

used in making changes and additions encyclopedic editions and also to preparation the book «Berezhany musical» from the series «Berezhany in names».

**Key words:** Berezhany region, singers, soloists, repertoire, concert and performing activity, foreign countries, diaspora.

*Надійшла до редакції 2.11.2018 р.*

УДК 785.11(477)

## ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ У «ВОЄННИХ» СИМФОНІЯХ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА

*Гриценко Ольга Григорівна* – завідувач теоретичного відділу  
Маріупольської спеціалізованої музичної школи-десятирічки, м. Маріуполь  
orcid.org/0000-0001-9765-2379  
doi.org/10.35619/ucpmk.vi28.70  
centremar2015@gmail.com

Проаналізовано еволюцію образу ліричного героя у «воєнних» симфоніях сучасного київського композитора В. Антонюка. Матеріал для аналізу складають симфонії № 5 «Про Війну» та № 6 «Лемент Над Прірвою», написані і виконані в 2014–2015 рр. у Грузії та Україні. Виявлено закономірності, що дали можливість розглядати архетипізацію образу ліричного героя цих творів, враховуючи драматургічні можливості жанрового підґрунтя музики, виявити стилеві індекси, що мають прояв у застосуванні ним засобів музичної виразності (тематизму, гармонії, фактури, тембрового колориту тощо) та окреслити специфіку авторського стилю композитора на фабульно-сюжетному й драматургічному рівнях. У рамках культурологічного дослідження розглянуто роль особистості конкретного виконавця в процесі втілення образу ліричного героя цих симфоній. У результаті мистецтвознавчого аналізу зазначених опусів засобами культурологічного дискурсу висвітлено особливості їх виконавського прочитання крізь відображення (калькування, змінення, збагачення) первинного композиторського плану.

**Ключові слова:** архетип, «воєнні» симфонії Валерія Антонюка, еволюція образу ліричного героя, культурологічний дискурс, стиль, художня система.

*Постановка проблеми та її актуальність.* Валерій Антонюк – представник української композиторської школи ХХІ ст. – здатний гостро сприймати прогресивні духовні тенденції та бути надзвичайно чутливим до ідейно нового і світоглядно передового, бо саме інкорпоративність в актуальний ідеологічний контекст свого часу надихає його на витвір концептуальних симфонічних полотен. На сьогодні В. Антонюк – автор десяти симфоній: № 1 «Гармонія Руху» (2011 р.); № 2 «Фанфари» (2012 р.); № 3 «Передбачувана Музика» (2013 р.); № 4 «Система Бажань» (2014 р.); № 5 «Про Війну» (2014 р.); № 6 «Лемент Над Прірвою» (2014–2015 рр.); № 7 «Маскарад Непобачених Снів» (присвячується невинним жертвам воєн і терору, 2015–2016 рр.); № 8 «Театр Післязвуччя» (2016–2017 рр.); № 9 «Сонячні Містерії» (2017 р.); № 10 «Уособлення Іншого» (2018 р.). Деякі з них, на нашу думку, доцільно об'єднати в цикл (про це вже йшлося в матеріалі про перші чотири «довоєнні» симфонії В. Антонюка), інші (як-от Симфонія № 7 «Маскарад Непобачених Снів») виступають як самостійні [1], [2]. Поява кожного твору композитора у *створеній ним формі наративної симфонії* привертає зацікавлену увагу аудиторії, захоплює слухачку увагу саме тому, що він у повному обсязі демонструє володіння концептуальним симфонічним мисленням. У формуванні даного дискурсу – центральна роль його світоглядних публіцистичних концептів, викладених в образному змісті симфонічної музики. Актуалізація та моделювання загального світоглядного контенту ліричного героя його симфоній пропонує 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 цьому митцю в його самовизначенні як особистості, в полі націє творчих прогностичних тенденцій; засобами симфонічного жанру «вербалізує» базові світоорієнтири. Семіотичний принцип композиторського мислення В. Антонюка, емоційна яскравість висловлення, театральність і кінематографічність драматургії його симфоній є результатом нових технічних засобів роботи з музичним матеріалом, а це вмотивовує слухачів до «корпоративної» роботи, спілкування в дискурсивному просторі. Доцільність і своєчасність дослідження обґрунтована необхідністю спеціального вивчення значного художнього внеску цього молодого композитора в естетичний пласт сучасної української культури

Розглянемо в цьому контексті дві «воєнні» симфонії В. Антонюка «Про Війну» (2014 р.) та «Лемент Над Прірвою» (2015 р.).

*Метою дослідження* є встановлення ідейно-філософського підґрунтя творчого процесу композитора-симфоніста, що має свій відбиток як у 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 та спрямовані на формування рис стилю автора і ліричного героя його музики).

*Завдання* – здійснити цілісний аналіз виконавських інтерпретацій «воєнних» симфоній В. Антонюка через втілення ідейно-творчих спрямувань автора, сформованих на концептуальному (світоглядному, філософському, культурологічному) рівні у процесі еволюції музичного образу ліричного героя.

Застосовано *методологію* системного аналізу (для вивчення рис стилю та основ композиторського письма з урахуванням виконавської інтерпретації означених творів) та культурологічний підхід (для осягнення системи цінностей музичного художнього тексту, авторської моделі світу і людини в процесі формування образу ліричного героя в симфонічній музиці).

*Огляд останніх публікацій.* Практика авторських апелятивів, що мають на меті створення своєї установки (налаштування слухачького сприйняття у потрібному художньому спрямуванні) є досить розповсюдженою. Традиційно симфонічні твори, що мають назву, музикознавці відносять до так званої програмної музики. Неможливо обійти увагою відповідні наукові результати Л. Кияновської, М. Копиці, А. Мухи, А. Фрайт, Н. Яковчук у царині програмної музики [5–6], [8], [12], [18], [20]. Розвідки цих та інших науковців, присвячені особливостям культурологічних архетипів у створенні образу, стилю, інтертекстуальності у творчості композиторів та інтерпретаторів їхньої музики є істотним доробком на цій ниві [3–4], [7], [9–11], [13–16]. Серед композиторів, які віддали 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. 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 напрям руху композиторської думки та спробувати виявити лінії зв'язку назви з самим твором. Програмність композитор розуміє та реалізовує не як формування наочного ряду музичними засобами. Це більше нагадує створення певного тла, своєрідного дискурсивного поля, що надає можливість кожному слухачеві скласти із запропонованих автором «пазлів» власну картину, зрозуміти процес народження авторських образів, зазирнути в його творчу лабораторію, спробувати отримати ланцюжок асоціацій, – усвідомлених автором, або таких, що підсвідомо відбилися в його роботі. В. Антонюк, застосовуючи звукову імітаційність (створення звукового ряду, що відтворює рух поїзду, хід годинника, постріли тощо), створюючи конкретні риси портретних чи сюжетних образів, рухається 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 [2]. Тож назва для В. Антонюка – це імпульс, поштовх, завдяки якому кожен із слухачів має змогу сформувати власний образний ряд, створити власний художній твір. Про це йдеться в інтерв'ю композитора, записаному І. Шестеренко [19].

*Виклад основного матеріалу.* Симфонія № 5 «Про Війну» В. Антонюка вперше прозвучала 26.X. 2014 р. у фінальному концерті Музичного фестивалю «Українські Дні» в Тбілісі у виконанні Грузинського філармонічного оркестру під керівництвом диригента Н. Рачвелі. Символічно, що саме цю симфонію обрано для представлення України; ще більш значущим є той факт, що твір виконано саме у Тбілісі.

Шість років, що відділяли на той час 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 цієї симфонії на Фестивалі «Тбілісо», й під час його демонстрації 26.IV.2015 р. можна було побачити, як оркестранти, диригент і слухачі емоційно, зі сльозами сприймають музику цієї симфонії, що отримала широкий розголос у ЗМІ.

Інтерпретація Н. Рачвелі симфонічного твору українського композитора – 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 здійснено шляхом, так би мовити, «перекладу» з мови однієї культури на мову іншої. Виконання П'ятої симфонії В. Антонюка грузинським філармонічним оркестром 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, із самої тиші, – валторнові тони, підтримані сурмами злегка, на *p* ледь колихають повітря. Традиційні для композитора секундові напластування сприяють відтворенню майже справжньої звукової палітри, наочно змальовують картину тиші й спокою. Невичерпність темброво-звукових ресурсів, що характеризує оркестрову палітру В. Антонюка, вочевидь привабила диригента, який уже у Вступі симфонії виразно презентує традиційні для цього автора кластерні співзвуччя, що, наче візитівка, є своєрідним маркером творчого письма композитора. Традиційно кластерні грона тут мають насичене емоційне, драматичне навантаження. На відміну від попередніх симфоній, типові для В. Антонюка акорди 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 ліричного героя. 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 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 повнотою звучання, широким «диханням», звучить вільно й емоційно наповнено. Надана партії струнних, мелодія виспівується, розвивається, ллється, долаючи синкопи, наче трохи збиваючись із дихання при жвавій ході свого ліричного героя та непередбачувано змінюючи ритм руху на тріольних фігурах. Секвенції в партії альтів та валторн створюють відчуття поміркованості і ясної впевненості головного образу. 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. Диригент так вибудовує баланс звучання партитури, що рівні четвертні ноти нагадують хід годинника: видзвонюють та відміряють перебіг часу. Висхідний напрям символізує розгортання дня, – рух у зворотному напрямі може сприйматися як аллюзія 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 тоні, 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 із наступним синкопованим розширенням. Ця тема не дуже розлога, але має досить значне конструктивне й драматургічне значення: проростаючи з жорсткого звучання теми труб, вона вносить у загальне музичне тло інтонацію, що може сприйматися як рух ліричного героя назустріч війні. Розспівність, виражена в широких вокальних ходах, емоційна насиченість (тріольний рух четвертних, що поєднується з подовженим лігою звучанням півнот), хвилева лінія мелодичного малюнка, з виникненням та затуханням локальних кульмінацій, – усе це є важливим для подальшого розвитку музичного потоку. Поява теми труб у звучанні всього оркестру є репрізою, яка, нарощуючи звукову та емоційну напругу, приводить до потужної кульмінації оркестрового *tutti*, що, відлунавши, розчиняється у тиші, – лише перкусії ксилофону відбивають час.

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 бревеси 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 композиторові в нагоді й цього разу: його ліричний герой, перевівши погляд із загального плану кудись убік, знову натрапляє на годинник. Тепер візіо

ліричного героя, трансформованого в образ Пана-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 ще 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.

Образ Часу є улюбленою візією ліричного героя цього 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 В. Антонюка. Іноді час персоніфікується, отримуючи більш-менш розлогу «роль зі словами»; іноді він є 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 його симфонічних творах і має місію наскрізного символу. Залучення архетипу Часу необхідно композитору для створення своєрідного метадискурсивного поля, що виникає як реакція на певну реальну подію. 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 [17; 896].

Наступний швидкий епізод симфонії немов розриває тишу, починаючись на *fff* злетом хроматичної квартолі: мабуть, так звучить Біда, – водночас із усіх боків стискаючи 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, у 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 кришталеві 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. 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 багатоплоскова картина. Усіма засобами композитор змальовує світ без тривоги; світ, що має цінність уже тому, що він є. Флейти, англійський ріжок, гобої та усі інші дерев'яні духові разом із ксилофоном, віброфоном, челестом 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 ліричного героя 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 здушеного голосіння. Але цей плач – внутрішньо стриманий, не афектований, не демонстративний, що лише посилює його драматизм. Тріольні репетиції труб та настирливе грізне гуркотання ударних звучать немилосердним тлом для скорботного солоспіву. Та згодом емоційна складова посилюється, чому сприяють невпинні 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 «зайку» (висхідні тріолі 16-х) з 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 можна зазначити як післямову. Свідомий архітектонічної врівноваженості, композитор традиційно 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 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, кришталево 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.

*Симфонія № 6 В. Антонюка «Лемент Над Прірвою»* була вперше виконана 28.V.2015 р. у Колонній залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України. Світова прем'єра твору відбулась у рамках XXV Міжнародного фестивалю Київської організації НСК України «Музичні Прем'єри сезону» у виконанні Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо під керівництвом головного диригента В. 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 пов'язує чимало 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 биття 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 тривалого, 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 виросте увесь корпус твору [4; 8]. До того ж на матеріалі теми віолончелей створюється дещо драматичний образ ліричного героя, що виявляє певну стурбованість, сум, але надається слухачеві в сконцентрованому, стриманому вигляді. Цю мелодію можна означити як тему Людини. Саме головна 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 вібує 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 неодмінно є важливою дійовою особою майже всіх творів В. Антонюка. У процесі занурення в музику цього розділу, нарешті, як із негативу світлина, проступає у свідомості та стає зрозумілим, про що ж саме йдеться у назві: Прірва – це Смерть, – те 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 кuartолі вісімок із 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 мідних 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 оболі, – дрібні (півграмові) польські монети 1650–1654 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 переддзвони віброфону та челести, що імітують звуки різних – за розмірами й голосами – дзигарів і хронометрів. Архетип Часу в Антонюка тісно пов'язаний з мотивом самотності ліричного героя перед неминучою зустріччю з Вічністю, тому поєдинок Буття й Небуття неодмінно супроводжується, фіксується, арбітрується таким собі Стороннім Спостережником, – Паном-Часом. Даний епізод, проходячи декілька етапів розробки, вводить у кульмінаційну зону й завершується яскравим емоційним сплеском.

Фінал Симфонії сповнений неприхованого драматизму. Композитор не дозволяє ні ліричному герою, ні аудиторії підпасти під магічну дію ілюзії чи омани: наприкінці людського життя усіх нас очікує Неминуче. Дана симфонія В. Антонюка – твір про цінність людського життя, – 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.

*Висновки.* Проаналізовані нами дві «воєнні» симфонії В. Антонюка виявляють певну багатшаровість художніх рівнів автора, що відображається у вигляді його думок, естетичної програми кожної з його симфонічних композицій. Висвітлення їх виконавської інтерпретації має суттєве значення, саме тому в схему традиційного цілісного аналізу доцільно включати виконавську редакцію. Найважливішою умовою народження твору є поєднання композиторського та виконавського задуму з метою донесення його концепту до слухачької 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 дискурсивного поля задля полілогічного спілкування, що надасть виконавському акту особливої ідейної та духовної насиченості та, врешті-решт, стане чинником виникнення катарсису. Визначено, що В. Антонюк послуговується надбаннями різних стильових доктрин, у його творчому методі можна знайти риси різних музичних напрямів. Але всі вони – інструмент задля досягнення певної художньої мети митця: створення образного світу ліричного героя його музики. Цікавим є зіставлення не лише старих жанрових форм із музикою сучасності (стиль *New-Rock*), хромотип (часопростір, від «хронос»-час, «топос»-місце) музичного тексту, як певної форми відчуття часу і певного ставлення 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. Виявлена в результаті здійсненого культурологічного аналізу діалогічність часів, яку композитор зображує у зіставленні та протистоянні, формує певний план взаємовідношень хромотопів із наскрізними архетипами Людини, Всесвіту, Смерті, Любові, що виводять твори цього автора на певний рівень ідейно-художнього узагальнення, підкреслюючи цементуюче образотворче значення архетипу Часу для ліричного героя його музики. 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 аперцептивний момент: слухач краще запам'ятає той чи інший фрагмент саме завдяки хронотиповому колориту. Доведено, що в сучасній музиці пізнання й освоєння дійсності, аналіз окремих її проявів із подальшим створенням більш-менш повної картини світу неможливе без осягнення духовного світу ліричного героя, без заглиблення у мікрокосмос його особистості з усіма рефлексіями й скарбами інтелектуального та психічного буття, без вияву рис стилю.

### Список використаної літератури

1. Гриценко О. Г. Метадискурс симфонізму ХХІ століття (на прикладі «довоєнних» симфоній Валерія Антонюка). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 24. Рівне : РДГУ, 2017. С. 99–111.
2. Гриценко О. Г. Образ ліричного героя (Валерій Антонюк та його симфонія № 7 «Маскарад непобачених снів»). *Музика.* № 3. 2018. С. 24–27.
3. 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.
4. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2001. 19 с.
5. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик : людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «Ї», 2008. 591 с.
6. Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Карабиця. Львів : Dukh i Litera, 2017. 285 с.
7. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр.* Вип. 9. 2009. С. 113–118.
8. Копиця М. Д. Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия. Київ : Муз. Україна, 1990. 134 с.
9. Коханик И. Н. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство : зб. ст.* Київ – Дюссельдорф, 2013. Вип. 45. С. 68–93.
10. Кримський С. Б. Архетипи української культури. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення : зб. наук. пр.* Київ : Фенікс, 1996. С. 91–112.
11. 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.
12. Муха А. І. Принцип програмності в музиці. Київ : Наукова думка, 1966. 175 с.
13. Назайкинский Е. В. Стиль как маска. *XX век и история музыки. Проблемы стилиобразования : сб. статей.* М., 2006. С. 17–23.
14. Самойленко О. І. Музикознавство з позиції культурологічної діалогістики. *Наукові записки культурологічного семінару : зб. наук. пр.* Київ, 2002. Вип. 2. С. 108–115.
15. Северинова М. Ю. Культурологические архетипы в композиторском творчестве: память и припоминание в создании события как образа целостности. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст.* Київ : Київ. ін.-т музики ім. М. Глієра, 2012. Вип. 41. С. 60–70.
16. 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.
17. Словарь языка Достоевского. Идиоглоссарий. Т. 1. А – В / под ред. чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулова. М. : Азбуковник, 2008. 962 с.
18. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис.... канд. мистецтв. 17.00.03. Київ : 2000. 18 с.
19. Шестеренко І. В. «Найголовніше – власний стиль» (ексклюзивне інтерв'ю з Валерієм Антонюком). *Музика: електрон. верс. журн.* 2015. № 3. URL: <http://music.cultua.media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/> (дата звернення: 22.12.2018).
20. Яковчук Н. Д. Програмність у камерно-інструментальних ансамблях Олександра Яковчука як складова авторського стилю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2015. № 4. С. 102–107.

### References

1. Hrytsenko O. H. Metadyskurs symfonizmu XX Istolittia (na prykladi «dovoiennykh» symfonii Valerii Antoniuka). *Naukovyi visnyk Rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu.* Vyp. 24. Rivne, 2017. S. 99–111.
2. Hrytsenko O. H. Obraz lirychnoho heroia (Valerii Antoniuk ta yoho symfoniia № 7 «Maskarad nepobachenykh sniv»). *Muzyka.* № 3. 2018. S. 24–27.
3. Kalenichenko A. P. Napriamy, styli, techii ta estetychni sytuatsii v ukrainskii muzytsi *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii:* zb. nauk. pr. Kyiv : IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2009. Vyp. 9. S. 106–113.
4. Kasianenko L. O. Vykonavska interpretatsiia faktury preliudii F. Shopena :avtoref. dys. ... kand. mystetstv.: 17.00.03. Kyiv : 2001. 19 s.

5. Kyianovska L. O. Myroslav Skoryk : liudyna i mytets. Lviv : Nezalezhnyi kulturolohichnyi zhurnal «I», 2008. 591 s.
6. Kyianovska L. O. Sad pisen Ivana Karabytsia. Lviv : Dukh i Litera, 2017. 285 s.
7. Komenda O. I. Muzykoznavchi interpretatsii poniattia styliu. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*: zb. nauk. pr. Vyp. 9. 2009. S. 113–118.
8. Kopytsia M. D. Symfony B. Liatoshynskoho. Epokha. Kollyzyu. Dramaturhyia. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1990. 134 s.
9. Kokhanyk Y. N. Yntertekstualnost kak osnova dyaloha v prostranstve sovremennoi muzykalnoi kultury. *Kyivske muzykoznavstvo* : zb. statei. Kyiv – Diusseldorf, 2013. Vyp. 45. S. 68–93.
10. Krymskyi S. B. Arkhetypy ukrainskoi kultury. *Fenomen ukrainskoi kultury: metodolohichni zasady osmyslennia* : zb. nauk. pr. Kyiv : Feniks, 1996. S. 91–112.
11. Moskalenko V. H. Pro zadum i muzychnu ideiu tvoriv. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2002. Vyp. 21 : *Muzychnyi tvir yak tvorchyi protsess*. S. 10–17.
12. Mukha A. I. Pryntsyp prohramnosti v muzytsi. Kyiv : Naukova dumka, 1966. 175 s.
13. Nazaikynskyi E. V. Styl kak maska. XX vek y ystoriia muzyky. *Problemy styleobrazovaniia* : sb. statei. M., 2006. S. 17–23.
14. Samoilenko O. I. Muzykoznavstvo z pozytsii kulturolohichnoi dialohistyky. *Naukovi zapysky kulturolohichnogo seminaru* : zb. nauk. prats. Kyiv, 2002. Vyp. 2. S. 108–115.
15. Severynova M. Yu. Kulturolohyche skye arkhetypy v kompozytorskom tvorchestve: pamiat y pryvymynanye v storenyysobyttyiakak obraza tselostnosti. *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo* : zb. st. Kyiv : Kyivskyi instytut muzyky im. M. Hliiera, 2012. Vyp. 41. S. 60–70.
16. Siuta B. O. Intertekstualnist yak zasib orhanizatsii formy muzychnoho tvoriv v ukrainskii muzytsi postmodernizmu. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho : Ukrainska ta svitova muzychna kultura: suchasnyi pohliad*. Kyiv : 2005. Vyp. 36, kn. 1. S. 20–32.
17. Slovar yazyka Dostoevskoho. Ydyohlossaryi. T. 1. A – V / pod red. chl.-korr. RAN Yu. N. Karaulova. M. : Azbukovnyk, 2008. 962 s.
18. Frait O. V. Osoblyvosti vtilennia pryntsypu prohramnosti v ukrainskii fortepiannii muzytsi: avtoref. dys.... kand. mystetstv. 17.00.03. Kyiv : 2000. 18 s.
19. Shesterenko I. V. «Naiholovnishe – vlasnyi styl» (ekskliuzyvne interv'iu z Valeriiem Antoniukom). *Muzyka: elektron. vers. zhurn.* 2015. № 3. URL: <http://music.cultua.media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/> (data zvernennia: 22.12.2018).
20. Yakovchuk N. D. Prohramnist u kamerno-instrumentalnykh ansamblakh Oleksandra Yakovchuka yak skladova avtorskoho styliu. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv.* 2015. № 4. S. 102–107.

## ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В «ВОЕННЫХ» СИМФОНИЯХ ВАЛЕРИЯ АНТОНЮКА

Гриценко Ольга Григорьевна – заведующая теоретическим отделением  
Мариупольской специализированной музыкальной школы-десятилетки,  
г. Мариуполь

Проанализирован процесс эволюции образа лирического героя в «военных» симфониях современного киевского композитора Валерия Антонюка. Материал для анализа составляют его симфонии № 5 «О Войне» и № 6 «Рыдание Над Пропастью», написанные и исполненные в 2014–2015 гг. в Грузии и Украине. В процессе их изучения обнаружены закономерности, дающие возможность рассматривать архетипизацию образа лирического героя с учетом драматургических возможностей жанровой основы музыки; выявлены стилевые индексы, проявляющиеся в плоскости применения им средств музыкальной выразительности (тематизма, гармонии, фактуры, тембрового колорита и др.) и очерчена специфика авторского стиля композитора на фабульно-сюжетном и драматургическом уровнях. В рамках культурологического исследования рассмотрена роль личности конкретного исполнителя в процессе воплощения образа лирического героя этих симфоний. В результате целостного искусствоведческого анализа «военных» симфонических опусов средствами культурологического дискурса, выделены особенности их исполнительского прочтения через отображение (копирование, изменение, обогащение) первичного композиторского плана.

**Ключевые слова:** архетип, «военные» симфонии Валерия Антонюка, эволюция образлирического героя, культурологический дискурс, стиль, художественная система.

## EVOLUTION OF THE LYRICAL CHARACTER'S IMAGE IN «WAR» SYMPHONIES BY VALERIY ANTONYUK

Hrytsenko Olga – head of the theoretical Department of Mariupol  
specialized music secondary school,  
Mariupol

The article analyzes the process of evolution of the image of the lyrical character in the «war» symphonies by the modern Kyiv composer of the XXI st century Valeriy Antonyuk. The analysis material includes his



symphonies No. 5 «About The War» and No. 6 «Laments Over The Abuss», written and performed in 2014–2015 in Georgia and Ukraine. Their study showed some patterns that make it possible to consider the process of evolution of the image of the lyrical character in the symphonic works by V. Antonyuk taking into account the dramatic possibilities of the genre background of music, to find style indices that are manifested in the plane of application of musical expression means (themes, harmony, texture, tone color, etc.) and to outline the specifics of the author's style of the composer at the plot-storyline and drama levels. The culturological research investigated the role of the person of a specific performer in the process of embodiment of the image of the lyrical character. As a result of a holistic art analysis of V. Antonyuk's «war» symphonic opuses, the means of culturological discourse disclose the peculiarities of performer's interpretation through the reflection (calquing, alteration, enrichment) of the original composer's plan.

**Key words:** archetype, «war» symphonies by Valeriy Antonyuk, evolution of the image of the lyrical character, cultural approach, style, artistic system.

UDC 785.11(477)

**EVOLUTION OF THE LYRICAL CHARACTER'S IMAGE IN «WAR» SYMPHONIES BY VALERIY ANTONYUK**

**Hrytsenko Olga** – head of the theoretical Department of Mariupol specialized music secondary school, Mariupol

**The aim.** The aim of the study is to establish the ideological and philosophical framework of the creative process of a composer-symphonist, which is reflected both in dramatic explication and in musical canvas recorded in the author's score (by studying the stages of the process of constructing drama, creating figurative characteristics of the «characters» of the work, using certain means of composer technique reflected on the semiotic level and aimed at forming features of the author's style and the lyrical character of the music).

**Objective:** to carry out a holistic analysis of the performer's interpretations of the «war» symphonies by V. Antonyuk No. 5 «About The War» and No. 6 «Laments Over The Abuss», through the implementation of the ideological and creative focuses of the author formed on the conceptual (worldview, philosophical, culturological) level in the process of evolution of the musical image of the lyrical character.

**Research Methodology.** The methodology of the system analysis (to study the features of the style and the frameworks of the composer's writing taking into account the executive interpretation of the mentioned works) and the culturological approach (to comprehend the system of values of musical artistic text, the author's model of the world and human in the process of forming the image of the lyrical character in symphonic music by V. Antonyuk) have been applied.

**Results.** We have found that one of the manifestations of the existential approach to the creation of his own picture of the world is the use by V. Antonyuk of a specific narration technique which creates a new form of functioning and subsequent evolution of the image of the lyrical character of his «war» symphonies. Personalization (using intonation, tone, texture) of the main character helps the performer to create, and listener to trace the inclusive development of the leitmotif «portrait» material experiencing all the plot twist from the first to the last note of the score, which enables the composer to bring the key message of the work – the main idea, his vision, his own comment – across to the public in the most thorough, comprehensive and detailed way. This combination of concert and symphony genres enriches symphonic scores by this composer and makes them multidimensional. The dialogic of times, which is portrayed by V. Antonyuk in comparison and confrontation and revealed as a result of a culturological analysis, forms a certain plan of interrelations between chronotopes and cross-sectional archetypes of the Human, the Universe, Death, and Love, which bring the works of this author to a certain level of ideological and artistic generalization emphasizing cementing figurative meaning of the archetype of the Time for the lyrical character of his music.

**Novelty.** The scientific novelty of the study is that the figurative content of the «war» symphonies of this composer, from the perspective of evolution of the image of the lyrical character of his music, has been discovered for the first time.

**The practical significance.** The article contains material that is important for understanding the features of the style of modern Ukrainian composer Valeriy Antonyuk and his achievements in the field of symphony music. The results of this work may be used to find out the important issues of composer's and performer's work – urgent problems associated with the general cultural situation and further research on the problems of contemporary musical culture.

**Key words:** archetype, «war» symphonies by Valeriy Antonyuk, evolution of the image of the lyrical character, cultural approach, style, artistic system.

*Надійшла до редакції 1.12.2018 р.*