

ОЛЬГА ГРИЦЕНКО

ВІДЧУТТЯ ДУЕНДЕ
(ВАЛЕРІЙ АНТОНЮК І ЙОГО «КАНТАТА В ПЯТИ ЧАСТИНАХ
ДЛЯ СОПРАНО ТА СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ
НА ВІРШІ ФЕДЕРИКО ГАРСІЯ ЛОРКИ
В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ МИКОЛИ ЛУКАША)

Цілісний аналіз «Кантати в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова Ф. Гарсія Лорки в українському перекладі М. Лукаша» Валерія Антонока здійснено з урахуванням особливостей виконавського трактування. Творче прочитання вокальної партії Валентиною Антоною в поєднанні з неординарним диригентським рішенням Вікторії Жадько вносить нові, несподівані нюанси в драматургійний план Кантати. Мелодійне багатство й інтенсивне емоційне наповнення партитури В. Антонока розкриваються по-новому, існування ж люфту для інтерпретаторської транскрипції свідчить про значний технічний та художній рівень композитора. Звернення до творчості видатного іспанського поета так само викликає ширий інтерес слухачької аудиторії, отже об'єднання музикознавчих і культурологічного аспектів аналізу уявляється доцільним. Відсутність серйозних музикознавчих розвідок, які висвітлюють проблему ролі виконавця в процесі народження та художнього буття музичного твору, робить очевидною актуальність вивчення творчої співпраці композитора і музиканта. Специфіка існування музичного мистецтва передбачає іманентність включення виконавця в безпосереднє співавторство, тож розгляд музичного твору не як застиглої форми, а як феномена, що заново народжується в момент виконання, здається корисним і цікавим.

«Кантата в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на слова Ф. Гарсія Лорки в українському перекладі М. Лукаша» В. Антонока – етапний твір для розвитку української вокально-симфонічної музики. Композитор В. Антонок працює в рамках сучасного симфонічного мислення та демонструє прагнення до особливої виразності музичного матеріалу, що є безумовним стимулом для подальшого вивчення творчості цього сучасного українського автора.

Ключові слова: кантата, композиторські інтенції, музично-поетичні образи, симфонічний метод.

Композиторські здобутки можливо розглядати та аналізувати з двох позицій: як аутентичний авторський твір, що має сталу форму, закріплену, завдяки нотному запису, та інваріантний прояв, що має безліч форм. Традиційне музикознавство віддає пріоритет саме першому напрямку аналітичних розвідок, тоді як знайомство з тим чи іншим твором дуже рідко відбувається в тиші кабінету. Концертне виконання твору є репрезентацією композиції, завдяки утворенню творчого ансамблю, а також – результатом роботи саме цього складу музикантів й заслуговує на аналіз творчої інтенції автора й виконавців. Такий музикознавчий підхід нині – непоширений, тож, **актуальність** розвідки, що враховує особливості виконавської артикуляції є очевидною.

Музика сучасного українського композитора Валерія Антонюка, який іще студентом НМАУ імені П. І. Чайковського успішно стартував у Маріуполі на Міжнародному конкурсі імені С. С. Прокоф'єва «Україна-2000», часто звучить у концертних залах і програмах Українського радіо «Культура»; автор виступає зі змістовними інтерв'ю в ЗМІ. Нині йому належить біля 600 опусів, серед яких – дев'ять симфоній, три хорові кантати для змішаного хору *a cappella* на вірші Т. Шевченка, П. Верлена, Й. Мандельштама, а також три кантати для сопрано й симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна, Ф. Гарсія Лорки, В. Стуса. Однак, теоретичного вивчення його здобутків в руслі мистецтвознавчих наукових досліджень української культури ХХІ ст. досі здійснено не було. Надто це стосується його вокально-симфонічних полотен, цілісний музикознавчий аналіз яких має риси наукової новизни. Ставимо за **мету** вивчення специфіки синтезу музики й слова в «Кантаті в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф. Гарсія Лорки в українському перекладі Миколи Лукаша» Валерія Антонюка у виконанні Валентини Антонюк (сопрано) та Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо під управою диригента Вікторії Жадько. Вирішення даної проблематики потребує, крім музичного контексту, розв'язання наступних **завдань**: аналізу структури

й образного змісту поетичних текстів Ф. Гарсія Лорки у перекладі на українську мову М. Лукаша; виявлення особливостей композиторського почерку та специфіки виконавських прийомів, що ведуть до створення образів; характеристики синтезу музики й слова з урахуванням інтерпретаторської складової. **Методологія** роботи базується на використанні можливостей музикознавчого аналізу та широкого спектру потенцій культурологічного підходу, застосованих для поєднання окремих деталей дослідницького процесу в цілісне полотно творчого портрету композитора в контексті його часу. Важливо зазначити, що зацікавленість українських митців культурою Іспанії триває досить давно, але вгамувати цю спрагу поки що не вдається. Вплив іспанської містики був суттєвим для поетів і мислителів епохи українського бароко, – Лазаря Барановича, Іоана Максимовича, Петра Скарги, Григорія Сковороди. Іспанців вивчають, ними захоплюються, їхні твори перекладають, ідучи двома напрямками, які утворили цілі школи: перша з них діє в рамках традиції, започаткованої ще М. Старицьким і базується на використанні арсеналу класичної літератури (так працювали М. Рильський, М. Зеров, Г. Кочур)¹. Друга перекладацька когорта, що йде від П. Куліша, застосовує все багатство української мови, додаючи регіонального колориту завдяки діалектичним висловам, архаїзмам і неологізмам. Це – стиль М. Куліша, В. Стуса, А. Перепаді й «Моцарта українського перекладу» Миколи Лукаша, який вперше в європейській літературі здійснює сміливий експеримент, переклавши поезію Ф. Гарсія Лорки, написану галісійським діалектом іспанської мови, за допомогою гуцульського діалекту української мови². Але ще є й третій, – особ-

¹ Вздольська В. Провідні мотиви європейської містичної поезії XVI–XVIII ст. в українській та іспанській літературах. Опубліковано: Проект Медієвіст – березня 18, 2013 .www.medievist.org.ua/2013/03/xvi-xviii.html).

² Микола Лукаш: Моцарт українського перекладу / Черноватий Л. М., Карабан В. І., Черняков Б. І., Новикова М. О., Некряч Т. Є., Венгрєнівська М. А. Савчин В. Р., Кальниченко О. А. – К. : Нова Книга, 2009. – 445 с.

ливий напрям перекладу: наближення, осмислення, опанування іспанського духу засобами музики. Багато хто з композиторів у різний час відчував на собі чарівний вплив андалузського співу та запальних ритмів фламенко.

Серед масштабних полотен сучасних українських авторів слід, зокрема, назвати Камерну кантату № 2 на вірші Ф. Гарсія Лорки для голосу та камерного оркестру О. Ківи, монооперу «Самотність» для тенора з оркестром за новелою П. Меріме «Листи до незнайомки» В. Губаренка, балет «Гарсія Лорка» Г. Ляшенка (лібрето В. Курінського), «Іспанський танець» для струнного оркестру М. Скорика, камерну кантату «Romancego» на вірші Ф. Гарсія Лорки С. Будусенка та досліджувану нами «Кантату в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф. Гарсія Лорки в українському перекладі М. Лукаша» (2-га ред. – мовою оригіналу, 2011) В. Антонюка¹. Напевно, саме музичні засоби, здійснюючи «перекладацькі трансформації», найяскравіше розкривають особливості іншої культури та наближають її до ментальності свого народу². Мовні ж переклади іншомовних текстів мають свою специфіку при передачі змісту. Це, безумовно, залежить від цілей, які намітив сам перекладач: відтворення фонетичного звучання, ритму чи загального смислу твору). Але головне – це перенесення самого духу, художньо-емоційної сутності етносу з одного – в інше культурне середовище. Щодо точного відтворення іспанської національної експресії, – тут, за словами Лорки-фольклориста, потрібно відчутти дуенде: «В усій Андалузії, від кам'яного Хаєна до равликopodobного Кадіса, люди повсякчас говорять про дуенде й одразу, інстинктивно

¹ Крім «Кантати на в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф. Г. Лорки» (2005), В. Антонюк написав на переклади М. Лукаша вокальний цикл «Десять пісень на вірші японських поетів XVI–XVII ст.» (2000) та Кантату в 5 частинах для мішаного хору а cappella «Сумні пейзажі» на вірші П. Верлена (2001).

² Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода – М. : Международные отношения, 1975. – С. 191.

розпізнають його... Ці темні звуки – таємниця, корені, що пронизують собою землю, яку ми всі добре знаємо, на яку не зважаємо, та з якої виходить сама суть мистецтва»¹. «Темні звуки» – сказав славетний іспанець, і це нагадує слова Й. Гете, який, говорячи про Н. Паганіні, дав визначення дуенде: «Таємнича сила, яку всі відчують, проте жоден філософ не здатний пояснити»... «Дуенде – це сила, але не діяльність, битва, але не думка. <...> це не вміння, а живий стиль, дуенде – у крові, дуенде зроджується з найстарішої культури, із найпершого акту творення»².

Задля чіткішого розуміння своїх творів андалузський кантаорі читав лекції, багато писав естетико-теоретичних текстів. Пантеїстичний світогляд Ф. Гарсія Лорки, його інтуїтивне сприйняття світобудови – це єдина синтетична субстанція, що містить всі елементи Космосу. Але саме запальність, жар серця поета, його дуенде надають життєвої сили римах та строфам, завдяки чому відбувається «...безсмертний дотик до душі...» (Л. Костенко)³. Сонце та зірки, яскраве світло та мерехтлива серпанкова тінь, тварини, рослини мають одну природу, один генетичний код, загальну «речовину буття», тому вони є носієм одне одного, не існують окремо, бо є суть одне й те саме. Наприклад, людське тіло ототожнюється з землею. Лірична артикуляція поета є також відповідною до загального, ним самим вибудованого світоустрою, де «з білої пряжі печалі» прядуться хустини; «спіралі плачу» здіймаються у повітря; крик залишає на вітрі «кипарисову тінь» і вибудовує поетичні візії Ф. Гарсія Лорки, – той широкий ряд звукових або зорових асоціацій, що виникають між «плоттю і мрією»⁴.

¹ Лорка Ф. Г. Думки про мистецтво : зб. статей / Вступна стаття Михайла Москаленка. – К. : Мистецтво, 1975. – 106 с.

² Там само.

³ Українська література : хрестоматія для 11 кл. / упоряд., заг. ред. Р. В. Мовчан. 2-ге вид., переробл. і доповн. – К. ; Ірпінь : Перун, 2005. – С. 487.

⁴ Лорка Ф.-Г. Избранные произведения: в 2 т. М. : Художественная литература, 1975. – Т. 2. – С. 88.

Осмислення творчості композитора в рамках системи митець–твір–аудиторія не втрачає своєї актуальності у будь-який час. Адже саме для слухача створюються ті чи інші доробки; на сприйняття їх слухачем розраховує автор, бо, як відомо, музичний твір існує саме у момент його виконання та слухання. Тож розгляд твору з урахуванням творчого внеску виконавців буде повнішим, аніж цілісний музикознавчий аналіз, зроблений в тиші бібліотеки й виключно за допомогою партитури. Тому-то й «Кантату в п'яти частинах для сопрано й симфонічного оркестру на вірші Ф. Гарсія Лорки в українському перекладі Миколи Лукаша» Валерія Антонюка доцільно проаналізувати у її виконанні, що, власне, й створює цей твір як художнє явище. Йдеться про заслужену артистку України Валентину Антонюк (сопрано), – незмінну першу виконавицю музики цього автора та Заслужений академічний симфонічний оркестр Українського радіо під управою заслуженої артистки України Вікторії Жадько. Прем'єра твору відбулась 12. 05. 2005 під час XV Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону», після чого Кантату (у цьому ж складі виконавців) було записано на фонди Українського радіо.

Як відомо, Ф. Гарсія Лорка, відповідаючи на дорікання своїх читачів з приводу того, що не всі його образи – зрозумілі, зазначав, що виправити це неможливо, бо він так бачить. Саме так у своїх інтерв'ю й наших бесідах композитор Валерій Антонюк зазначає власне бачення образного ряду. Переплетення асоціацій, переосмислення алюзій і власні творчі винаходи створюють чарівний поетичний світ композитора; духовна спорідненість митців у Кантаті – яскрава й наочна. В. Антонюк, вочевидь свідомий франкової рецептивної естетики, як теорії впливу на аудиторію, завжди щиро переймається віддунням своїх творів у серцях слухачів¹. Вибираючи ж виконавців, які, по суті, є співавторами, вважає конче важливим знайти однодумців та досягти максимального порозуміння у

¹ Франко І. Краса і секрети творчості : статті, дослідження, листи / упор., прим. та імен. покажчик Ф. Д. Пустової. – К. : Мистецтво, 1980. – С. 57–58.

межах команди. Зважаючи на це, стає зрозумілим, чому всі здобутки у вокально-симфонічному жанрі написані цим автором виключно для драматичного сопрано, – з урахуванням тембрових особливостей нижнього регістру й фантастичного *mezza-voce* голосу його матері – відомої української концертно-камерної співачки й поетеси Валентини Антонюк. Доктор культурології, професор, завідувач кафедри камерного співу НМАУ імені П. І. Чайковського, Валентина Антонюк є першим слухачем і найприскіпливішим критиком музики свого сина. Виконуючи його солоспіви, вона завжди найкращим чином може «...подати слова, осмисливши їх музикою <...> охоплює сутність вірша в цілому та, йдучи від основного тону, характеризує вже окремі рельєфні настрої, душевні стани, фігуративні моменти»¹. Світлий, м'який, винятково щирий, український тембр її голосу набуває яскравої сили й політності на високих звуках другої октави та демонструє міць, теплоту й контральтову грудну насиченість звучання в першій та малій октаві, доповнюючи та посилюючи риси музичного образу притаманною їй особливою національною експресією, співзвучною феномену *дуенде*, оспіваному Ф. Г. Лоркою. Філігранна вокальна техніка, вміння використовувати всі природні можливості свого голосу, якому підвладна безмежна темброва палітра, робить виконання Валентини Антонюк завжди видатною музичною подією.

Не випадковою в цьому творчому ансамблі є постать Вікторії Жадько, – єдиної в Європі жінки-диригента, лауреата семи міжнародних конкурсів. В. Жадько має неабияку диригентську практику: під її орудою грали знані філармонійні колективи Роттердама, Гельсінкі, Копенгагена, Вроцлава, Варшави та найвідоміші українські оркестри. І з кожним з них у диригента В. Жадько завжди виникає те органічне поєднання, що дозволяє їм діяти, як єдиний організм. Виразні жести диригента «заряджають» оркестр емоціями, налаштовують на

¹ Асаф'єв Б. В. О хоровом искусстве : сб. статей / сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, 1980. – С. 32.

певні художні переживання, викликають у музикантів аналогічні ідеомоторні рухи. Мистецький пафос передається симфонічному колективу та сприяє досягненню високих художніх результатів: одним із них є неперевершені «тихі кульмінації» В. Жадько. Необхідно окремо зазначити притаманну їй високу якість голосоведення. Прискіплива увага цього диригента до кожної партії в оркестрі поглиблює, а іноді й створює поліфонічну багатовимірність звучання твору та доводить до логічного завершення той чи інший інструментальний «вислів», без чого, наприклад, у симфонічній музиці В. Антонюка професійний слухач був би позбавлений можливості розібратися в деталях драматургічного полотна. До того ж, В. Жадько відтворює найтонші, найчутливіші нюанси, ювелірно розбирає корпус твору задля того, щоб знайти все те «хороше, що викликає у чоловіці убагороднююче зрушення»¹. Саме завдяки цьому виконавському ансамблю, всі нюанси партитури, закладені композитором, були донесені. Зупинимося докладніше на аналізі цієї музики.

Перша частина – «І в кінці». Дзвінкова тиша вранішньої пори мерехтливо звучить у флажолетах скрипок, візуалізуючи образ сонячного світла, яке пробивається крізь марево ранку. Немов дзвін, звучить акорд фортепіано (*h-moll* з септовим «а»), що подає сигнал для початку дії. Голос співачки неквапно розпочинає розповідь про Життя та Небуття «Гинуть часу лабіринти / Стіни рушаються і стелі / Залишається пустеля / Гине серце, – бажань система / Залишається пустеля...». Саме тут чомусь згадується «Зірка та Смерть Хоакіна Мур'єтті» іспаномовного чилійця Пабло Неруди (справжнє ім'я – Нефталі Рікардо Рейсе Басуальто), – сучасника Ф. Гарсія Лорки, в поезії якого є три основні мотиви: Доля (як правило, трагічна, фатально зумовлена), Смерть і Кохання.

Слід звернути увагу на суцільну метафоризацію поетичної тканини Кантати. Головний, домінуючий троп, який фор-

¹ Франко І. Краса і секрети творчості : статті, дослідження, листи / упор., прим. та імен. покажчик Ф. Д. Пустової. – К. : Мистецтво, 1980. – С. 57–58.

мує весь текст Ф. Гарсія Лорки, – це персоніфікація візії, що є головною в контексті твору. Вона – мов жива істота, що діє самостійно й незалежно від гравця (це – *metagoge*, – різновид метафори, який характеризується тим, що неживий об'єкт діє, як живий). Так, наприклад, відбувається одухотворення гітари, тому вона й плаче; тиша клонить чоло, а троянда шукає кохання. В. Антонюк йде за Ф. Гарсія Лоркою, персоніфікуючи, «вдягаючи в маски» не тільки окремі інструментальні тембри (так, «роль» ліричного героя майже в усіх його симфонічних творах виконує фортепіано, іноді – арфа), а й надаючи голосові солістки можливості імітувати звучання тембрів окремих оркестрових інструментів. Згідно непрямої нарації поетичного тексту Ф. Гарсія Лорки, В. Антонюк і собі формує поліфонічну драматургічну фактуру свого твору. Андалузський поет архетипізує прихований зміст, завдяки розгалуженій системі метафор та символів, дотичних до старих іспанських легенд, міфів, вірувань, які кожен розкодує на свій розсуд. Це, насамперед, – гітара, троянда, пустеля, зорі, небо, туман, зграї птахів, кинджал, різноманітні прояви навколишнього середовища тощо. Кожен із імпліцитних (прихованих) образів, які є внутрішнім сенсом образної структури, О. Потебня вважав такими, що мають дві форми: внутрішню і зовнішню. Оця внутрішня форма слова-образу і є прихованим сенсом, який формує підтекст творів Ф. Г. Лорки і впливає на загальний настрій та саме звучання поезії: «Ми ніби відчуваємо подих іспанських пустель, дихання теплого вітру, аромат чудових квітів, чуємо свист пущеної предком стріли, вступаємо в таємничі лабіринти, гріємося біля вогнища, перебуваємо поруч із казковими магами, волхвами, чаклунами, грандами, ба, навіть, і самим Сином Людським»¹. Для поета його Іспанія – «...єдина країна, де смерть стала національним видовищем, де звуками велетенських сурм вона вітає настання вес-

¹ Потебня О. О. Естетика і поетика слова : збірник / Олександр Потебня; упорядкув., вступ. стаття, приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної; пер. з рос. А. І. Колодної. К. : Мистецтво, 1985. – С. 65.

ни»¹. Образний світ українського композитора В. Антонюка – створений на підставі тих уявлень, які формуються не тільки під впливом творчості Ф. Г. Лорки, але й з урахуванням онтологічних та етнокультурних реалій. На відміну від іспанського світосприйняття, де Смерть є звичною та повсякчасно існує поряд з Життям, привнісши та закріпивши трагічний присмак у щоденний побут іспанського існування, в українській світоглядній традиції смерть – явище непересічне, трагічне й небажане. В українській ментальності Смерть – це чужа, ворожа сила, і хоча у свідомості українця, її існування – дотичне Життю, з нею не заграють, про неї не хочуть згадувати, її вважають протилежною життю. Якщо Смерть у розумінні іспанця є невід’ємною складовою повсякденного буття, в українця образ Смерті виноситься за межу звичного, побутового, повсякденного світу в «...лімінальну зону (берег озера чи ріки)» або проявляє себе у «перехідному часі (ніч, вечір) чи стані (сон), тобто на межі реального і фантастичного, матеріального і духовного»². Надзвичайність, надмірність – дуже приваблива, захоплива для української ментальності, однак, на відміну від іспанського світогляду, де пристрасть призводить до дисгармонії та смерті, ця риса, хоч і є нескрізним мотивом українського художнього мислення, на побутовому рівні не закріплена. Саме тому, відтворюючи художньо-філософський зміст поетичних творів Ф. Гарсія Лорки, український композитор В. Антонюк, спрямований на переосмислення інфернальності іспанської поезики, залишає простір для виконавського трактування текстів. Відхід від фаталізму, заміна трагедійності емоційною врівноваженістю зовсім по-іншому змальовує колорит іспанських текстів та надає можливість увійти в драматургічне поле твору Аристотелівським «почуттям тривоги та

¹ Лорка Ф. Г. Думки про мистецтво : зб. статей / вступна стаття Михайла Москаленка. – К. : Мистецтво, 1975. – С. 118.

² Петрухіна Л. Діалектика Ероса й Танатоса у слов’янській романтичній баладі / Людмила Петрухіна // Проблеми слов’янознавства. – 2004. – Вип. 54. – С.147.

надії»¹. І таке перетворення досягається завдяки саме виконавській інтерпретації. Так, на противагу очікуванню (зміст першої частини Кантати – кінець світу), голос звучить тепло, заспокійливо, не викликаючи особливої туги, жаху, відчаю. Із перших звуків стає зрозумілим, про що йдеться: лабіринти часу – це уявно-графічне відображення людського життя; їхня загибель – кінець земного шляху. Все, що лишається після людини – це пустеля, Ніщо. Глибинне звучання нижнього регістру голосу співачки занурює слухачів у фантастичний стан заціпеніння, й приходить сприйняття смерті як частини життя: так було й так буде, тому-то й слід ставитися до самої неї по-житейськи. Без зайвої риторики, неначе заколисуючи, виспіває сопрано Валентини Антонюк нисхідну тему, сягаючи глибинних, дивовижно наповнених, контральтових тонів. Але не всі дійові особи-музиканти з нею згодні: оркестр майже вибухає у протиріччі бурхливого полілогу: *disputa, colisión, polémica...* Дерев'яні та мідні зчиняють справжній галас; їх підтримують ударні, – ні, не можна, щоб так все закінчилося, – не хочемо! Та голос продовжує вмовляти й заколисувати: висхідна фраза вивершує свою лінію терцовим глісандо, немов імітуючи видих. Відчуття полегшення після напруги отримує прибічників: гобої підспівують, повторюючи сопранову партію, альти й віолончелі влітають свій підголосок; останні звуки вокальної партії підхоплює фортепіано. Великий барабан, підтриманий групою мідних інструментів, робить спробу розбудити всіх від гіпнотичного сну, та де там! Вокалістка, немов Сирена, бере слухачів у полон (*Andante, Tempo I*). Тепер уже її підтримує фортепіано, – скорочено, швидкою руладою піаніст імітує двомотивну фразу солоспіву, що спочатку звучить, неначе пророцтво (дзеркальне відображення початкової теми), а потім – умиротворено. Новий розділ (цифра 3) починається з розробки теми сопрано: це звучить трохи змінена початкова мелодія, їй підспівують струнні

¹ Франко І. Краса і секрети творчості : статті, дослідження, листи / упор., прим. та імен. покажчик Ф. Д. Пустової. – К. : Мистецтво, 1980. – С. 57–58.

(скрипки – четвертними, віолончелі виспівують тему півнотами) та флейти. Сопрано ще двічі проспівує свою тему, остаточно заколисуючи всіх; лише сурдинний тон труби звучить на педалі струнних, як відповідь, та відлунням – тріолі у фортепіано. Справді, все скінчено. Залишилася пустеля.

Друга частина – «Дзвони» (*Allegro*) контрастує з першою досить умовно: темп трохи зрушує з місця музичну тканину, чути легкий передзвін: «Дзвони дзвонять на подзвіння з жовтої дзвіниці. / Жовтий вітер несе подзвін, жовте вітровіння»¹. Ці вірші є текстовою основою частини. Знову – метафора про Життя та Нежиття немов погоджується з висловом, який присвятив йому М. Сервантес: «Чарує він пісенним диво-дзвоном – найглибший, найчистіший, наймиліший з усіх поетів, чутих Аполлоном» (пер. М. Москаленка)². Застосовуючи цю метафору, поет надає нам можливість розібратися: чому саме дзвонять дзвони, яку звістку вони несуть. Бо дзвони – це також повідомлення про якусь подію: може, весілля багате їде, – щедрі столи накриті, збираються гості, а може... когось несуть? Що мовлять дзвони? За ким дзвонять?..

У гармонічному арсеналі В. Антонюка є специфічні фартотонові засоби. Йдеться про особливі звукосполучення, акордові утворення, що є візитівкою цього композитора. Це – співзвуччя на септакордовій основі з вкрапленням збільшеного тризвука (іноді – лише терції). *Allegro* другої частини наскрізь пронизане ними, контрастуючи з традиційними акордами, як драматургійне зіставлення в рамках драматургійного дуалізму: Життя та Нежиття. Використання такої гармонічної барви, звичайно, є своєрідною підказкою, емоційним вектором для слухача та цікавим дослідницьким матеріалом³.

¹ Лорка Федеріко Гарсія. Лірика / пер. з іспанської та примітки Миколи Лукаша. Вступна стаття Івана Драча. – К. : Дніпро, 1969. – С. 242.

² Лорка Ф. Г. Думки про мистецтво : зб. статей / Вступна стаття Михайла Москаленка. К. : Мистецтво, 1975. – С. 78

³ Акорди, побудовані за принципом $v3+m3+v3+m3+z3$ В. Антонюк застосовує досить часто, надто – в звучанні мідної групи. Так, його «Кан-

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

«Касида про троянду», – саме така назва *Третьої частини*: це образ, створений уявою; спомин про минуле кохання. Синкопована інтонація у дерев'яних духових передує солоспіву сопрано: наче нерозквітла троянда, перш, ніж показатися світові в усій красі, на мить зазирає у дзеркало. Характер у дами серця – суворий, її поцілунок отримати нелегко, а спілкування наша чарівниця починає з гострого слова: це засвідчує сухий, як постріл, звук хлиста (*Frusta*). Далі в партії сопрано звучить тема Троянди. «Троянда не шукала / Кохання на гілці...». У цієї частини є ще одна особливість: з метою яскравіше змалювати мінливу вдачу героїні, композитор майстерно застосовує поліметрію. Метричний розмір

тата в чотирьох частинах на вірші О. Пушкіна для сопрано та симфонічного оркестру» починається з дев'яти таких акордів і саме у «мідних» (особливо показова – остання частина цієї Кантати «В молчаньє»: вступ, що передує солоспіву) Приклад звучання таких побудов – це й остання частина його Кантати «Чотири вірші на слова В. Стуса» («І Пензель Голосу»), також від початку й до кінця пронизана звучанням цих характерних акордових побудов. Можна також згадати повільний Вступ до П'ятої Симфонії «Про Війну»; є вони й в інших опусах В. Антонюка.

для В. Антонока – це потужний засіб музичного мовлення. Знаходячи в своєму інтонаційному словнику мотиви-зерна, що, проростаючи, створюють рельєфні образи творів, композитор особливо ретельно формує метричний каркас, підбирає ритмічний малюнок, зосереджується на плинні музики, пильно контролюючи її пульс упродовж усього часу тривання твору. Всім без винятку його композиціям – симфонічним, інструментальним і вокальним – притаманний вишуканий та гнучкий ритмічний орнамент, який співіснує з графічною ясністю метричних акцентів, коли синкопована примхливість одного інструмента чи їхньої групи компенсується чітким метричним пульсом. Такому метро-ритмічному розмаїттю протистоїть архітектонічна врівноваженість, яка, хоч і розвивається інтенсивними розробковими епізодами, але міцно тримає драматургічну конструкцію, виступаючи запобіжником розпливанню форми. У тому, що стосується вокально-симфонічних творів цього композитора, написаних у жанрі кантати, тут до суто музичних метро-ритмічних генераторів додається енергія поетичного розміру: для В. Антонока – це дієва, рушійна сила, що, поєднуючись або контрастуючи з логікою музичної дії, створює імпульс для подальшого розвитку характеру окремого образу та драматургічної лінії в цілому.

«Касида про троянду» майже повністю забарвлена жіночим солоспівом, та й не дивно: любовна сфера життя ліричного героя – може, найцінніша перлина його буття. Але як несхоже, порівняно з попередніми частинами, звучить голос: сопранова партія майже повністю втрачає енергію до подальшого розвитку. Наче цвяхом прибиває слух монотонний мотив; голос втратив теплоту й лагідність, він колючий і холодний, як вітер в Піренеях, як вістря агави. Отримавши на початку частини яскравий імпульс примхливо розірваного слова «троян-да» (висхідна мала терція із зворотним октавним ходом самозакоханої героїні, яка говорить про себе в третій особі). Все головне сказано, решта – несуттєве. Увага всіх прикута до найяскравішої трансформації основної теми

Кантати (її варіанти: «гинуть мрії й поцілунки», «стелиться пустеля» (*Tempo I Andante* – Перша частина; «дзвонять дзвони» – початок Другої частини), що вводить у транс слухачку уяву, не відпускає, заважає рухатися далі.

Майже вся вокальна партія Третьої частини позначена мовленевою рецитацією-скоромовкою, майстерно й артистично інтонованою вокалісткою. Таке музичне рішення створює враження зниження підмостків, відходу від традиційно екзальтованого сприйняття ліричним героєм своєї коханої; символізує перехід від вишуканої, оздобленої сцени до вуличного театру. Окремі вокалізації виглядають, як елементи коліскової Троянди – собі самій (струнні, що підтримують ці мотиви сопрано, ще контрастніше відтінюють гоноровість нашої Карменсіті, – немов щиросердна жіноча масовка, завжди присутня в опері). Викривлена гротесковість загального звучання не лишає сумніву щодо сюрреалістичності ситуації: це – пристрасне, болісне, а може, й збочене почуття на межі традиційного уявлення про образ коханої. Про що саме співає Троянда, – мабуть, не дуже важливо. Чи це – не спів, а чайний зойк безнадійно закоханої жінки? Чогось вона хоче, але – незвичного й неприродного: вона каверзує, насміхається, – як і завжди у текстах Ф. Гарсія Лорки, тут є подвійний, прихований сенс. Важливий підтекст вербального пласту солоспіву: це – зізнання поета у повній покорі предмету своєї пристрасті. Він знає, що саме вона скаже: «Я – примхлива й підступна, вільна у своїх бажаннях, я буду дражнити, мучити твою душу й картати твоє серце, але ми обоє знаємо головне: у твоєму житті – тільки я» («Я – єдина троянда у світі», – невдовзі скаже Антуан де Сент-Екзюпері). Я – схиблена й непередбачувана, але ти без мене не зможеш жити, дихати, бути, бо я – і є твоє життя. Композитор дуже талановито відтворює загальний характер поетичної емоції: речитатив сопрано згодом виводить слухачів із заціпеніння й, підкорюючи собі їхню свідомість, імперативно вказує на шлях до кульмінації. Знову чути звук хлиста: не залишається й тіні сподівання, що «все буде добре». На *ff*, за підтримки

усього складу дерев'яної групи, лунають посвисти у *flute piccolo*, переможним акордом гучно сурмлять мідні, брязкає тарілка, б'є хлист (*Frusta*), створюючи ефект чогось неживого й механістичного, мов скрегіт та брязкіт важкого металу. Невже це – площа перед тютюновою фабрикою, де щойно була Карменсіта?..

Четверта частина – «А потім...» – друга велика розробка твору, його драматургійний центр, смислова та емоційна кульмінація. Це – напружена життєтворчість і розмисли митця про пошук свого місця під небом. Драматургія чітко розподілена на дві зони: інструментальну та вокально-інструментальну; передостання частина твору захоплює насиченістю звучання, виразністю ліричних тем та чіткою архітектурою побудови. Рухлива (*Allegro vivo*) перша половина частини – це зразок інтенсивної симфонічної проробки інтонаційного матеріалу, накопиченого за три попередні частини; зі вступом вокальної партії розробка не припиняється, набуваючи дещо іншої специфіки.

«Дивляться діти в далеку цятку», – починається знервована рецитація вокалістки, солоспів-замовляння аж поки, вирівнявши нарешті «дихання», вона виходить на довгий брєвіс, виспівуючи пісню без слів в унісон зі скрипкою *mf* демонструючи вишукано-інструментальну манеру голосоведення. Гобої, кларнети, а за ними й фаготи продовжують вершити музичну логіку попереднього епізоду і підхоплюються віброфоном та дзвониками-*campanelli*.

Ф. Г. Лорка – поет, схильний до стислості, лаконічності. Його тексти, як римовані, так й прозові, – завжди дуже щільні: думки формуються, завдяки дуже коротким, але чітким фразам, де сенсове навантаження має дивовижний баланс із суто вербальним облямовуванням. Композитор В. Антонюк також демонструє прихильність до компактності, вибудовуючи музичну тему з короткої синтагми. Традиційним для його симфонічного письма є монотематичне музичне мислення, застосування ретельної, – поглибленої та вичерпної інтонаційної, ритмічної та фактурної розробки, чим він демонструє

своє майстерне володіння композиторською технікою. Це призводить до формування нової якості музичних образів, які набувають нових рис та ознак, добираючи інших властивостей та деталей у ході розвитку драматургії твору.

Мено – новий епізод Четвертої частини – це ремінісценція теми Першої частини. Вона трохи змінена, але сприймається, немов довгоочікуваний промінь сонця, що віщує мир. Тембровий акомпанемент віброфону у дуєті з фортепіано створює ілюзію миттєвості чудесного світу, вільного від горя і страждань. Прозора фактура доповнюється фразами струнних: саме ці інтонації ми щойно чули у дерев'яних духових. Як же змінився тембр сопрано: голос знову звучить наповнено, лунає ясний та світланково-чистий солоспів. Колискові інтонації вокалізу, нарешті, – вільні від будь яких підтекстів, звучать мирно, тепло, заспокійливо. Майже невагомі, мов невлівимі струмені етеру, десь високо в небі, відлунням якоїсь неземної мови, доспівають флейти, яким відповідають дзвіночки. Це – один із найкрасивіших, найвиразніших епізодів твору.

Тетро I – завершальна десятитактова побудова Четвертої частини – логічно облямовує її музичний корпус. Проведення початкової теми в сопрано повертає збудженість та нервовість у звучання останніх оркестрових тактів цієї частини. Співацькі теж передається загальна стурбованість: нічого ще не скінчилося, й виставу, що має назву «життя» буде продовжено. «Дивляться діти в далеку цятку / Світочі гаснуть, сліпі дівчатка / Допитуються Місяця», – констатує сопрано маминим голосом. Саме чотирьохчастинний цикл Кантати має основне, базове драматургічне навантаження.

П'ята частина – «Тиша» – післямова. Дія закінчилася, надійшла тиша. Короткий вступ флейти звучить у незвичному, дуже низькому для неї регістрі, створюючи якесь потойбічне звучання, що передує солоспіву сопрано. Акорд фортепіано звучить несподівано консонансно (незважаючи на кварткову структуру); холодне дихання етеру, дощо пом'якшуючись, на мить завмирає. Лине голос вокалістки, – це знову дещо змінена головна тема Першої частини. Звучання флейти пот-

роху яснішає, співакці відповідають струнні, грудним тембром насичують загальну фактуру валторни (Валентина Антонюк майстерно імітує голосом тембри супровідних оркестрових інструментів!). «Слухай, сину, тишу в хвилях захололу. По ній ковзаються струни, по ній котяться долини. Вона хилить чоло до самого долу», – співає-гіпнотизує сопрано. Дуже символічно звучить зроблений М. Лукашем переспів Шевченкових рядків із поеми «Тополя»: образ Тиші тут є уособленням тотемного символу самої України. «Слухай, сину, своє серце», – ніби не погоджується з вокалісткою оркестр. А над світом паує Тиша, – вона є вічною, бо вона і є – Вічністю... Хоча солоспів звучить відсторонено, теплий тембр труби та мелодія дзвоників, що нагадує тему дзвонів із Другої частини, надають цим словам протилежного сенсу: «Не слухай, сину, мовчки Тишу, – підспівуй їй, складай звуки Вічності в мелодії та рими, живи довго й будь щасливим!».

Висновки. Здійснене нами дослідження композиторських інтенцій Валерія Антонюка в його «Кантаті в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші Ф. Гарсія Лорки в українському перекладі М. Лукаша», спрямоване на виявлення загальних емоційно-образних вібрацій та сучасних засобів створення музичного твору, що висвітлює естетичне, філософське й художнє світосприйняття видатного іспанського поета з переосмисленням, властивим українській ментальності. Виявлено, що світоглядні домінанти Ф. Гарсія Лорки реалізуються В. Антонюком, завдяки використанню оригінального симфонічного письма. Симфонізм у Кантаті, так само, як і в інших оркестрових творах цього композитора, є органічним і природним, виконує драматургічну формоутворюючу роль, доповнюючи та збагачуючи змістовне та емоційне поле української музики специфічними жанровими рисами. Поєднання вербальної та музичної складових, а також особливостей інтонаційного мовлення андалузського поета в українському перекладі на тлі вокально-симфонічного твору дало можливість сучасно-му українському композитору створити цілісний музично-поетичний образ, що позує його художньо-естетичне сприй-

няття поезики Ф.-Г. Лорки. Завдяки використанню симфонічного методу, формуються сенсово-емоційні зв'язки, що будують систему алюзій також з іншими симфонічними творами цього автора та створюють єдине пасіонарне поле. Невід'ємним фактором існування твору композитора у часі-просторі є спів-авторство із виконавцями: саме такий творчий тендем Валерія Антонюка зі співачкою Валентиною Антонюк та диригентом Вікторією Жадько став запорукою створення цього високохудожнього полотна та його звучання в концертних залах і увічнення у фондовій скарбниці Українського радіо.

Список використаної літератури

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве : сб. статей / сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. – Л. : Музыка, 1980. – 216с.
2. Бархударов Л. С. Язык и перевод. Вопросы общей и частной теории перевода. – М. : Международные отношения, 1975. – 240 с.
3. Вздольська В. Провідні мотиви європейської містичної поезії XVI–XVIII ст. в українській та іспанській літературах. Опубліковано: Проект Медієвіст – березня 18, 2013 .www.medievist.org.ua/2013/03/xvi-xviii.html).
4. Гарсія Лорка Ф. Избранные произведения: в 2-х т. – М. : Худ. литература, 1975. – Т. 1. – 494 с. Т. 2. – 414 с.
5. Лорка Ф. Г. Думки про мистецтво : зб. статей / Вступна стаття Михайла Москаленка. – К. : Мистецтво, 1975. – 194 с.
6. Лорка Федеріко Гарсія. Лірика / пер. з іспанської та примітки Миколи Лукаша. Вступна стаття Івана Драча. – К. : Дніпро, 1969. – 320 с.
7. Микола Лукаш: Моцарт українського перекладу / Черноватий Л. М., Карабан В. І., Черняков Б. І., Новикова М. О., Некряч Т. С., Венгрєнівська М. А. Савчин В. Р., Кальниченко О. А. К. : Нова Книга, 2009. – 445 с.
8. Петрухіна Л. Діалектика Ероса й Танатоса у слов'янській романтичній баладі / Людмила Петрухіна // Проблеми слов'янознавства. – 2004. – Вип. 54. – С. 137–147.
9. Потєбня О. Естетика і поезика слова: збірник / Олександр Потєбня; упорядкув., вступ. стаття, приміт. І. В. Іваньо, А. І. Колодної; пер. з рос. А. І. Колодної. – К. : Мистецтво, 1985. – 302 с.

10. Українська література: хрестоматія для 11 кл. / Упоряд., заг. ред. Р. В. Мовчан. 2-ге вид., переробл. і доповн. – К.; Ірпінь : Перун, 2005. – 688 с.

11. Франко І. Краса і секрети творчості: Статті, дослідження, листи / Упоряд., примітки та імен. покажчик Ф. Д. Пустової. – К. : Мистецтво, 1980. – 500 с.

References

1. Asafev B. V., O khorovom iskusstve : sb. statey [On the Choral Art : collected articles]/ sost. i koment. A. Pavlova-Arbenyna. – L. : Muzyka, 1980. – 216 s.

2. Barkhudarov L. S. Yazyk i perevod. Voprosy obshchey i chastnoy teoriy perevoda [Language and translation. Questions of general and private translation theory]. – M. : Mezhdunar. otnosheniya, 1975. – 240 s.

3. Vzdulska V. Providni motyvy yevropeiskoi mystychnoi poezii XVI–XVIII st. v ukrainskii ta ispanskii literaturakh. [Leading motives of European mystical poetry of the XVI–XVIII centuries. in Ukrainian and Spanish literature]. Opublikovano Proekt Mediievist – bereznya 18, 2013. www.mediievist.org.ua/2013/03/xvi-xviii.html).

4. Garsia Lorka F. Izbrannyye proizvedeniya: v 2 t. [Selected works] – M. : Khud. lit-ra, 1975. – T. 1. – 494 s. T. 2. – 414 s.

5. Lorka F. H. Dumky pro mystetstvo: zb. statey [Thoughts about art: collection of articles] / vstupna stattja Mykhaila Moskalenka. – K. : Mystetstvo, 1975. – 194 s.

6. Lorka Federiko Harsiia. Liryka [Lirika] / Per. z ispanskoi ta prymitky Mykoly Lukasha. Vstupna stattia Ivana Dracha. – K. : Dnipro, 1969. – 320 s.

7. Mykola Lukash: Motsart ukrayins'koho perekladu [Mykola Lukash: Mozart of the Ukrainian translation] / Chernovatyy L. M., Karaban V. I., Chernyakov B. I., Novykova M. O., Nekryach T. Ye., Venhreniv's'ka M. A., Savchyn V. R., Kal'nychenko O. A. – K. : Nova Knyha, 2009. – 445 s.

8. Petrukhina L. Dialektyka Erosa y Tanatosa u slov'yans'kiy romantychniy baladi [Dialectics of Eros and Tanatos in the Slavic romantic ballads] / Lyudmyla Petrukhina // Problemy slov'yanoznavstva, 2004. – Vyp. 54. – S. 137–147.

9. Potebnya O. Estetyka i poetyka slova : zbirnyk [Aesthetics and poetics of the word : collection] / Oleksandr Potebnya; uporyadkuv., vstup. stattia, prymit. I. V. Ivan'o, A. I. Kolodnoyi; per. z ros. A. I. Kolodnoyi. – K. : Mystetstvo, 1985. – 302 s..

10. Ukrayins'ka literatura : khrestomatiya dlya 11 kl. [Ukrainian literature: textbook for 11 cl.] / uporyad., zah. red. R. V. Movchan. 2-he vyd., Pererobl. y dopovneno. – K. ; Irpin' : Perun, 2005. – 688 s. S. 487.

11. Franko I. Krasa i sekrety tvorchosti : statti, doslidzhennya, lysty [Beauty and Creation Secrets : Articles, Research, Letters] / Uporyad., pry-mitky ta imen. pokazhchyk F. D. Pustovoyi. – K.: Mystetsvo, 1980. – 500 s.

Ольга Гриценко. Ощущение дуэнде (Валерий Антонюк и его «Кантата в пяти частях для сопрано и симфонического оркестра на слова Федерико Гарсиа Лорки в украинском переводе Николая Лукаша»). Целостный анализ «Кантаты в пяти частях для сопрано и симфонического оркестра на слова Ф. Гарсиа Лорки в украинском переводе Н. Лукаша» Валерия Антонюка выполнен с учетом особенностей исполнительской трактовки. Творческое прочтение вокальной партии Валентиной Антонюк в комплексе с неординарным дирижерским решением Викторией Жадько вносит новые неожиданные нюансы в драматургический план Кантаты. Мелодическое богатство и интенсивное эмоциональное наполнение партитуры В. Антонюка раскрываются по-новому, наличие же люфта для интерпретаторской транскрипции свидетельствует о значительном техническом и художественном уровне композитора. Обращение к творчеству известного испанского поэта вызывает неизменный интерес у слушательской аудитории, поэтому объединение музыковедческого и культурологического аспектов анализа представляется целесообразным.

Отсутствие серьезных музыковедческих работ, освещающих проблему роли исполнителя в процессе рождения и художественного бытия музыкального произведения делает очевидной актуальность изучения творческого содружества композитора и музыканта. Специфика музыкального искусства предполагает имманентность включения исполнителя в непосредственное соавторство, поэтому рассмотрение музыкального произведения не как застывшей формы, а как феномена, который вновь рождается в момент исполнения, представляется полезным и интересным.

«Кантата в пяти частях для сопрано и симфонического оркестра на слова Ф. Гарсиа Лорки в украинском переводе Н. Лукаша» В. Антонюка – этапное произведение для развития украинской вокально-симфонической музыки. Композитор В. Антонюк работает в рамках современного симфонического стиля и демонстрирует интенции, направленные на достижение особой выразительности музыкального материала, что является безусловным стимулом для дальнейшего изучения творчества этого современного украинского автора.

Ключевые слова: кантата, композиторские интенции, музыкально-поэтические образы, симфонический метод.

Olga Hrytsenko. Sensation duende (Valeriy Antonyuk and his «Cantata in five parts for the soprano and symphony orchestra on the words of Federico Garcia Lorca in the Ukrainian translation of Mykola Lukash»). Comprehensive analysis of the “Cantata in 5 parts for soprano and symphony orchestra on the lyrics by Federico Garcia Lorca” (Ukrainian translation by M. Lukash) composed by Valeriy Antonyuk was made taking into account the peculiarities of performing interpretation. Valentina Antonyuk’s creative interpretation of the vocal part in conjunction with the extraordinary conductor’s decision by Viktoria Zhadko brings new, unexpected nuances to the dramatic plan of Cantata. Melodic richness and intensive emotional filling of the V. Antonyuk’s music score are revealed in a new way, while the fact that interpreter’s transcription is allowed proves the significant technical and artistic ability of the composer. The appeal to the works of the prominent Spanish poet is also arousing the sincere interest in the audience; hence, the combination of musicology and cultural aspects seems expedient. The absence of serious musical researches, which highlight the problems of the performer’s role in the process of birth and artistic existence of a musical piece, sheds light on the relevance of studying the creative collaboration between composer and musician. The specificity of the existence of musical art involves the immanence of incorporating the performer into direct co-authorship, and therefore, it seems useful and interesting to consider a musical composition not as a frozen form, but as a phenomenon that is born again every time it is being performed.

“Cantata in 5 parts for soprano and symphony orchestra on the lyrics by Federico Garcia Lorca” (Ukrainian translation by M. Lukash) composed by Valeriy Antonyuk is a milestone musical piece in the development of Ukrainian chamber-symphonic music. Composer V. Antoniuk works in the framework of contemporary symphonic thinking and demonstrates the desire for a particular expressiveness of musical materials, which is an unconditional stimulus for further study this modern Ukrainian author’s work.

Key words: cantata, composer intentions, musical and poetic images, symphonic method.