

(«War games and dances of the army of Zaporozhye»), «A Crawler», «What the willow is crying about», «Oh, under the cherry» are analyzed. The other works that embody the themes and images of the Zaporozhye Sich from the repertoire of the L. Kalinin's, R. Malinowski's, A. Korol's, G. Klokov's, V. Vitkovsky's, A. Shmogun's professional groups of folk-stage choreography of Ukraine are considered. It is noted that the repertoire of children's amateur folk dance groups includes both works on Cossack themes imitating the performances of the professional collectives, as well as original dances on the themes of the Zaporozhye Sich. It is revealed that the source of the performances is not only the creatively rethought choreographic heritage of the Cossack era, but also the historical events, the peculiarities of an everyday life, the achievements of various kinds of art of the time.

Key words: folk-stage dances, folk dances, Cossack dances, choreography, Cossacks.

UDC 793.31(477)

**COSSACK THEMES AND IMAGES IN THE UKRAINIAN FOLK-STAGE DANCE
OF THE SECOND HALF OF THE XXth – THE BEGINNING OF THE XXIst CENTURY**

Morozov Artem, Lecturer of the Folk Choreography Department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this article is to identify the approaches of the national choreographers to the embodiment of the Cossack theme by means of the folk-stage choreography. Considering the importance of these performances in the repertoire of the groups of the folk-stage dance, it is necessary to reproduce the ideological-thematic and composition-lexical panorama of their embodiment.

Research methodology. The analysis of the scientific literature and a wide range of an empirical material (dances from the repertoire of the leading professional and amateur dance groups) makes it possible to systematize the studied sources to make the necessary conclusions.

Results. For many years, the most vivid and well-known in Ukraine and the world among the folk-stage choreographic compositions on the Cossack themes are the versatile works of P. Virsky's «Hopak», «Zaporozhtsy» ("War games and dances of the army of Zaporozhye»), «A Crawler», «What the willow is crying about», «Oh, under the cherry». Also, a notable work, representing the themes and images of the Zaporozhian Sich, in the palette of folk-stage choreography is «Zaporozhtsy» by L. Kalinin. Modern choreographers of folk-stage choreography (R. Malinovsky, A. Korol, G. Klokov, V. Vitkovsky, A. Shmogun and others), creatively reconsidering not only the direct choreographic heritage of the Cossack era, but also historical events, peculiarities of life, achievements of various kinds of art of those times, create author's performances, which become the pearls of the contemporary Ukrainian culture. The repertoire of children's amateur folk dance collectives includes the works on the Cossack theme, which inherits the performances of the professional collectives, as well as original dances on the themes of the Zaporozhian Sich.

Novelty. The article makes an attempt to analyze and systematize the principles of the Cossack themes development in the Ukrainian folk dance in the professional and amateur groups.

The practical significance. The materials and results of the research can be used for the further development of the problems of choreography, as well as for the practical activity of choreographers and teachers of folk dance.

Key words: folk-stage dances, folk dances, Cossack dances, choreography, Cossacks.

Надійшла до редакції 4.11.2017 р.

УДК 785.11(477)

**МЕТАДИСКУРС СИМФОНІЗМУ ХХІ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ «ДОВОЄННИХ» СИМФОНІЙ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА)**

Гриценко Ольга Григорівна, завідувач теоретичного відділу,
Маріупольська спеціалізована музична школа-десятирічка,
м. Маріуполь
centremar2015@gmail.com

Аналізується феномен метадискурсу, як форми сприйняття музичного твору, що залишається поза увагою сучасного музикознавства. Принципи художнього мислення українського композитора ХХІ ст. В. Антонюка розглянуто саме в цьому аспекті. Для аналізу обрано його перші чотири симфонії, написані в 2011-2014 рр. Виявлено закономірності, що дають можливість розглядати симфонічну творчість як цілісне музичне полотно, єдине дискурсивне поле. Естетико-художні інтенції композитора спрямовані на створення суцільного нарративного простору, що підтверджується використанням композиційного принципу монотематизму як засобу формування полілогу між окремими частинами та цілим. Такий підхід робить доцільним розгляд його творів як ряду комунікативних подій і надає можливість сприймати окремі симфонії як частини великої розімкнутої композиції.

Ключові слова: єдиний нарративний простір, метадискурс, монотематизм, «довоєнні» симфонії В. Антонюка.

Постановка проблеми. Започатковане Р. Якобсоном поняття метамовної функції покликало до існування й поняття метатексту та метадискурсу [21; 201–202]. Останні розвідки у різних галузях сучасної науки демонструють інтенції дослідників щодо застосування терміну «метадискурс» як метамови, інтердискурсу, гіпердискурсу, інтертексту, паратексту, епітексту, гіпертексту, архітексту тощо (про це йдеться у А. Вежбицької, Ю. Крістеві стосовно обговорення проблематики у площині різного, – як наукового, так і соціально-політичного, молодіжного, спортивного рівня [1; 421], [9; 112]. Не є винятком сучасне музикознавство, де музична мова вивчається, зокрема, як система специфічних кодових знаків (цю проблему розробляє С. Шип [18]).

Метою дослідження є аналіз поняття «метадискурсу» як музичного політексту, створеного сучасним українським композитором В. Антонюком в його симфонічній музиці, окреслення його сутності та форм прояву.

Поліфонічна багатогарність авторського мислення на сучасному етапі розвитку композиторського цеху в Україні робить значущою роль підготовки креативних виконавців, що були б спроможні створювати на основі авторського задуму власну емоційну програму, спрямовану, завдяки їхній інтерпретації, донести художню ідею композитора до слухача. Саме розуміння існування музичного твору як акту комунікативного процесу обумовлює визначення нами *завдання*, що полягає у вивченні реалізації симфонічного циклу в музиці сучасного українського композитора ХХІ ст. В. Антонюка як функціонування метадискурсивного поля. У якості провідного методу застосовується засадничі принципи цілісного аналізу, завдяки чому розкривається образно-емоційний зміст і побудова творів та окреслюються риси композиторського стилю автора. Виявлення особливого співвідношення між музичним текстом та його інтерпретацією певними виконавцями надає можливість відстежити існування музичного твору в його процесуальній динаміці, тож, *актуальність* аналізу феномену метадискурсу, як особливої форми існування сучасної української музики, є очевидною.

Вклад основного матеріалу. Творчий ланцюжок «митець-виконавець-слухач» у процесі художнього існування твору викликає у мистецтвознавців сплеск зацікавленості.

Огляд останніх публікацій засвідчує важливість виконання музичного твору як акту комунікації, а також особливості його трактування як основоположного, засадничого фактору самого існування музики, є предметом розгляду багатьох дослідників: серед них найпомітніші – Н. Герасимова-Персидська, В. Задерацький, О. Зінькевич, Л. Кияновська, М. Копиця, В. Москаленко, Є. Назайкинський, С. Тишко, М. Черкашина, С. Шип [2], [3], [4], [5], [7], [8], [10], [11], [14], [16], [18]. Зрозуміло, що витворення музичного опусу як художньо-естетичного явища, кожне його наступне прочитання – це можливість інтерпретатору репрезентувати своє бачення, запропонувати нові варіанти виконавських прочитань.

В. Москаленко визначає 4 види музичної інтерпретації: редакторська, виконавська, композиторська та музикознавча [9; 6]. Але саме ступінь релевантності робить постать автора непорушною й забезпечує багатовимірність твору. У надрах музичної мистецької діяльності функції автора як митця та виконавця зливаються у єдину постать, – адже композитори часто є виконавцями і диригентами власних творів, а метадискурс – дослідницьке поле існування твору у конкретному часі-просторі.

Дискурсивне поле симфонізму В. Антонюка можна позначити не лише як діалог між слухачем й автором, але, що найважливіше, – між людиною і Всесвітом у його безмежності й вічності. За висловом М. Реріха, «...як властивості Природи вказують на вічний процес, так і дух людини йде тим же шляхом» [12; 283]. У творах цього композитора даний діалог озвучується з двох позицій: «Я – в Світі» та «Світ – у Мені». Розвиваючи цю ідею, особистість у творах митця намагається формувати в діалозі зі Світом такі взаємозв'язки, що дають їй можливість не лише існувати фізично, а й бути творцем, художником, розвивати власний духовний космос. Жанрова приналежність (за винятком деяких камерних творів) тут не стає на заваді, опуси В. Антонюка завжди мають назву та сюжетну наповненість. Майже всі твори цього композитора (понад 600 опусів), незалежно від жанрів, об'єднані загальним принципом симфонізму. Саме завдяки використанню цього методу стає можливим вивести розмову щодо тем, які хвилюють композитора, на високий філософський рівень. Спрямованість В. Антонюка на власну безпосередню участь (в образі ліричного героя, автора-коментатора, резонера, стороннього спостерігача тощо) у створеному ним симфонічному «дійстві» дає можливість вважати запропонований ним тип спілкування з аудиторією як метадискурс. Реалізацію цієї драматургії він робить у формі симфонії. На сьогодні є не так багато досліджень з приводу виникнення та існування симфонічної форми. Жанр симфонії та його різновид – камерна програмна симфонія – не новий: у фонді світового музичного мистецтва є Концертна симфонія для скрипки і альту з оркестром В.А. Моцарта, Дев'ята симфонія Л. Бетховена. «Траурно-тріумфальна симфонія» Г. Берліоза та його ж твори «Гарольд в Італії», «Ромео і Юлія», симфонія «Фауст»

Ф. Ліста й інші відомі світові здобутки у цьому жанрі. У ХХ ст. інтерес до симфонізму не лише не втрачено, а й набуває розвитку у творчості І. Стравинського («Симфонія псалмів»), відомі Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром С. Прокоф'єва, останні симфонії Д. Шостаковича також мають усі риси цього жанру, як і «Симфонія-фантазія» для оркестру російських народних інструментів Р. Глієра, Камерна симфонія № 1 та № 2 А. Шенберга, П'ять маленьких симфоній Д. Мійо тощо.

II пол. ХХ ст. реперезентована найрізноманітнішими жанровими різновидами симфонії: вокальна симфонія, хореографічна симфонія, концертна симфонія, симфонії для органу С. Франка, Ш.-М. Відора, Ж. Гійо, симфонії для фортепіано Ш.-В. Алькала, К. Сорабджі, Н. Бентзона, Дж. Вайта, симфонії, написані окремо для духових і окремо – для струнних інструментів А. Хованесса, симфонії для хору а cappella Г. Бантока, Р. Харріса, М. Вільямсона, рок-симфонії П. Кулака, І. Калниньша, здобутки у полі симфо-електронних пошуків деяких сучасних композиторів. Серед українських композиторів, що писали й пишуть у цьому жанрі – знакові симфонії Є. Станковича, В. Сільвестрова, В. Кирейка; камерні симфонії В. Губаренка та його симфонії-балети «Ассоль», «Зелені святки», «Liebestod». Багато цікавих робіт вийшли з-під пера Л. Грабовського, О. Ківи, І. Карабиця, Я. Верещагіна, В. Загорцева, В. Шумейка, Ю. Іщенка, І. Щербакова, Г. Гаврилець, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, З. Алмаші, В. Польової, О. Щетинського та ін.

Метадискурс симфонічної творчості В. Антонюка сприймається крізь призму світоглядного музично-публіцистичного інтелектуального розуміння та включає до свого поля вокальні й інструментальні твори, кожен з яких (незалежно від обсягу, а задля втілення авторської ідеї) вимагає від слухача максимальної зосередженості та готовності до творчої співпраці.

У рамках статті дану проблему буде розглянуто крізь призму його симфонічної парадигми. У формуванні даного дискурсу центральною є роль концептів, викладених саме у симфонічних творах цього автора: їхня актуалізація та моделювання загального світоглядного контенту пропонує екзистенційну основу (орієнтовану на внутрішнє буття особистості, – непізнане, ірраціональне в людському «Я», внаслідок чого вона і є конкретною і неповторною). Такий драматургічний прийом сприяє висвітленню шляхів самовизначення особистості в полі націєтворчих прогностичних тенденцій. Засобами симфонічного жанру В. Антонюк «вербалізує» базові світоорієнтири, а його музика «працює» як світоглядна публіцистика у філософській, політичній, науковій, духовній й культурній площинах, відображаючи процес «дозрівання громадської думки», що «завершується світоглядом суспільства, передовсім його провідної верстви, і філософії її інтелектуальних верхів», що є важливим у наш час [20; 6].

Дев'ять симфоній, написаних В. Антонюком упродовж 2011–2017 рр., можна розглянути як розділи музичного роману. Це – симфонії № 1 «Гармонія Руху» (2011 р.), № 2 «Фанфари» (записано для фондів Українського радіо) (2012 р.), № 3 «Передбачувана Музика» (2013 р.), № 4 «Система Бажань» (2014 р.), № 5 «Про Війну» (2014 р.), № 6 «Лемент Над Пріровою» (2014–2015 рр.), № 7 «Маскарад Непобачених Снів» (присвячується невинним жертвам воєн і терору, 2015–2016 рр.), № 8 «Театр Післязвуч» (2016–2017 рр.), № 9 «Сонячні Містерії» (2017 р.). Деякі його симфонії доцільно об'єднати в цикл, інші виступають як самостійні полотна чи поєднуються ідейно-тематично, хоча номінально вони заявлені як опуси, що належать до різних жанрів. Семіотичний принцип композиторського мислення, емоційна яскравість висловлення, драматургічна театральність, «кінематографічність», як один із технічних засобів роботи з музичним матеріалом, – усе це вмотивовує виконавців і слухачку аудиторію до корпоративної роботи. *В. Антонюк створює свої симфонічні опуси як драматургічні п'єси. Полям нашого дослідження є чотири перші «довоєнні» симфонії, створені й поставлені в 2011–2014 рр.*

Симфонія № 1 «Гармонія Руху» – одночастинний симфонічний твір В. Антонюка – пропонує широке коло асоціацій: від загально-людських до суто особистісних. Задум цього твору втілено в композиції; драматургія спрямована на розкриття кола образів, що розгортаються й видозмінюються протягом його тривання. Втілення такої образності відбувається завдяки безперервному розвитку двох інтонаційно близьких тем, які упродовж твору розкривають свої якості. Попри те, що Перша симфонія має назву «Гармонія Руху», з її змісту можна пересвідчитися, що композитор, завжди свідомий певної містифікації, дає своїм творам назви, що зовсім не обов'язково правлять за подорожній вказівник: це – не програмна музика, й назва є свідченням скоріше сюрреалістичного контексту. Отримавши завдяки назві художню установку щодо руху, гармонії та їх взаємопроникнення, слухач має намір почути щось бравурне, ритмічне, вибудовує асоціативний ряд, пов'язаний з урбаністичною естетикою. Але з перших звуків симфонії аудиторія занурюється у чудову, поетичну атмосферу спокою, рівноваги, миру та злагоди.

Початок симфонії – це розмова про витоки, власне, руху. Початок дня, пробудження – це вже початок руху. Рух тут явлений в усьому: появі першого промінчика сонця, току соку, що наповнює

квітку, в тому, як, відчувши пульс життя, вона спершу тягнеться догори, розкриваючи пелюстки назустріч сонцю, а потім, схилившись долу, віддає себе в людські руки. Рух у перших звуках прохолодного ранкового міста, що окреслює неквапливий хід нерозігрітих механізмів, які згодом почнуть ритмічно, спритно й злагоджено виконувати свої партії. Але рух сам по собі – не досить цікавий: слухач, охоплений інтригою майбутньої події, вже розуміє, що все це – лише декорація, й чекає появи головного героя та початку справжньої розповіді. Свідомий монотематизму, природжений мелодист, В. Антонюк формує мелодичну лінію з урахуванням інтонаційної цінності музичної клітини, з якої надалі «виростає» мелодія. Монотематизм В. Антонюка – один із засобів музичного мовлення, складова його творчого методу. Принцип розвитку музичного матеріалу у Симфонії № 1 композитор бачить у проведенні самостійних, але інтонаційно близьких тем, заявлених на початку твору, виділяючи спільне мотивне зерно та розроблюючи його до набуття тематичними одиницями чітких рис спорідненості. Процес розробки виявляє той єдиний первень, що лежить у інтонаційній основі головних тем твору.

Експонування тематизму переростає безпосередньо в його розробку, а слухач, йдучи за автором, стає його приятелем і свідком перипетій мандрівки. Композитор цього разу зовсім відходить у тінь, надаючи можливість слухачу самостійно розібратися з усіма життєвими формулами, пройти всю запропоновану ситуацію, немов пропонує зіграти у гру: «Я – в передбачуваних обставинах». Слухач уже націлений на те, щоб зрозуміти, про що саме йдеться та досягнути основний меседж композитора: рух – це життя, а життя – це рух.

Отже, метадискурс розпочато. Композитор заявляє тему, а слухач, приєднуючись, бере участь у її «обговоренні».

Розуміючи творчу позицію композитора з його схильністю до певної театралізації, можна вести мову про деяку дотичність автора до ідейно-образного змісту його ліричного героя та наявність алюзій літературно-історичного порядку. До того ж, творчі інтенції композитора завжди спрямовані на створення «емфатичної спресованості» (термін О. Зінькевич) [5; 52].

Звертання автора до культури минулих часів завжди отримує досить несподіване художнє рішення та вибудовується у дещо незвичайне. Гротесковий вальс третьої частини заводить слухача у світ не лише давній, а й театральний. На тлі вальсу неквапно та розмірковано тече життя, тож і це також – рух, і, вочевидь, – дуже гармонічний.

Своє драматичне світовідчуття В. Антонюк передає різними музичними засобами: крім інтонаційно-мовної лінії, ладо-гармонічної палітри, – побудовою особливого метроритмічного малюнку та завдяки створенню й закріпленню за певними музичними фарботонами специфічної тембрової лейт-характеристики, (протягом одного, а іноді – декількох творів). Так, ксилофон, віброфон, дзвони й дзвоники, трикутник, наділені функціями створювати образ годинника (малого чи великого, що б'є зі стіни ратуші). Щодо застосування у симфонії труби, її використання відсилає слухача до низки образів, пов'язаних із проявом суто чоловічих якостей: мужністю, відвагою, здатністю йти на ризик, схильністю до мандрів, необхідністю участі у військових походах тощо.

Побудова твору відображає характерний для композиторського стилю принцип контрасту з наскрізним розвитком тем. Так, в усіх композиційних частинах відбувається розвиток тем, експонованих спочатку; крім того, розвиток торкнувся й тематичного матеріалу, що виник у творі внаслідок самого музичного процесу. Драматургічно симфонія № 1 має логічне завершення: композитор не схильний до відкритих побудов, і це стосується як його нарративу, так і суто формальних композиційних рис. Але щодо дискурсу, – у піднятій темі темпоритму життя і його якості у завданих умовах, слухачеві запропоновано авторські підказки та його особисту думку.

Симфонія № 2 – «Фанфари», але сподіватися на однозначний збіг анонсованої назви твору та його музичного ряду слухачеві не варто.

Елегійний вступ починає мелодія сопілки (партія флейти), що самотньо й дещо ностальгійно солєє на тлі окремих, де-інде лунаючих дзвіночків. (Композитор у юності навчався грі на сопілці у музичному училищі ім. Р. Глієра та має до неї особливу пристрась). Звуки струнних та арфи додають фарботонів у загальний колорит. Тема змістилася з партії флейти до кларнета, перейшла до фагота. Пробує свій тембр рояль, педаллю звучать струнні. Складається враження, що сопілка знайшла відголос: навколишній простір їй відповідає. Поява фортепіано, як завжди у В. Антонюка, асоціюється з виходом на авансцену ліричного героя: це – персоніфікований образ автора, який вступає в діалог зі слухачем.

Новий контрастний епізод *Allegro* (літ. С) також заснований на ритмічній фігурації скрипок (але синкопи й мелодія – інші), що був одним із головних музичних образів *Allegro* Симфонії № 1, підтверджує наше розуміння циклічної композиційної побудови симфонічних творів композитора як єдиного нарративного поля. Темпо-ритмічна фігура зберегла й розвинула характерну дотичність з

образно-сюжетною канвою попередньої симфонії (*Allegro*, – літ. А Симфонії № 1). Образно-емоційна близькість цих частин надає підстав говорити про індивідуальний стиль молодого композитора.

Збуджено й схвильовано звучить тема *Allegro*. Ударні (*tamburo, tam-tam*) насичують фактуру елементами тривоги. Особливого напруження додає виразна, емоційно загострена мелодія у валторн. Згадується вислів М. Глінки з його листа О. Серову: «Вміти застосовувати валторни – велике діло, та не всякому це вдається» [16; 46]. В. Антонюку це вдається: хоча він не часто використовує валторни задля сольного виконання, але щоразу вони звучать гранично виразно й доцільно. Коротка, та напрочуд емоційно виразна тема валторн є додатковим виразним акцентом, що працює на загальну пасіонарність всієї частини.

Розділ «D» зіставлений, як це майстерно вміє В. Антонюк, за принципом кінематографічного монтажу: автор фокусує камеру у такий спосіб, що слух несподівано для себе налаштовується на зовсім іншу образну хвилю. Відбувається зміна ладового колориту з мінору на мажор, висвітлення загального тону досягається завдяки розробці нового, ритмо-інтонаційного утворення. Композитор традиційно схильний до виявлення чудових перетворень та містифікацій. Отже, авторська нарація змінює жанрову забарвленість на буфонадну дію, зі зміною авторської позиції на споглядальну. Слухачеві надано можливість вільного вибору стосовно того чи іншого образного напрямку, створення асоціативного ряду, але щодо сюжетних алюзій, – очевидною є певна скерованість слухачів до сакрального світу карпатських підземних печер, мавок, чугайстрів та ін. прадавніх фольклорних персонажів. *Allegro con sarcasmo* (літ. F) – це вальс, що продовжує лінію Гротескового вальсу (літ. G Симфонії № 1). Але, на відміну від образів Гротескового, що є історичною алюзією, цей вальс більш матеріалізований, «реальний». Вступ до *Allegro con sarcasmo* – гра тіней, що заповнили уяву композитора: музичні химери, що змінюють образи цілком людських плотських мрій, – тріумфу буття. Складається враження, немов викривлене дзеркало експонує сюжет, у якому відбивається світ суто приземлений і від того – обтяжливий та моторошний.

У вальсі передовсім представлене звучання фанфар слави, матеріалізованих у сардонічних, «пихатих» репліках мідної групи (валторни, труби, тромбони). Цей епізод заснований на видозміненій головній темі: розробці низхідної фрази елегантного варіанту теми вступу. Як завжди у В. Антонюка цікавим є використання партії фортепіано, поява якого асоціюється з виходом на авансцену ліричного героя та персоналізованим образом автора, котрий зазвичай нібито урезонує проблемні епізоди музичної драматургії.

Adagio (літ. I) відкриває тема, що інтонаційно є ще одним паростком зерна теми Вступу. Такий музичний острівець злагожденості, безтурботності, ідилічного спокою був конче потрібний після емоційно розбалансованого попереднього розділу. Здається, мелодія буде безкінечною: вона майже безперервно тягнеться протягом 26 тактів! Кантілена розпочинається як одноголосна тема, що спочатку проходить у скрипок, а в другому періоді отримує інтонаційно близький підголосок, що згодом розвивається в самостійну виразну мелодію (віолончелі й контрабаси). Цей розділ – безсумнівна перлина не лише Симфонії № 2: ця витончена та вишукана музика є взірцем і окрасою мелодичного надбання всієї сучасної української мистецької скарбниці.

Розділ *Presto* – реприза з рисами розробки, що є характерним для творчого мислення В. Антонюка. Поява теми в однойменному мажорі – виразний та яскравий драматургічний хід: композитор, схильний до оптимістичного світовідчуття, завжди плекає метафізичну надію, що світ створений і функціонує гармонійно. Отже, автор створює розділ, який вносить емоційну рівновагу та можливість знаходження засобу здійснення бажань: добре було б, якби жага до звершень не перекривалася пристрастю до хвали, щоби лаври й осанна не були в житті єдиним дієвим імпульсом, щоб слава увінчувала, а не вкривала. Музичний розвиток виходить на коду, – *Allegro* (літ. L). Під «завісу» з'являється дещо видозмінена початкова сопілкова інтонація: під загальне скандування всього оркестру вона декілька разів проходить у дерев'яних духових. Завершуючи Симфонію № 2, В. Антонюк, який традиційно переймається композиційною стрункістю корпусу кожного свого твору, перекидає композиційну арку до попередньої Симфонії № 1, що свідчить про єдине нарративне поле його симфонізму та дозволяє вважати окремі його твори розділами однієї захоплюючої оповіді.

Симфонія № 3 «Передбачувана Музика» розпочинається двома фразами, що складаються в ясний класичний період. Англійський ріжок, наче в інвенції, підхоплює та подовжує ведення мелодії, що розвивається за «анфіладним принципом» [6; 69]. Сопілковий колорит звучання кларнета та «англійця» вимальовує крихку порцелянову ідилію, повертаючи до нас життя ще одним його боком. Звучання традиційного інструменту викликає багатошаровий асоціативний ряд і дозволяє слухачеві вписати в цю музичну рамку свій особистий сюжет чи образ.

Кінематографічний засіб зіставлення, зміни планів якнайкраще підходять до драматургічного вирішення ідейно-художнього проекту композитора. Континуально-контрастний (термін В. Задерацького) метод створення культурно-історичного дискурсу засобами музичного мовлення – це спосіб вирішення проблем сьогодення [4; 179–180]. Гетерогенний світ нашої доби, складений з різних за походженням і складом етнічних, соціальних та вікових груп, неоднорідний стосовно свого політичного вектора потребує рецепту співіснування через культуротворення, створення умов задля досягнення *modus vivendi*. Композитор формує своє музичне поле саме задля знаходження відповідей на виклики епохи.

Розділ *Vivo subito* (літ. А) є досить контрастним стосовно попереднього. Відігравши період вступу, сурмачі оркестру розпочинають творити невибагливу танцювальну мелодію вальсу-сотезу зі стрімкими переміщеннями, стрибками, гострими пунктирними ритмами. Але з кожною новою фразою музика все менше й менше нагадує про свято: яскраво виражений мінорний колорит, вихрові мелодичні звороти, занадто швидкий задля танцю темп, високі ноти у злетах флейт скоріше нагадують біг коней, уривки сигналів військової музики, метушню натовпу. Цьому сприяє вдало обрана автором форма вальсу-сотезу, – проста двочастинна репризна форма. Майстерно виконуючи всі тематичні проведення, композитор розробляє музичну тканину тонально, темброво, додаючи нові інструменти. До того ж, насичує фактуру контрапунктом, заснованим на низхідному зворотньому русі другого речення. В останньому проведенні тему відтворює фортепіано, – виконує імітацію у зустрічному напрямі. Дзеркальний рух насичує музичне полотно, робить звучання багатшаровим та густим, створює картину, сповнену життям, немов візуалізує полотна малих голландців, фантазмагорії Босха, брейгелівське багатофігурне скупчення.

Новий епізод (літ. В) базується на споріднених темах та доповнює попередній розділ драматургічно. Це – картина насиченого руху.

Епізод, позначений як *Vivo* (літ. Е) – це ремінісценція початкової ліричної теми. Тема, проведена у даному розділі, є другою частиною теми першого, елегійного фрагмента. Однак зараз ця тема набуває сили, насиченого, емоційно наповненого звучання. Це – ніжна, висвітлена та поетична картина, – один із найвиразніших фрагментів Симфонії № 3. Обдарований мелодист, В. Антонюк, маючи бездоганний смак, уміє винайти таку мелодичну формулу, якій не лише притаманна витончена природа, – вона містить у собі закодовані варіанти, що розкриваються у процесі майбутньої розробки.

Adagio (літ. F) повертає слухача до початку музичної вистави. Цей розділ присвячено темі вступу, але тут вона звучить зовсім інакше: жорстка кластерна структура акордів змінена, новий вид співзвуч – майже класично прозорий; логіка гармонічного розвитку – ясна й емоційно висвітлена.

Allegro (літ. G) без затримки й паузи продовжує доспівування тем, що експонувалися й розроблялися протягом усього твору. Увага композитора зосереджена на мотиві, що вперше з'явився у фрагменті *Vivo subito* (літ. А). Останній фрагмент *Meno mosso*, продовжуючи *Allegro*, є завершальним, – трохи витягнутою у часі-просторі кодою, що несе, окрім фінальної, ще й функцію об'єднання музичного матеріалу.

Моотематичний принцип розвитку інтонаційного поля твору з одного мотиву – знайомий нам із попередніх симфоній автора. Застосовуючи спільний для своїх творів мовний арсенал, композитор створює єдиний багаточастинний художній корпус, що має всі риси дискурсивного формату.

Симфонія № 4 «Система Бажань» уперше прозвучала весною 2014 р. на XXIV Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону» у Великій залі Національної музичної академії України ім. П. Чайковського у виконанні Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України під орудою В. Шейка.

У цій симфонії В. Антонюк, засобами музичної мови, виклав своє бачення подій Революції Гідності, створивши звукову модель тих подій, що відбувалися наприкінці листопада 2013 р. Було безумовною вдачею, що філософськи насичений, з чималим емоційним наповненням симфонічний твір сучасного українського автора було доручено такому сильному оркестру, здатному опанувати надскладний репертуар. В. Шейко, створюючи велике інтелектуальне і духовне навантаження, завжди у повному обсязі розкриває творчі задуми композиторів і на сьогодні є видатним інтерпретатором симфонічної музики XXI ст.

Початок «розмови» композитор традиційно розпочинає здалека, надаючи аудиторії можливості без зайвого композиторського імперативу увійти в атмосферу оповіді. Ліричність є емоційною основою створеного автором музичного поля симфонії (літ. А). Поступово нарощуючи експресивність, струнні – за підтримки коротенької, але несподівано виниклої мелодикоритмічної фігури, в якій легко почути гасло Революції Гідності «Слава Україні!», – передають естафету тромбонам і тубі, які додаються до полілогу двома тривожними синкопами: «Героям Слава!».

Реалізуючи задум Г. Малера, В. Антонюк відтворює музично-мовними засобами революційні гасла та вигуки-відповіді на них. Неначе галас юрби, тубам «відповідають» схвильованими репліками дерев'яні духові (низхідні ходи по квінтово-квартовому сполученню). Сухі, немов пістолетні вистріли, удари *blocco di legno* нагадують про трагічні події тієї доби. На схожий зображальний момент свого часу звернув увагу Л. Мазель, стосовно Восьмої симфонії Д. Шостаковича, відзначивши наявність колористичних ефектів, що викликають «...яскраві зображальні асоціації, наприклад, зі свистом кулі чи бомби, падіння яких супроводжується різким ударом» [5; 52].

Наступний розділ (циф. 2, *Allegro*) змінює настрої на більш драматичний. Вісім разів проходить скандування 16-х із контрастним чотиритактом дерев'яних духових. Усе це відбувається на тлі валторнових півнот, що виводять: «Україна – понад усе!» (злігвана півнота з четвертною, та, взявши дихання, – висхідний трихорд: дві чверті та злігвана восьма з половинною). Цей музичний вислів починає формуватися ще раніше: при першій появі теми-виклику «Слава Україні!», та саме тут ця потужна музична формула знайшла свої обриси. Двічі відбувається таке проведення, а далі англійський ріжок разом із кларнетами співає лише «Україна», – три чверті та згруповані лігою половинні. Середина цього епізоду розробляє саме цю фразу, видозмінюючи та збагачуючи її природу.

Репризний розділ починається з проходження теми-вигуку «Слава Україні!» у партії труб. Градус емоційного напруження зростає, поки не досягає свого логічного, довгоочікуваного кульмінаційного піку, щоб виразно, чітко й промовисто проскандувати «Україна – понад усе!». Ця фраза протягом розробки дещо втратила свою ямбічну нерішучість і її інтонаційний старт починається згори: акцентуючи кожний звук, невпинною ходою, імперативно артикулюючи, мотив-гасло закріплює за собою досягнуті позиції. Маєстозне звучання всього оркестру завершується на *fff* традиційно довгими зліговиними нотами, що дає змогу слухачеві зробити для себе часову й драматургічну позначку в безперервному музичному морі симфонічного звучання.

Adagio (циф. 4) розпочинає тритактовий чотириголосний хорал, який відразу починає розроблятися, нарощуючи риси афектованої пасіонарності. Новий епізод (циф. 5) відкриває тривожний дзвін *campane*. Рівні четвертні ноти створюють відчуття чогось механічного, неживого, знеособленого, що нагадує рух швидкісного потягу (арка з Симфонією № 1).

Розділ, що має назву *Scherzando* (циф. 6) – ще один із симфонічних вальсів В. Антонюка, що, разом із вальсами з його Першої та Другої симфоній, завдяки своєму виразному, іскристому та примхливому мелосу, вишуканій тканині фактури, винахідливості у створенні метро-ритмічного каркасу, складають низку перлів у творчості цього композитора. Застосовуючи монотематизм, як базовий метод розвитку музичного матеріалу, автор розробляє початкову синтагму Вступу. Мелодія, яку дещо манірно виспівують дерев'яні, імітуючи перестук пуантів по сцені, створює образ певної театральної маски. Тамбурін перегукується з кастан'єтами, створюючи атмосферу трохи легковажного спектаклю з елементами карнавалу.

Вальс також розробляє тему-гасло. Він зовсім по-іншому звучить у даному контексті: втративши первинну характеристику, вальс набуває світлого іскристого колориту. Розпочавшись як театралізоване дійство, під впливом якихось причин (насправді – завдяки логіці музичного розвитку), вальс масок усе рельєфніше окреслює своє «сповзання» зі сцени в нетрі життя.

Presto (циф. 9) можна характеризувати гаслом, що лунало на Майдані під час Помаранчевої Революції 2004 р.: «Разом нас багато, нас не подолати!». Забігаючи наперед, слід сказати, що композитор таким чином організовує музичну тканину партитури, що відчуття багатолюдності передається майже фізично. Властивими для нього засобами музичного мовлення В. Антонюк досягає майже візуального відтворення подій, свідками яких ми нещодавно були. Сам він розповідає про це так: «Я завжди намагаюсь відчутти і по-своєму втілити в оркестровій партитурі «музику вулиць, майданів», якщо хочете, – «сьогоденний голос народу», – те, чим живе та переймається наше суспільство в той конкретний час, коли я пишу свої симфонічні твори. Для мене є дуже важливим упіймати цей момент часу–простору, адже, на мій погляд, творити просто для вічності чи космосу – це банально, застаріло, та й занадто пафосно. У своїх великих симфонічних, вокально-симфонічних чи хорових опусах я таким чином висловлюю свою непідробну експресію» [9]. Необхідно зауважити, що В. Антонюк, створюючи музичні корпуси своїх симфонічних творів, сповідує принципи безперервності розвитку музичної форми, тому тяжіння до «квадратності», парності йому ажнік не притаманне. І в даному випадку наполегливе чотириразове проведення висхідних, емоційно насичених епізодів має виключно драматургічне призначення, – це алюзія до топо-образу, створення асоціації щодо чотирьох сторін світу, – себто, всіх куточків нашої країни, з яких прибули на Майдан посланці. Кожне проведення теми – своєрідний семантичний акцент: люди, що хочуть змін є звідтіля

(із Заходу), й звідтіля (зі Сходу), й звідусіль... Отже, завдяки нетрадиційному засобу формування музичної тканини, створюється додатковий драматургічний важіль.

Реприза цього розділу *Presto* – короткий епізод, що починається звучанням інтонації «потягу» в партії струнних. Це – символ дороги, що об'єднує людей, зближує, підтримує. Наступний фрагмент – *Meno mosso* – кульмінація. Ритмоінтонаційній фігурі теми-гасла протискладанням звучить тема «потягу» в струнній парі альтів та віолончелей. Симфонія завершується викладенням усіх тем: патетично, піднесено, висвітлено. От, власне, й замкнулася система бажань: жити, кохати, бути вільними, щасливо жити вдома, – у своїй країні, відчувати гармонію руху всередині себе й назовні, мати можливість реалізувати себе у творчості та віднайти відгук у людей: усе це – в наших мріях, бажаннях, сподіваннях. Саме про це нам розповідають чотири «довоєнні» симфонії композитора, написані й виконані в 2011–2014 рр.

Крім загального для проаналізованих «довоєнних» симфоній образу Руху, композитор застосовує в них також тему Часу, що має засадниче драматургічне значення. Відомий дуалізм існування цих архетипів у сучасній українській художній традиції є альфою й омегою людського буття, бо саме це й є пануванням у житті людини Пану-Часу та Пану-Простору (розуміючи Рух як привід задля спілкування, та саме це й є темою нашої метадискусивної полеміки). Якщо Симфонія № 1 – це сонатна форма, то всі наступні – це наскрізна форма з елементами АБА. Риси сонатності залишаються лише в *Адажіо*. Музична форма В. Антонока має елементи мінімалізму. Музика просякнута ритмічними фігураціями сучасної рок-музики: як правило їх втілюють струнні, а на них накладається мелодія в інших інструментах: таке в нього співвідношення акомпанементу й мелодії, яку він «дає» відразу, – це і є те інтонаційне зерно, з якого виростає тематизм твору. Мелодії в кожній його симфонії абсолютно різні, – не повторюються ніколи. Єдине, в чому В. Антонок повторюється (щодо тематизму), так це в ритміці: це – його «фішка»: так ніхто не робив і не робить. У кожній його симфонії швидкі частини – це звучання сучасної рок-музики лише передане засобами симфонічного оркестру, і то, ця рокова ритміка в нього – щоразу різна. Дещо схожа лише концепція оркестрування швидких частин. Традиційно симфонія має тривалість від 60 хвилин звучання. Останнім часом можна спостерігати зменшення часового «формату» цього жанру, й це стосується не тільки камерних симфоній. В. Антонок у кожній своїй симфонії дає чітко зрозуміти слухачам, що час її тривання не має значення: він майстерно й максимально використовує увесь спектр усіх існуючих інструментів великого симфонічного оркестру. В усіх його симфоніях – потрібний склад оркестру та ще й з фортепіано, челестею, ударними (зазвичай 10 окремих ударників). Його симфонії мають могутній монотематичний стрижень, без якого жодна симфонія його кумирів – Л. Бетховена чи Б. Лятошинського – не була б такою геніальною.

У своїх наступних п'яти симфоніях та симфонічній поемі «Танці Часу, Що Минає», крім теми Руху також яскраво репрезентована тема Часу; тема війни та миру (Симфонія № 5 має назву «Про Війну»); медитація щодо короткотривалості людського життя (Симфонія № 6 «Лемент Над Прірвою»); роздуми про трагічні долі людей (Симфонія № 7 «Лемент Над Прірвою» (присвячена невинним жертвам воєн і терору), – все це – музичне втілення філософської теми: «Життя людини та панування Часу».

Цікавими є спроби В. Антонока зазирнути у прадавні часи, як, наприклад, у його Першій, Другій, Третій, Восьмій симфоніях та симфонічній поемі «Танці Часу, Що Минає», а також у вокально-інструментальній музиці, зокрема, «Кантаті в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші на Ф.-Г. Лорки в українському перекладі М. Лукаша», «Кантаті для сопрано й симфонічного оркестру «Чотири вірші на слова В. Стуса», «Кантаті для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна». Звернення до стародавніх танців: вальсу-сотецу, сарабанди чи створення специфічного музичного колориту через імітацію нетемперованого звучання середньовічного оркестру (трохи «затягнутого», – неначе стрічка допотопного магнітофону), – все це засвідчує певну спрямованість його композиторських інтенцій. Безумовно, онтологічна зацікавленість навернула В. Антонока до написання циклічних творів для органу: «12 тональних прелюдій», «Пасакалія», «Сцена», «Молитва» (2016–2017 рр.). Відтворення необарокового колориту – ще один спосіб, запропонований композитором для дотику до Вічного, втілення безперервності традиції.

Але головним метадискусивним елементом його творчості є «образ автора». Драматургічна та конструктивна особливості творчого методу В. Антонока полягають у використанні ним у своїх нарративах специфічної драматургічної особливості: «образу автора». Завдяки цьому художньому прийому композитор отримує можливість стати співрозмовником на сцені, а не тільки «за кадром»: може щось прокоментувати, спонукаючи слухача подивитися на ситуацію під іншим кутом зору, вивести аудиторію в інше сюжетне чи емоційне поле (персоніфікація автора через фортепіанну партію наявна в його перших чотирьох симфоніях та Симфонії № 8, а також у симфонічній поемі «Танці Часу, Що

Минає» й кантатах для сопрано й симфонічного оркестру, записаних для фондів УР). «Образ автора» у В. Антонюка виступає як цементуюча сила, що пов'язує всі стилістичні засоби в цілісну художню систему: це – внутрішній стрижень, навколо якого групується вся художньо-стилістична система твору. Отже, автор, як реальна людина, митець твору, котрий залишається за лаштунками дійства, в композиціях В. Антонюка представлений поряд з іншими його персонажами, як один із головних, провідних компонентів твору. Активна участь автора в житті свого художнього твору має долучити до цього акту слухача. Спрямованість композитора на слухача, увага до своєї аудиторії, комунікативна орієнтація його творів – спосіб образного осягнення його музичного світу, що допомагає надовго закарбувати у пам'яті художні явища його творів. В. Антонюк як майстер, висловлюючи своє бачення, розуміння явищ дійсності, прагне переконати слухача, захопити, знову й знову відкривається перед ним світом образів, емоцій, ідей. Недаремно в одній з наших бесід він висловив своє кредо: «Я пишу музику не для музикознавців, а для простих слухачів». Метадискурсивне поле, зорганізоване цим композитором, є засобом оптимізації донесення творчої ідеї автора до слухачької аудиторії. Перекидаючи художні та емоційні містки через час та простір, він створює єдине емоційно-змістовне полотно.

Ідея створення композиторами окремих опусів як ланок одного ланцюжка, частин одного дискурсу, як глави одного великого твору відома здавна. Об'єднані у цикли, сюїти та збірки, здавна існують музичні твори, що не мають загального музичного матеріалу, – лише художній задум, що їх об'єднує. «Людська комедія» О. де Бальзака має спільних героїв та певний анамнез перепитій їхнього літературного життя. Думка згуртувати усі свої вірші в єдиний твір, склавши їх хронологічно, – неначе драбинку, – мала місце у роздумах О. Блока [19; 19]. Цікавим є створення єдиного музичного поля С. Прокоф'євим, завдяки використанню у симфонічній музиці фрагментів із музики балетів. Тематичний матеріал опери «Пікова дама» та Шостої симфонії П. Чайковського мають своє відлуння в його балеті «Лускунчик». Спробу запропонувати аудиторії окремі твори як єдиний політекст зробив В. Сильвестров, який свої «Тихі пісні» для голосу й фортепіано, (незважаючи на те, що виконання циклу без перерви триває аж 110 хвилин!) мислив як «одну пісню». Наведені приклади каталізують розуміння того, що музичну тканину Першої, Другої, Третьої та Четвертої симфоній В. Антонюка доцільно проаналізувати з точки зору їх спорідненості, – як в ідейно-художньому, так і музичному плані. Здійснений аналіз наводить на думку про створення В. Антонюком загального контексту, в якому кожен його опус є частиною одного великого твору, окремі симфонічні твори є своєрідними розділами загального музичного нарративу.

Лексичний пласт композицій В. Антонюка складає загальний композиційний план, отже, усі вони (не лише суто симфонічні опуси, а й вокально-інструментальні, камерні тощо) – фрагменти єдиного задуму, що мають єдиний первень його світовідчуття та об'єднані якістю його мови. Включення до сучасної музичної мови артикуляції «персонажів», масок, що є носіями іншої мови (як це відбувається у скерцозних, гротескових, стилізованих епізодах), створює ефект дискурсивної поліфонії, тобто присутності «іншого» у дискурсі. Присутність співрозмовника персоніфікується композитором через надання йому окремого лейт-звучання: такими у загальній фактурі музичних полотен В. Антонюка є партія фортепіано (персоніфікація ліричного героя), флейти, що звучить як сопілка, *Blocco di Legno* (лейттембр страху), *tamburo, campane*, що традиційно «відповідають» за передзвін часовимірів.

Персоніфікація тембрів – один із засобів ведення лінії «оповідання» – засвідчує безумовну важливість ролі тембрової драматургії у композиціях В. Антонюка. «Доручення ролі» ліричного героя партії фортепіано є традиційним для музичної режисури композитора. Але іноді «від автора» промовляє й арфа, як це зроблено в завершальному епізоді Симфонії № 4. Найчастіше теми, пов'язані з світом елегійної лірики, композитор доручає скрипці-соло, або струнному ансамблю. Широко й оригінально він використовує групу ударних інструментів: *piatti, cassa, tamburino, tamburino basco* та ін. Так, звучання часовимірів імітують дзвони та дзвіночки, не обходячи увагою й тамбурини. Гонг сповіщає про початок або завершення дійства, литаври та великий барабан, окрім звичних своїх функцій, іноді слугують створенню тла та є таким собі відлунням, що десь далеко прокочується горами. Сухий тріск малого барабана створює образи, пов'язані з військовими, як персонажами, або військовими (чи подібними до них) діями. Неодноразово композитор застосовує *frusta, marimda, blocco di legno*, доручаючи їм звукообразжальні ефекти, пов'язані із стрільбою.

Отже, застосовані В. Антонюком прийоми розвитку загального тематизму є вирішальним фактором до висновку про створення й функціонування його перших чотирьох «довоєнних» симфоній як цілісного багаточастинного твору. Композитор продовжує писати, створюючи свої композиції в одному часі-просторі, про що він сказав у своєму інтерв'ю стосовно прем'єри Симфонії № 6 «Лемент Над Прірвою»: «...за останній рік написав три симфонії, – майже одну за одною, без перерви» [17].

Використання компаративного методу, як засобу задля встановлення фонетичної спорідненості мовного матеріалу, призводить до виявлення загальних інтонаційних одиниць, з яких надалі композитор вибудовує ту чи іншу тему. Свідомий монотематизму, як універсального методу побудови музичного твору, В. Антонюк використовує його не лише як засіб розбудови мелодичного середовища, а й як прийом зближення тематизму, що спершу інтонаційно дистанціювався. Отже, монотематичне його мислення сприяє утворенню яскравих і рельєфних образів, які, існуючи у своєму автономному контексті, демонструють певну валідність на теренах його симфонічного квадріптиха, що існує в парадигмі епікодраматичного полотна. Скажімо, тема потягу, присутня у його Першій та Четвертій симфоніях, ритмоінтонаційна спорідненість є у музичному матеріалі розділу «А» Симфонії № 1 та аналогічного розділу Симфонії № 3, дещо видозмінено простежується в епізоді «С» Симфонії № 2.

Ще одним фактором, що об'єднує симфонії композитора у загальний корпус, є жанрове забарвлення серединних епізодів. У Другій та Четвертій симфоніях – це вальси; тридольний танець Симфонії № 3 також має риси вальсу, побудованого на стрибках вальсу-сотецу. Вальсові вподобання – це іноді доброзичливо шаржовані, скерцозні, іноді – гостро-гротескові розділи його симфоній. Введення вальсових епізодів заплановано композитором задля розвитку драматургічної тканини творів. Його зацікавленість танцювальною музикою – одна з характерних рис стилю композитора: на користь цього свідчить і написана симфонічна поема «Танці часу, що минає». Музика Сьомої та Восьмої симфоній В. Антонюка також має яскраві танцювальні сторінки, наприклад, Сарабанда в Симфонії № 8.

Щодо гармонії В. Антонюка, то це – справжній «резонатор» до тих чи інших душевних станів» [3; 14–15]. Гармонічний план його творів, зіставлення різних сонорних ефектів, використання кластерних утворень на секундовій основі, створення власних звучань із застосуванням збільшених тризвуків, – усе це – інструменти, які В. Антонюк використовує задля формування змістовно-образного та емоційного плану. До того ж, сфера гармонії композитора несе надзвичайно велике драматургічне навантаження. Як сказав у своєму інтерв'ю Є. Станкович, «...поєднання мелодії і гармонії – це питання не стільки музичне, скільки філософське. Мелодія пов'язана з духовністю людини, з її поглядом на звуки. Духовні спрямування завжди пов'язані з гармонією і мелодією. Це не просто тому, що така традиція; це світосприйняття тієї чи іншої людини» [13].

Окремо треба сказати про специфічні акордові утворення. В. Антонюк застосовує кластерну вертикаль, побудовану за принципом чергування малих та великих інтервалів за терцовим принципом на основі збільшеного тризвуку. Актуалізуючи спробу досягти звичного вигляду улюбленого акорду композитора, нами отримано наступну схему: $v3+m3+v3+m3+z3$. Слід зазначити, що на початку композиторської діяльності В. Антонюк співпрацював із малими некласичними складами, тож застосування таких вертикалей було покликане збагатити класичну гармонічну основу, іноді привнести в академічну музику сонорні ефекти джазової та рок-палітри. В. Антонюка завжди вирізняє чуття міри й тонкий естетичний смак: відсутність великої кількості кластерних грон, що іноді не завжди виправдано застосовуються композиторами. Відмова від дещо бруталного звукодобування, використання органічної та доцільної логіки розвитку ладотональної полісистеми – одна з прикметних рис його стилю. Акорди, створені за принципом «септакорд+» є лейт-фарботоновим утворенням, що має своє місце та призначення в драматургічному дирекціоні творів В. Антонюка. Вони є у Вступі до його Симфонії № 3, «Кантаті для сопрано й симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна» (цей твір розпочинається з цілої низки таких співзвуч: підряд ідуть дев'ять акордів у групі мідних музичних інструментів, а також – в останньому номері «В Молчань», – в мелодичному вступі до солоспіву). Є ці акорди в останньому номері «Кантати на вірші В. Стуса», – «І Пензель Голосу». У «Кантаті на вірші Ф. Лорки» частина «Дзвони», – так само, від початку й до кінця, – має основу зі специфічних співзвуч; низка таких акордів є характерною рисою й «тихого» фіналу його Симфонії № 8. Тож, цілком очевидна виявлена наявність характерної стильової риси в творчості В. Антонюка, – його власна акордова побудова та лейт-звучання у моменти підвищеної емоційної напруги. Ефект театральних підмостків В. Антонюк формує за допомогою дерев'яних духових інструментів. Кларнет, англійський ріжок, маючи специфічний тембровий колорит, створюють звуковий простір, атмосферу театрального дійства, що також є одним із драматургічних засобів.

Говорячи про театр, важко оминати прихильність композитора до спецефектів, створення потрібної «картинки», необхідного образного портрету жанровими, інтонаційними, метроритмічними засобами. Виразність гармонічних вертикалей тут важко переоцінити. Засобами музичної мови композитор досягає майже наочного відчуття того, що відбувається, використовуючи кінематографічний метод зіставлення. Зміни загальних планів на крупні, «наїзди», що висвітлюють окремі риси характеру персонажу або перетворюють тло на дійову особу, – так було у його Першій симфонії, коли на авансцену «вийшли» годинники: провідники Часу. Усе це – прийоми та методи утримання уваги слухача від початку й до кінця твору. Композитор завжди докладав суттєвих зусиль, аби якомога довше зберегти інтригу драматургічних

перепитій: він завжди турбується, щоб слухачеві було цікаво. Саме тому В. Антонюк уникає банальних драматургічних ходів, тривіальних засобів розвитку музичної тканини, – звідси й «переосмислені» (кульмінаційні) хвилі; досягнення драматургічного піку з раптовим виходом у «тихі» фінали, зіставлення, жанрові інтерпретації тощо. Щодо приналежності композитора до визначеного сучасного музичного стилю, то, як зазначає сам митець у одному з своїх інтерв'ю, винахідливе «подолання» кадансових зон, несподівані риси різних музичних напрямів мають місце у його творчому методі. «Ще до вступу до музучилища ім. Р. Глієра, – згадує композитор, – я для себе вирішив бути, як то кажуть, універсалом. А в консерваторії навчався у Геннадія Івановича Ляшенка, який також практикує обов'язкове навчання в усіх сучасних техніках. Але вже на третьому курсі я почав відходити від рамок конкретних технік і прагнув знайти свою власну. І в дипломній роботі, – симфонічному опусі «Звучання присутне», як зауважили професіонали, це вже було відчутно /.../ Тепер усе це, експериментуючи, використовую у своїй академічній музиці. Працюю в 36 музичних жанрах і в усіх композиторських техніках» [15]. В. Антонюк як симфоніст майстерно поєднує неокласицизм з елементами мінімалізму, в окремих епізодах – дванадцятитонові системи, сонористики та ритміки сучасної рок-музики.

Висновки. Поєднання чотирьох «довоєнних» симфоній В. Антонюка в один цикл дає ефект створення одного семантичного поля, – архітектонічної арки. Збереження конструктивної врівноваженості, створення тематичних побудов, що збалансовують романтичну, вільну від алгоритмічних структур, форму, є найважливішою рисою композиторського почерку, частиною його художнього мислення, його стильовим рішенням.

Контрастно зіставлений драматургічний план симфонічних наративів В. Антонюка, аналіз використання ним музичного споглядально-медитативного, експресивно загостреного тематизму творів надає змогу всебічно й повно висвітити втілені сучасним українським композитором складні світоглядні проблеми, завдяки його самозаглибленню й психологізму. Виявлено, що для цього автора є можливим і звертання до стильових алюзій історично віддалених часів, що збагачує загальну тематику його творів, інтригує слухача змістом сюжетного контенту, підтримує зацікавленість слухачької аудиторії до творчості автора. Тяжіння симфонізму композитора до структурної одночастинності, монотематичний принцип розвитку дозволяють йому бути дотичним до цілого комплексу ідейно-художніх, естетичних, драматургічних, музично-виразових рівнів. Зіставлення та розмежування певних «масок»-образів йому вдається завдяки використанню персоніфікації тембрів, зокрема, фортепіано, як звучання, дотичного до образу автора.

Організація музичної тканини симфоній В. Антонюка «довоєнного періоду» як фактурного аспекту й використання ритміки сучасної рок-музики як важливого засобу для підкреслення неповторної експресії швидких частин Allegro його симфоній, є важливим драматургічним засобом нагнітання драматичного напруження. Завдяки особливостям індивідуальної композиторської дикції, традиційні засоби музичної виразності у цього автора гармонійно поєднані з сучасними прийомами композиторської техніки та уможливають застосування різних видів контрасту. Головною особливістю фактурної організації його симфоній є використання гомофонно-гармонічного складу та імітаційно-підголоскової поліфонії вишуканого оркестрового письма. Вражає вираженість кожного звуку, глибина й лаконізм тембрів: тут немає нічого зайвого, назойливого, театральної показухи. Його мелодія не домінує над акомпанементом, а становить із ним одне ціле, – тому гомофонно-гармонічний склад є більш абстрактним і ширшим поняттям у даному випадку.

Розробленню образної драматургії симфоній В. Антонюка сприяє також самотня побудова їх ладо-гармонічної сфери. Тональність у симфонічному письмі цього композитора виявляється як у звичному їй розумінні, так і в сонорному забарвленні, колористиці, що не руйнує традиційні уявлення щодо стійких та нестійких тяжінь, а збагачує ладотональну царину, завдяки застосуванню автором дванадцятишаблевої структури. Такі прикметні риси стилю сучасного українського композитора В. Антонюка, чия творчість на сьогодні є одним із найвидатніших явищ національної музики.

Список використаної літератури

1. *Вежбицка А.* Метатекст в тексте / А. Вежбицка // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – С. 402–425. – Вып. 8. Лингвистика текста.
2. *Герасимова-Персидская Н. А.* Музыка. Время. Пространство / Н. А. Герасимова-Персидская. – Киев : Дух і літера, 2012. – 408 с.
3. *Драч І. С.* Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності [монографія] / І. С. Драч. – Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 228 с.
4. *Задерацкий В. В.* Музыкальная форма. – Вып. 2. / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 2008. – 528 с.
5. *Зинькевич Е. С.* Симфонические гиперболы: о музыке Евгения Станковича / Е. С. Зинькевич. – Суми : Слобожанщина, 1999. – 252 с.

6. *Евдокимова Ю.* Учебник полифонии. – Вып. 1 / Ю. Евдокимова. – М. : Музыка, 2000. – 160 с.
7. *Кияновська Л. О.* Сад пісень Івана Карабиця / Л. О. Кияновська. – Київ : Дух і Літера, 2017. – 288 с.
8. *Копиця М. Д.* Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия [исследование] / М. Д. Копица. – Киев : Муз. Україна, 1990. – 134 с.
9. *Кристева Ю.* Бахтин. Слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. – Сер. 9. «Филология». – М. : МГУ им. М. Ю. Ломоносова, 1995. – № 1. – С. 100–123.
10. *Москаленко В. Г.* Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) [исследование] / В. Г. Москаленко. – Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. – 157 с.
11. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.
12. *Рерих Е.* У порога Нового Мира / Е. Рерих. – М. : Междунар. Центр Рерихов, 2000. – 464 с.
13. *Станкович Є. Ф.* Поєднання мелодій і гармоній – це питання філософське. URL / Є. Ф. Станкович : <https://zbruc.eu/node/55273> (дата звернення: 05.09.2017).
14. *Тышко С. В.* Из опыта комментария к текстам музыкантов: «медленное чтение» или чтение с остановками? / С. В. Тышко // Искусство музыки : теория и история. – № 15. – 2016. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/576/imti_2016_15_1_22_tyshko.pdf (дата звернення: 01.09.2017).
15. *Цимбал Г. С.* «Чомусь диригенти не практикують виконання музики молодих українських композиторів у концертних програмах» (ексклюзивне інтерв'ю з В. Антонюком) / Г. С. Цимбал // Урядовий Кур'єр. – 6 грудня 2014. URL: <https://ukurier.gov.ua> (дата звернення: 01.10.2017).
16. *Черкашина М. Р.* Александр Николаевич Серов / М. Р. Черкашина. – М. : Музыка, 1985. – 166 с.
17. *Шестеренко І. В.* «Найголовніше – власний стиль» (ексклюзивне інтерв'ю з В. Антонюком) / І. В. Шестеренко // Музыка: електрон. верс. журн. 2015. – № 3. URL: <http://music.cultua.media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/> (дата звернення: 06.05.2017).
18. *Шип С. В.* Знакова функція та мовна організація музичного мовлення / С. В. Шип : автореф. дис... д-ра мистецтвознавства. – Київ, 2002. – 42 с.
19. *Шкловский В. Б.* Энергия заблуждения. Книга о сюжете / В. Б. Шкловский // Шкловский В.Б. Избранное в 2-х тт. – Т. 2. – М. : Худож. лит., 1983. – 640 с.
20. *Шлемкевич М.* Новочасна потуга / М. Шлемкевич // Верхи життя і творчості : промови-доповіді. – Нью-Йорк; Торонто, 1958. – С. 109–146.
21. *Якобсон Р. О.* Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм : «за» и «против». – М., 1975. – С. 193–230.

References

1. *Vezhbicka A.* Metatekst v tekste // Novoe v zarubezhnoj lingvistike. – М. : Progress, 1978. Vyp. 8. Lingvistika teksta. – S. 402–425.
2. *Gerasimova-Persidskaya N. A.* Muzyka. Vremya. Prostranstvo / Gerasimova-Persidskaya N. A. – Kiev : Duh i litera, 2012. – 408 s.
3. *Drach I. S.* Kompozytor Vitaliy Hubarenko: formula individual'nosti [monohrafiya] / Drach I. S. – Sumy : SDPU im. A. S. Makarenka, 2002. – 228 s.
4. *Zaderackij V. V.* Muzykal'naya forma. Vyp. 2 / Zaderackij V. V. – М. : Музыка, 2008. – 528 s.
5. *Zin'kevich E. S.* Simfonicheskie giperboly: o muzyke Evgeniya Stankovicha / Zin'kevich E. S. – Sumy : Slobozhanshchina, 1999. – 252 s.
6. *Evdokimova Yu.* Uchebnik polifonii. Vyp. 1 / Evdokimova Yu. – М. : Музыка, 2000. – 160 s.
7. *Kyuanov's'ka L. O.* Sad pisen' Ivana Karabytsya / Kyuanov's'ka L. O. – Kiev : Dukh i Litera, 2017. – 288 s.
8. *Kopicya M. D.* Simfonii B. Lyatoshinskogo. EHpoxa. Kollizii. Dramaturgiya [issledovanie] / Kopicya M.D. – K iev : Muz. Ukraina, 1990. – 134 s.
9. *Kristeva Yu.* Bahtin. Slovo, dialog i roman / Kristeva Yu. // Vestnik MGU. – Ser. 9. Filologiya. – М. : MGU im. M.Yu. Lomonosova, 1995. – № 1. – S. 100–123.
10. *Moskalenko V. G.* Tvorcheskij aspekt muzykal'noj interpretacii (k probleme analiza) [issledovanie] / Moskalenko V. G. – Kyiv : KGGK im. P. I. Chajkovskogo, 1994. – 157 s.
11. *Nazajkinskij E. V.* Zvukovoj mir muzyki / Nazajkinskij E. V. – М. : Музыка, 1988. – 254 s.
12. *Rerih E.* U poroga Novogo Mira / Rerih E. – М. : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov, 2000. – 464 s.
13. *Stankovych Ye.F.* Poyednannya melodiyy i harmoniyy – tse pytannya filosof's'ke. URL: <https://zbruc.eu/node/55273> (data zvernennya: 05.09.2017).
14. *Tyshko S. V.* Iz opyta komentariya k tekstam muzykantov: «medlennoe chtenie» ili chtenie s ustanovkami? // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. – № 15. – 2016. http://imti.sias.ru/upload/iblock/576/imti_2016_15_1_22_tyshko.pdf (data zvernennya: 01.09.2017).
15. *Tsybal H. S.* «Chomus' dyryhenty ne praktykuyut' vykonannya muzyky molodykh ukrayins'kykh kompozytoriv u kontsertnykh prohramakh» (eksklyuzyvne interv'yu z Valeriyem Antonyukom) // Uryadovyy Kur'yer. – 6 hrudnya 2014. URL: <https://ukurier.gov.ua> (data zvernennya: 01.10.2017).
16. *Cherkashina M. R.* Aleksandr Nikolaevich Serov / Cherkashina M. R. – М. : Музыка, 1985. – 166 s.
17. *Shesterenko I. V.* «Nayholovnishe – vlasnyy styl'» (eksklyuzyvne interv'yu z Valeriyem Antonyukom) // Muzyka: elektron. vers. zhurn. 2015. – № 3. – URL: <http://music.cultua.media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/> (data zvernennya: 06.05.2017).

18. *Shyp S. V.* Znakova funktsiya ta movna orhanizatsiya muzychnoho movlenny / Shyp S. V.: avtoref. dys... dokt. myst. – Kiev, 2002. – 42 s.
19. *Shklovskij V. B.* Ehnergiya zabluzhdeniya. Kniga o syuzhete // SHklovskij V. B. Izbrannoe v 2-h tomah. Tom 2. – M. : Hudozhestvennaya literatura, 1983. – 640 s.
20. *Shlemkevych M.* Novochasna potuha // Verkhyy zhyttya i tvorchosty : promovy-dopovidy. – N'yu-York; Toronto, 1958. – S. 109–146.
21. *Yakobson R. O.* Lingvistika i poetika // Strukturalizm: «za» i «protiv» / Yakobson R. O. – M., 1975. – S. 193–230.

**THE METADISCUS OF SYMPHONISM OF THE XXI CENTURY
(ON THE EXAMPLE OF «PRE-WAR» SYMPHONIES BY VALERIY ANTONYUK)**

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

The analysis of the metadiscourse phenomenon, as a form of a musical composition perception, is still out of the contemporary musicology's focus. The art thinking principles of the Ukrainian composer of the twenty-first century Valeriy Antonyuk are considered in the article in this aspect. His first four symphonies, written in the pre-war period (2011–2014), form the material of the analysis. Some features, which made it possible to explore the V. Antonyuk's symphonic work as an integral musical canvas and the complete discursive field, were found during the study. The aesthetic and art intentions of the composer are creating an integral narrative space. This is confirmed by the use of the compositional principle of monothemeism which is realized in a polylogue between separate parts and the whole.

Key words: the complete narrative space, metadiscourse, monotheism, «pre-war» symphonies by Valery Antonyuk.

UDC 785.11(477)

**THE METADISCUS OF SYMPHONISM OF THE XXI CENTURY
(ON THE EXAMPLE OF «PRE-WAR» SYMPHONIES BY VALERIY ANTONYUK)**

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

The aim of the research is to analyze the concept of «metadiscourse» as a musical polytext, which was created by the modern Ukrainian composer V. Antonyuk in his symphonic music, and defining the essence and forms of its manifestation. The polyphonic multilayered author's thinking makes the preparation of creative artists crucial at the present stage of development of Ukrainian composer's industry. It is expected that these creative artists are able to create their own emotionally charged program on the basis of the author's intention.

Research Methodology. The fundamental principles of the holistic analysis are used as the leading method of the research, and the descriptive and emotive content and construction of works are developed through it, also the features of the composer's style are determined.

Results. The combination of four «pre-war» symphonies written by V. Antonyuk in one cycle gives the effect of creating a single semantic field – the archetonic arch. The preservation of the constructive balance, the creation of thematic constructions, which are balancing the romantic form free of algorithmic structures, is the most important feature of the Valeriy Antonyuk's composer's style. It is a part of his artistic thinking and stylistic choice.

The combination of four «pre-war» symphonies written by V. Antonyuk in one cycle gives the effect of creating a single semantic field – the archetonic arch. The preservation of the constructive balance, the creation of thematic constructions, which are balancing the romantic form free of algorithmic structures, is the most important feature of the Valeriy Antonyuk's composer's style. It is a part of his artistic thinking and stylistic choice.

Contrastively well-made dramatic plan of Valeriy Antonyuk's symphonic narratives, the analysis of Valeriy Antonyuk's usage of musical contemplative and meditative, expressively pointed themes of works makes it possible to comprehensively and fully illuminate the complex of the worldview problems embodied by the contemporary Ukrainian composer Valeriy Antonyuk. It became possible due to his self-absorption and psychologism. It was detected that it is possible for this author to appeal to stylistic allusions of historically distant periods. Such a method enriches the general theme of Valeriy Antonyuk's works, intrigues the listener with the content, supports interest of the audience.

The attraction of the composer's symphonic style to the structural singularity, monothematic development principle allow him to be relative to the whole variety of ideological, artistic, aesthetic, dramatic, musical and expressive levels. He compares and distinguishes certain «masks» (images). He succeeds in it by using the personification of timbres, in particular, piano sound which is relative to the image of the author.

Musical substance of Antonyuk's pre-war symphonies is organized in a way which allows to intensify the dramatic strain through the dramaturgical instruments such as the use of the rhythms of modern rock music, which underline the expression of faster Allegro parts of his symphonies.

Novelty. The analysis of the metadiscourse phenomenon, as a form of a musical composition perception, is still out of the contemporary musicology's focus. The art thinking principles of the Ukrainian composer of the twenty-first century Valeriy Antonyuk are considered in the article in this aspect. His first four symphonies, written in the pre-war period (2011–2014), form the material of the analysis. Some features, which made it possible to explore the

V. Antonyuk's symphonic work as an integral musical canvas and the complete discursive field, were found during the study. The aesthetic and art intentions of the composer are creating an integral narrative space.

The practical significance. The results obtained in the article can be used in researchings of a new trends of the Ukrainian contemporary music by art critics and students.

Key words: the complete narrative space, metadiscourse, monotheism, «pre-war» symphonies by Valery Antonyuk.

Надійшла до редакції 11.10.2017 р.

УДК 781.7:787.6

МУЗИЧНИЙ НАРОДНИЙ ПЛАСТ В АКАДЕМІЧНОМУ БАНДУРНОМУ ВИКОНАННІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Курочкін Олександр Володимирович, доктор історичних наук,
професор, alex-kuro@yandex.ua

Фурдичко Андрій Орестович, кандидат культурології, доцент, докторант,
Київський національний університет культури та мистецтв, м. Київ
akniaz@ukr.net

Досліджуються параметри і парадигма засвоєння народнопісенного надбання українців у творчості ансамблів бандуристів, виявляються тенденції його використання в академічному виконанні, динаміка еволюції музичного фольклору в сучасних умовах. Тенденція збереження народнопісенного надбання в репертуарах ансамблів бандуристів проявляється в усіх колективах. Виступи з популярними виконавцями та гуртами, виконання популярних естрадних пісень на народних інструментах, театралізація виступів стають звичною практикою. Виступи за кордоном сприяють популяризації українського музичного фольклору. Нові тенденції в репертуарах відкривають шляхи виходу з кризи і вказують на методику зберігання народного пласту в бандурному виконанні.

Ключові слова: музичний народний пласт, ансамблі бандуристів, бандурне виконання, обробка народних пісень, українські композитори, неофольклористи.

Актуальність проблеми. Усна народна творчість, зокрема музичний фольклор, має давню історію. Проф. А. Іваницький припускає, що її генеза сягає часів верхнього палеоліту [5; 7]. Впродовж свого існування народнопісенна традиція проходила період «турбулентності», певну стадію кризи жанру. Наприклад, при переході від полювання до скотарства і землеробства, від язичницької релігії до християнства, від примітивних до більш досконалих музичних інструментів у середні віки, в результаті промислової революції, пролетарської революції, появи електронних музичних інструментів. Мабуть, представники старої традиції завжди відчували загрозу жанру.

Досліджуючи фольклористичну концепцію О. Потебні, М. Дмитренко звернув увагу на те, що в XIX ст. також часто лунали песимістичні оцінки стану усної народної традиції, висловлювались панічні міркування про занепад народних пісень. О. Потебня, будучи впевненим у неперервності, повсюдності і повсякденності народної творчості, відповів скептикам: «...не треба думати, що світ і цивілізація руйнуються, коли висихає лише те болото, в якому ми квакаємо» [2; 8–10].

На думку Е. Тайлора, різні ступені культури можуть вважатися стадіями поступового розвитку, з яких кожна є продуктом минулого і, в свою чергу, відіграє важливу роль у формуванні майбутнього. А «просте збереження давніх звичаїв є тільки однією ланкою переходу від старих до нових змінених часів. У той же час, витіснені звичаї старовинного життя можуть трансформуватися в нові форми» [11; 18–19, 28–29].

Постановка проблеми. Розуміючи, що демократизація внутрішнього життя в Україні та глобалізація культурного простору ззовні створили для народнопісенної спадщини українців екзистенційний виклик, із наукового погляду виникає необхідність дослідити цей кризовий етап. Наскільки, за визначенням Е. Тайлора, збережена в нових умовах традиційна музична культура та наскільки вона переходить у нові форми.

У попередніх роботах досліджувався феномен фольклоризму в різних галузях сучасного музичного мистецтва та сферах його використання [12–14], у цій статті зосередимо увагу на репертуарній політиці академічних ансамблів бандуристів.

Чи є в репертуарах ансамблів бандуристів після трансформацій, що відбулися протягом XX ст., український музичний фольклор? Які тенденції його освоєння є домінуючими? Яка динаміка розвитку в подальшій перспективі?