

# Сучасність Modernity

УДК 783.3:78.071.1Гаврилець

## КАНОНІЧНИЙ ЖАНРОВИЙ ПЛАСТ У ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: «ХЕРУВИМСЬКА»

Тетяна Маскович

*У статті розглянуто один з перших канонічних піснеспівів у творчому доробку композиторки Ганни Гаврилець, який вражає вишуканістю містичної краси. Він привертає увагу не тільки типологічно визначальним домінуванням Слова, але й далеким від ілюстративності втіленням його сакрального сенсу та водночас самобутньою звуковою реалізацією семантики текстових рядів. Увагу зосереджено на ефективності сонорних засобів, які вводять слухача в надзвичайно витончену атмосферу, а також на виразності мелодики в умовах континуальності загального часоплуну.*

*Ключові слова:* антифонність, архетипна семантика, богослужіння, гімнічно-хоральний чинник, канонічний жанр, піснеспіви.

*В статье рассмотрено одно из первых канонических песнопений в творчестве композитора Анны Гаврилец, поражающее изысканностью мистической красоты. Песнопение привлекает внимание не только типологически определяющим доминированием Слова, но и далеким от иллюстративности воплощением его сакрального смысла и одновременно самобытной звуковой реализацией семантики текстовых рядов. Внимание сосредоточено на эффективности сонорных средств, которые вводят слушателя в чрезвычайно утонченную атмосферу, а также на выразительности мелодики в условиях континуальности общего хода времени.*

*Ключевые слова:* антифонность, архетипическая семантика, богослужения, гимнически-хоральный фактор, канонический жанр, песнопения.

*One of the first canonical canticles in the masterpiece of the composer Hanna Havrylets, affecting with the refinement of mystical beauty is considered in the article. It draws attention not only with typologically determinant dominance of the Word, but also far from the illustrativeness embodiment of its sacred meaning and original sound implementation of the semantics of text rows at the same time. Attention is paid to the vividness of the sonorous means with the help of which the listener is introduced into extremely refined atmosphere and expressiveness of the melody in the conditions of the general time course.*

*Keywords:* antiphonness, archetype semantics, divine service, hymnal and choral factor, canonical genre, canticles.

Доробок однієї з визначних мисткинь української музичної культури сучасності – Ганни Гаврилець – належить до виразних сторінок активного оновлення й розвитку національних традицій у контексті пошуків яскравого синтезу національних і світових тенденцій. Естетичні засади її творчості – за багатства жанрово-тематичного представлення, самобутності задумів та втілення різних стилістичних тенденцій у різних жанрових площинах – відбивають ефективність обраного композиторкою шляху занурення в глибини пам'яті і національної, і західноєвропейської культури та яскравого осучаснення цього простору. Важливу

складовою цього процесу є твори канонічного походження.

Серед них нечисленну, але суттєву частку формують твори, які представляють спільні для православної і греко-католицької музичної традиції жанри. Це – «Херувимська» (2001) і «Тебе поєм» (2002) для мішаного хору, «Богородице, Діво, радуйся!» для жіночого хору (2004) і «Достойно є» для мішаного хору з промовистою присвятою Кшиштофу Пендерецькому (2013). Очевидно, що три перших твори написані в один період, тоді як «Достойно є» дистанційований майже десятиліттям від основного масиву. Потрібно зауважити, що до каноніч-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. КАНОНІЧНИЙ ЖАНРОВИЙ ПЛАСТ У ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: «ХЕРУВИМСЬКА»

ної тематики композиторка звернулася не на етапі початкового відродження канонічних жанрів у 1990-х, а вже будучи зрілою, досвідченою мисткинею, діяльність якої була відзначена Шевченківською премією. Тому очевидним є її усвідомлення відповідальності у зверненні до канонічних жанрів, необхідності внутрішньої «готовності», а не поверхово-імпульсивної мотивації в роботі із цим пластом національно-релігійної культури. Ці фактори визначає інтерес до концепцій та стилю композицій першої половини 2000-х років, що ще не стали предметом ґрунтовної наукової розробки.

Усі ці піснеспіви, хоча й не утворюють єдиного циклу, належать до Літургії вірних. Звертає на себе увагу семантичний вибір: вони належать до прославно-гімнічної сфери в різних проявах містичних і подячних чинників. Крім того, композиторка притримується усталеної риси піснеспівів православного походження – обов'язкового використання акапельного звучання як однієї з генетичних констант українського церковного співу. Ця акапельність, утім, вбирає в себе найновіші стилістичні тенденції хорової творчості; відтак виявляється не тільки типологічно визначальне домінування Слова, але і його сакрального сенсу, далекого від ілюстративного втілення та водночас – самотності звукової реалізації семантики текстових рядів. Унаслідок чого за збереження стабільних композиційних ознак кожен з піснеспівів залежно від інтерпретації образності жанрових основ виявляє індивідуалізацію їх канонічної моделі.

Однією з таких композицій є «Херувимська». Цей перший канонічний піснеспів у доробку мисткині вражає вишуканістю містичної краси. Таке враження складається значною мірою завдяки ефектності сонорних засобів, які занурюють у надзвичайно витончену атмосферу, а також виразності мелодичних фраз, що їх можливо чітко виокремити з музичної тканини, та континуальності загального часоплину. Традиційна для композиторської творчості двочастинність «Херувимської» виявляє співіснування кількох ідей символів, серед яких у зв'язку з відзначеним колоритом піснеспіву

звертає на себе увагу ідея ангельського співу – «трисвяту піснь припівующе», від якої виразна семантична арка простягається до заключного «Алилуя». Крім того, беручи до уваги взірцеве виконання твору хором «Київ», доцільно висловити особисте враження від створення цілком неповторного колориту як відтворення атмосфери кадіння, яка охоплює вівтар, іконостас, священника і присутніх та, що важливо, Царські врата, через які під час другої частини завершуватиметься Великий Вхід під спів другої частини «Херувимської» – «Яко да Царя».

Самобутність цього твору виявляється і в особливостях тематичного розгортання. Традиційно відокремивши перші три поетичні строфи, композиторка вибудовує їх драматургію не стільки на єдиному тематичному, скільки на цілісному інтонаційному комплексі. Типова для «Херувимських» композиційна послідовність  $A \parallel A_1 \parallel A_2$  унаслідок індивідуалізації структур кожної з трьох строф набуває іншого вигляду з явним посиленням процесуальності як виду реалізації єдиної інтонаційної ідеї:  $A' A' B' A_1 C$ , де тематизм кожної з трьох строф розвивається настільки вільно, що після початкових фраз складається враження його цілковитого оновлення.

Достатньо нетиповим у контексті широким мелодичних ліній багатьох зразків є коротке, переважно двотактове фразування в початковій строфі. Його основою є «мінімальна», у терцієвому амбітусі, поспівка в терцієвому ж дублюванні партії другого сопрано, що – після достатньо «активної» групи восьмих із частковою, синтаксично й семантично зумовленою акцентуванням-зупинкою у слові «херувими» – неначе розчиняється в його останньому складі. Прозорій невагомості цієї початкової моделі сприяє і функційна стабільність інших голосів, які є, фактично, нерухомими (акустично досконале співзвуччя – поєднання квінти і кварта в межах октави в нижніх голосах хорової партитури). Відтак уже в межах початкового двотакту сукупність цих засобів утворює особливу консонантність, на розвитку яких ґрунтуватиметься все подальше розгортання першої частини «Херувимської».

## СУЧАСНІСТЬ

Цей процес виявляє надзвичайну гнучкість і мобільність інтонаційного, мелодичного, метро-ритмічного і фактурного планів твору. Композиторка надзвичайно ощадно, можливо навіть обережно підходить до мелодизації хорової тканини й змінності основної послівкової моделі. Початкові зміни – за тотожного повторення вихідної мелодичної формули в сопрано й альтів – відбуваються шляхом перегармонізації та фактурного нарощення в чоловічих партіях. Ступінь кантиленності розспіву настільки високий, що навіть істотна зміна характеру вихідного імпульсу мелодичної лінії (низхідна кварта на початку третьої і четвертої фраз) як втілення ідеї «тайно образуюче» все ж «виливається» у пластичне оспівування останніх складів другого слова за принципом початкового мотиву. Важливим засобом розширення сакрального простору цього фрагменту є імітація сопранової лінії в теноровій партії, унаслідок чого виникає ефект своєрідного відлуння «горного» і «дольного» світів, а з точки зору джерел – досить незвичного ефекту синтезу і антифонного, і респонсорного співу одночасно. Фонічна колористика цього фрагменту укрупнюється в заключній фразі першої строфи, коли застосована тритактова «педаля» сопрано, альтів і басів утворює майже вібруюче тло для продовження сопранового розспіву в теноровій партії. Загалом плин мелодичної тканини першої строфи цілком виразно вказує на втілення ідеї створення слухового ефекту зв'язку «ангелогласного» світу зі світом тих, що прагнуть уподібнитися херувимам.

Друга строфа піснеспіву демонструє, з одного боку, розвиток інтонаційно-фактурних і формотворчих ідей першої, з другого, – унаслідок поступового спрощення фактурної вертикалі – адинамічність загального плину. У такому драматургічному вирішенні – переході від асоційованих з кантовою фактурою і фактурою партесних концертів терцієвими паралелізмами, застосуванням імітацій між верхніми пластами жіночих і чоловічих тембрів до вертикально уніфікованої хоральної вертикалі з явним мелодичним домінуванням партії першого сопрано – семантика тексту «і живо-

творящей Тройці трисвятую піснь припівующе» отримує своєрідний сенс. Завдяки цим засобам здійснюється своєрідне моделювання від яскраво-національної стилістичної парадигми до універсальної загальноєвропейської. І при цьому, що важливо, окремі елементи українського музичного мислення – скажімо, епізодична підголосковість, змінне багатоголосся – зберігаються. Варто додати, що й хоральність як сутнісний фактурний чинник присутній у музичній тканині «Херувимської», фактично, з першого її такту, що надає органічні підстави для зазначеного жанрово-стильового моделювання в другій строфі.

Певною мірою цю ж драматургічно-формотворчу модель збережено й у третій строфі. «Сплеск» активних імітацій вже за ustalеним у піснеспіві принципом між сопрано і тенорами за не менш інтенсивного пощаблевого наростання динамічного рівня приводить до першої кульмінації («житейську отвержим печаль»), підкреслену, після домінуючого пощаблевого руху в мелодично домінуючих партіях, стрибком на велику сексту в першого сопрано. Унаслідок цього хорової звучності тт. 38–40 безпосередньо асоціюється з тріумфальною гімнічністю. Хоча й короткочасно, цей фрагмент є своєрідним провіщенням образно-настроєвої шкали другої частини «Херувимської». Подальше розгортання музичної тканини, як і в попередній строфі, спрямоване на стабілізацію інтонаційно-фактурної активності. Проте природа цього процесу дещо інша. Тут у тт. 42–47 набагато інтенсивніше виявляється підголосковість, що охоплює, фактично, усі пласти хорової партитури; наступна «хвиля» привносить модифікацію кантово-партесної стилістики, яка виявляється у вільній модифікації терцієвих паралелізмів верхнього пласта (часом відбувається переведення цієї «континуальної стрічковості» в однозвуччя, подекуди – у кварта); надалі майже до останніх тактів тривають «перегуки» між різними партитурними пластами, причому сопраново-тенорова модель дещо модифікується – у тт. 57–58 розспів проводиться партіями альтів і перших тенорів. Хоральна «присутність» при цьому стає дедалі помітнішою:

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. КАНОНІЧНИЙ ЖАНРОВИЙ ПЛАСТ У ТВОРЧОСТІ ГАННИ  
ГАВРИЛЕЦЬ: «ХЕРУВИМСЬКА»

вертикальні «колони» при цьому зберігають надзвичайну прозорість, а витриманий з т. 53 до кінця строфи (т. 66) тонічний органний пункт спочатку сприймається як чинник своєрідної «противаги» мелодично-активним голосам, стабілізації динамічно-процесуального розгортання й «заповільнення» інтонаційного руху та, урешті, виливається в м'яку масивність семиголосного тонічного тризвуку Соль мажору.

Оригінально вирішує Г. Гаврилець і традиційно імітаційний другий розділ «Херувимської» – «Яко да Царя». Насамперед контрастність тематизму, яка виявляється вже в початкових тактах у зміні темпу (*Sostenuto – Allegro*), динаміки (*p – mf*), фактури й артикуляції (*non legato*) – елементи музичної тканини виявляють сутнісне споріднення з вихідним тематичним матеріалом. Зокрема, початковий квінтовий мотив, основою якого є унісонний пунктирний субмотив, представляє собою горизонтальну модифікацію початкового вертикального тризвуку і водночас басово-тенорової квінти, а ритмічний малюнок – пунктирної моделі, що в початковій фразі піснеспіву розташовувався на третій і четвертій долях, а в третій уже був переміщений на першу і другу долі. Важливою деталлю є й використання органного пункту (ре малої октави в партії баса), який, з одного боку, спочатку (на сильних долях перших двох тактів) відновлює квінтову вертикаль, а з другого боку, завдяки наданню теноровій партії провідної мелодичної функції впродовж чотирьох тактів (при цьому відсутність жіночих партій сприяє формуванню асоціацій з монастирським чоловічим співом) – створює чітку асоціацію зі співом з ісоном. Ця педаль, що утримується впродовж дев'яти тактів, також пов'язана з тематизмом попереднього розділу (так, у заключних дванадцяти тактах першого розділу основою співзвуч був перший щабель Соль мажору, який, утім, у результаті класичного акордово-хорального типу фактури не викликав ісонної асоціації). Вагомі елементи споріднення виникають унаслідок застосування терцієво-квартового дублювання мелодичної лінії першого тенора другим у четвертому такті («ангельськими»), а також – інтонаційного

розгортання за типом оспівування, що в межах базових ланок також відбувається в квінтовому амбітусі.

Інтонаційно-фактурний простір істотно ускладнюється зі вступом жіночих голосів, між якими виникає буквальна імітація (тт. 71, 72), що диференціює звуковий простір «Яко да Царя» завдяки контрасту фактурної організації з початковим тематизмом частини. І тільки ці два такти приносять у другу частину ще один семантично важливий чинник – асоціацію з фугатними розділами «Херувимських» класичного періоду і заключними фугами хорових концертів. Алюзія із цим пластом формується і завдяки послідовному пощаблевому нарощенню голосів (баси–тенори–альти–сопрано) за зразком класичного чотириголосого фугато, унаслідок чого (а також *divisi* тенорів, згодом – у тт. 76–78 – альтів і сопрано) істотно ущільнюється звуковий простір. Крім того, обидві теми містять елементи юбіляційних розспівів складів, особливо виразні в теноровому розспіві, які завдяки мелодичній плинності, ритмічній активності й швидкому темпу, а також унаслідок введення елементів підголоскових розспівів у різних голосах, поступовому ущільненню-нарощенню фактури посилюють враження акустичної динамічності музичної метафори «ангельськими дориносимо чиньми».

Розвиток інтонаційної ідеї квінти підсумовується в коді піснеспіву і також внаслідок процесуальності: перший «крок» модифікує її у велику сексту (із сумісною акордовою «модуляцією» тризвука в мелодичному положенні квінти у квартсекстакорд у мелодичному положенні терції, що надає йому ще більшого просвітлення), другий – в октаву (знову в мелодичному положенні квінти в партії сопрано з октавним дублюванням верхнього звука і біфункційним суміщенням акордових пластів між жіночими і чоловічими тембрами).

До «Алилуї» спрямовується й архітектонічно важлива арка за фактурними показниками: у ній знаходить остаточний вияв гімнічно-хоральний чинник, цього разу не ускладнений підголосковими розспівами (хоча й із застосуванням мікроімітацій). Зберігається і притаманна аналогічним

## СУЧАСНІСТЬ

епізодам змінність фактурного наповнення вертикалі, що за умови стабільності жанрової стилістики дозволяє утримати враження акустично-просторового «пульсування». Мінлива динамічна шкала, чергуючи ефекти кресендо і декресендо впритул до заключного кульмінаційного наростання до форте і заключного, майже миттєвого, до того ж «глісандуючого» спаду до *subito p*, додатково посилює це враження. І при цьому акордова вертикаль, у якій, як і раніше, постійно утворюються складні співзвуччя іноді біфункційного характеру, скеровується лінійним розвитком голосів та їх комплексів. Хоральність коди ще раз підкреслює універсальну семантику кульмінаційного підсумку піснеспіву, утілюючи ідею сакрального просторового модусу, як інші особливості стилістики «Херувимської» – глибоко духовну її змістовність.

Потрібно наголосити ще на кількох аспектах. «Херувимська» виявляє причетність до церковно-співочих традицій уже внаслідок специфічного для неї тривалого утримання одного емоційно-семантичного стану, який, за формулюванням І. Тукової, можна назвати «бароковою моноефектністю». Крім того, у ній виразно простежуються чинники причетності до «Херувимських» «золотої доби» української церковної музики. На зовнішньому рівні це виявляється в дотриманні принципів структурування (концепційна двочастинність непропорційного співвідношення першої та другої частин включно з «Алилуєю»), темпове співвідношення між частинами, асоціативність із засобами імітаційної поліфонії в другій частині «Яко да Царя», застосування текстових повторів, що мають і структурну вагу в загальній драматургії першої частини, а також – складний характер хорової партитури, що засвідчує належність до концертного напряму церковно-музичної творчості тощо.

Звертає на себе увагу ще один елемент стилістики «Херувимської». Виникаючий ефект згущення / розрідження не стільки фактури, скільки сонорного простору зумовлений поєднанням статичних звукокомплексів та елементів *quasi*-імітації на тембральній основі (наприклад, тенорове

«тайнообразующе» в т. 6, сопранове «тривятуоу» і тенорове «припівующе» у тт. 18–19) і мікроімітації («Тройці» у тт. 16–17). Крім того, надзвичайно важливу роль відіграють і безпосередні різноманітні імітації, які в сукупності з названими вище засобами забезпечують враження містичного сенсу вібруючого простору. Воно поглиблюється і внаслідок використання в одній реєстрово-висотній площині різних мелодичних ліній, що асоціюється з технікою ізоритмічних мотетів. У площині стилістики це виявляє використання композиторкою характерних для сучасної музики загальних принципів настроєвого плину творів канонічного походження і тематичного розгортання.

Щодо принципів формотворення, то тут виявляється активне переосмислення традицій, притаманних канонічним піснеспівам цього жанру. Очевидним є домінуючий вплив драматургічної концепції на принципи формотворення, що є загалом характерним для музичної творчості кінця ХХ ст. Так, досить активними є чинники антифонності та респонсорності, які, хоча й не використовуються, так би мовити, у «відкритому» вигляді, виявляються істотними в розгортанні музичної тканини піснеспіву, набуваючи значення об'єднуючого чинника не тільки стилістики і наскрізності музичної драматургії.

Таким чином, «Херувимська» виявляє причетність до загального спрямування творчості Г. Гаврилець – віднайдення містичного «звучання» імпульсів, притаманних піснеспіву навіть поза безпосереднім простором богослужіння, а отже, його архетипної семантики. Зберігаючи високі традиції літургічної творчості і втілюючи її особливості на основі власних відчуттів священної символіки, композиторка в цьому творі виявляє причетність до сутнісно канонічного пласта національного мистецтва й водночас – сакрального звучання зразків світової духовно-релігійної творчості.

## Література

1. Вашкевич Н. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Словарь музыкальных

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. КАНОНІЧНИЙ ЖАНРОВИЙ ПЛАСТ У ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: «ХЕРУВИМСЬКА»

форм [Электронный ресурс] / Н. Л. Вашкевич. – Режим доступа : [http://nashaucheba.ru/v54461/vashkevich\\_n.l.\\_семантика\\_музыкальной\\_речи.\\_музыкальный\\_синтаксис.\\_словарь\\_музыкальных\\_форм?page=2](http://nashaucheba.ru/v54461/vashkevich_n.l._семантика_музыкальной_речи._музыкальный_синтаксис._словарь_музыкальных_форм?page=2).

2. Герасимова-Персидская Н. О дискретной линейности в современной музыке / Н. Герасимова-Персидская // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Мистецтвознавчі пошуки. Збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. – К., 2008. – Вип. 78. – С. 12–17.

3. Ефименко А. Концепция времени в сакральных жанрах конца XX – начала XXI столетия / А. Ефименко // Київське музикознавство : збірка статей Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та Київського інституту музики імені Р. М. Глієра. – К. : Київське державне вище музичне училище імені Р. М. Глієра, 2009. – Вип. 30. – С. 163–172.

4. Коханик И. Между полистилистикой и метастилем: о стиливых исканиях украинских композиторов на рубеже XX–XXI веков [Электронный ресурс] / Ирина Коханик // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі. Збірка статей. – К. ; Дюссельдорф, 2010. – Вип. 33. – Режим доступа : <http://glieriinstitute.org/ukr/digests/033/12-2.pdf>.

5. Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – Режим доступа : [http://www.coolreferat.com/Христианские\\_основания\\_сонатной\\_формы\\_часть\\_3](http://www.coolreferat.com/Христианские_основания_сонатной_формы_часть_3).

6. Немкова О. Ave Maria : Образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 [Электронный ресурс] / Ольга Вячеславовна Немкова ; Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2002. – 22 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/ave-maria-obraz-bogomateri-v-evropeiskom-muzykalnom-iskusstve>.

7. Пучко Ю. Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины / Юлия Пучко // Київське мистецтвознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей. – К., 2011. – Вип. 36. – С. 240–250.

8. Северинова М. Культурные архетипы в композиторском творчестве: память и припоминание в творении со-бытия как образа целосности / Марина Северинова // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Збірка статей. – К., 2012. – Вип. 41. – С. 60–70.

9. Труханова А. Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века. Опыт типологического исследования : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : специальность 17.00.02 / Труханова Александра Геннадиевна ; [Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова]. – Саратов, 2006. – 26 с.

10. Тукова И. О сонорном пространстве / Ирина Тукова // Київське музикознавство. Музикознавство у діалозі. Збірка статей. – К. ; Дюссельдорф, 2011. – Вип. 37. – С. 64–88.

## РЕЗЮМЕ / SUMMARY

У статті розглянуто один з перших канонічних піснеспівів у творчому доробку композитори Ганни Гаврилец, який вражає вишуканістю містичної краси. Він привертає увагу не тільки типологічно визначальним домінуванням Слова, але й далеким від ілюстративності втіленням його сакрального сенсу та водночас самобутньою звуковою реалізацією семантики текстових рядів. Увагу зосереджено на ефектності сонорних засобів, які вводять слухача в надзвичайно витончену атмосферу, а також на виразності мелодики в умовах континуальності загального часоплину.

Доробок однієї з визначних мисткинь української музичної культури сучасності Ганни Гаврилец належить до примітних сторінок активного оновлення й розвитку національних традицій у контексті пошуків яскравого синтезу національних і світових тенденцій. Естетичні засади її творчості – за багатства жанрово-тематичного представлення, самобутності задумів та втілення різних стилістичних тенденцій у різних жанрових площинах – віддзеркалюють ефективність обраного композиторкою шляху занурення у глибини пам'яті і національної, і західноєвропейської культури та яскравого «осучаснення» цього простору. Важливою складовою цього процесу є твори канонічного походження. Серед них нечисленну, але суттєву частку формують твори, які представляють спільні для православної і греко-католицької музичної традиції жанри. Це – «Херувимська» (2001) і «Тебе поєм» (2002) для мішаного хору, «Богородице, Діво, радуйся!» для жіночого хору (2004) і «Достойно є» для мішаного хору з промовистою присвятою Кшиштофу Пендерецькому (2013).

## СУЧАСНІСТЬ

Потрібно зауважити, що до канонічної тематики композиторка звернулася вже будучи зрілою, досвідченою мисткинею, діяльність якої була відзначена Шевченківською премією. Тому очевидним є необхідність внутрішньої «готовності», а не поверхово-імпульсивної мотивації в роботі із цим пластом національно-релігійної культури. Усі ці піснеспіви, хоча й не утворюють єдиного циклу, належать до прославно-гімнічної сфери в різних проявах містичних і подячних чинників. Крім того, композиторка притримується акапельного звучання – однієї з генетичних констант українського церковного співу. Ця акапельність, утім, убирає в себе найновіші стилістичні тенденції хорової творчості, унаслідок чого за збереження стабільних композиційних ознак кожен з піснеспівів, залежно від інтерпретації образності жанрових основ, виявляє індивідуалізацію їх канонічної моделі.

*Ключові слова:* антифонність, архетипна семантика, богослужіння, гімнічно-хоральний чинник, канонічний жанр, піснеспіви.

One of the first canonical canticles in the masterpiece of the composer Hanna Havrylets, affecting with the refinement of mystical beauty is considered in the article. It draws attention not only with typologically determinant dominance of the Word, but also far from the illustrativeness embodiment of its sacred meaning and original sound implementation of the semantics of text rows at the same time. Attention is paid to the vividness of the sonorous means with the help of which the listener is introduced into extremely refined atmosphere and expressiveness of the melody in the conditions of the general time course.

The masterpiece of Hanna Havrylets who is one of the prominent artists of modern Ukrainian musical culture belongs to notable pages of an active renewal and development of national traditions in the context of the search of a bright fusion of national and world trends. The aesthetic principles of her works are the wealth of genre and thematic presentation, originality of the projects and the embodiment of various stylistic trends in various genre fields which reflect the effectiveness of the composer's chosen way of dipping into the depth of memory and national West European culture and bright modernization of this area. The works of canonical origin are the important component of this process. Among them, a small but significant part is created with the works representing Orthodox and Greek Catholic musical traditional genres at the same time. These are *Cherubim Hymn* (2001) and *Tebe Poem* (2002) for the mixed choir, *Bogorodytse*, *Divo*, *Raduisya* for the women's choir (2004) and *It is truly meet* for the mixed choir with the expressive dedication to Krzysztof Penderecki (2013).

It should be noted that the composer applied to canonical subjects been a mature, experienced artist whose activity has already been honoured with Shevchenko National Prize. Therefore the necessity of internal readiness, but not superficial impulse motivation in the work with this layer of the national and religious culture is evident. These canticles while not forming a single cycle, belong to glorified-hymn areas in various forms of mystical and thank factors. Besides, the composer follows a capella sound which is one of the genetic constants of Ukrainian church chant. This, however, incorporates the latest stylistic tendencies of choral work, keeping stable compositional features, each of canticles, depending on the interpretation of imagery of genre bases detects individualization of the canonical model.

*Keywords:* antiphonness, archetype semantics, divine service, hymnal and choral factor, canonical genre, canticles.