяє сприймати останню пісню циклу як омріяний катарсис, вивільнення почуттів героїв циклу та осягнення нового змісту буття. Восьма та дев'ята пісні циклу об'єднують також тотожні інтонаційні фігури у вокальній партії та акомпанементі (власне, саме ця лаконічна інтонаційна формула і є об'єднуючою для всього циклу, – одним з формоутворюючих факторів цієї колекції). Обидва номери мають дуже вишуканий акомпанемент, який підсилює сформований образ Зокрема, пісня «Гратиму...» має вступ, що імітує грайливі потоки джерельця: вода дзюрчить по камінцях і немов промовляє веселим голосом. Інтонаційно близький до нього акомпанемент пісні «Літа питала»: виразний фортепіанний супровід, що має арпеджовані акорди, консонансні співзвуччя, – насичене та яскраве звучання, відтіняюче вокальну партію. Екзистенціальне забарвлення вірша музикою переводиться у споглядальну сферу, і домінуючий настрій, внаслідок певного узагальнення, перетворюється з пасіонарного в елегійний. Щодо пісні «Гратиму...», – епатажно-психоделічний ефект її віршованого тексту, завдяки композиторському вирішенню, остаточно нейтралізу-

ється та зникає, вивільнюючи місце світлому, грайливому настрою. Завдяки цьому, фінал циклу – це розширена драматургічна кульмінація, яка завершує цю елегантну, місцями трагічну історію максимально висвітлено, з надією на продовження особистого життя ліричної героїні з новим коханням.

Повертаючись до теми поетичних символів у творчості В. Антонюка, необхідно сказати про один із найулюбленіших символів композитора – Час – О. Гриценко називає його «середньою одиницею словника автора»: «Можливо, тому саме цей образ, в тому чи іншому аспекті, присутній у більшості творів композитора; подекуди час персоніфікується, отримуючи повноцінну «роль зі словами»; іноді він є тлом, на фоні якого відбуваються різноманітні події; а в деяких випадках «він є лише нагадуванням та імпульсом задля створення ланцюжка асоціацій» (Гриценко, 2020, с. 70). Вокальний цикл «Теплі пісні...» є прикладом використання В. Антонюком досить узагальненого, фонового образу Часу. Адже, кажучи про етапи переживання болю від втрати, ми маємо на увазі певний проміжок часу – коли в людині відбуваються певні зміни від найпершого зіткнення з болем – до самого його прийняття та його «випускання». У музиці цього циклу композитор втілює образ Часу у фортепіанній партії та драматургічно пронизує ним усі номери. Тож, якщо авторка/співачка репрезентує поезію, протагоніст актуалізує їх, композитор реалізується через оцінку описуваних подій та власну позицію (згоду, підтримку) висловлює іншу, нейтральну чи опозиційну точку зору.

Наукова новизна. Встановлено, що, створивши вокальний цикл «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», композитор Валерій Антонюк написав твір, емоційно відмінний від ліричного змісту віршів поетеси. Завдяки їх композиторському «перекладу», вербальний ряд «Теплих Пісень» сприймається по-іншому, завдяки чому збагачується та отримує нові додаткові риси, сенси, образні елементи, музична драматургія твору та жанрова поетика його стилю.

Висновки. Вокальний цикл В. Антонюка «Теплі пісні на вірші Валентини Антонюк» належить до вишуканих перлин сучасної української камерно-вокальної музики. Компози-

тор вибудовує в цьому творі складну систему внутрішніх відносин між дискурсом, який формує висловлювання з урахуванням усіх нюансів, – від змісту до форми: авторка (поетка/співачка) – оповідач (композитор/піаніст) – протагоніст (ліричний герой / героїня). Нині цей твір звучить в Україні та за її межами у виконанні заслуженої артистки України, солістки Національної філармонії України Валентини Матюшенко; солістки ансамблю «Благовість» Анастасії Хилько; солістки Хмельницького обласного академічного музично-драматичного театру імені Михайла Старицького Ірини Федоровської та інших співачок. Дослідження поетики стилю даного циклу дозволило встановити, що він побудований за цілісним музично-драматургічним принципом, відповідно до якого, кожен із окремих номерів виконує індивідуальну функцію, втілює певну стадію розвитку сюжету. Драматургія твору має відчутні риси симфонізму, що виявляються у розвитку початкового інтонаційного зерна, з найактивнішою його фазою в останньому номері, а також у створенні аркової системи організації частин циклу. Музичну канву пісень пронизують наскрізні жанрово-інтонаційні символи, що поглиблюють емоційні та смислові відтінки поетичного тексту: це – рівномірна акордова пульсація, яка втілює філософський образ часу; секундові інтонації *lamento*, характерні не тільки для мелодичних мотивів вокальної партії, але і як структурний елемент акордики; використання жанрових моделей для акцентування емоційної глибини (декламація, як опір; вокаліз – для посилення журби; танцювальна жанровість, як втілення іронії та сарказму; дзвони для створення ефекту піднесеності, хоральності тощо). Разом із вербальними символами, музичні наскрізні елементи синтезуються та поліфонізуються протягом всього циклу, що призводить до їх якісних трансформацій та утворення образно-тематичних, інтонаційних, фактурно-динамічних та стильових арок. Твір являє собою яскравий приклад художньо-концептуальної цілісності вищого порядку: це – жанрово детермінований вокальний цикл у стилі «неокласицизм», в якому всі складові музично-мовленнєвої системи підпорядковані єдиній функції: вираженню найтонших емоційних відтінків образного змісту поетичного слова.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Батьківські луки. Поезії. Київ : Радосинь, 1996. 40 с.
2. Антонюк В. Г. Чистий четвер. Поезії. Київ : Радосинь, 1996. 48 с.
3. Антонюк В. Г. Колискова для тебе. Поезії. Київ : Радосинь, 1998. 28 с.
4. Ареф'єва Є. Ю. Музична поетика Ігоря Стравінського в контексті європейської поетичної рефлексії. *Українська культура в контексті постмодерних інновацій*. Київ – Одеса : Освіта України, 2018. С. 318–334.
5. Баланко О. М. «Underground birds» В. Польової на перехресті жанрових традицій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Жанр як категорія музичної творчості: зб. наук. статей*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 250–257.
6. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2006. 185 с.
7. Гриценко О. Г. Валерій Антонюк. Риси стилю. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2019. Вип. 35. С. 273–280.
8. Гриценко О. Г. Культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики Валерія Антонюка : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 249 с.
9. Кушнірук О. Сильові особливості вокальних циклів О. Яковчука. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 2–3 (47–48). С. 67–79.
10. Літературознавчий словник-довідник / за редакцією Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 751 с.
11. Ніколаєва Л. М. «Вірш з музикою» як жанровий різновид камерно-вокального твору в теоретичному та виконавському аспектах. *Теоретичні та практичні питання культурології : Українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 361–380.
12. Носуля А. В. Нові тенденції сучасної композиторської поетики (на прикладі творчості Ю. Гомельської). *Музичне мистецтво і культура*, 1 (27). Одеса, 2018. С. 5–27.
13. Савчук І. Б. Романси Бориса Лятошинського 1920-х років: пошуки джерелознавчих реліквій. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 105. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 281–292.
14. Федоровська І. С. Особливості жанрово-інтонаційних та поетичних символів у драматургії вокального циклу Валерія Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк». *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей*. Дніпро : ГРАНІ, 2022. Вип. 23 (2). С. 61–74.
15. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
16. Antonyuk V., Artiukhova L., Kalashnyk M., Matiushenko-Matviichuk V., Shesterenko I. (2023). «Ten soliloquies to poems by Japanese poets...» by Valeriy Antonyuk in the context of ethno-cultural dialog. *Amazonia Investiga*. Vol. 12, Iss. 66. P. 64–73. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.66.06.7>.
17. Sarcey F. (1900). Quarante ans de théâtre: feuilletons dramatiques. Paris, P. 244.

REFERENCES:

1. Antonyuk, V. G. (1996). Batkivski luky. Poezii [Parent meadows. Poetry]. Kyiv : Radosyn, 40 [in Ukrainian].
2. Antonyuk, V. G. (1996). Chystyi chetver. Poezii [Clean Thursday. Poetry]. Kyiv : Radosyn, 48 [in Ukrainian].
3. Antonyuk, V. G. (1998). Kolyskova dlia tebe. Poezii [A lullaby for you. Poetry]. Kyiv : Radosyn, 28 [in Ukrainian].
4. Aref'yeva Ye. Yu. (2018). Muzychna poetyka Ihorya Stravins'koho v konteksti yevropeys'koyi poetychnoyi refleksiyi [Musical poetics of Igor Stravinsky in the context of European poetic reflection]. *Ukrayins'ka kul'tura v konteksti postmodernykh innovatsiy*. Kyiv – Odesa : Osvita Ukrayiny, 318–334 [in Ukrainian].
5. Balanko, O. M. (2009). Balanko O. M. «Underground birds» V. Pol'ovoyi na perekhresti zhanrovykh tradytsiy [«Underground birds» by V. Poleva at the crossroads of genre traditions]. *Naukovyy visnyk Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho. Zhanr yak katehoriya muzychnoyi tvorchoosti: zb. nauk. statey*, 81, 250–257 [in Ukrainian].
6. Horelik L. M. (2006). Vokal'nyy tsykl u zhanrovo-vydoviyi spetsyfytsi kamernoho spivu [Vocal cycle in genre-species specifics of chamber singing]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Odesa, 185 [in Ukrainian].
7. Hrytsenko, O. G. (2019). Valery Antonyuk. Features of style [Valeriy Antonyuk. Features of style]. *Art history notes*, 35, 273–280 [in Ukrainian].
8. Hrytsenko, O. G. (2020). Cultural reflections of lyricism in performance interpretations of Valery Antoniuk's symphonic music [Cultural reflections of lyricism in performance interpretations of Valeriy Antonyuk's symphonic music]: diss. ... candidate of art studies: 17.00.03. Kyiv, 249 [in Ukrainian].

9. Kushniruk, O. (2020). Stylyovi osoblyvosti vocal'nykh tsykliv O. Yakovchuka [Style features of the vocal cycles by Alexander Jacobchuk]. *Chasopys Natsional'noyi musichnoyi akademiyi im. P. I. Tchaikovs'kogo – Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2–3 (47–48). 67–79 [in Ukrainian].
10. *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* (2007). [Literary dictionary-reference] / za redaktsiieiu R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka. Kyiv : VTs «Akademii», 751 [in Ukrainian].
11. Nikolayeva L. M. (2002). «Virsh z muzykoyu» yak zhanrovyy riznovyd kamerno-vokal'noho tvorv v teoretychnomu ta vykonavs'komu aspektakh [«Poem with music» as a genre type of chamber-vocal work in theoretical and performance aspects]. *Teoretychni ta praktychni pytannya kul'turolohiyi : Ukrayins'ke muzykoznavstvo na zlami stolit'*. Melitopol', 9, 361–380. [in Ukrainian].
12. Nosulya, A. B. (2018). Novi tendentsiyi suchasnoyi kompozytors'koyi poetyky (na prykladi tvorchosti Yu. Homel's'koyi) [New trends in modern compositional poetics (on the example of the work of Yu. Gomelska)]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*, 1(27), 5–27 [in Ukrainian].
13. Savchuk, I. B. (2013). Romansy Borysa Liatoshynskoho 1920-kh rokiv: poshuky dzhereloznavchykh relikvii [Romances of Borys Lyatoshinsky of the 1920s: the search for historical relics.]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 105. 281–292 [in Ukrainian].
14. Fedorovska, I. S. (2022). Osoblyvosti zhanrovo-intonatsiinykh ta poetychnykh symboliv u dramaturhii vokalnoho tsykladu Valerii Antoniuka «Tepli Pisni na virshi Valentyny Antoniuk» [Peculiarities of genre-intonational and poetic symbols in the dramaturgy of Valery Antonyuk's vocal cycle «Warm Songs on the Poems of Valentina Antonyuk»]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny: zbirnyk nauk. Statei. Dnipro : HRANI*, 23 (2), 61–74 [in Ukrainian].
15. Khutors'ka A. Y. (2009). Kompozytors'ka interpretatsiya poetychnoho tekstu yak khudozhniy pereklad [Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
16. Antonyuk V., Artiukhova L., Kalashnyk M., Matiushenko-Matviichuk V., Shesterenko I. (2023). «Ten soliloquies to poems by Japanese poets...» by Valeriy Antonyuk in the context of ethno-cultural dialog. *Amazonia Investiga*. Vol. 12, Iss. 66. P. 64–73. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.66.06.7>.
17. Sarcey, F. (1900). *Quarante ans de théâtre: feuilletons dramatiques* [Forty Years of Theater: Dramatic Serials]. Paris, 244 [in French].