

Федоровська Ірина Станіславівна,
аспірантка кафедри камерного співу
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (067) 398 - 83 - 57
e-mail: irina.vvv@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-8756-0323>

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНИХ ТА ПОЕТИЧНИХ СИМВОЛІВ У ДРАМАТУРГІЇ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА «ТЕПЛІ ПІСНІ НА ВІРШІ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК»

Мета статті – визначення стильових аспектів інтерпретації поетичного тексту у вокальних циклах В. Антонюка на прикладі циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» для голосу з фортепіано. **Методологія дослідження** має інтегративно-комплексний підхід, що реалізується у поєднанні методів музикознавчого, компаративного, жанрово-стильового та культурологічного аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що жанр вокального циклу для голосу з фортепіано, яскраво представлений у творчості молодого українського композитора В. Антонюка, вперше став об'єктом музикознавчого аналізу. **Висновки.** Дослідження вокального циклу для голосу з фортепіано «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» крізь призму стильових аспектів інтерпретації поетичного тексту дозволило осмислити неординарність творчої особистості композитора, оцінити багатогранність його таланту та визначити його художні позиції у даній жанровій сфері. Твір В. Антонюка є яскравим прикладом занурення у стан саморефлексії та демонструє філософську глибину внутрішніх переживань особистості. Різноманітний діапазон поетичних образів циклу відбився у специфіці музичної мови, для якої характерна побутова жанровість, опора на декламаційно-пісенну інтонацію, наслідування романтичної стилістики. Разом з тим у драматургії циклу яскраво проступають риси симфонізму, що проявляються у використанні інтонаційного зерна, яке народжується у фортепіанному вступі до першого номеру, та його подальших трансформаціях протягом усього твору. Музичну канву пісень циклу

пронизують наскрізні жанрово-інтонаційні символи, що поглиблюють емоційні та смислові відтінки поетичного тексту: це рівномірна акордова пульсація, яка втілює філософський образ часу; секундіві інтонації *lamento*, характерні не тільки для мелодичних мотивів вокальної партії, але і як структурний елемент акордики; використання жанрових моделей для акцентування емоційної глибини (декламація, вокаліз, танцювальна жанровість, дзвони, хоральність тощо). Цикл В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» являє собою яскравий приклад художньо-концептуальної цілісності вищого порядку. Композитор продовжує розвиток жанру вокального циклу в українській музиці, демонструючи свіжий погляд на найяскравіші здобутки камерно-вокальної музики минулих епох.

Ключові слова: вокальний цикл, художня концепція, персоніфікація, жанрово-інтонаційний символ, інтонаційне зерно, ремінісценція.

Fedorovska Iryna, postgraduate student at the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine of the chair «Chamber singing»

Features of genre-intonation and poetic symbols in the dramaturgy of the vocal cycle of Valeriy Antonyuk „Warm songs on the poems of Valentina Antonyuk”

The purpose of the article is to determine the stylistic aspects of the interpretation of the poetic text in V. Antonyuk's vocal cycles using the example of the cycle „Warm Songs on the poems of Valentina Antonyuk” for voice and piano. **The research methodology** has an integrative and complex approach, which is implemented in a combination of musicological, comparative, genre-stylistic and cultural analysis methods. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that the genre of the vocal cycle for the voice and the piano, vividly presented in the work of the young Ukrainian composer V. Antonyuk, became the object of musicological analysis for the first time. **Conclusions.** The study of the vocal cycle for the voice and the piano „Warm songs on the poems of Valentina Antonyuk” through the prism of stylistic aspects of the interpretation of the poetic text made it possible to understand the extraordinary creative personality of the composer, to assess the versatility of his talent and to determine his artistic positions in this genre. The work of V. Antonyuk is a vivid example of immersion in a state of self-reflection and demonstrates the philosophical depth of the inner experiences of an individual. The diverse range of poetic

images of the cycle was reflected in the specifics of the musical language, which is characterized by social genres, reliance on declamation-song intonation, and imitation of romantic stylistics. At the same time, in the dramaturgy of the cycle, the features of the symphonism are clearly visible, manifested in the use of intonation grain, which is born in the piano introduction to the first number, and its further transformations throughout the work. The musical canvas of the songs of the cycle 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, vocalization, dance genres, bells, chorality, etc.). Thus, V. Antonyuk's cycle „Warm Songs on the poems of Valentina Antonyuk” is a vivid example of artistic and conceptual integrity of the highest order. The composer continues the development of the vocal cycle genre in Ukrainian music, demonstrating a fresh look at the brightest achievements of chamber and vocal music of past eras.

The key words: vocal cycle, artistic concept, personification, genre-intonation symbol, intonation grain, reminiscence.

Постановка проблеми. У камерно-вокальному мистецтві жанр вокального циклу виступає потужним концентратом художніх інструментів композитора для створення поетичного образу, експериментальною лабораторією набуття словесною даністю її музично-сислової форми, а також багатоплановою моделлю втілення різнорідних авторсько-стильових концептів. Українські композитори ХХ – початку ХХІ століття зробили вагомий внесок у розвиток жанру. Так, у цій царині були створені цикли таких композиторів Л. Дичко, В. Губаренка, І. Карабиця, В. Кирейка, Л. Колодуба, Б. Фільц, Д. Клебанова, С. Луньова, І. Алексійчук та багатьох інших. Однак, посправжньому безпрецедентних стилістичних трансформацій жанр зазнав саме в останні десятиліття. Зокрема, у творчості одного з яскравих представників молодого покоління українських композиторів – Валерія Антонюка. У його сучасному розумінні вокальний цикл став своєрідною «точкою перетину» тенденцій романтичного та постмодерністського мислення, жанрово-інтонаційних 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 ж боку, спонукає дослідника-музикознавця переосмислити традиційні підходи стильового аналізу, окресливши нові акценти характеристики авторського почерку.

Актуальність. Визначаючи вектори наукових вподобань українських музикознавців, слід відзначити, що творчість молодих українських композиторів регулярно перебуває у їх науковому фокусі, адже її дослідження формує більш глибоке осмислення динаміки новітніх художніх процесів національного музичного мистецтва. В контексті цього актуальність висвітлення стильових аспектів творчості яскравого представника української музики нового часу Валерія Антонюка є очевидною. А обраний жанр та смислове коло питань дозволять, по-перше, скласти уявлення про прийоми втілення композиторської рецепції поетичного тексту, відтворені автором у роботі з поетичними та музичними символами на різних функціональних рівнях твору. А по-друге, – поповнити новим аналітичним матеріалом один з найбільш проблемних аспектів камерно-вокальної сфери – специфіку творення вербально-музичного синтезу.

Аналіз досліджень і публікацій. Валерій Антонюк є представником нової генерації українських композиторів із неординарним творчим мисленням, винятковим музичним обдаруванням, тонким естетичним смаком, широким мистецьким кругозором та філософською глибиною. Його музика є невичерпним джерелом нових композиторських рішень, тож, безумовно, варта уваги мистецтвознавців. Як було зазначено вище, тематика нашої статті є гостро актуальною, адже на сьогоднішній день кількість досліджень творчості цього композитора вкрай обмежена.

Джерелами інформації про особистість та творчість В. Антонюка є ґрунтовне дисертаційне дослідження та низка статей О. Гриценко [6], [7], його інтерв'ю різним виданням, поетичні публікації Валентини Антонюк, а також ряд статей, присвячених феномену мистецької родини – матері та сина Антонюків (серед них – дослідження Б. Войцехівського [3] та І. Ганджі [4]).

Що стосується вивчення української циклічної камерно-вокальної музики як єдиної художньо-творчої системи

композиторського і виконавського мислення в останні роки знаковими стали дослідження О. Григор'євої [5], О. Баланко [1; 2] та ін.

Метою статті є визначення стильових аспектів інтерпретації поетичного тексту у вокальних циклах В. Антонюка на прикладі циклу «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» для голосу з фортепіано.

Об'єкт дослідження – вокальний цикл В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк», а **предмет** – специфіка жанрово-інтонаційних та поетичних символів вокального циклу «Теплі Пісні ...» та їх роль у драматургії твору.

Основний матеріал. Творчість Валерія Антонюка є непересічним феноменом у сучасному музичному мистецтві. Її генетичне коріння сягає найглибших традицій потужної української композиторської школи і охоплює імена М. Лисенка, А. Солтиса, Л. Ревуцького, Г. Ляшенка та В. Кирейка. Саме тому В. Антонюк яскраво заявив про себе у найбільш концептуальних та багатопланових жанрових сферах симфонічної музики.

Однак, безсумнівно, композитор є «художником свого часу», що яскраво демонструють експерименти у жанрі кіномузики, написання музики до реклами, та загалом вільне володіння прийомами електронної музики та електро-акустичного синтезу. Проте, мультижанрова природа творчості Валерія Антонюка базується на глибоких традиціях європейського музичного мистецтва. Як справедливо відзначає О. Гриценко: «особливістю композиторського почерку та художнього мислення В. Антонюка є прагнення зберегти конструктивну врівноваженість та відчуття балансу у романтичній формі» [6, 276].

Композитор яскраво проявляє свій хист митця не тільки у крупній формі, але й у жанрах камерної інтимної вокальної лірики. Окрім кантат для голосу з оркестром, у доробку В. Антонюка є три камерні вокальні цикли: «Десять солоспівів на вірші японських поетів XVI-XVII ст. у перекладі Миколи Лукаша» (2001), «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» (2004–2008), а також цикл «Паралелі» – 5 пісень для сопрано у супроводі фортепіано на вірші І. Анненського (1997–2014).

Цикл «Теплі Пісні...» було створено композитором Валерієм Антонюком у співдружності з його матір'ю, народною артисткою України, співачкою та поетесою Валентиною Антонюк, і саме за її участі (у фортепіанному супроводі автора музики) цикл було записано

на студії «Аркадія» у НСПУ. Доречно сказати, що всі свої вокальні твори композитор В. Антонюк присвячує матері, яка є їх першою виконавицею.

О. Гриценко у своїй дисертації зазначає, що твори В. Антонюка не є програмними у звичному для нас сенсі. Швидше за все, «початковий „слоган” потрібно сприймати як вектор, що вказує напрямок руху композиторської думки та спробувати виявити лінії зв'язку назви з твором». Композитор розуміє та реалізує програмність як певне тло чи своєрідне дискурсивне поле, яке «надає кожному слухачеві можливість скласти власну картину, спробувати отримати ланцюжок асоціацій, сформувати свій власний образний ряд [7, 76].

У «Теплих Піснях...» видима на перший, поверхневий, погляд програмність обмежується назвами дев'яти пісень, здебільшого нібито не пов'язаних між собою. Однак, при більш глибокому та детальному аналізі опусу виявляється пласт прихованої програмності, який дивовижним чином об'єднує усі дев'ять пісень та підкорює їх одній глибоко-філософській ідеї – *ідеї переродження особистості крізь біль втрати – до оновлення або навіть душевного очищення (катарсису)*. Тексти пісень доволі різнопланові. Однак, є певна ідейна концепція, що має дві складових: 1) одухотворення образів та 2) віра в оптимістичний фінал попри загальні настрої болю та печалі від втрати.

Не випадково, кожне слово в назвах пісень циклу написано з великої літери, адже кожна пісня перейнята образами, алегоріями – коли одухотворення набувають пори року, явища природи, тварини тощо (весна як уособлення відродження, ворон та голуб як уособлення смерті і життя). Таким чином реалізується головна художня складова концепції композитора, характерна не тільки для вокальних, але і для інструментальних творів, – персоніфікація образного світу його опусів.

Розкриття другої складової ідейної концепції циклу криється у його назві – «Теплі Пісні...», що підтверджує загальний настрій усіх дев'яти пісень: вони ніби змальовують дев'ять відтінків одного людського стану (широкої амплітуди почуттів від відчаю і мовчазного споглядання болю – до гіркого сарказму). Однак, попри все, в усіх піснях циклу є спільна тенденція – прагнення світлого оптимістичного фіналу та щира віра у можливість його приходу.

Подібно до Ф. Г. Лорки, поезії якого були обрані В. Антонюком для створення кантати, поезії Валентини Антонюк також схильні до

стислості та лаконічності. Фрази у віршах авторки короткі та чіткі, а композитор, у свою чергу підхоплює цей принцип у своїй музиці.

Умовні паралелі циклу «Теплі Пісні...» також можна провести і з кантатою В. Антонюка «Чотири вірші для сопрано та симфонічного оркестру на слова Василя Стуса». Поезії В. Стуса, як і В. Антонюк, однаково сильно приголомшують глибиною архетипів, часом незвичних образів, метафор та порівнянь. Ці два опуси композитора також об'єднує спільне сподівання на краще, бачення так званого «світла у кінці тунелю». Окрім цього, цикл «Теплі Пісні...» також характеризує узагальнений настрій – «віра у любов і силу життя».

Пісня № 1 «Дві сльози» – це поетична інтродукція циклу, що вводить слухача до кола 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 сльози: «...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.

З 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.

Друга пісня «Довготелесий лелека» відкривається коротким драматичним фортепіанним двотактом. Тріольна фігурація тільки намічує контури майбутнього жанрового смислообразу, семантика якого проявиться дещо пізніше. Проте поетичні рядки сповнені відчаю та болю втрати: «*довготелесий лелека у вирій від мене полинув...*». Мінорний лад (*cis-moll*), 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 тт.) 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 ламентозних 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 височінь і так прагне до Сонця, і в тому прагненні знаходить свою загибель.

Похмурий та пригнічений загальний настрій **третьої пісні «Сонце»** вводить слухача у стан ще більшої безпорадності. Поетична антиномія образу Сонця як «*гололого й холодного*» знову відсилає у трансцендентну сферу філософських роздумів. Первинна ідея *втрати* передається через образ «*дитинча, що загубило маму...*». У музичній тканині номеру також виділяється декілька важливих символів.

Перший з них – акордові ходи кластерової структури, що акумулюють до образу часового плину та створюють 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» [6, 275–277]. Насичення акордів секундовою інтервалікою (зокрема, мова йде про септакорди із секстою) підкреслює тужливу, благальну інтонацію.

Споріднені музичні елементи поєднують третю пісню і з попереднім номером. Жанровий смислообраз, що тільки формувався в фортепіанній партії другої пісні, тут знаходить свій вихід у імітації звучання дзвонів (4 - 7 тт.), семантика якого ще більше посилює філософський підтекст поетичного образу.

Завершується номер фортепіанною постлюдією, акцент у якій зроблено на колористичних співставленнях септакордів та нонакорду і «завмиранні» на органному пункті *фа*.

Вражають своєю трагічністю поетичні мотиви **четвертої пісні «Чорнобильський епод»**. У зверненні до образів навколишньої природи герой не знаходить спокою, натомість скрізь його огортає спустошення та приреченість. Вербальний текст підсилює загальний похмурий та «мінорний» настрій попередніх частин. Проте, раніше використані композитором жанрові, мелодико-інтонаційні та ладо-гармонічні знахідні ще не до кінця розкрили свій художній потенціал і в цьому номері вони вступають у нову фазу музичного синтезу. В мелодії яскраво проступають інтонації попередніх пісень, особливо виділяється спільний з другим номером мелодичний контур у квінтовому діапазоні з характерним низхідним рухом. Проте, у вокальній партії з'являється також широта та наспівність, не характерні для дрібної речитації. Це пом'якшення «настрою» 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. Сміслові поле вірша композитор підсилює вокалізмом (жанрово-інтонаційна арка до № 2), в якому туга інтонаційно поєднується з благанням. Тут наче зашифровано заспокійливе: «не плачте, не плачте»!

Короткий номер **«Спливу останньою сльозою»** передую драматичній кульмінації циклу. Його функція полягає у своєрідному відстороненні. Знову у поетичних рядках з'являється образ сльози, що

композитор підкреслює, поєднуючи його мелодичною аркою з початком мелодії № 1. 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 сльози, що падають від усвідомлення невідворотності втрати.

№ 6 «Притопчу каблуком» – перша кульмінація циклу. Болісні емоції та переживання автор поетичних рядків намагається передати через алегоричний *танець смерті*. Проте смерть трактується не в трагедійному ключі, а скоріше як символ визволення та звільнення від болю втрати.

За словами О. Гриценко, «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» [7, 82]. Ця пісня підпадає під таку характеристику: вона ілюструє гіркоту від втрати, є болісною сатирою на межі сарказму.

Танцювальна жанровість з характерною ритмо-формулою споріднює пісню №6 із солоспівом «Ой казав мені муж» із циклу «Обробки українських пісень з Полтавщини» В. Кирейка. Однак, В. Антонюк, на відміну від свого славетного вчителя, не використовує автентичні фольклорні цитати, а втілює власну оригінальну мелодичну концепцію.

Мелодична спрощеність сольної партії (в діапазоні малої терції з акцентуванням пониженого другого ступеня – *mi^b*), відточеність восьми тривалостей та загальна скупість фортепіанної фактури перетворюють цей танець на танець-божевілля. І лише в останній музичній строфі відбувається образна трансформація, герой ніби усвідомлює приховану суть – «*а тобі все рівно: серцем ти тверезий, не любиш поезій*» – і відпускає всю біль.

Після №6 відбувається поворот ідейно-художньої концепції. На зміну трагедійно-філософському блоку пісень приходить просвітлена елегійна лірика. У **№ 7 «Літа питала»** вперше панує світле почуття. Поетичний текст змальовує образи пір року:

*«Літа питала,
Осінь стивала,
Зиму спиняла,
Весну вітала...»*

Музична мова номеру відсилає до романтичної естетики шуманівської лірики, що виражається у загальному елегійно-просвітленому настрої пісні, інтонаційній відкритості, наспівності, характерному типу акордово-фігураційного викладу акомпанементу. Ця пісня – стихія почуттів героя, що звільнилися від болю втрати та розчарування. Проте раптовий поетичний зворот у кінці пісні «*весна зупинила*» композитор свідомо підкреслив зміною запитальної інтонації та динаміки, сповільненням темпу аби підготувати загальну кульмінацію.

№ 8 «Змовкни серце» та **№ 9 «Гратиму»** – це остання фаза драматургії вокального циклу. Перший з них знаменує поворот до внутрішнього, суб'єктивного світу. Зі словами заспокоєння герої звертається до власного серця, і знову виникає образ весни як дух надії та омріяної радості:

*«Будуть весни, буде щастя,
Буде моря пісня голуба...»*

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 строки на ферматі тощо. Проте, завершення номеру на мажорній ноті словами «*поможеш знов знайти себе...*» та у партії сопрано вже знакової лейтмотивної інтонації перетворює цю пісню на образно-емоційний предикт до останнього номеру циклу.

Пісня **№ 9 «Гратиму»** – це головна драматургічна вершина. Тут і апофеоз, і вихор емоцій радості, полегшення, нестримності, які огортають героя. Автор текстів В. Антонюк використовує поетичні порівняння:

*«Гратиму, гратиму, гратиму
Образами, словами
Гратами, гратами, гратами
Стануть вони між нами...»*

Можемо припустити, що *грати* 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 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 героя та досягнення нового змісту буття.

Повертаючись до теми поетичних символів, варто сказати про один із найулюбленіших символів композитора – символ Часу. О. Гриценко називає даний символ у творчості В. Антонюка «своєрідною 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 у деяких випадках «він є лише нагадуванням та імпульсом задля створення ланцюжка асоціацій» [7, 70].

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 у людині відбуваються певні зміни від першого зіткнення з болем – до самого його прийняття і, так би мовити, його «відпускання». У музиці циклу образ Часу втілюється композитором у фортепіанній партії і фрагментарно пронизує практично всі номери.

Нині вокальний цикл В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» звучить у концертах відомих камерних співачок: заслуженої артистки України, солістки Київської Національної філармонії Валентини Матюшенко; Катерини Бакальчук (Республіка Польща); Анастасії Хилько (Швейцарія), а також збагатив репертуар авторки цієї статті.

Висновки. Проаналізований вперше вокальний цикл В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» належить до

яскравих перлин сучасної української камерно-вокальної музики. Написаний на поетичні тексти однієї з найяскравіших співачок та педагогів сучасності, цей твір демонструє вознесіння людського духу над гіркими випробуваннями долі, декларує віру в любов та добро.

Цикл побудований за музично-драматургічним принципом, відповідно до якого кожен з окремих номерів виконує індивідуальну функцію, втілює певну стадію розвитку сюжету. Драматургія твору має відчутні риси симфонізму, що виявляються у розвитку початкового інтонаційного зерна, з найбільш активною його фазою в останньому номері, а також у створенні арочної 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 туги, танцювальна жанровість як втілення іронії та сарказму, дзвони для посилення 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.

Таким чином, твір В. Антонюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антонюк» являє собою яскравий приклад художньо-концептуальної цілісності вищого порядку, детермінований вокальний цикл, в якому всі складові музично-мовленнєвої системи підпорядковані єдиній функції – вираженню найтонших емоційних відтінків образного змісту слова.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні творчості сучасного українського композитора Валерія Антонюка в аспекті не тільки загальної панорами вивчення його камерно-вокальних жанрів, але й дослідження індивідуальних стильових характеристик, зокрема, специфіки та принципів циклічного мислення композитора.

Список використаних джерел і літератури:

1. Баланко О.М. Виконавська мобільність як чинник розвитку сучасної камерної вокальної музики. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 29. Київ, 2016. С. 74–83.

2. Баланко О.М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – поч. ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2017. 246 с.
3. Войцехівський Б.М. Від матері – до сина (Валентина та Валерій Антонюки). *Пам'ять століть*. 2010. № 1/2. С. 278–284.
4. Ганджа І. Валентина та Валерій Антонюки: феномен української мистецької родини. *Корсуниця в історії України*. Черкаси, 2016. С. 331–344.
5. Григор'єва О. Вокальний цикл у творчості Д.Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру: дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2021. 240 с.
6. Гриценко О. Г. Валерій Антонюк. Риси стилю. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 35. Київ, 2019. С. 273–280.
7. Гриценко О.Г. Культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики Валерія Антонюка : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2017. 249 с.
8. Загородній Т. Вокальні цикли українських композиторів 1960-70-х років у наукових працях музикознавців: спроба аналізу. *Наук. зб. Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 186–195.

References:

1. Balanko, O.M. (2016). Performance mobility as a factor in the development of modern chamber vocal music. *Art history notes*, 29, 74–83 [in Ukrainian].
2. Balanko, O.M. (2017). Ukrainian chamber and vocal music of the end of the 20th - beginning of the 21st century. as a performing phenomenon: diss. ... candidate of art studies. Odesa, 246 [in Ukrainian].
3. Voytsekhivskyi, B. (2010). From mother to son (Valentina and Valeriy Antonyuk). *Memory of centuries*, 1/2, 278–284 [in Ukrainian].
4. Gandzha, I. (2016). Valentina and Valeriy Antonyuk: the phenomenon of the Ukrainian artistic family. *Korsun region in the history of Ukraine*, 331–344 [in Ukrainian].
5. Grigor'eva, O. (2021). Vocal cycle in the works of D. L. Klebanov: aspects of interpretation of the genre: diss. ... candidate of art studies. Kharkiv, 240 [in Ukrainian].
6. Hrytsenko, O.G. (2019). Valeriy Antonyuk. Features of style. *Art history notes*. 35, 273–280 [in Ukrainian].
7. Hrytsenko, O.G. (2017). Cultural reflections of lyricism in performance interpretations of Valeriy Antonyuk's symphonic music: diss. ... candidate of art studies. Kyiv, 249 [in Ukrainian].
8. Zahorodniy, T. (2015). Vocal cycles of Ukrainian composers of the 1960s-70s in the scientific works of musicologists: an attempt at analysis. Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko, 35, 186–195 [in Ukrainian].