

# Інтонaційно-символічні коди війни в камерно-вокальних творах сучасних українських композиторок

## Intonational and Symbolic Codes of War in Chamber Vocal Works of Contemporary Ukrainian Composers

УДК 78.01/.071.1

DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.318962

**Гао Мінцзе**

Аспірант кафедри теорії музики та композиції  
Одеської національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової  
e-mail: 1339162838@qq.com

**Gao Mingze**

Ph.D. Student in the Department of Music Theory  
and Composition at the A. V. Nezhdanova Odesa  
National Music Academy  
orcid.org/0009-0007-5026-8338

**Анотація.** У статті розкриваються трансформаційні процеси художніх принципів символізму у музичних творах сучасних українських композиторок, створених під впливом воєнних подій на вірші українських поетес. Їхні камерно-вокальні твори стали продовженням ініціативи композиторки Кармелли Цепколенко, яка з початком війни обрала власну авторську так звану воєнну стратегію, аби боротися з ворогом «своєю зброєю», тобто художніми творами. Розглянуті у пропонованій статті твори є різноманітними за формою, змістом і способом подачі матеріалу. Їхня незвична структура скеровує дослідника-музикознавця і музиканта-виконавця на шлях пошуку смислів, закладених у поетичній символіці, на шлях відтворення емоційно-почуттєвої програми, закладеної композиторками. Музика сприяє появі естетичних переживань, які викликають почуття катарсису через душевне потрясіння, зумовлене символами війни, що закодовані у творах. Практика показує, що сучасний слухач готовий до сприйняття підкресленої символізації поетичних текстів і готовий до таких зрушень у свідомості при сприйнятті камерно-вокальної музики. Твори композиторки є їхнім відгуком на сучасну жорстоку реальність і результатом пошуку звукової мови, адекватної тим змінам, які відбуваються в соціумі під впливом війни. У руслі цього змінюються не тільки емоційні компоненти замислу, а й переосмислюються формотворчі складники, як-от тяжіння до індивідуального проекту, нетрадиційне використання інструментів, незвична звукова палітра тощо. Вибудовуючи свої твори в драматичному ключі, композиторки використовують символи як елементи формотворчих структур, з яких виростають багатопланові пласти художнього замислу. Синтез вокалу і камерних інструментів обумовлює розмаїття художніх рішень і дає поштовх до широкого експерименту, стрижнем якої став символ в усій його багатозначності.

**Ключові слова:** сучасна камерно-вокальна музика, музичні символи, словесно-поетична символіка, трансформація художніх принципів символізму, стильові напрямки, «індивідуальний проект», композиційна техніка.

**Постановка проблеми.** У сучасному світі відбувається зміна культурної парадигми, і у зв'язку з цим камерно-вокальний жанр переживає процес пошуку нових форм, однією з яких можна вважати символічну форму розвитку музичного матеріалу, яка стала затребуваною під впливом війни. Її характерною особливістю є створення до кожного твору індивідуального проекту, що якнайповніше відповідає творчому задуму. Намагання сучасних українських композиторок

у символічній формі передати жахіття війни створило особливий стиль, в якому символ відіграє роль зв'язку з історичним минулим, роль натяку на ситуації, що відбулися недавно, роль провідника у підсвідомість, яка сповнена таїнами та контекстними значеннями, роль, що пов'язана з вселенським розумом, з ноосферою.

**Аналіз основних досліджень і публікацій.** Перед написанням статті вивчалися матеріали та дослідження, присвячені темі новаційних

впроваджені в камерно-вокальній творчості українських композиторів, зокрема в працях Л. М. Горелік [1], О. Б. Григор'євої [2], А. С. Калініної [8], А. І. Кравченко [12]. Воєнна тематика є новою в сучасній українській камерно-вокальній музиці. Тому написанню статті передувало вивчення відповідних творів українських композиторів та відгуків у пресі на їх виконання на концертах та фестивалях.

**Мета статті** — на прикладі камерно-вокальних творів сучасних українських композиторів показати особливості використання символіки в музиці, створеної під впливом воєнних подій.

**Виклад основного матеріалу.** Для сучасного музичного мистецтва характерним стає явище синтезу словесно-поетичної символіки з пошуком нових форм вираження в камерно-вокальній творчості. Як зазначає Анастасія Кравченко, «поява у камерно-інструментальній творчості української композиторської школи численних інноваційних зразків моно-, полі- та ліброжанрів засвідчує трансформаційні процеси, перебіг яких на стику ХХ–ХХІ століть набуває вельми оригінальних форм, коли здійснюється злам стереотипів, розмиваються звичні жанрові кордони, відбувається відкриття нових жанрів, в яких ледь упізнаються обриси старих» [12, с. 91]. Діалогічна взаємодія вокалу та камерних інструментів створює різноманітні емоційно-дійові побудови, які відображають картину воєнної дійсності. Застосовуючи різні види композиторської техніки, композиторки досягають відображення драматичної картини сьогодення у символічних формах. Як зазначає Марія Козицька, «камерна музика — це та сфера, в якій композитор має можливість експериментувати більш вільно, ніж у «монументальних» жанрах, таких як опера та симфонія» [9, с. 7].

Музично-поетичний текст виникає в процесі взаємодії двох різних видів мистецтва. В результаті створюється особливий симбіоз раціональної і чуттєвої сфери, в якому композитор, спираючись на поетичні рядки, створює музичну емоційно-чуттєву форму, доповнюючи поетичні рядки тим, що неможливо висловити словами. Символ у цих творах виступає своєрідним інструментом об'єднання різних культурно-часових пластів, а емоційна образність є одним з підтекстових

шарів символу, укладеного композитором у музику. Анна Калініна завважує: «Новаторство українських композиторів у царині музичної виразності приводить у вокальних циклах другої половини ХХ століття до зміни взаємодії мелодично розвинених фактурних голосів вокально-інструментального ансамблю. При використанні різних технік співвідношення слова та музики отримує різні способи втілення, однак загальною рисою для творів з оновленою стилістикою постає активна авторська позиція по відношенню до поетичного тексту» [8, с. 76].

Камерно-вокальні кантати українських композиторів Ганни Копійки, Асматі Чібалашвілі, Кіри Майденберг-Тодорової, Алли Загайкевич створені під впливом так званої воєнної стратегії, ініційованої відомою сучасною українською композиторкою Кармеллою Цепколенко, яка з початком війни вирішила боротися з ворогом «своєю зброєю», тобто художніми творами. У пропонованому дослідженні здійснено детальний аналіз кантат, написаних під впливом «воєнної стратегії», з метою виявити нові тенденції у розвитку камерно-вокальної творчості сучасних українських композиторів. Кантата, як зазначає Ольга Коменда, виникла як вокальний жанр з метою протиставлення сонаті — інструментальному жанру. З того часу з'явилося чимало її різновидів — духовна і світська, сольна і хорова, велика і камерна [10, с. 23]. Наша увага буде повернута до жанру камерної кантати.

Написана за поезіями Ліни Костенко кантата Ганни Копійки «Відчуття» (2022) для сопрано, віолончелі та фортепіано складається з двох частин. Перша частина присвячена війні — фактура у партії фортепіано насичена грузними побудовами в низькому регістрі, які стають символами жахиття і страшної сили, яка невблаганно просувається вперед, руйнуючи все на своєму шляху. Щоб посилити картину жахів, композиторка використовує шумові ефекти, які імітують вибухи.

Перша частина на вірш Ліни Костенко [11]:

І жах, і кров, і смерть, і відчай,  
І клекіт хижої орди,  
Маленький сірий чоловічок  
Накоїв чорної біди.

Це звір огидної породи,  
Лох-Несс холодної Неви.  
Куди ж ви дивитесь, народи?!  
Сьогодні ми, а завтра — ви.

У вірші в символічній формі дається узагальнений портрет диктатора, в якому легко вгадується конкретна особистість. Це той, хто розв'язав цю жахливу війну, той, за наказами якого сіється смерть і розруха. У стислій формі, буквально у восьми рядках, поетеса змальовує символ зла і показує його руйнівну силу.

Починається твір важкими фактурними акордами в партії фортепіано, силу і незворотність яких підкреслює віолончель різкими дисонансними звуками. На цьому тлі зі словами «І жах, і кров, і смерть, і відчай» вступає сопрано. Кожне слово викарбовується у повільному темпі за допомогою ритмоформули, яку застосувала композиторка в цій побудові. Це нагадує підйом по сходах нагору. Спочатку перше слово вимовляється жорстко й тихо, кожне наступне слово додає емоційної напруженості й динаміки, а останнє слово фрази вже звучить на межі можливостей, як крик відчаю, і після кульмінації обвалюється вниз глісандовим пасажем, в цей час у партії фортепіано з'являється статкатна рухлива фактура, і ця сама фраза повторюється в більш рухливому темпі. Зміна темпу підкреслює зростання емоційного збудження, пік якого знову припадає на слово «відчай», і глісандо вниз — як падіння у прірву з висоти надзвичайного афекту. В цей час в партії фортепіано — гострі статкатні акорди, а в партії віолончелі — протяжні звуки.

Наступна фраза «І клекіт хижої орди» будується за тим же принципом — з дворазовим повторюванням, коли динаміка розвитку спрямована до слова «орди», причому вдруге — із зупинкою і акцентом на останній склад слова, який протягується на одному звуці і потім прийомом глісандо провалюється в низький регістр і вимовляється майже пошепки. Після цього знову композиторка повертається до слів «відчай» і «жах», причому після слова «жах» у партії фортепіано — удар рукою по струнах, який, можливо, імітує вибух бомби. Довго на педалі затихає цей вибух,

розповсюджуючи обертони жаху. Коли згасають останні обертони, віолончель починає повільну тему, на тлі якої звучить невеличкий вокаліз. В цей час у партії віолончелі — протяжна мелодія, в яку вриваються акцентовані акорди у партії фортепіано. Ця частина твору присвячена війні і є символом війни — з її жахіттям, вибухами та страхом смерті.

Наступна побудова присвячена духу «зла», тому, хто розв'язав криваву війну і є символом лиха. Починається словами «Маленький, сірий чоловічок», які вокалістка вимовляє повільно, розтягуючи склади, поступово набираючи темп під акомпанемент віолончелі, яка глісандує по грифу, в партії фортепіано — затаєні акорди. Вдруге ця фраза повторюється і, набираючи оберти, звучить більш активно із закиданням закінчення фрази у верхній регістр із глісандо вниз. І третій раз перша половина фрази «маленький сірий чоловічок / накоїв чорної біди» вимовляється майже скоромовкою, а друга половина виспівується у високій теситурі з акцентом на слові «накоїв», після яких у партії рояля звучить удар по струнах відкритою рукою і на обертонах цього «вибуху» вокалістка пошепки промовляє слова «чорної біди», після яких — знову удар по струнах рояля відкритою рукою, і з останнім обертоном закінчується ця частина.

Перша частина кантати закінчується символами лиха — вибухами. Під час війни символізм знову стає популярним, бо тільки через символ можна повноцінно виразити всі емоції, які викликає війна.

Друга частина кантати написана на вірш Ліни Костенко «Крила» [11]:

А й правда, крилатим ґрунту не треба.  
Землі немає, то буде небо.

Немає поля, то буде воля.  
Немає пари, то будуть хмари.

В цьому, напевно, правда пташина...  
А як же людина? А що ж людина?

Живе на землі. Сама не літає.  
А крила має. А крила має!

Вони, ті крила, не з пуху-пір'я,  
А з правди, чесноти і довір'я.

У кого — з вірності у коханні.  
У кого — з вічного поривання.

У кого — з щирості до роботи.  
У кого — з щедрості на турботи.

У кого — з пісні, або з надії,  
Або з поезії, або з мрії.

Людина нібито не літає...  
А крила має. А крила має!

Друга частина кантати «Крила» — це символи чистоти, світла, духовності [13, с. 3]. Ця частина занурює нас в море вірності. Навіть на війні є місце для позитивних емоцій, для чогось світлого. Після першого акорду в партії фортепіано одразу вступає сопрано з розспіваною кантиленою «А й правда, крилатим ґрунту не треба». Фортепіано супроводжує спів мірними м'якими акордами, які іноді завершуються короткими пасажами у верхньому регістрі. Після слів «Немає пари, то будуть хмари» вступає віолончель із протяжною красивою мелодією, яка супроводжує партію голосу до слів «Живе на землі. Сама не літає. А крила має. А крила має!». У партії фортепіано змінюється фактура, до акордів додаються м'які арпеджовані структури, від яких віє спокоєм і ласкавістю.

Наступний розділ зі слів «У кого — з вірності у коханні. У кого — з вічного поривання» починається в більш рухливому темпі, схвильовано. У партії фортепіано — швидкі тріольні пасажі, у партії віолончелі — схвильована мелодійна лінія. На словах «У кого — з щедрості на турботи» темп уповільнюється і поступово вся фраза сходить нанівець. Після невеличкого люфту зі слів «У кого — з пісні, або з надії» починається повільний розділ, де фортепіано і віолончель у дуеті продовжують ліричну лінію, на яку накладається речитатив у партії вокалу.

Останній розділ «Людина нібито не літає... А крила має. А крила має!» дуже схвильовано і навіть патетично підводить до ліричної

кульмінації, де в емоційному пориві зливаються інструменти з голосом, проголошуючи символ вищої духовності.

Символіка війни присутня і в кантаті Асматі Чібалашвілі «З вірою в Україну» (2022) для сопрано, темпль-блока, віолончелі, фортепіано та відео за поезією Юлії Дмитренко-Деспоташвілі. Композиторка також вдається до символів, через які проглядає війна. Але основний акцент робиться на символах надії, на символах перемоги й відродження.

Твір Асматі Чібалашвілі «З вірою в Україну» написаний на вірш Юлії Дмитренко-Деспоташвілі «Чорний будинок, з чорними вікнами...» [3]:

Чорний будинок  
з чорними вікнами,  
Більше не стати їм  
знову привітними,  
Будуть нові,  
та не буде вже їх,  
На свіжі рани  
ляга тихо сніг...

Снігові теж  
за Україну болить,  
Як порятунок  
він з неба летить.  
З нього на вогнищі  
звариться чай,  
Боже, ще ніч  
протриматися дай!

Ще одна ніч,  
ще один день,  
До переможних  
наблизить пісень,  
Сумніву в цьому  
ні в кого немає,  
На цій землі  
ікла ворог зламає!

Ікла зламає,  
та більша ще кара,  
Коли із попелу  
наша держава,  
Ката лишивши

з беззубою пащею,  
Вкотре підійметься,  
й стане ще кращою!

Цей вірш поетеса написала на прохання композиторки, коли вона шукала поезію для реалізації свого задуму в жанрі воєнної стратегії.

Починається твір звуками, які нагадують вибух бомби, — для цього композиторка перейшла з клавіатури до струн рояля, по яких і було нанесено удар, відлуння від котрих довго звучало, поки не згасли останні обертони. Після «вибуху» самотньо звучали удари китайської коробочки, на яких наклався речитатив вокалістки зі словами «Чорний будинок з чорними вікнами...». Перші слова промовляються тихо, майже пошепки, як їх мав би промовити чоловік, на очах якого розірвалася бомба — почуття жаху від побаченого змушує говорити тихо. Друга фраза промовляється більш гучно, але знову в партії фортепіано — сильний удар по струнах. Після короткої люфт-паузи у фортепіано звучить розсип розбитих акордів, які ненадовго повертають в інший емоційний стан — стан ліричної скорботи. У партії вокалу на словах «Будуть нові» звучить кантилена ломана мелодична лінія, партія фортепіано супроводжує спів розбитими кристально чистими співзвуччями, але кінцівка фрази, яка закінчується словами «а не буде вже їх», промовляється в іншому емоційному ключі — жорстко і твердо, а в партії фортепіано на останньому складі — удар по струнах, як вибух бомби, яка все зруйнувала. На загасаючих обертонах від удару по струнах звучить трагічний речитатив у партії сопрано на словах «ляга тихо сніг», а ірреальність ситуації передається флажолетами в партії віолончелі.

З короткого легкого повітряного глісандо по струнах рояля починається наступний розділ зі слів «Снігові теж за Україну болить». На тлі розспівної мелодійної лінії в широкій теситурі в партії сопрано фортепіано «зависає» на повторюваних звуках, а віолончель проводить свою мелодійну лінію, що в деяких моментах переходить на глісандо, підкреслюючи хиткість і нестійкість стану. Після слів «звариться чай» — знову удар по струнах у партії фортепіано як нагадування

про руйнівний вибух і глісандо в партії віолончелі, яке закінчується легким глісандо по струнах у партії фортепіано. Слова «Боже, ще ніч протриматися дай!» вимовляються виразним речитативом майже пошепки. У цих словах закодовано символ надії.

Наступний розділ Largo розпочинається сумним віолончельним соло на витриманому басу в партії фортепіано, де мелодійна лінія впродовж восьми тактів іде широкими інтервалами і закінчується на протяжній високій ноті. Одиноким басовим нотам в партії фортепіано — це нагадування про фатум, символ неминучої смерті. Це плач по безвинних жертвах, загиблих воїнах — смуток і туга в цих звуках.

Наступний розділ починається словами «Ще одна ніч, ще один день». Солостка свій речитатив підтримує ударами китайської коробочки. У партії фортепіано спочатку як акомпанемент — один повторюваний звук, який переходить в акордовий супровід. Коли вокалістка переходить у високий регістр, фортепіано, слідуючи за нею, також переміщується у високий регістр і акордова фактура переходить у хвилеподібний рух шістнадцятими. На слові «зламає!» — різко підіймається у високу теситуру, і цей кульмінаційний зліт підтримується різкими повторюваними акордами в партії фортепіано. Після кульмінації віолончель глісандовими побудовами зводить емоційну напругу нанівець.

Подальша структурна побудова розпочинається активними фігурами шістнадцятих у низькому регістрі в партії фортепіано, на які час від часу накладаються кластерні побудови. Віолончель підтримує емоційний фон повторювальними звуками, які час від часу завершуються глісандо. На цьому тлі розгортається вокальна партія, яка досягає кульмінації на словах «Вкотре підійметься». На цих словах і в партії віолончелі і в партії фортепіано — різкі акорди по струнах і удар-вибух по струнах рояля. Закінчується твір символом надії, який виражений словами «Й стане ще кращою!». Ці слова майбутнього розквіту країни вимовляються на тлі удару по струнах рояля, що поступово затихає. Цей удар символізує сьогоденну реальність, таким чином кінцівка твору зіштовхує два протилежних символи,

де символ надії залишається останнім. Композиторка показала, що надія на краще майбутнє сильніша за війну.

Кантата Кіри Майденберг-Тодорової «Люба моя» для сопрано, віолончелі та фортепіано за поезією Валерії Жигаліної «Люба моя» побудована в стилі логіко-смыслової ієрархії символів смерті та символів воскресіння [4]:

Люба моя  
 Що війна з тобою зробила  
 Ти мовчиш і закриті очі блакитні  
 Відповідь за все ворог  
 У крові земля сіра  
 Зет у пилюці відбив чобіт  
 Розквітає бузок для тебе дорога  
 Бачиш птахи повернулися до рідних країв  
 Після ночі глухий  
 Ти прокинешся  
 Я знаю  
 Завжди воскресає з зорею душа.

Початок кантати схожий на незвичайний перформанс у виконанні піаніста, який наносить серію ударів по своєму тілу. Нетрадиційне використання елементів інструменту доволі часто використовують композитори. Це і удари по корпусу інструмента, удари по педалях, завдяки чому можна формувати ударну ритмоструктуру, удари по струнах рояля тощо. Але удари по корпусу піаніста — це вже елемент перформансу, що мав правити за деталь трагічного образу. У тексті кантати композиторка також використовує протяжні звукові елементи, які нагадують символи самотності, знесилля, безпорадності. Символи смерті формуються з активних структур — синкопованих акордів, тріольних фігур, глісандо. І навпаки, символіка воскресіння виражається тихими «пустими» криштале-вими співзвуччями.

Невеликий вступ несподівано завершується різким емоційним сплеском — словами «Люба моя» (авторська ремарка — *dramatically*). Ця фраза звучить як самотній крик відчаю, як про-яв невтішного горя. Після невеличкого люфту вступає фортепіано самотніми повторювальни-ми звуками, на фоні яких вдруге повторюється

ця фраза, але з зовсім іншим емоційним забарв-ленням. Якщо перший раз фраза звучала актив-но і драматично без супроводу, то вдруге звучить радше сумно-елегійно з розспівами основних звуків під акомпанемент тріольних фігур у партії фортепіано, які надають ще більшої схвильова-ності вокальній партії. Кульмінація в цьому від-різку настає на словах «Що зробила...», де сло-во «що» акцентується і протягується, після чого кілька тактів фортепіано залишається на схви-льованих тріольних фігурах, які динамічно поси-люються і на кресендо входять у новий розділ. Наприкінці сольного епізоду в партії фортепі-ано підключається віолончель, підготовляючи вступ вокалістки на словах «Ти мовчиш і закри-ті очі блакитні...».

У цьому епізоді відбувається ніби розвтілен-ня свідомості, в партії вокалу спочатку слова про-мовляються речитативом, потім інтонація підій-мається до відчаю і страждання на словах «бла-китні очі». В партії фортепіано та віолончелі весь час — схвильований акомпанемент, який виріз-няється підвищеною експресією, що досягаєть-ся за рахунок тріольних фігур, які перериваються різкими акцентованими акордами в партії форте-піано та схвильованою мелодійною лінією в пар-тії віолончелі. Після того, як при повторі слова «очі», яке промовляється з надривом, йде інстру-ментальне програвання з сольною віолончеллю.

В партії фортепіано — різкі синкоповані акор-ди, в партії віолончелі — фігурації у швидкому темпі. Цей дует віолончелі та фортепіано показує емоційний стан після потрясіння, спричинено-го смертю. Поступово загострення пристрастей знижується, фактура стає прозорішою та менш інтенсивною. Все затухає, віолончель перехо-дить на піцикато, а фортепіано проводить свою партію обережними тихими акордами. На цьо-му фоні на піано починається наступний розділ словами «Відповідь за все...».

У партії вокалу слова вимовляються речитати-вом із розтягуванням складів, у партії фортепіа-но — повільна стакатна акордова фактура, а в пар-тії віолончелі — піцикатні побудови. Ця структур-на формула повторюється кілька разів зі словами «Відповідь за все...» в помірному темпі і майже без емоцій. Це звучить як заклинання людини,

яка застрягла у своєму жаху і мрії про помсту. Це ствердження, яке йде з підсвідомості і є невідвратною дією за злочини. Але поступово слова наливаються емоцією, відбувається пришвидшення темпу з динамічним наростанням, що призводить до кульмінації на словах «У крові земля сіра». Після слова «сіра» в партії вокалу — глісандо з верхньої до нижньої ноти теситури. В партії фортепіано — масивні фактурні акорди. Потім вокалістка переходить на схвильований речитатив на одному звуці, і після слова «чобіт» різкий акорд у партії фортепіано ставить крапку в цьому епізоді.

Наступний структурний розділ починається скорботною мелодією віолончелі, що супроводжується легкими «кришталевими» акордами у високій теситурі в партії фортепіано. Весь сум і горе виражені в цій мелодії, а кришталеві акорди надають їй відтінку потойбічності, наче покійні душі співпереживають втраті. Десь у середині цієї побудови в партії вокалу по-неземному прозоро і просвітлено звучить фраза «Розквітає бузок для тебе», потім — «Бачиш птахи повернулися до рідних країв». Поступово фактура в партії фортепіано та віолончелі переходить на трелі, які посилюються і закінчуються активним акордом у партії фортепіано, з якого починається розділ *Animato* на словах «Після ночі глухий ти покинешся».

Це сплеск надії на неможливе. У партії вокалу — стверджувальні закличні інтонації, що підтримуються широкими інтервальними тріольними побудовами у швидкому темпі в партії фортепіано, фактура в партії фортепіано насичується швидкими схвильованими віртуозними пасажами, і закінчується ця побудова ефектним віртуозним пасажом через усю клавіатуру від нижніх до верхніх нот в партії фортепіано.

Після короткої люфт-паузи на словах «Я знаю / Завжди воскресає з зорею душа» починається тиха кульмінація твору. Здавалося б, що це ідилічна картина, пов'язана з пробудженням природи після зимової сплячки, але ці прозори «неземні» акорди в партії фортепіано та густа, насичена мелодійна тканина в партії віолончелі контрастують одне з одним, вносячи до ідилії елемент трагізму та дихання смерті, і текст епізоду вказує

на те, що це голосіння за загиблим, а не ліричний відступ у царину природи.

Кінцівка твору не залишає жодних надій. На словах «Завжди воскресає зорею душа» повертається повільний темп і в партії вокалу лунають просвітлені інтонації на тлі самотнього звуку, що часом переходить у трелі в партії віолончелі, та «кришталевих» легких акордів, що супроводжуються легкими постукуваннями по корпусу рояля в партії фортепіано. Поступово все зникає на три піано. Усе розчиняється в повітрі, душа воскресає. Кінцівка твору побудована на символі воскресіння, на продовженні життя після смерті, але вже в іншій, нематеріальній формі.

У творі Кіри Майденберг-Тодорової єдність символу і музики вирішується через побудову біполярного звукового образу, що ґрунтується на внутрішньообразному контрасті: на тлі картин природи музика підкреслює трагедію війни. Композитор накопичує високий рівень внутрішньої напруги, що маскується, здавалося б, за простими й невігадливими символами природи. Прихована напруга виражена за рахунок коротких мовленнєвих формул вокаліста та хвилеподібних фактурних побудов у партії фортепіано, які загалом наближають поетичну рефлексію та психологічну загостреність до сучасної символіки. Символізація проінтонованого слова проявлена такими ознаками, як-от: концентрація звуку/тону; стислість висловлювання на стадії показу образу (експозиції); динамізм та інтенсивність його розгортання (*motus*) та «згортання» в цілісний знак-символ на завершення. Часто вокальна експресія пов'язана із символістською стилістикою; при цьому інструменталізм відіграє роль відтворення тих звукових комплексів, що укладені, але повністю не виражені в слові.

Кантата Алли Загайкевич «Знаки присутності» для сопрано, віолончелі та фортепіано за поезією Ії Ківи відрізняється стильовим розмаїттям чуттєвих комунікативно-сміслових стимулів.

Перша частина написана на вірш зі збірки «Я — терня» [7]:

виноград буйніє у русі  
витісняючи дерево з дерева  
ніби образи з окладів ікон

знаки присутності  
у спустошеному

розділові знаки  
розділові смуги  
розбиті дороги

робиш символічний крок в бік води  
а вона випинає спину  
перекидаючи догори корінням

пагони чи погони  
пряного програшу  
лягають тобі на плечі

ікона дерева  
ікона винограду  
прозорі мішені цього серпня  
що зрізає літу порошні коси

паперова фігурка людини з твоїм ім'ям  
лягає на долоню земляній дитині  
щоб схватися в чорних її іграшках

поки мир затягує хвилину мовчання  
на шиї чергової війни

Друга частина написана на вірш зі збірки «Перша сторінка зими» [5]:

парк який не любить ніхто  
мовчить за рогом

стоїть і не дихає  
всім своїм листячком

одноногі дзиґи дерев  
сльози іржаві пускають

метафори як хвороби  
лягають на тишу

скручуючи час  
у вузлуватих обіймах

кохання це зелена качка  
з брудної водойми  
що кричить між лопатками.

Третя частина написана на вірш зі збірки  
«Такий jazz...» [6]:

тримати у роті голку мовчання  
зшивати слова білими нитками  
нітитися захлинаючись слиною

замість кричати харкати кров'ю  
тамувати вільгу мови на язичці  
дірявому як іржаве цебро

церувати придатні до вжитку речі  
класти хрести на особливо хирі місця  
як пов'язки на поранених у шпиталі

вчитися шукати коріння життя  
яке ще не знає як йому називатись.

Четверта частина твору також написана  
на вірш зі збірки «Я — терня» [7]:

ти кажеш: ось яблуко  
я віддаю тобі зерна серця

і ховаєш язик  
ніч не говориш про те  
що дерево світове — із паперу

на ньому стільки слів нерозуміння  
що гілки заплакали високим дощем

ми ж сховалися у вавилонській вежі  
і тиша запала в наші колодязі  
нікому її не дістати

ми ходимо дном на руках  
ходимо в день вдягаючи очі  
ходимо з латками чорнил на ротах

б'ємо у випнутий живіт сутінок  
як у військовий барабан  
кожним пагоном наших п'яток

наші серця ще надто зелені  
щоб промовляти мовою бога.

«Цей твір композиторка закінчила за кілька тижнів до початку повномасштабної війни. Але війна вже йшла багато років і передчуття великої війни висіло у повітрі. Тому композиторка звернулася до символічних віршів поези, щоб висловити свої почуття наростаючої тривоги. Відомо, що композитори, поети, взагалі творчі люди на рівні підсвідомості відчувають імпульси, які ідуть від соціуму, всесвіту, і у вигляді художніх образів втілюють їх у своїх творах. Сам образ, створений під впливом цих імпульсів, може бути такою ж самою загадкою для творця, як і для слухача або того, хто сприймає, але, потрапляючи до свідомості того, хто сприймає, символи, закодовані в художньому образі, запускають ланцюгову реакцію чуттєвих образів, які, минаючи свідомість, наповнюють емоційний світ того, хто сприймає, переживаннями» [14, с. 5].

Першу частину твору побудовано на символах статичної природи. Статичні елементи форми, повторюючи одна одну, створюють парадоксальну картину світу, де життя застигло у своїх формах. Починається твір в темпі *Lento* з самотнього звуку з вкрапленнями флажолетів у партії віолончелі на два піано. На цьому тлі вступає вокалістка, також вібруючи на одному звуці «і». Після короткої паузи вступає фортепіано акцентованим, але тихим акордом з подальшим репетиційним повтором одного і того ж звуку. Цей структурний елемент стає фоном, на якому будує свою партію вокалістка, починаючи словами «виноград буйніє...». Партія вокалу спочатку будується в зоні оспівування одного звуку, виходячи за межі зони коливаннями чверть тонів, зрідка виходячи високими тонами за межі звукової зони. У партії фортепіано також повторюється статична фігура, що зрідка переривається активними звуковими сплесками у верхньому регістрі. Далі вокальна партія стає більш різноманітною зі стрибками звуків з верхньої теситури донизу, з оспівуваннями окремих складів у партії фортепіано. На словах «ніби образи з окладів ікон» — стрибки з нижнього регістра у верхній, повторення одного й того ж самого складу, використання ефекту «відлуння».

Переривчастість вокальної лінії створює враження уривків фрази, яка долітає здалеку. Також у партії фортепіано з'являються активні елементи, пов'язані з тремоло в різних регістрах і з фактурними сплесками. Це дуже витончений стиль, коли звуки голосу вступають у своєрідну перекличку зі звуками фортепіано, коли оспівування на одному звуці, фактурні стрибки ажурно влітаються у вишукану мелодійну структуру, навіть не можна сказати «лінію», тому що власне лінії нема, а є ажурна в'язь, що підтримується такою самою витонченою і вишуканою фортепіанною фактурою. Але загалом уся перша частина залишається в зоні звукової палітри, яка будується на принципах статичності, на принципах замороженої дії.

Статичні елементи переважають і занурюють нас у парадоксальний світ абсурду війни. Життя застигло в руїнах, тут ніде зітхнути на повні груди, все схоже на страшний сон, де найнеприємніший епізод безперервно повторюється в різних варіаціях. Композиторка дуже влучно змалювала ситуацію, в якій через війну завмерло життя і тільки окремі його форми часом визирають зі статичної ситуації розрухи. Своєрідний путівник світом страху і трепету. Перша частина закінчується тими ж прийомами вокалізації навколо однієї ноти, що використовувалися на початку твору. Поступово звук розчиняється в трьох піано.

Друга частина вирішена в химерному казковому ракурсі. Починається глісандовими звуками по грифу віолончелі. Далі йдуть химерні фігури тріолями в партії фортепіано, які перегукуються з такими ж химерними пасажами на одному складі, що швидко скочуються згори донизу в партії вокалу. Короткі репліки в партії вокалу, химерність яких створюється за рахунок широких інтервальних стрибків, розспівів одного складу широкими позиціями швидких миготливих шістнадцятих, перегукуються з такими самими лаконічними відповідями, які складаються з легких фігур, розкиданих по всій клавіатурі у партії фортепіано.

На словах «кохання це зелена качка» в партії вокалу відбуваються зміни: химерна лінія вокалу із зупинками, інтервальними стрибками,

повтореннями деяких складів, виспівуваннями звуків переходить у стислу концентровану матерію, усі попередні елементи стискаються в часі та проходять у збільшеній швидкості, між словами тексту з'являються розспіви на широких інтервалах вигуків «а-а-а», «йю», «го», що виголошуються у швидкому темпі фігурами шістнадцятих та створюють враження, ніби людина задихається від емоцій, які переповнюють її. У партії фортепіано теж з'являються зміни: якщо до цього фактура була прозорою та вишуканою і складалася з арпеджованих фігур, розбитих акордів, які переривалися короткими паузами і все разом створювало загадкове, кришталеве звучання, то тепер з'являються акорди на тремоло, що підкреслюють посилене збудження, динаміка та фактурна насиченість зростають, на кульмінаційній точці все раптово обривається, і після невеличкої люфт-паузи без перерви починається третя частину твору.

Третя частина починається кластерними акордами з чотирьох звуків у чіткому тріольному ритмі, де доволіно змінюються акценти в ритмічних фігурах. Залежно від вокальної партії акомпанемент переходить із нижнього регістра у верхній. Елемент танцювальності задається чітким ритмом, у якому час від часу з'являються синкопи, що нагадують прийоми джазового свінгування. Партія вокалу при цьому кардинально змінюється, вокалістка переходить на так званий народний спів — відкритим звуком. Цей фольклорний прийом вносить ефект нової фарби, це ніби сам народний стиль увійшов у структуру музичного твору з характерними повискуваннями, покрикуваннями з пританцюваннями. Слова вимовляються в манері «фольклорного» речитативу, що переривається вигуками «і!», «а!», які вимовляються на вдиху. В епізодах, коли з'являються вигуки, вокалістка вимовляє їх із дзвінким призвуком догори, що нагадує фольклорні коломийки з ігровими і танцювальними приспівками з наспівно-речитативним типом мелодії. Тут також, як і в частівках, слова вимовляються швидко, під лад частих тактів музики. Така стилізація народно-музичного звучання, вмиле застосування різноманітних елементів

фольклорної стилістики разом із засобами сучасної музичної мови надають цій частині неповторного шарму. Заключний епізод третьої частини проходить на фоні збільшеної звучності з динамікою прискорення і завершується на форте гучним акордом в партії фортепіано, який поступово затухає на педалі. Без перерви починається четверта частина.

Остання, четверта частина починається глісандовими звуками по грифу віолончелі. У партії вокалу солістка повертається до академічного співу. Так само, як і перша частина, четверта частина починається вигуками окремих звуків, які інтонуються голосом на різних висотах на тлі самотнього тону віолончелі. Розспівані речитативні інтонації в партії голосу переграють з гострими колючими фортепіанними репліками, розкиданими по всій клавіатурі. Закінчується четверта частина глісандовими звуками по грифу віолончелі.

Четверта частина також позбавлена розвитку і руху, вона статична і споглядальна. Вона не пов'язана з концепцією розвитку і руху емоцій, з концепцією боротьби і подолання складних життєвих обставин, з концепцією перемоги над собою і негативними обставинами. Тут усього цього немає. Вона розрахована на інший тип сприйняття — на споглядання природи та споглядання самого себе, на милування кожною інтонацією, кожним музичним фрагментом, що нікуди не рухається, не розвивається, а немов зависає в повітрі. І від цього споглядання поступово утворюється єдине ціле — особистість без тривоги і хвилювань, без боротьби і перемоги, без прикросів і радості.

**Висновки.** Різні за стилем камерно-вокальні композиції сучасних українських композиторів об'єднують спільні інструментально-вокальні знаки-символи (звуконаслідування, інтервальна семантика, формули руху), втілюючи людські цінності через музично-видовий синтез гри та співу (вокалу). Зв'язок вокального та інструментального компонентів становить неподільну цілісність, і той рух почуттів, який неможливо виразити словом, доповнює музичний компонент вокально-камерно-го твору. Як показано в дослідженні, символ

стає формулою, що єднає поезію і музику, під-текстові значення символу розширюють поле емоційних переживань і сприяють проникненню в таємні неусвідомлені структури, що пов'язують емоційні світи сьогодення і минулого. Показано, що усвідомлення того, що символ стає формою об'єднання різних за стилем, формою і засобами вираження музичних творів, дуже важливе для носіїв виконавської культури.

На прикладі творів українських композиторів у статті показано, що мистецькі

закономірності твору формуються на перетині кількох мистецтв, розкривають природу взаємодії музики та словесно-поетичної символіки в поезії. Тож прихильність українських композиторів до вокального жанру свідчить про його відкритість до діалогу зі словом, прагнення розширити межі свого творчого мислення через вихід у структурно-семантичний простір іншої мови, естетики та формотворення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Горелік Л. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу: дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 220 с.
2. Григор'єва О. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 240 с.
3. Дмитренко-Деспоташвілі Ю. Чорний будинок, з чорними вікнами... // Probarpera.org. Дата оновлення: 31.10.2022. URL: <https://probarpera.org/publication/13/59074/chornyj-budynok-z-chornymy-viknamy.html> (дата звернення: 15.09.2024).
4. Жигаліна В. Люба моя // Стихи.ру. Дата оновлення: 22.05.2022. URL: <https://stihi.ru/2022/05/22/410> (дата звернення: 15.09.2024).
5. Ія Ківа: кохання це зелена качка з брудної водойми що кричить між лопатками... // Майдан. Дата оновлення: 05.01.2020. URL: <http://maydan.drohobych.net/?p=75057> (дата звернення: 15.09.2024).
6. Ія Ківа: Такий jazz... // Майдан. Дата оновлення: 22.08.2019. URL: <http://maydan.drohobych.net/?p=70921> (дата звернення: 15.09.2024).
7. Ія Ківа «я — терня» // Солонеба. Дата оновлення: 20.07.2022. URL: <http://soloneba.com/iya-kiva/> (дата звернення: 15.09.2024).
8. Калініна А. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини ХХ століття: дис.... доктора філософії: 025 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 280 с.
9. Козицька М. До питання про сутність камерно-ансамблевого музикування // Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 36, том 2. С. 4–9. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-2-1>
10. Коменда О. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру // Проблеми педагогічних технологій. 2006. Вип. 1(31). С. 22–26.
11. Костенко Л. І жах, і кров, і смерть, і відчай // УкрЛіб. Дата оновлення: 25.04.2024. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=21805> (дата звернення: 15.09.2024).
12. Кравченко А. Феномен міжжанрової діалогічності в камерно-інструментальній творчості українських композиторів: кінець ХХ — початок ХХІ століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. С. 90–94.
13. Мінцзе Г. Символи війни у творах українських композиторок // Музика. Дата оновлення: 09.09.2024. URL: <http://mus.art.co.ua/symvoly-viyny-u-tvorakh-ukrainskykh-kompozytorok/> (дата звернення: 15.09.2024).
14. Мінцзе Г. Символи війни у творах українських композиторок // Music-review Ukraine. Дата оновлення: 02.09.2024. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8F5255175BCB4366C2258B8C002EB9F4?OpenDocument> (дата звернення: 15.09.2024).

## REFERENCES

1. Horelik, L. (2006). *Vokalnyi tsykl u zhanrovo-vydovii spetsyfitsi kamernoho spivu* [The Vocal Cycle in the Genre and Typological Specificity of Chamber Singing] (Doctoral dissertation). A. V. Nezhdanov Odesa National Music Academy, Odesa, Ukraine [in Ukrainian].
2. Hryhorieva, O. (2021). *Vokalnyi tsykl u tvorchosti D. L. Klebanova: aspekty interpretatsii zhanru* [The Vocal Cycle in the Work of D. L. Klebanov: Aspects of Genre Interpretation] (Doctoral dissertation, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine). Retrieved from <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/224> [in Ukrainian].
3. Dmytrenko-Despotashvili, Y. (2022, October 31). Chornyi budynok, z chornymy viknamy... [A Black House With Black Windows...]. *Probapera.org*. Retrieved from <https://probapera.org/publication/13/59074/chornyj-budynok-z-chornymy-viknamy.html> [in Ukrainian].
4. Zhyhalina, V. (2022, May 22). Liuba moia [My Dear]. *Stikhi.ru*. Retrieved from <https://stihi.ru/2022/05/22/410> [in Ukrainian].
5. Iya Kiva: kokhannia tse zelena kachka z brudnoi vodoimy shcho krychyt mizh lopatkamy... (2020, January 5). [Iya Kiva: Love Is a Green Duck From a Dirty Pond That Screams Between Its Shoulder Blades...]. *Maidan*. Retrieved from <http://maydan.drohobych.net/?p=75057> [in Ukrainian].
6. Iya Kiva: Takyi jazz... (2019, August 22). [Iya Kiva: Such Jazz...]. *Maidan*. Retrieved from <http://maydan.drohobych.net/?p=70921> [in Ukrainian].
7. Iya Kiva “ia—ternia.” (2022, July 20). [Iya Kiva “i am a thorn”]. *Soloneba*. Retrieved from <http://soloneba.com/iya-kiva/> [in Ukrainian].
8. Kalinina, A. (2022). *Pryntsypy spivvidnoshennia slova ta muzyky u vokalnykh tsyklakh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia* [Principles of Correlation Between Words and Music in the Vocal Cycles of the Composers of the Second Half of the 20th Century]. (Doctoral dissertation, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine). Retrieved from <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/47> [in Ukrainian].
9. Kozytska, M. (2021). Do pytannia pro sutnist kamerno-ansamblevoho muzykuvannia [On the Essence of Chamber and Ensemble Music-Making]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 36(2), 4–9. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-2-1> [in Ukrainian].
10. Komenda, O. (2006). Kamerna kantata v ukrainskii muzytsi 2-yi pol. XX st. Osnovni napriamky i tendentsii rozvytku zhanru [The Chamber Cantata in Ukrainian Music of the Second Half of the 20th Century: Key Trends in Genre Development]. *Problemy pedahohichnykh tekhnolohii*, 1(31), 22–26 [in Ukrainian].
11. Kostenko, L. (2024, April 25). I zhakh, i krov, i smert, i vidchai [And Horror, and Blood, and Death, and Despair]. *Ukrlib*. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=21805> [in Ukrainian].
12. Kravchenko, A. (2016). Fenomen mizhzhanrovoi dialohichnosti v kamerno-instrumentalnii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv: kinets XX—pochatok XXI stolittia [The Phenomenon of the Intergenre Dialogicality in Chamber Music of Ukrainian Composers (Late 20th—Early 21st Century)]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 90–94 [in Ukrainian].
13. Mingze, G. (2024, September 9). Symvoly viiny u tvorakh ukrainskykh kompozytorok [War Symbols in the Works of Ukrainian Composers]. *Muzyka*. Retrieved from <http://mus.art.co.ua/symvoly-viiny-u-tvorakh-ukrainskykh-kompozytorok/> [in Ukrainian].
14. Mingze, G. (2024, September 2). Symvoly viiny u tvorakh ukrainskykh kompozytorok [War Symbols in the Works of Ukrainian Composers]. *Music-review Ukraine*. Retrieved from <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/8F5255175BCB4366C2258B8C002EB9F4?OpenDocument> [in Ukrainian].

---

GAO MINGZE

INTONATIONAL AND SYMBOLIC CODES OF WAR IN CHAMBER VOCAL WORKS  
OF CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS

**Abstract.** The chamber vocal works of contemporary composers exhibit diversity in form, content, and presentation. Their unconventional structures guide both researchers and performers in exploring the meanings embedded in poetic symbols and in conveying the emotional and sensory narratives intended by the composer. Modern audiences demonstrate a readiness to engage with the heightened symbolism of poetic texts, experiencing shifts in perception when encountering chamber vocal music. This article examines the transformation of artistic symbolism under the influence of military strategy. Music fosters aesthetic experiences that evoke catharsis, arising from the emotional intensity of war-related symbols. Contemporary composers, responding to current realities, seek an adequate sonic language to reflect societal changes caused by war. This shift affects not only the emotional components of musical expression but also structural aspects, including individualized compositional forms, unconventional instrumental techniques, and explorations of novel sound systems. By structuring their works through dramatic reversals, composers utilize symbols as fundamental elements of musical form, layering artistic intent across multiple dimensions. The synthesis of voice and chamber instrumentation enables diverse artistic solutions, fostering experimental approaches influenced by military strategy. In this context, the symbol—rich in meaning—becomes central to the evolving aesthetic and structural landscape of contemporary chamber vocal music.

*Keywords:* contemporary chamber music, transformation of artistic principles of symbolism, verbal and poetic symbolism, style trends, musical symbols, “individual project,” compositional technique.

Стаття надійшла до редакції 17.09.2024.

Стаття прийнята до друку 23.10.2024.

Дата публікації: 18.11.2024.

© Гао Мінцзе 2024