

soli (an orchestral instrument playing without any accompaniment), soli with accompaniment, double soli (two identical instruments play without accompaniment) is very big. This is absolutely *untypical* for the orchestral works of the early XIX<sup>th</sup> century. Thus, this fact is an additional argument in favor that the symphony ... is a XX<sup>th</sup> century composition.

Symphony of M.Kalachevskiy is the first work that has an original orchestration. The real solo is used twice in its second part. Their location is not accidental. The second part is very scenic, it has a domestic nature and the soli eligibly embody the actors: a flute's real solo is a true personification of the heroine and her character.

«Lyric Poem» of F.Yakymenko, which was created in the early years of the XIX<sup>th</sup> century, is an example of fundamentally different orchestration. The composer received an excellent professional education. The score is full of timbre contrasts; it has a timbre's dramaturgy, timbre effects are embodied by different instruments. There is a double solo of horns, which is a «bridge» between the modus: the solo «switch off» major to «switch on» minor key of the theme.

Ukrainian artists completely understand the expressiveness of solo, its ability to add a lyrical hint to the general sounding, to reproduce unique nature of each character, the possibility to clarify the density of the orchestra, to emphasize the form's limits, to underline transition... This proves the pan-European nature of the inside-orchestra solo.

An unusual aspect that used in the article demonstrated the presence of several paradoxes in Ukrainian symphonic music. This approach also allowed paying attention to orchestration of the Symphony of an unknown author. An incredible number of real soli doubt woodwind parties' «virgin» and also the authenticity of the score as a whole.

A huge number of symphonic music in the XX<sup>th</sup> century makes the study of solo prospective and clarify patterns of use. The real solo in the Ukrainian music of the XX<sup>th</sup> century is an important and fundamental trajectory of future researches.

*Keywords:* orchestra, orchestration, internal orchestral solo, Ukraine symphonic music.

УДК: 78.071.1:78.087.68(477)

**Сухомлінова Тетяна Петрівна**  
викладач відділу «Хорове диригування»,  
Харківське музичне училище  
ім. Б. М. Лятошинського, здобувач кафедри  
теорії музики Харківського національного  
університету мистецтв  
ім. І.П. Котляревського

### **МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ ВСЕСВІТ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ТРИ ХОРИ НА ВІРШІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ»)**

*Цикл «Три хори на вірші Олександра Олеся» (1983) – перший хоровий твір в доробку Ганни Гаврилець – виконує функцію закладення рис хорового письма композитора. Доведено, що інтонаційна драматургія твору базується на традиціях М. Леонтовича. Виявлено принципи роботи композитора з поетичним текстом - підкреслення ключових слів, репризність, що сприяє відтворенню відсутнього у поетичному оригіналі образу кола. Музично-поетичний всесвіт хорової творчості Г. Гаврилець, відбитий у циклі, має ознаки новітнього українського ренесансу, чому, зокрема, сприяє наявність наскрізного образу весни.*

*Ключові слова: музично-поетичний всесвіт, композиторська інтерпретація, хоровий цикл, інтонаційна драматургія, новітній український ренесанс.*

Актуальність теми. Хорова творчість Г. Гаврилець відображає основні процеси розвитку сучасного українського хорового мистецтва. Український поетичний світ має великий вплив на композиторську діяльність Г. Гаврилець. У творчості українських поетів композитор знаходить одностайність, чий ідеї та ідеали майстерно втілює в музиці. В результаті тонкої роботи з літературним текстом народжується унікальна концепція літературно-поетичного першоджерела, збагачена музичним мисленням талановитого композитора у хоровій трилогії. Актуальність теми дослідження, що пропонується, полягає у необхідності розглянути музично-поетичний всесвіт хорової творчості Г. Гаврилець, який відображений у циклі «Три хори на вірші О. Олеся».

Мета дослідження – виявити особливості музично-поетичного всесвіту хорової творчості Г. Гаврилець, відображеного у циклі «Три хори на вірші О. Олеся».

Завдання дослідження – розкрити значення першого твору у хоровій творчості Г. Гаврилець; – встановити спільні якості між творчими уподобаннями О. Олеся і Г. Гаврилець; – виявити особливості композиторської інтерпретації літературного тексту; – розкрити образно-смысловий зміст музично-поетичного твору; – визначити взаємозв'язки між вербально-текстовою та музичною формою; – визначити концепцію твору; – відзначити риси відродження в музично-поетичній цілісності, якою є цикл «Три хори на вірші О. Олеся».

Об'єкт дослідження – хорова творчість Г. Гаврилець.

Предмет дослідження – музично-поетичний всесвіт хорової музики Г. Гаврилець на прикладі «Три хори на вірші О. Олеся».

Матеріал дослідження – хоровий цикл Ганни Гаврилець «Три хори на вірші Олександра Олеся».

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому вперше в музикознавстві: – виявлено характерні риси музично-поетичного всесвіту хорової музики Г. Гаврилець; – розкрито значення першого твору у хоровому доробку Г. Гаврилець; – встановлено спільні якості між творчими уподобаннями О. Олеся і Г. Гаврилець; – виявлені особливості композиторської інтерпретації літературного тексту; – розкрито образно-смысловий зміст музично-поетичного твору; – визначенні взаємозв'язки між вербально-текстовою та музичною формою; – визначена концепція твору; – відзначені риси відродження в музично-поетичній цілісності, якою є цикл «Три хори на вірші О. Олеся».

Спираючись на дослідження періодизації творчості Г. Гаврилець [3, 342], слід стверджувати, що хорова творчість композитора поділяється на три періоди: перший розпочинається з 1979 року; другий – з 1990 року; третій – з 2000. Хорові твори пронизують весь творчий шлях Г. Гаврилець. Відкриває хоровий доробок композитора цикл «Три хори на вірші О. Олеся» (1983). В ньому формуються основні риси майбутніх хорових творів Г. Гаврилець. Це стосується вибору тематики та образів, індивідуального композиторського трактування вербальних текстів, особливостей музичної мови та стилю композитора.

Звернення композитора до поезії одного з видатних українських поетів-ліриків початку ХХ століття Олександра Олеся свідчить про близькість його художнього спадку творчим уподобанням Ганни Гаврилець. В поетичних творах О. Олеся провідною є тема любові до Батьківщини, свободи українського народу, шляху до вершин духовного життя. В ліриці поета поєднуються трагізм та оптимізм, милування красою природи і особистості [2, 150], а також відтворення ідеї пробудження й оновлення душі й всесвіту, що є характерною рисою українського Відродження. Краса природи рідного краю, чарівність української народної пісні є основними джерелами, що живили поетичний світ О. Олеся і надихають й Г. Гаврилець. Тому для створення хорової трилогії вона обирає два вірші з поетичного циклу О. Олеся «Щороку» (1910) та фрагмент драматичної поеми «Над Дніпром» (1911). Особливістю композиторської творчості Г. Гаврилець є тонка робота з літературним першоджерелом. Навіть тоді, коли композитор дещо трансформує структуру поетичного оригіналу, в його інтерпретації зберігається самий дух поетичного натхнення, властивого автору. В поетичному циклі «Щороку» О. Олень відтворює повний природний цикл – від зими до осені. Натомість Г. Гаврилець змінює концепцію поета, обираючи лише дві пори року – зиму та весну, й, відповідно, – два вірші «Спала природа» та «В небі жайворонки в'ються». З метою посилити весняно-ренесансну символіку композитор додає як заключний номер хорового циклу фрагмент драматичної поеми «Над Дніпром», а саме – веснянку «А вже красне сонечко припекло». В результаті музично-поетична картина осені є вилученою з хорового циклу, тоді як образ весни дістає якості наскрізного, розгортаючись від зимового сновидіння, у якому втілено передчуття майбутнього, до пробудження весни та її тріумфу.

Вибір композитором теми «Пори року» пов'язаний із прагненням створити образ нескінченності українського музично-поетичного всесвіту як нескінченного весняного оновлення, яке символізує притаманну йому одвічну закономірність. Відтворення розвитку природи, натхненої весною, поєднується в хоровому циклі із розгорненням теми зміни етапів людського життя. Але в даному випадку композитор не ставить за мету створити низку картин переходу від юності до старості та смерті. Натомість Ганна Гаврилець стверджує ідею одвічної весняної юності безсмертної людської душі, яка не знає старості. Основою цієї художньої концепції відродження є відтворення символу кола, яке властиве як розвитку природи, так і життю людини. Якщо у творах О. Олеся образ «пір року» заснований на принципі їх змін й тяжіє до утворення ідеї коловороту, то у Г. Гаврилець провідним є образ весни, яка об'єднує різні періоди у щорічному колі природи. Таке композиторське трактування

літературного тексту обумовлено передчуттям й очікуванням скорих та світлих змін в історії України, утворюваним навколо неї національним всесвітом.

Перший хор, написаний на другий вірш – «Спала природа» – з циклу поезій О. Олеся, розкриває картину зимового сну природи, що мріє про майбутню весну. Нерухомий зимовий сон природи поєднується в поетичному тексті з широко представленими образами весняного пробудження, а саме морськими хвилями, небесами, сповненими пташиними голосами, теплими вітрами. Структура вірша скеровується відображенням змістовних змін. Воліючи до вільного словесного викладення образів-символів, поет тяжіє до верлібру. Принцип повтору фраз, слів, звуків є характерним для поезії О. Олеся. Г. Гаврилець слідує принципам формо- і змістоутворення, властивим поетичному тексту, але досить вільно їх інтерпретує задля відтворення дещо іншої концепції. На відміну від поетичного оригіналу, композитор створює словесно-музичну репризу, у якій повертаються образи застиглої зимової природи, зануреної в сон. Саме задля створення ідеї кола, обрамлення, Г. Гаврилець наприкінці першої частини хорового циклу проводить перший рядок вірша – «Спала природа під ковдрою білою». Більш того, на відміну від експозиції, композитор двічі повторює провідні вербальні змістоутворення – «спала природа», а потім – й слово «спала», що сприяє втіленню у музичній формі ефекту повернення образно-інтонаційної арки. Композитор виокремлює ті слова поетичного тексту, зміст яких необхідно підкреслити, підсилити задля музичного втілення ідеї замкненості зимової картини природи. В такому випадку змінюється не лише форма, але й зміст поетичного оригіналу. В композиторській версії він набуває репризної тричастинності, у якій картина весняного сновидіння, що його відчуває зима, набуває значення середньої частини.

Для передачі образу сновидіння композитор використовує такий звукообразальний ефект, який можна визначити як поступове пробудження слова. Розпочинаючи твір з хорового *motogando* партії альтів та тенорів, які утворюють хорову педаль та передають образ зимової застигlosti, композитор проводить мелодію в партії сопрано (двічі викладаючи перший рядок вірша – «Спала природа під ковдрою білою», що надає ефект непорушності зимового сну). Поступово слова першого рядку вірша охоплюють й «фонові» голоси, в наслідок чого принцип повтору у першій частині хору набуває значного формоутворюючого й змістовного значення. Створенню атмосфери статичності, що вирізняє першу частину хору, сприяє й використання довгих тривалостей хорових вертикалей. Одним з прийомів композиторської побудови форми стає поступове розширення хорової фактури за рахунок додання хорових партій. (Хорова фактура розширюється, додається партія басів). Так створюється музичний образ нескінченності зимового сну.

Поруч з тим, музична драматургія першої частини хору насичена інтонаціями-символами весняного пробудження, відсутніми у поетичному оригіналі. Серед них – прихована в партії сопрано інтонація-символ «Щедрика» М. Леонтовича, як омріяної зимовою природою весняної звістки. Хоча вона й подана у не звичному метричному варіанті, тим не менш її символічна значимість є очевидною. Інтонаційна формула «Щедрика» викладена четвертними тривалостями, що, поруч з традиційними властивостями шедевра М. Леонтовича, надає музиці Г. Гаврилець характер коліскової, який обумовлений змістом поетичного оригіналу. Довгі тривалості призначені для виконання партіями альтів та тенорів, створюють звуковий фон, що відтінює розвиток прихованої у партії сопрано «щедрівки». Показово, що вперше завуальована інтонація «щедрика» проходить тоді, коли у вербальному тексті про весняні сни й не йдеться. Це свідчить про наявність в хоровій драматургії першого хору методу інтонаційного випередження змістовної ідеї, яку висловлено у вербальному тексті.

Принцип повтору використовується й в інтонаційній драматургії першої частини хору. Більш того, весь інтонаційний розвиток партії сопрано побудований на варіантному розвитку завуальованої цитати з хорової обробки М. Леонтовича. Розгорнення інтонами «Щедрика» супроводжує музичний розвиток, пов'язаний із викладенням двох перших рядків вірша. Вона проводиться двічі і є основою наступного розвитку інтонаційної драматургії, що охоплює першу строфу. Отже, інтонома «Щедрика» має функцію інтонаційної матриці і стає основою музичної драматургії першого хору.

Від загального образу природи О. Олеся, Г. Гаврилець переходить до втілення її більш конкретних проявів. Першим серед них стає образ морського дна, який потім змінює картина неба. Створюючи музичні образи природного «низу» й «верху», композитор звертається до принципу символізації хорових тембрів, до прийомів тембрової драматургії. Так, третій рядок віршу, де йдеться про морське дно («Дно його, яснозелене»), Г. Гаврилець проводить в партії басів і тенорів. Вибір чоловічих голосів обумовлений їх тембральними властивостями. Виокремлення словосполучення «Дно його», яке потім композитор проводить завдяки прийому імітації в партіях альтів, сопрано та тенорів, сприяє створенню свого роду відлуння, яке пронизує водні шари. Крім того, для втілення

образу морського дна композитор звертається до прийому хорової педалі в партії басів. Застосування зазначених прийомів надає образу моря своєрідної стереофонічності.

Четвертий рядок віршу, що вимальовує образ «хвиль чи хмар», що здіймаються над морем, у музичному розвитку створює поліфонію образів. Так кожен з голосів має свою функцію: – у басах продовжена звукова характеристика образу дна (хорова педаль); у альтів та сопрано відтворено образ хвиль та хмар (мелодійне сходження та зворотній рух); у тенорів – образ зітхання.

Друга частина першого хору відтворює образ сну, в якому розквітають весняні прикмети (починається з п'ятого рядку вірша «Снилися їй ночі в серпанках сріблястих»). У другій частині музичний образ хвиль та хмар продовжує свій розвиток, супроводжуючи ті слова вербального тексту, пов'язані з образами «лампад та кроків пташечих». Так відбувається перетворення: образ зими, завдяки символіці в інтонаційній драматургії, трансформується в образ весни. Поруч з тим, на відміну від зимової картини, Г. Гаврилець використовує для викладення цього інтонаційного матеріалу високу теситуру партії сопрано та широкий діапазон всіх партій, гучну динаміку, що набуває значення образу майбутнього пробудження природи. В другій частині першого хору використовується своєрідний прийом вербально-інтонаційної поліфонії. Його сутність полягає в тому, що при константності викладення інтонаційних опор в кожній партії зазначений вербальний текст проголошується у специфічному метро-ритмі. Прийом вербально-текстово-хорової поліфонії набуває вершини свого розвитку. Його кульмінація припадає на кінець другої частини хору, у точці золотого перетину, що припадає на загальну кульмінацію твору.

Г. Гаврилець, поширюючи прийом луни, який використовує поет (дев'ятий рядок вірша - «Ось вони стелються, стелються, стелються»), поєднує акордовий склад з уступоподібним викладом від партії басів до сопрано. Кластерне звучання, яке утворюється наприкінці проведення всіх партій, відтворює нашарування образів та мрій у одному сновидінні. Завершення другої частини ферматою на паузі свідчить про композиторський намір щодо ствердження нескінченності образу весняного сновидіння зимової природи.

Третя частина першого хору ґрунтується на останніх трьох рядках вірша і виконує функцію репризи. Її інтонаційна основа виростає з інтонації – образу «хвилі чи хмари», але подається в іншому ритмічному малюнку та в оберненні (подається на словах «руки простягши»). Це означає, що, незважаючи на відсутність вербального образу «хвилі чи хмари» в репризі, його інтонаційна ремінісценція дозволяє відчутти його приховану присутність. Реприза є синтетичною з рисами дзеркальності, адже спочатку вводиться музичний матеріал інтонації-образу хвилі чи хмари (з другої частини хору), а потім – інтонація «щедрика» (з першої частини). Введення довгих тривалостей, пауз, фермат, хорових педалей грає змістовну роль, адже сприяє створенню ефекту «завмирання» музики, що символізує занурення у нескінченний зимовий сон.

Другий хор циклу («В небі жайворонки в'ються») контрастує з першим, як за рахунок темпу та характеру (I частина - помірно, II частина - весело), так за рахунок зміни образної сфери: зимовий сон скінчився, весна стає реальністю. Якщо у першому хорі образ весни існував лише у сновидінні, як передчуття майбутнього розквіту, то у другому хорі представлені прикмети весни. Жайворонки – птахи, які принесли Благу вість (прихід весни), як і проліски, є першими провісниками весни і відродження природи. Якщо у першому хорі є тільки натяк на образ пташок («кроки пташечі»), то у другому образ жайворонків та їх співів та дзвонів («дзвоном радісних пісень») є провідним. Важливим є просторове співставлення ознак весни: вертикаль жайворонок – пролісок поєднує небо і землю.

На відміну від вільної структури першого вірша, другому притаманна римована організація. Тим складнішим є завдання трансформації віршованої структури, до чого тяжіє Г. Гаврилець й у другому хорі. Взірцем подібного трансформування віршованої основи заради створення органічної музичної форми та інтонаційної драматургії для Г. Гаврилець є хорові обробки М. Леонтовича. Це, зокрема, додавання образу весняних дзвонів і утворення тричастинної репризної форми, завдяки видозміненню повтору першої частини.

Для експозиції образу співу жайворонків композитор звертається до силабіки та акордової фактури як аналогу «пташиного хору». Риси формульності, притаманні інтонації «пташиного хору», передають образ радісного весняного цвірінькання.

Композитор, втілюючи образ весни, що розквітає, додає відсутній у вірші О. Олесья музично-вербальний образ дзвонів як звукового символу не лише пісні жайворонків, але й весняних дзвонів (після другого рядка введена звукова імітація дзвонів – «дінь-дінь» у вигляді перекличок жіночої та чоловічої груп хору).

Показово, що формування музичної форми відбувається за рахунок розвитку образної драматургії. Так, перша і третя частини базуються на розвитку образів жайворонків та дзвонів, в другій

створюється образ пролісків. Наприкінці першої та третьої частини другого хору образ дзвонів дістає вигляду акордової педалі. Що стосується другої частини весняного хору, то в неї образ дзвонів перетворюється на інтонацію – символ пролісків. Про надзвичайно тонку та глибинну композиторську інтерпретацію поетичного вірця свідчить наявність у музичній драматургії другого хору прийому семантичного перетворення інтонаційного матеріалу, який відповідає відтвореному у вербальному тексті просторового поєднання символів небес (жайворонки) та землі (проліски). Характерною рисою творчості Г. Гаврилець є прагнення до відтворення ідеї відображення горнього світу у світі дольного. Ця ідея втілюється завдяки відтворенню зазначеного перевтілення.

Якщо, за О. Олесем, жайворонки «впали» на землю заради того, щоб «глянути на диво» – «перші проліски», то у Г. Гаврилець, це «падіння» у поетичному тексті перетворюється на своєрідне преображення інтонаційного образу пташиних дзвонів на музичний символ перших весняних квітів. Так, поруч із просторовою вертикаллю ознак весни (жайворонки – проліски) у вербальному тексті виникає ідея їх єдності, що формується засобами інтонаційної драматургії. Поширення інтонаційного символу дзвонів на образ пролісків сприяє також утворенню єдності засобів формоутворення. Адже кожна з трьох частин хору закінчується прийомом хорової педалі, пов'язаний із ферматою, що надає мініатюрі риси стадіальності.

Музичний образ дзвонів виконують розділову функцію між частинами. Таким чином, в основу музичної драматургії другого хору покладено дзвонівість, як наскрізну інтонаційну ідею, розвиток якої свідчить про риси «хорового симфонізму» [1, 8] відбиті у мініатюрі.

Третій хор – фінал хорової трилогії. Весна представлена тут як тріумф сонця. Якщо у першому хорі, завдяки завуальованій цитаті з обробки М. Леонтовича, є можливим встановлювати жанрові ознаки «Щедрівки», якщо другому хору були властиві лише жанрові риси веснянки, то для третього хору композитор, слідуючи за відповідною ремаркою О. Олеся, свідомо обирає жанр веснянки як такий. Принцип роботи композитора з вербальним текстом у третьому хорі також пов'язаний із трансформацією форми вірша. Якщо поет не застосовує текстових повторів, завдяки чому вірш складається з двох строф по чотири рядки, то композитор після кожної строфи композитор вводить репризний повтор 1 рядка, а також наприкінці твору проводить фрагмент (2 рядки) першої строфи. В наслідок цього в цілому утворюється складна тричастинна форма хору. Його перша і друга частини написані у простій репризній тричастинній формі. Що стосується третьої частини хору, то вона є репрізою першої частини, використовується повтор першого рядка вірша – «А вже красне сонечко припекло». Завдяки означеним повторам й кожна з частин, і весь хор в цілому набуває колоподібної структури, що стає символом сонця, нескінченності всесвіту та весняного відродження.

Якщо у першому хорі композитор співставляла такі просторові образи, як хмари і хвилі, у другому хорі циклу було співставлені образи жайворонків та пролісків, то у фінальній частині трилогії відбувається протиставлення таких контрастних образних сфер, що уособлюють небо та землю, як образ журавлів та образ пролісків. Поряд з ними у фіналі з'являється ще одна просторова вертикаль – сонце й земля. У першій частині третього хору експонуються образи журавлів та сонця, що символізує небесну сферу, у другій – образ пролісків та землі, що є символами земного буття. У другій частині хору відбувається поєднання цих образних сфер: «сонечка-батечка» та «землі-матінки», завдяки чому утворюється алегорія, пов'язана із втіленням ідеї родини та врожаю. Таке поєднання на новому етапі розвитку продовжує розвиток художньої концепції нескінченності світу, коловороту природи, відродження життя.

Отже, цикл «Три хори на вірші О. Олеся» займає важливе місце у хоровій творчості Г. Гаврилець, де закладені основні риси хорового письма композитора. Серед них – тяжіння до циклічності, наскрізної драматургії, створення системи інтонацій-символів, риси хорового симфонізму, акордової фактури та хорової педалі, введення цезур на межах формоутворення. Важливим у хоровому стилі Ганни Гаврилець є поєднання традицій минулого із новаторськими відкриттями сучасності. Так інтонаційна драматургія хорового циклу базується на традиціях хорових обробок М. Леонтовича. У першому хоровому творі Г. Гаврилець сформувався особливості роботи композитора з поетичним першоджерелом. Композитор тяжіє до спадку українських поетів. Композиторська інтерпретація віршованого тексту базується на збереженні та поглибленні поетичної ідеї. Поетичні образи-змісти, закладені у віршованому оригіналі, перетворюються на інтонацій-символи, завдяки чому відбувається додавання до художнього змісту семантичних рядів, відсутніх у оригіналі. Важливим є й концепційне підкреслення ключових слів. Поруч із трансформацією деяких засад формоутворення поетичного тексту композитор задля створення колоподібної музичної концепції застосовує прийом повтору відповідних рядків та словосполучень. Трансформування формоутворення, властивого віршам О. Олеся, обумовлено метою його символізації. Повернення у

репрізі до початкового стану у розвиткові художнього образу відтворює принцип кола як втілення принципової ознаки українського національного всесвіту. Так виявляється ідея повернення, що символізує ідею національного відродження у сучасній українській культурі.

### Література

1. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. дис. ... канд. мист. / Белік-Золотарьова Н. А.; ХНУМ ім. І. П. Котляревського – Харків, 2011. – 20 с.
2. Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн.: 1910-1930-ті роки: Навч. посібник/ за ред. В.Г.Дончика. – Кн. 1. К.: Либідь, 1993. – 784 с.
3. Сухомлінова Т. П. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти: зб. наук. ст.. Вип. 36 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. – Харків: Вид-во «С. А. М», 2012, с. 338-348.

### References

1. Byelik-Zolotar`ova N. A. Operno-xorova tvorchist` ukrayins`ky`x kompozy`toriv drugoyi polovy`ny` XX stolittya: shlyaxy` rozvy`tku: avtoref. dy`s. ...kand. my`st. / Byelik-Zolotar`ova N. A.; XNUM im. I. P. Kotlyarevs`kogo – Harkiv, 2011. – 20 s.
2. Istoriya ukrayins`koyi literatury` XX stolittya: u 2 kn.: 1910-1930-ti roky`: Navch. posibny`k/ za red. V.G.Donchy`ka. – Kn. 1. K.: Ly`bid`, 1993. – 784 s.
3. Suxomlinova T. P. Problemy` periody`zaciyi xorovoyi tvorchosti Ganny` Gavrylec`. Problemy` vzayemodiyi my`stecztva, pedagogiky` ta teoriyi t prakty`ky` osvity`: zb. nauk. st.. Vy`p. 36 / Hark. nacz. un-t my`stecztv imeni I. P. Kotlyarevs`kogo; red.-uporyad. G. I. Ganzburg. – Harkiv: Vy`d-vo «S. A. M», 2012, s. 338-348.

*Сухомлінова Тат'яна Петровна*, преподаватель отдела «Хоровое дирижирование» Харьковского музыкального училища им. Б.Н. Лятошинского, соискатель кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского

#### **МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА АННЫ ГАВРИЛЕЦ (НА ПЕРИМЕРЕ ЦИКЛА «ТРИ ХОРА НА СТИХИ АЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ»)**

Цикл «Три хора на стихи Александра Олеся» (1983) – первое хоровое произведение в творчестве Анны Гаврилец – выполняет функцию формирования черт хорового письма композитора. Доказано, что интонационная драматургия произведения базируется на традициях Н. Леонтовича. Выявлены принципы работы композитора с поэтическим текстом – подчеркивание ключевых слов, репризности, что способствует отражению отсутствующего в поэтическом оригинале образа круга. Музыкально-поэтический мир хорового творчества А. Гаврилец, отраженный в цикле, имеет признаки новейшего украинского ренессанса, чему, способствует наличие сквозного образа весны.

*Ключевые слова:* музыкально-поэтический мир, композиторская интерпретация, хоровой цикл, интонационная драматургия, новейший украинский ренессанс.

*Tetiana Sukhomlynova*, lecturer, B. Liatoshynskyi Musical School of Kharkiv, postgraduate student, I. Kotliarevskyi Kharkiv National University of Arts

#### **MUSICAL AND POETIC UNIVERSE OF CHORAL CREATION HANNA HAVRYLETS (IN CASE OF CECLE «THREE CHOIRS ON POEMS BY ALEXANDR OLES»)**

Creativity each composer's first work is of great importance for further work with the chosen genre sphere. In choral works of Hanna Havrylets this feature is a series of «Three choirs on poems by Alexander Oles» (1983), which falls on the first period of the composer (1979-1990). The first creative attempt in the field of choral music was the foundation, which laid down the basic traits of writing choral composer. Among them - a reference to the inheritance of Ukrainian poets (T. Shevchenko, A. Oles, V. Symonenko, F. Mlynchenko, S. Maydanska) whose work is devoted to the topics of national revival, unity of words and music, the attraction to cycling, through drama, expressive intonation. Important in choral style H. Havrylets is a combination of traditions of the past with innovative discoveries of our time. Tonal choral drama series based on the traditions of choral arrangements by M. Leontovich (timbre coloring techniques, sound imitation, the use of different types of choral texture, attraction to cross-cutting development method symphony). Tonal drama series full of intonations and symbols (intonema «Shchedryk» M. Leontovich, which reproduces the idea of future revival of spring in the winter sleep of nature, «or wave clouds», «larks»).

The first choral Hanna Havrylets formed features of the composer of literary and poetic original source. Composing interpretation of poetic text is based not only on playback images and meanings inherent in the poetic original, but in addition additional semantic lines, thanks to the introduction to musical drama pure intonation images and symbols, conceptual Underline key words forming transformation inherent poetry A. Oles , with the goal of symbolization (reprise create to implement the image circle as a symbol of infinity). If A. Oles tends to play-through forms of unequal structure components, the H. Havrylets transforms poetic stanzas, combining in choral symphonic drama principle (pass-through)

with the formation of the scale of equal parts, is made possible through the re-announcement of the relevant lines of poetry. In building a choral cycle plays an important role reprise principle, framing – in contrast to the poetic text, which is characterized by openness of form. If the poet in verse does not use reception repeat first line at the end of the poem, the composer for a reprise of verbal and musical material is an important means of intonation and imaginative drama. Return to reprise the initial state in the development of the artistic image plays a principle circle as the embodiment of the fundamental features of Ukrainian national universe. So it turns out the idea of returning that symbolizes national rebirth in modern Ukrainian culture.

Showing musical and poetic universe recreated in choral cycle corresponds to the essence of composing talent H. Havrylets. Music as a whole retains the idea of the poet, but at the same time transforming it, combining with their own worldview. As a result, there is a new artistic concept cleverly embodied in choral trilogy.

Musical and poetic universe of H. Havrylets has featured newest Ukrainian renaissance. The evidence of this is the revival of Ukrainian national culture. For example, the composer tends to reproduce convergence and achieve top being – as earthly and heavenly. The symbol of the Ukrainian renaissance and is reproduced in each part of the cycle image of spring returning. The musical form embodied the idea of the circle, infinity world gravity eternal joy of life that is fundamental to modern days of Ukrainian revival. Dramatic development is due to the opposition of images and symbols, which is reproduced by introducing the concept of musical and poetic universe: winter – spring dream – a reality, the sea – the steppe, the bottom – the clouds and waves, fire – ice night – the day, the sky – earth, earth-mother – the sun-daddy. Through images of nature composer reveals common patterns of life cycle as a spiritual path. Based on the characteristic of the dynamics of verse associated with the transition from libre verbs to rhyme, from static's to dynamics, composer embodies the idea of movement associated with the development of the concept of darkness to the world of dreams to reality, from winter to spring. Embodiment image as the eternal symbol of spring revival has choral cycle Renaissance features. From spring to winter sleep (the first part), the emergence of musical themes as a lark Herald of spring (the second part) composer leads to prosperity and domination scene spring sun in the third part. Renaissance revival symbolizes nature of human life.

Proved that music and poetic universe choral works of Hanna Havrylets, reflected in the first choral cycle inherent in playing the themes of love of country, the idea of freedom of the Ukrainian people, characters, typical Ukrainian mentality (circle symbol, as a sign of spring awakening of national consciousness, unity conditions of human feelings).

*Keywords:* musical and poetic universe interpretation composer, choral cycle, intonation drama, rebirth.

УДК: [78. 071.1: 784.3]: 78.035 (510)

**У Хун Юань**

асистент-стажер кафедри сольного співу,  
Харківський національний університет  
мистецтв ім. І.П. Котляревського

### **ВІДБИТТЯ ТРАДИЦІЙ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ В КИТАЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ПІСНІ РУБЕЖУ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ**

**(на прикладі аналізу**

**твору Лу Цзай-і «Я кохаю цю землю» на вірші Ай Чина )**

*Мета дослідження полягає у вивченні проявів традицій західноєвропейського романтизму в китайській художній пісні рубежу ХХ-ХХІ ст. Лу Цзай-і «Я кохаю цю землю» на вірші Ай Чина. Виявлено жанрові риси європейської художньої пісні: втілення циклічної концепції часопростору, наявність рис методу симфонізму, глибинний зв'язок між поезією і музикою. Встановлено наскрізні інтонацій-символи – тема птаха (відповідає поетичному тексту «Якби був я птахом») і тема смерті (вводиться на словах «Потім я помер»). Перша з них проголошує початок життєвих циклів, друга – їх завершення.*

*Ключові слова:* китайська художня пісня, циклічна концепція часопростору, метод симфонізму, інтонацій-символи.

Своєрідною є історія романтизму в музиці Китаю. Його виникнення пов'язане з початком 1920-х років – епохою, яка в європейській культурі характеризується ствердженням антиромантичних тенденцій. Народження романтизму в Китаї обумовлено тим, що на початку ХХ століття китайські композитори стали удосконалювати свою майстерність в Західній Європі і, перш за все, в Німеччині.