

УДК 785:78.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-12>

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ОЛЕНИ ІЛЬНИЦЬКОЇ: СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

Олена Якимчук – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, докторантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

<https://orcid.org/0000-0002-2276-6061>

Scopus-Author ID: 59394938300

Researcher ID: GRJ-5161-2022

У статті розглянуто семантичні особливості камерно-вокальних творів сучасної української композиторки Олени Ільницької. Встановлено, що, завдяки застосуванню сучасних виконавських прийомів, композиторка рішуче змінює не лише тембральні спектри людського голосу й інструментів, а й жанрові парадигми вокальної музики. Мета публікації полягає у виявленні семантичних особливостей камерно-вокальних творів О. Ільницької. Методологію становлять теоретичний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення, поєднання яких дає змогу реалізувати мету статті. Наукова новизна полягає в тому, що у статті вперше проаналізовані камерно-вокальні твори О. Ільницької у семантичному аспекті. Як висновок, до вокальних творів О. Ільницька ретельно добирає тексти. Композиторка надає перевагу канонічним, текстам В. Стуса. У духовних піснеспівах авторка продовжує традиції православного й католицького літургійного співу. Поєднання розспівів, мелізматики, речитації із сучасними виконавськими прийомами посилює внутрішню експресію канонічного тексту. Характерною рисою камерно-вокальних творів є поглиблення семантичного поля поетичного тексту в онтологічному контексті. Композиторка відтворює в музиці напружені психологічні стани – зневіру, розпач, спустошення. Цьому сприяє поєднання різних виконавських прийомів. Так, у вокальних партіях поєднуються спів, шепіт, декламація, видихи, проспівування по складах, окремих приголосних, форшлаги, glissando. У фортепіанній партії присутня гра на клавіатурі й струнах. У віолончельній – sultasto, sul ponticello, glissando, pizzicato, ricochet, vibrato, тремоло, флажолети. Усі зазначені прийоми спрямовані на розширення тембральної палітри інструментів і людського голосу. У будь-якому технічному прийомі партитури композиторка яскраво демонструє глибоке розуміння поетичного слова, що змушує слухача знаходити філософсько-екзистенційні сенси в її творах.

Ключові слова: творчість Олени Ільницької, камерно-вокальна музика, камерно-вокальна музика Олени Ільницької, сучасна українська вокальна музика.

Вступ. Камерно-вокальна музика є традиційним жанром у творчості українських композиторів і важливим складником української музичної культури. У вокальних мініатюрах яскраво проявлені художні образи, сфера особистих переживань, інтонації національної музичної мови. Найбільшої популярності серед композиторів як поетичного першоджерела зазнала лірика Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Ліни Костенко.

Творчість сучасної української композиторки Олени Володимирівни Ільницької (1977) вирізняється рішучими змінами традиційних жанрів. У камерно-вокальних творах проявились риси її стилю – розширення тембрального спектру людського голосу й інструментів; увага до дрібниць, детальне опрацювання фактури; зосередженість на настрої ліричного героя, висвітлення його граничного стану (відчаю, спустошення, зневіри). Сонорні експерименти композиторки, що полягають у поєднанні традиційних і сучасних виконавських прийомів, змінюють звичне уявлення про

камерно-вокальний твір, разом із тим підкреслюють жанрові особливості піснеспіву як виразника внутрішнього світу авторки.

Наукова новизна: у статті вперше проаналізовані камерно-вокальні твори О. Ільницької.

Мета статті – дослідити семантичні особливості камерно-вокальних творів О. Ільницької, виявити взаємодію поетичного і музичного тексту, їхні глибинні сенси.

Аналіз досліджень. Камерно-вокальна музика українських композиторів традиційно є об'єктом досліджень вітчизняних музикознавців. Автори вивчають особливості прочитання композиторами жанру вокального циклу (О. Григор'єва[1], Т. Мартинюк [2]), музичної реалізації поетичного слова у камерно-вокальних творах (У. Граб [3], Л. Кияновська[4]), синтезу поезії і музики (О. Німилович [5]).

До джерел вивчення творчості О. Ільницької належать наукові статті про ноктюрни для фортепіано [6], хори для дітей [7] та інтерв'ю, проведені музикознавицями з композиторкою й опу-

бліковані на сторінках музичних інтернет-видань [8; 9]. Останні є важливим матеріалом для розуміння авторських інтенцій і відображають критичний погляд фахівців на її творчість. Вивчення камерно-вокального жанру композиторки є логічним продовженням студій композиторського доробку О. Ільницької.

Результати. Творчі здобутки сучасної української композиторки О. Ільницької представлені різними жанрами: симфонічною, камерною, вокально-хоровою музикою для різних складів, творами для дітей, обробками українських народних пісень тощо. Кожен із них вирізняється філософським заглибленням, осмисленням глобальних викликів сьогодення.

Попри перевагу симфонічної і камерно-інструментальної музики, О. Ільницьку цікавить вокально-хорова. Вона віддає перевагу канонічним, народним текстам, поезії В. Стуса. О. Ільницька є авторкою духовних піснеспівів (Псалом 61 «Вислухай, Боже, благання моє» для мішаного хору (2010), Псалом 12 «Доки, Господи?» (2025) для вокального секстету, “Agnus Dei” для мецо-сопрано, віолончелі та фортепіано (2023), “Stabat Mater” для мецо-сопрано, гобоя і фортепіано (2023)), “Clouds in the sky” (2020–2021) для сопрано, скрипки, віолончелі та фортепіано, низки творів на поезію В. Стуса, обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано, хорів для дітей тощо.

У камерно-вокальних творах яскраво проявилась схильність О. Ільницької до глобального мислення, адже кожному лексему композиторка обмірковує в онтологічному, історичному, культурологічному контекстах. У першому-ліпшому піснеспіві для слухача відкриваються не лише яскраві художні образи, а й філософський вимір її музики.

У статті розглянемо камерно-вокальні твори на канонічні тексти (Псалом 12 «Доки, Господи?» для вокального секстету, “Agnus Dei” для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано), вокальний цикл на поезію В. Стуса «Сам на сам», які яскраво демонструють означені вище позиції.

Лірика В. Стуса привертає увагу О. Ільницької у різні періоди життя. На його поезію композиторкою написані два солоспіви («Як моторошний сон ці дні і ночі», «Господи, гніву пречистого») для голосу і фортепіано (1996), камерна кантата «Деперсоналізація душі» для сопрано і струнного квартету (2002), цикл «Сам на сам» для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано (2024). Звернення до лірики В. Стуса є ознакою її визначеної громадянської позиції, філософської осмис-

леності буття. Глибоке розуміння поезії «лицаря духу» відчутне у вокальному циклі «Сам на сам»¹.

О. Ільницька об'єднала п'ять поезій зі збірки В. Стуса «Веселий цвинтар»: «Попереду нарешті порожнеча», «Сто дзеркал спрямовано на мене», «То все не так», «Змагай, знеможений життям», «Так явно світ тобі належать став» [10]. Це третя за хронологією збірка поета (1968–1970), яка побачила світ 1970 р. у накладі 12 екземплярів, що призначались для найближчого оточення автора.

Ю. Шевельов (Ю. Шерех) визначив дві характерні стильові манери В. Стуса: експресіонізм з його емоційністю й загостренням почуттів і сюрреалізм, пов'язаний з «депоетизацією або поетизацією позірно непоетичного фантазмагорійного зображення життя [11, с. 123].

Основною ідеєю циклу «Сам на сам» є відображення шляху людини від внутрішньої та боротьби із зовнішнім світом до духовного переродження й катарсису. Рух від земного, матеріального до небесного, духовного, закладений у поетичному тексті, реалізований у музиці, яка ще більше посилює його сенси.

У всіх солоспівах і віолончельній інтерлюдії композиторка застосовує нетрадиційні прийоми звуковидобування, які виразно демонструють семантику художнього образу. Так, у вокальній партії поєднуються спів, розмова, шепіт. Партія віолончелі рясніє позначками *collegno*, *molto sultasto*, *sul ponticello*, *glissando*, *glissando lento*. У фортепіанній – присутні прийоми гри на клавіатурі й струнах. Нетрадиційні прийоми звуковидобування спрямовані на пошук композиторкою нових тембральних можливостей людського голосу й інструментів.

У першому солоспіві «Попереду нарешті порожнеча» виразно змальовані самотність, беззахисність людини. Порожнеча очікувана для ліричного героя, а життя він ототожнює зі смертю. Спустошеність позначена різними виконавськими прийомами. Так, солістка пошепки промовляє першу (*Попереду нарешті порожнеча*) й останню (*і помреши*) фрази. Розмовою озвучені повідомлення слухачу основного змісту промовленого. Спів відбувається у фразах із широкими інтервалами, довгими тривалостями, *glissando*, що посилює семантику проспіваного слова: *вічність* (часова характеристика), *а білий світ... розлився безбереговою водою* (простір). У прийомі *staccato*, що створює ефект строка-

¹ Запис виступу можна подивитись у відео: https://www.youtube.com/watch?v=Ft5hX-1BYrQ&list=PLsJZF0cNtXZoCKj5lRQbnCMx_cvWCOWNe&index=22&t=1639s

тості, О. Ільницька іронізує разом з В. Стусом. Віолончель дублює інтонації вокальної партії, що привертає увагу слухача до поетичного тексту. Остинатна формула фортепіано створює стабільний фон для розвитку музичних подій у вокальній і віолончельній партіях.

У солоспіві «Сто дзеркал» відображений політичний підтекст. Від всевидючого ока тоталітарної машини важко схватись навіть у самому собі. Страх і боязнь, що хтось заглядає через спину, виразно реалізовані в музиці: вокалістка пошепки промовляє фрази «Справді – тут?», «Таки не тут»; проспівує слова по складах, відокремлює приголосні (Сто дзе-рка-д, а де ж ти є? До-щ). Перші швидкі й різкі акорди *arpeggiato* в партії фортепіано асоціюються з образом тоталітарної системи, подальше *martellato* посилює таку риторику. Промовляння останніх лексем (*і живий, і мрець*) узагальнює зміст другого солоспіву й підкреслює основний мотив – між життям і смертю – поетичної збірки В. Стуса і вокального циклу О. Ільницької.

У третьому солоспіві «То все не так» змінюється психологічний стан ліричного героя: він приймає долю такою, яка вона є. Його апатичний настрій переданий *glissando* на флажолетах у віолончелі з авторською позначкою *apatico* й низхідними *glissando* на кожному тоні в партії солістки. Меланхолійну ауру солоспіву посилює довільний темп, позбавлений чіткого метру. Остання фраза «то так судилося...», промовлена солісткою, стає висновком – прийняття героєм виклику долі.

Інтерлюдія віолончельна надає слухачу можливість осмислити те, що вже прозвучало, й те, що буде промовлене.

«Змагай, знеможений життям» – це філософсько-алегорична поезія. Поклик поета до самобицтва асоціюється з викликом суспільству, відмовою від рабської ідеології. Четвертий солоспів складається з двох контрастних розділів: заклик до боротьби і алюзії на інший уявний світ. Партія фортепіано, що починається енергійними короткими пасажами у низькому регістрі, надає імпульс першому динамічному розділу солоспіву. Швидкі тривалості, *glissando*, синкопи, пунктирний ритм у партіях виконавців створюють бурхливе мовлення із закликом до протистояння. З-поміж лексем поетичного тексту композиторка найчастіше повторює дієслово в наказовій формі «змагай» як закликом до активних дій. У другому розділі «де жовті сходяться леви» музика змінюється – в ній відчувається алюзія на інше життя. З холодної жорстокої реальності ми переносимось в казковий світ сновидінь.

У солоспіві «Так явно світ тобі належать став» музика змальовує перебування героя за межею, в іншому світі. У глобальному сенсі перші дві фрази являють собою висхідний рух – фігуру анабазис, яку ототожнюють із духовним просвітленням, рухом душі до Бога. Отже, основну стусівську ідею композиторка заклала на початку солоспіву, створюючи передумову для її розвитку. Ідея просвітлення реалізується в прийомах вокальної партії: *brumendo*, вокалізі, фігураціях, трелях імпровізаційного характеру, шепоті, розмові. Партії віолончелі, фортепіано побудовані на чергуванні окремих тонів та співзвуч. Завершальна фраза «розтань рососою димною між трав» звучить по складах, через паузи, що нагадує розтанання роси.

До вокального циклу О. Ільницька обрала поезії, суголосні її внутрішньому світу. Солоспіву посилюють семантичне поле не лише обраних віршів, а й усієї збірки В. Стуса «Веселий цвинтар».

Філософсько-релігійний зміст, декларування важливих життєвих настанов у текстах псалмів спричинили інтерес композиторів до Псалтиря. Усупереч канонічності, композиторська практика презентує жанрове різноманіття творів на псалмові тексти. Лamentозний Псалом 12 «Доки, Господи?» став найпопулярнішим у композиторській творчості. Він отримав музичне втілення в опусах А. Веделя, О. Імаметдінової, М. Скорика, В. Тиможинського, Р. Толмачова, О. Яковчука церковнослов'янською мовою, в перекладі І. Огієнка (митрополита Іларіона), художньому переспіві Т. Шевченка.

Для української псалмової композиторської творчості традиційним залишається жанр хороваго акапельного співу. Псалом 12 «Доки, Господи?» О. Ільницької демонструє відхід від традиції – він написаний для вокального секстетету, що посилює його лamentозний, інтимний характер.

Твір постав на замовлення фонду Pro Musica Viva Foundation. Його світова прем'єра відбулась 9 вересня 2025 р. у концерті фестивалю «Дні української музики у Варшаві» у виконанні вокального секстетету proMODERN Варшавської філармонії². У своєму дописі про згаданий концерт польський композитор Єжи Корновіч поділився враженням від почутої музики. Він засвідчив, що в Псалмі О. Ільницької відчутна традиція літургійного православного співу, зокрема наявність розспівів і мелізматики, яку композиторка значно переосмислила. Окрім цього, авторка тонко опе-

² Запис концерту можна подивитись у відео https://www.youtube.com/watch?v=d_OJyOzQues

рує часом, створює неперевершену звукову палітру [12].

Піснеспів складається з трьох розділів, наслідуючи структуру першоджерела: перший охоплює перший і другий вірші, другий – третій і четвертий, третій – п'ятий і шостий. Композиторка використала увесь текст у перекладі І. Огієнка³, без скорочень, зберігаючи відповідність музичної структури віршам канонічного тексту. Строфічна форма, в якій збігається побудова музичного й вербального текстів, є характерною для давніх канонічних піснеспівів.

О. Ільницька наслідує емоційно-змістову структуру поетичного тексту. Перший розділ являє собою *питання* людини до Бога «Доки, Господи?», що повторюється чотири рази. Стримана й сповнена болю молитва «Доки, Господи, будеш мене забувати назавжди?» лунає на фоні монотонного речитативу в партіях баритона й баса. Мелодична лінія наповнена трелями, форшлагами, *glissando*. У стилізовому вимірі композиторка продовжує православну літургійну традицію, якій притаманні розспів, наявність мелізматики, речитація, посилюючи її засобами сучасної музичної мови. Так, вокальну партитуру становлять короткі речитативні репліки «Доки, Господи?», що підкреслюють семантичне поле поетичного тексту – відчуття віддаленості людини від Бога; короткі мотиви на *brumendo*; поодинокі склади з повітрям (*za...*); фрази, промовлені пошепки (*обличчя своє*). Таке поєднання традиційних і сучасних прийомів виконання посилює внутрішню експресію першого вірша – риторичного питання людини до Бога (Доки, Господи?).

Музика другого вірша (*Як довго я буду складати в душі своїй болі*) створює тривимірне звучання. У партитурі чергується речитація довгих фраз з короткими мотивами-спалахами, що набуває рис храмової сонористики. Смисловими постають питання, виокремлені композиторкою з тексту, що посилюють семантику першого роз-

ділу Псалма – *Доки, Господи? Як довго?* – благання мучеників усіх часів.

У другому розділі характер риторики змінюється. Вона має певні паралелі з Новим Заповітом: «Доки, Владико святий і правдивий, не судиш і не мстиш за кров нашу?» (Од. 6:9–10) [13]. Музичне й вербальне мовлення являє собою *відчайдушне моління*. З-поміж інших ламентозних псалмів Псалом 12 «Доки, Господи?» позначений внутрішнім напруженням, концентрацією благальних мотивів, відважним закликком людини про допомогу Всевишнього. Така емоційна відозва реалізована композиторкою в структурній цілісності. На відміну від першого розділу, вірші якого склалися з окремих музичних фраз, другий є монолітною музичною будовою. Бурхливість реалізується ускладненням вокальної техніки – ритмічними формулами (тріолі, квінтолі, секстолі), форшлагами на ч. 8; цілісність – у комплементарності ритмі, більш швидкому темпі. Моління посилюються півтоновими оспівуваннями, сповзаннями, маркуванням останніх приголосних наприкінці фраз (*о, Господи, Боже мій; як я захитаюсь; щоб мій неприятель не сказав*).

У третьому розділі настає просвітлення. Авторська вказівка *like a ray of light* підкреслює оптимістичне завершення псалма. Семантика п'ятого вірша «Я надію на милість Твою покладаю» повертає риторику до світлого тону висловлювання. Псалмоспівець, молячись, вже передбачає, що його молитва буде почутою (я хочу бути з Тобою, без Тебе моє життя не відбувається). Характерний для композиторки оптимістичний фінал свідчить про важливість надії на Бога, особливо в часи випробувань. У цьому полягає найважливіший сенс, закладений у передостанньому вірші.

Просвітлення відбувається в контексті хоро-вого письма. Партитура складається з трьох музичних лексем: речитації на одному тоні (я надію на милість Твою покладаю; моє серце радіє спасінням Твоїм); трелеподібних мотивів на *brumendo*; буквальних імітацій (я буду співати Господеві) між партіями сопрано й тенора. Воно позначене поступовим висхідним рухом: кожна наступна фраза третього розділу звучить на півтону вище, уособлюючи очищення людини на шляху до Бога від земного до небесного.

Оптимістичний фінал є характерним драматургічним прийомом О. Ільницької. Він присутній у вокальному циклі на поезію В. Стуса «Сам на сам», симфонічному творі «До Перемоги». Попри різну жанрову належність, у всіх опусах стає помітним рух до Світла, адже авторка створює такий світ, в якому хоче жити.

³ Для диригента хору. Псалом Давидів 12.

¹ Доки, Господи, будеш мене забувати назавжди, доки будеш ховати від мене обличчя Своє?

² Як довго я буду складати в душі своїй болі, у серці своїм щодня смуток? Як довго мій ворог підноситись буде над мене?

³ Зглянься, озвися до мене, о Господи, Боже мій! Просвітли мої очі, щоб на смерть не заснув я!

⁴ Щоб мій неприятель не сказав: Я його переміг! Щоб мої вороги не раділи, як я захитаюсь!

⁵ Я надію на милість Твою покладаю, моє серце радіє спасінням Твоїм!

⁶ Я буду співати Господеві, бо Він добродійство для мене вчинив...

Поряд із творами православної у переліку О. Ільницької присутні опуси католицької літургійної традиції. Серед них “*Stabat Mater*” для мецо-сопрано, гобоя і фортепіано (2023), “*Agnus Dei*” для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано (2023). Останній твір був написаний під час творчої резиденції в м. Бамберг (Німеччина), де прозвучав другого листопада 2023 р. у міжнародному будинку творчості Вілла Concordia у виконанні Олександри Турянської-Майє (мецо-сопрано), Клемента Майє (віолончель), Олени Ільницької (фортепіано)⁴. Саме в “*Agnus Dei*” найвиразніше виявилась схильність композиторки до глобального мислення. Розуміння сучасних подій авторка розглядає крізь призму історико-культурного контексту, тому омріяний мир у ньому виглядає ілюзорним. Отож, прохання про мир О. Ільницька спрямовує до Бога.

За стильовими прийомами “*Agnus Dei*” подібний до вокального циклу «Сам на сам» на слова В. Стуса, де композиторка активно послуговується різними виконавськими прийомами. Це не лише збагачує тембральні палітри інструментів і голосу співачки, а й яскраво розкриває глибокі сенси канонічного тексту, адже подія, яка закладена в короткому тексті піснеспіву, стала доленосною в історії людства. Так, у фортепіанній партії присутня гра із затиснутими струнами, удари й *glissando* по струнах. Віолончельна партія рясніє позначками *sultasto*, *sul ponticello*, *glissando*, *pizzicato*, *ricochet*, *vibrato*, тремоло, флажолети, натискання на струну різної сили інтенсивності. У партії солістки поєднується спів, шепіт, декламація, видихи, проспівування приголосних, форшлаги, *glissando*.

Піснеспів “*Agnus Dei*” є частиною Ординарію меси з проханням про милість і дарування миру. Як окремий твір “*Agnus Dei*” виходить за межі богослужбового контексту і набуває узагальненої семантики. В основу піснеспіву покладено вірш з Євангелія від Іоанна: «Оце Агнец Божий, що на себе гріх світу бере!» (Іо. 1:29) [13]. Такими були слова Іоанна Хрестителя, який вказав на Ісуса Христа.

У біблійному контексті агнець у Старому Заповіті був жертвою (твариною), яку приносили на заклання. У Новому Заповіті агнець є символом Ісуса Христа. Жертва Божого Сина стала довершенням усіх жертв Старого Заповіту. Підтвердження цієї тези знаходимо у посланні

Апостола Павла: «...тепер Він з’явився один раз на закінчення віків, щоб знищити гріх жертвою Самого Себе» (Євр. 9:26) [13]. У цьому контексті жертвна смерть Агнца Божого – Ісуса Христа – постає вирішальним моментом в історії людства: власною жертвою Син Божий переміг смерть, викупивши людство від гріха.

У богослужбовій символіці Агнец Божий є символом Христа, жертви Євхаристії. Молитва “*Agnus Dei*” є проханням про прощення й дарування миру. У широкому мистецькому розумінні піснеспів на цей канонічний текст є заклик до миру, а образ Агнца Божого – символом гуманності й людяності. В українській сучасній композиторській творчості звернення до тексту “*Agnus Dei*” стає актуальним у контексті молитовного прохання про мир.

Зазначені сенси є очевидними й лежать на поверхні будь-якого твору з такою назвою. Проте у власній музичній інтерпретації канонічного тексту О. Ільницька глобалізує ідею молитви, смирення, гріха, Агнца Божого як Спасителя. У такій глобалізації світ постає у тягlostі свого існування, де філософсько-риторичні питання людства залишаються, на жаль, без відповідей. Екзистенційні виклики сьогодення спричинили життєві стани людини – біль, розпач, зневіру, смуток, відчай, які сконцентровані в звуковій семіосфері піснеспіву.

Архітектоніка твору є досить чіткою. О. Ільницька зберегла структуру канонічного тексту. Піснеспів складається з трьох розділів (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. / Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. / Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*). Основними смисловими константами стають ритмічна, тембральна, артикуляційна палітри, драматизація музичних подій. Попри розмаїття виконавських прийомів, чинниками інтонаційної цілісності є спільні для всіх партій звуковисотні центри (тони), навколо яких вони розгортаються.

Для зображення лексем канонічного тексту О. Ільницька створила певні музично-інтонаційні формули, які змінюються в контексті драматургічного розвитку. Піснеспів починається з однієї ноти, яка певний час утримується в партіях усіх виконавців. Така риторика витривалості відтворює стан зневіреної людини, яка тримається з останніх сил, намагаючись переконати себе, що у неї все добре.

Agnus Dei qui tollis (Агнец Божий, що береш) виконує функцію рефрену. Тема щоразу починається з того самого звуку. Зберігаючи інтонаційну основу, розспіви солістки, фактура музичних партій поступово стають розлогішими,

⁴ Запис концерту можна подивитись у відео https://www.youtube.com/watch?v=CX_N3T-Vae4&list=PLsJZF0cNtXZ0cKj5lRQbnCMx_cvWCOWNe&index=14

посилуючи емоційне наповнення тематичного матеріалу. У третьому розділі *Agnus Dei* звучить уривчасто, промовляється по складах, що символізує розчарування через те, що неможливо нічого змінити.

Лексема *peccata Mundi* (гріхи світу) має різні виконавські прийоми. Перший раз складається враження, що її страшно вимовити. Страх промовити слово “*peccata*” О. Ільницька позначила дискретним музичним мовленням – по складах, з паузами, на *staccato*. Розуміння гріха як «порушення релігійно-моральних настанов, відступу від Божих заповідей» [14, с. 790] виявляється замалим для композиторки. Вона глобалізує його семантику до категорій зла, темних сил, що оповили людство. *Mundi* проспівується зовсім по-іншому. У ньому акумульовано увесь світ – від початку його існування й до самого кінця. Тому лексема звучить досить вагомо, що передано довгими тривалостями обох складів, значною підтримкою віолончелі на тремоло й остинатною формулою роялю в низькому регістрі. У другому розділі *peccata Mundi* інтонується експресивно, із загрозою. Зло тотально охопило людство. Форшлаги, стрибки на широкі інтервали у вокальній партії розхитують емоційну напругу, підтриману *glissando* по струнах низького регістру роялю, акцентами й *sf* у партії віолончелі. У третьому розділі лексема *peccata* втрачає вербальну й музичну інтонаційну виразність. Вона стає непомітною, латентною, поступово розповзаючись. О. Ільницька викриває її сенс у вигляді скоромовки (*peccata kataka*). Така музично-артикуляційна строкатість присутня у вокальному циклі «Сам на сам», де О. Ільницька використала подібні виконавські прийоми, викриваючи стусівську іронію. *Mundi* промовляється чітко, без інструментального супроводу, тому є помітним і виразним.

Лексема *miserere nobis* (помилуй нас) у першому розділі представлена швидкою речитацією, що повторюється 14 разів та ілюструє наполегливість молитви, визнання неможливості виправдатися власними силами. У другому – прохання про помилування інтонаційно подібне до *Agnus Dei*. Кількість повторів замінена на довге розпівування, що символізує безперервність молитви й значимість промовлених слів. У третьому розділі завершальна лексема *dona nobis pacem* (даруй нам мир) є смиренною молитвою-проханням про мир. У біблійному контексті мир означає не лише відсутність війни, а й гармонію, примирення з Богом. У богословському значенні прохання про мир має есхатологічний вимір. У О. Ільницької

воно є ірреальним. Людина не здатна зробити те, що доступне лише для Бога, тому адресує власну молитву саме Йому. Легка речитація й розспіви солістки підтримані повітряними флажолетами віолончелі, пасажами по струнах верхнього регістру роялю. Висхідний рух флажолетів символізує відсутність відповідей на риторичні питання, залишених на розсуд Бога.

Висновки. Аналіз камерно-вокальних творів О. Ільницької дає підстави дійти певних висновків. До власних творів зазначеного жанру О. Ільницька ретельно добирала тексти. Композиторка надає перевагу канонічним, текстам В. Стуса. У духовних піснеспівах авторка продовжує традиції православного й католицького літургійного співу. Поєднання розспівів, мелізматики, речитації із сучасними виконавськими прийомами посилює внутрішню експресію канонічного тексту – інтонації благання, моління людини до Бога. О. Ільницька виразно наділяє лексеми поетичних текстів музичними характеристиками. Образ Ісуса Христа як Агнця Божого реалізується у кантиленному звучанні, довгих розспівах, мелізматиці. Семантика гріха, розширена до категорії зла, позначена короткою артикуляцією, уривчастими словами, стрибками, скоромовкою.

У вокальному циклі «Сам на сам» на поезію В. Стуса реалізована основна екзистенційна ідея – плекання духу в складних реаліях земного життя, духовне очищення, піднесення й перехід в інший світ.

Характерною рисою камерно-вокальних творів О. Ільницької є поглиблення семантичного поля поетичного тексту в онтологічному контексті, коли композиторка відтворює в музиці важкі психологічні стани – зневіру, розпач, спустошення. Цьому сприяє поєднання різних виконавських прийомів. Так, у вокальних партіях поєднуються спів, шепіт, декламація, видихи, проспівування по складах, окремих приголосних, форшлаги, *glissando*. У фортепіанній партії присутня гра із затиснутими струнами, удари й *glissando* по струнах. У віолончельній – *sultasto*, *sul ponticello*, *glissando*, *pizzicato*, *ricochet*, *vibrato*, тремоло, флажолети, натискання на струну різної сили інтенсивності. Усі зазначені прийоми спрямовані на розширення тембральної палітри інструментів і людського голосу. У будь-якому технічному прийомі партитури композиторка яскраво демонструє глибоке розуміння поетичного слова, що змушує слухача знаходити філософсько-екзистенційні сенси в її творах.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні інших жанрів творчості О. Ільницької.

Література

1. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л.Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 ; Харк. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 17 с.
2. Мартинюк Т. В. «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. №3. С. 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15>
3. Граб У. Б. Особливості інтерпретації поетичного тексту у вокальному циклі Івана Вовка «Сім струн» на слова Лесі Українки. *Українська музика*. 2024. Вип. 2(49). С. 38–49.
4. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2012. Вип. 21. С. 377–388.
5. Німоліович О. Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко з вокального циклу «Калина міряє корали». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 116–123.
6. Yakymchuk O. Mythopoetics of Piano Nocturnes by Olena Ilnytska. *Harmonia : Journal of Arts Research and Education*. 2025. Vol. 25(1). P. 1–12. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>
7. Якимчук О. Хорова музика для дітей у творчості Олени Ільницької: на перетині вітчизняних традицій. *Věda a perspektivy*. 2023. Vol. 1(20). С. 273–284. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1\(20\)-273-283](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1(20)-273-283)
8. Єфіменко А. Музика – внеском у Перемогу. *Збруч*. 21 жовтня 2023. URL : https://zbruc.eu/node/116754?fbclid=IwAR02kCui4X6sVfvpSp1_Q3PgSoAKwr-VB1OhNNiaekjmwVJaCiTZXIU4-gY (дата звернення: 20 серпня 2024).
9. Саф'ян Д. Олена Ільницька: я не люблю повторюватись. *The Claquers*. 15 березня 2023. URL : <https://theclaquers.com/posts/11066> (дата звернення: 20 серпня 2024).
10. Стус В. Палімпсести. Вибрані вірші. К. : А-ба-ба-га-ла-ма-га. 2024. 352 с.
11. Шерех Ю. Трунок і трутизна: про «Палімпсести» Василя Стуса. *Література. Мистецтво. Ідеології* : у 3-х т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 2. С. 105–135.
12. Корновіч Є. Bardzo spójny i znakomicie wykonany przez sekstet wokalny proMODERN był koncert wczorajszy – wtorkowy. *Facebook*. 2025. 10 вересня. URL : <https://www.facebook.com/share/p/1Cnp2hGrVy/> (дата звернення: 20.09.2025).
13. Біблія. Українське біблійне товариство. 2023. 1240 с.
14. Менько Л. Гріх. *Словник української мови* : у 20 т. / гол. ред. В. М. Русанівський. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 3. С. 790.

References

1. Hryhorieva, O. B. (2021). *Vokalnyi tsykl v tvorchosti D.L.Klebanova: aspekty interpretatsii zhanru* [Vocal cycle in the D.L.Klebanov's works: aspects of interpretation of the genre] (Author's abstract of Candidate of Art Studies dissertation). Kharkiv I. P. Kotliarevskyi National University of Arts [in Ukrainian]. Bible (2023) (I. Ohienko, Trans.). Ukrainian Bible Society, 1240 p. [in Ukrainian].
2. Martyniuk, T. V. (2024). "Obraz kokhanoi" Mykhaila Verykivsk'oho v konteksti problemy kamerno-vokalnoi tsyklichnosti [The image of the beloved by Mykhailo Verykivskyi in the context of the problem of chamber and vocal cyclicity]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, (3), 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15> [in Ukrainian].
3. Hrab, U. B. (2024). Osoblyvosti interpretatsii poetychnoho tekstu u vokalnomo tsykli Ivana Vovka "Sim strun" na slova Lesi Ukrainky [Features of the interpretation of the poetic text in Ivan Vovk's vocal cycle "Seven Strings" on the words of Lesya Ukrainka]. *Ukrainska muzyka*, 2(49), 38–49 [in Ukrainian].
4. Kyianovska, L. (2012). Muzychne prochyttannia poezii Franka u vymirakh suchasnoi estetyky (na prykladi tvorchosti lvivskykh kompozytoriv) [Musical interpretation of Franko's poetry in the dimensions of modern aesthetics (on the example of Lviv composers)]. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*, 21, 377–388 [in Ukrainian].
5. Nimylovych, O. (2015). Syntez poezii i muzyky v solospivakh Bohdany Filts na virshi Liny Kostenko z vokalnoho tsyklu Kalyna miriaie korali. [Synthesis of Poetry and Music in Bohdana Filts' Solo Singing to Poems by Lina Kostenko from the Vocal Cycle "Kalyna Measures Corals"]. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 15, 116–123 [in Ukrainian].
6. Yakymchuk, O. (2025) Mythopoetics of Piano Nocturnes by Olena Ilnytska. *Harmonia : Journal of Arts Research and Education*, 25(1), 1–12. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>
7. Yakymchuk, O. (2023) Olena Ilnytska's choir works for children: in the intersection of domestic traditions. *Věda a perspektivy*, 1(20), 273–284. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1\(20\)-273-283](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1(20)-273-283) [in Ukrainian].
8. Yefimenko, A. (2023) Muzyka vneskom u Peremohu [Music for victory]. *ZBRUC*. Retrieved from: https://zbruc.eu/node/116754?fbclid=IwAR02kCui4X6sVfvpSp1_Q3PgSoAKwr-VB1OhNNiaekjmwVJaCiTZXIU4-gY [in Ukrainian].
9. Safian, D. (15 March, 2023) Olena Ilnytska: ya ne liubliu povtoriuvatys [Olena Ilnytska: I don't like to repeat myself]. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/11066> [in Ukrainian].
10. Stus, V. (2024) Palimpsesty [Palimpsests]. A-ba-ba-ha-la-ma-ha [in Ukrainian].
11. Sherekh, Yu. (1998) Trunok i trutyzna: pro «Palimpsesty» Vasylia Stusa. [Trunk and Trutizna: On Vasyl Stus's Palimpsests]. *Literature. Art. Ideologies* : In Three Volumes. Vol. 2. Kharkiv : Folio, 105–135 [in Ukrainian].
12. Kornowicz, J. (2025, September 10). Bardzo spójny i znakomicie wykonany przez sekstet wokalny proMODERN był koncert wczorajszy - wtorkowy [Status update]. *Facebook*. <https://www.facebook.com/share/p/1Cnp2hGrVy/>
13. Bible (2023) (I. Ohienko, Trans.). Ukrainian Bible Society, 1240 p. [in Ukrainian].
14. Menko, L. (2010). Hrih [Sin]. In V.M.Rusanivskyi (Ed.), *Slovyk ukrainskoi movy – Dictionary of the Ukrainian Language*, 3, 790. Naukova dumka [in Ukrainian].

Olena Yakymchuk – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Doctoral Student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Chamber and vocal works by Olena Ilnytska: semantic aspects

The semantic features of chamber and vocal works by contemporary Ukrainian composer Olena Ilnytska are considered in the article. By applying contemporary techniques the composer changes not only the timbral palette of the voice and the instrument, but also the genre paradigms of vocal music. The purpose of the article is to highlight the semantic features of O. Ilnytska's chamber and vocal works. The theoretical, interpretive, comparative, complex methods, and the method of generalization comprise the methodology of the research. Their combination enables achieving the aim of the article. Scientific novelty. The chamber and vocal works by O. Ilnytska in the semantic context is analyzed for the first time. Conclusions. O. Ilnytska carefully selects poetry for her vocal works. The composer prefers canonical texts and poetry by V. Stus. In spiritual songs, the author continues the traditions of Orthodox and Catholic liturgical singing. The combination of chanting, melismatics, and recitation with contemporary techniques enhances the inner expression of the canonical text. A characteristic feature of chamber and vocal works is the deepening of the semantics of the poetry in an ontological context. The composer reflects despair and devastation, despondency. The composer combines various techniques. The singing, whisper, recitation, exhalations, individual consonants, foreshlags, and glissando are combined in the vocal. The playing on the keyboard and strings are combined on the piano. The sul tasto, sul ponticello, glissando, pizzicato, ricochet, vibrato, tremolo are combined on the cello. In every technique, the composer vividly demonstrates a deep understanding of the poetic word. The listener finds philosophical and existential meanings in her works.

Key words: Olena Ilnytska's works, chamber and vocal music, chamber and vocal music by Olena Ilnytska, contemporary Ukrainian vocal music.



Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025

Стаття рекомендована до друку 27.10.2025

Опублікована 28.11.2025