

УДК 78.071.1 Гаврилець Г.:780.616.432]:784.4(477)''19''
DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(42\).2019.160728](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(42).2019.160728)

ПРОКОПОВА О. В.

Прокопова Олена Володимирівна – аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7669-5887>

ЗАСОБИ СОНОРИСТИКИ У ЦИКЛІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ «ФОРТЕПІАННІ П'ЕСИ ДЛЯ ЮНИХ ПІАНІСТІВ»

Проаналізовано цикл Ганни Гаврилець «Фортепіанні п'єси для юних піаністів», який містить три різнохарактерні твори: «Відлуння» (1996), «Елегію» на тему української народної пісні «Гаю, гаю, зелен розмаю...» (1998) та «Експромт» (1979), написані у простих формах. У музичній мові першого твору композитор дотримується класико-романтичних традицій, удаючись до жанру фортепіанної обробки народної пісні; другий має наскрізну будову, у ньому розвинено один психо-емоційний стан; третій – це віртуозна тричастинна токато, у крайніх розділах якої переважає один інтонаційний зворот у рівномірній ритмічній пульсації. Виявлено сонористичні прийоми, сонорну техніку: смуга (або потовщена лінія), крапка, лінія, потік, утілені відповідними гармонічними, мелодичними й ритмічними елементами. Визначено рівень сонорності п'єс, більшу її концентрацію в останніх п'єсах, наголошено, що у циклі композиторка використовує усталені засоби сонорної техніки. Для аналізу цієї складової застосовано систему О. Маклігіна, охарактеризовано ознаки, за якими ці п'єси поєднані в один цикл, роботу композиторки з народнопісенним матеріалом, техніку композиції, особливості музичної мови. Здійснено огляд музикознавчих праць із теми, охарактеризовано головні питання, які порушують дослідники. Розкрито шлях становлення Г. Гаврилець як сучасної фортепіанної композиторки, яка своєю творчістю пропагує сучасні композиторські техніки.

Ключові слова: творчість Ганни Гаврилець, цикл «Фортепіанні п'єси для юних піаністів», сонорна техніка.

Ганна Гаврилець відома своєю хоровою, камерно-інструментальною, оркестровою музикою і масштабними музично-театральними діями. Її композиції постійно виконують на музичних фестивалях і концертах в Україні та за її межами. Творчість композиторки привертає увагу виконавців і дослідників, музичних критиків¹. Серед багатьох публікацій особливо вирізняються дві статті в журналі «Музика»: Любов Кияновська² 1990 року уперше високо оцінила ранні твори Г. Гаврилець, а через 20 років Олена Корчова³ розкрила особливості її творчості в контексті сучасної української музики. Науковці зацікавилися передусім хоровими творами композиторки. Ірина Низкогуз охарактеризувала окремі номери з музично-сценічного дійства «Золотий

¹ Волчок Г. «...І дотик твій із терня рожі родить» // Музика. 2011. № 3. С. 4–5; Степанченко Г. В. Ганна Гаврилець – сучасний український композитор URL: http://orpheusmusic.ru/publ/ganna_gavrilec_suchasnij_ukrajinskij_kompozitor/115-1-0-458 (дата звернення: 16.05.2016).

² Кияновська Л. О. З джерел рідного краю // Музика. 1990. № 3. С. 9.

³ Корчова О. О. Музика, написана серцем // Музика. 2008. № 2. С. 10–12.

каміннь посіємо»¹ та з ораторії «Барбівська коляда»². Вона наголошує на сучасному трактуванні зразків українського фольклору, аналізує своєрідність музичної мови твору. Фольклорне начало у творах Г. Гаврилець проаналізувала Ольга Бенч, зокрема у фольк-концертах «Кроковеє колесо»³, відзначивши, що народний текст автор утілила у фольклорних жанрах засобами сучасної музичної мови. Дослідниця охарактеризувала обрядову драматургію, пов'язану з образом Сонця у народних віруваннях.

Особливості хорових обробок народних пісень у творчості Г. Гаврилець досліджували Євгенія Дубінченко і Леонід Гнатюк⁴. Вони дійшли висновку, що ці твори мають характер ліричного особистісного висловлювання, у них використано складні формотворчі принципи, елементи тембрової та тональної драматургії, відтворено народне багатоголосся. Ці засоби надають обробкам ознак поємності, наближаючи їх до жанру кантати.

Національні прояви сакрального простору в хорових творах Г. Гаврилець на тексти українських поетів розглянула Тетяна Маскович, вона наголошує, що за допомогою сакральних елементів композиторка збагачує семантику своїх творів і формує «“ключі”, які дають змогу з'ясувати найбільш важливі стилістичні, формотворчі, композиційні аспекти музичних творів»⁵. Аналізуючи «Херувимську», Т. Маскович зазначає, що в ній розвинено традиції літургічної творчості, але використано їх відповідно до авторського відчуття священної символіки. Ще один елемент, характерний для стилістики твору, – «ефект згущення / розрідження <...> сонорного простору, зумовлений поєднанням статичних звукових комплексів та елементів *quasi*-імітації на тембральній основі»⁶. Це дає підстави стверджувати, що Г. Гаврилець тяжіє до сонорних ефектів, зокрема у духовних творах.

Цікаві наукові студії над творчістю Г. Гаврилець здійснює Тетяна Сухомлінова. Вона розглядає хорові композиції митця в контексті новітнього відродження українського національного музичного мистецтва, яке розуміє як «завершений цикл мистецького розвитку, що відбувся впродовж ХХ–ХХІ ст. (стадії зрілості, кризи, занепаду, становлення), якому притаманна система типологічних рис Ренесансу (система ідеалів, символів, опозицій), що проявилися у синтезі з ознаками української “картини світу”»⁷.

¹ Нискогуз І. «Золотий каміннь посіємо» Г. Гаврилець в аспекті сучасного композиторського трактування фольклору // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра ; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 46. С. 121–128.

² Нискогуз І. Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчі студії. Львів, 2014. Вип. 32. С. 183–191.

³ Бенч О. Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилець // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. Київ, 2009. С. 57–70.

⁴ Дубінченко Є. А., Гнатюк Л. В. Хорові обробки народних пісень в творчості Ганни Гаврилець // Молодий вчений. 2017. № 9 (49). С. 200–203.

⁵ Маскович Т. М. Хорові твори Ганни Гаврилець на тексти українських поетів: національні прояви сакрального простору // Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки : зб. мат-в Всеукраїнської наук.-практич. конф. 25–26 жовтня 2013 р. м. Івано-Франківськ / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2013. С. 77.

⁶ Маскович Т. М. Канонічний жанровий пласт у творчості Ганни Гаврилець: «Херувимська» // Студії мистецтвознавчі. 2013. Число 3–4. С. 88.

⁷ Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. С. 76.

Дослідниця наводить способи трактування феномена відродження і доходить висновку, що його традиційно тлумачать як епоху, тип світогляду, функцію і категорію. Одна з типологічних ознак ренесансної доби, зокрема опора на взірець, є ключовою у дослідженнях Т. Сухомлінової.

Ще одна ознака, яка дає змогу розглядати творчість Г. Гаврилець у контексті новітнього відродження, – універсальність хорового доробку, про що свідчить наявність у ньому трьох напрямів: світські твори на вірші українських поетів; духовні твори на канонічні тексти, фольклорні твори. Аналізуючи три хори на слова Олександра Олеся, автор виділяє в них одвічні ренесансні теми: символіка пір року, сплетіння сну й реальності, людина і Всесвіт.

Принцип різноманітності в його цілісності дослідниця розглядає на прикладі авторської інтерпретації псалмів, сповнених багатозначної музичної символіки. Ренесансну ідею оновлення, воскресіння, відродження української держави Т. Сухомлінова ілюструє на прикладі музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо». Вона стверджує: «Принцип опори на взірець (фольклорне першоджерело) надає твору ренесансного виміру»¹.

Ірина Коханик² охарактеризувала творчість Г. Гаврилець, спираючись на відповідні теоретичні засади. Оперуючи положеннями Є. Назайкінського, автор визначила детермінанти стилю композиторки. Дослідниця дійшла висновку, що стиль Г. Гаврилець є складним, він формується на перетині неоромантичної, неофольклорної та поставангардної тенденцій у сучасній українській музиці. Стильовою домінантою визнано романтичний тип світовідчуття у поєднанні з глибоко укоріненими особливостями національного світогляду. Індивідуальний стиль композиторки тяжіє до камерності музичного висловлювання, яке постає у різних жанрах і формах музикування (музика камерно-інструментальна, камерно-вокальна, хорова).

Марина Северинова осмислює творчість Г. Гаврилець «у контексті прояву національно-ментальних традицій софійності української культури». Музично-театральне дійство «Золотий камінь посіємо», фольк-концерт для жіночого хору на народні тексти «Крокове колесо», хорові твори на біблійні тексти вона розглядає крізь призму національних культурних архетипів. У роботі розкрито значення символічних образів сонця, золотого каменя, ідеї кола та пов'язаного з ними символічного ряду. Домінантою творчості Г. Гаврилець дослідниця вважає «прояв національно-ментальних традицій софійності української культури», вона підкреслює важливе концепційне значення космологічних ідей, пов'язаних «із традиційними народними уявленнями про світоустрій, образ світу», наголошує на багатозначності символіки фольклорних образів, завдяки універсальності якої «підвищується рівень варіативності, контекстуальності»³.

Фортепіанна творчість Г. Гаврилець, її роль у формуванні стилю композитора ще не стала предметом наукового дослідження.

¹ Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. С. 190.

² Коханик І. М. Про детермінанти індивідуального стилю Анни Гаврилець // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 44 : Музика ХХ століття: погляд із ХХІ : зб. наук. пр., присвячених ювілею проф. Т. Гнатів. Київ, 2006. С. 167–179.

³ Северинова М. Ю. Архетип софійності як основа музично-драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 38. С. 237.

Мета статті – проаналізувати «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» Г. Гаврилець з погляду втілення в них принципу сонорності, виявити ознаки сонорної техніки, стилістичні особливості циклу.

Початок музичної діяльності Г. Гаврилець, зокрема композиторської, пов'язаний із фортепіано. Перші свої твори вона писала саме для цього інструмента, адже тривалий час навчалась як піаністка – спочатку у Снятинській дитячій музичній школі по класу фортепіано у Жанни Попової, далі – у Львівській середній спеціальній музичній школі-інтернаті імені Соломії Крушельницької (1968–1977). У третьому класі написала «Угорський танець» і показала його Анатолію Кос-Анатольському, який запропонував їй займатися ще й композицією¹. Так вона почала факультативно відвідувати уроки композиції в Еміля Дмитровича Кобулея². Про часи навчання Ганна Олексіївна згадує: «Але було так: хочу – пишу, не хочу – не пишу. Загалом, не зовсім серйозно. А композитора в собі відчула в консерваторії»³.

У Львівську державну консерваторію імені М. В. Лисенка⁴ Г. Гаврилець також вступала як піаністка і навчалася у класі Павла Тимофійовича Юрженка⁵, але з другого курсу остаточно перевелася на композиторський факультет, у клас професора Володимира Васильовича Флиса (закінчила 1982). Дипломна робота Г. Гаврилець – Концерт для фортепіано з оркестром.

Окрім уже згаданих творів, у творчому доробку композиторки є ще Варіації для фортепіано (1979), Соната для фортепіано (1980) та два фортепіанних цикли: «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» (1998) і «Гравітації» (1999). Ці твори, на жаль, ще не опубліковані й поширені серед музикантів у рукописному варіанті. Для дослідників творчості Г. Гаврилець вони важливі з погляду еволюції її творчого стилю, особливо фортепіанні цикли: створені на підступах до зрілого етапу творчості, вони демонструють напрям творчих пошуків. Так, згадуючи студентські роки, Г. Гаврилець зазначає, що в неї були спроби писати в авангардних техніках, але це не стало визначальним у її творчості (епізодично елементи серії трапляються у фортепіанному циклі

¹ Колотиленко Т. Профессия – музыкант URL: http://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/ekspertiza_aspekty/professija--muzykant_arhiv_art.htm (дата обращения: 15.01.2018).

² Кобулей Еміль Дмитрович (1929–2004) родом із Закарпаття, випускник Ужгородського музичного училища і Львівської консерваторії. Майже все своє життя віддав педагогічній праці: викладач музично-теоретичних дисциплін та фортепіано в Ужгородському училищі, старший викладач кафедри теорії музики ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Працював також як піаніст і концертмейстер. Див.: Школьнікова А. Воспоминания о Любимом Учителе – Эмиле Кобулее! URL: <http://h.ua/story/255671/> (дата обращения: 15.01.2018).

³ Цит. за: Колотиленко Т. Анна Гаврилец: «Думаю, что написание песен не буду считать потерянными временем». URL: https://zn.ua/CULTURE/anna_gavrilets_dumayu_chno_napisanie_pesen_ne_budu_schitat_poteryannym_vremenem.html (дата обращения: 15.01.2018). Тут і далі іншомовні джерела цитуються у перекладі автора статті.

⁴ Від 2000 року – Львівська державна музична академія (ЛДМА) імені М. В. Лисенка, від 2007 – Львівська національна музична академія (ЛНМА) імені М. В. Лисенка.

⁵ Юрженко Павло Тимофійович (нар. 1942) з 1968 – викладач, від 1995 – доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка. Навчався у Львівській музичній школі-десятирічці (клас Олени Мутман, 1950–1959) та у Консерваторії (клас Олександра Ейдельмана, 1960–1965). Протягом 1976–1981 років навчався в асистентурі-стажуванні Московського музично-педагогічного інституту імені Гнесіних (класи професорів Олександра Йохелеса та Анатолія Ведерникова). Див.: Сидор М., Чаплін Х. Теперішній склад кафедр спеціального фортепіано // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів : СПЛОМ, 2003. С. 131.

«Гравітації»): «<...> Дуже швидко мені стало нецікаво працювати у цій манері»¹. У цих нечисленних зразках виявляються ознаки, характерні для фортепіанної творчості композиторки й творів інших жанрів.

Розглянемо цикл «Фортепіанні п'єси для юних піаністів», який містить три твори: «Відлуння» (1996), «Елегія» на тему української народної пісні «Гаю, гаю, зелен розмаю...» (1998) та «Експромт» (1979). Композиції написані у різний час, за своїм змістом вони цілком самостійні, тому їх поєднання в межах одного циклу досить умовне. У цьому випадку дослідники керуються авторським визначенням жанру. Можливі кілька припущень щодо сприйняття цих п'єс як цілісного циклу. Найперше, це композиторська ідентифікація. Вказуючи в назві циклу вік виконавців («юні піаністи»), Г. Гаврилець пропонує і відповідний рівень складності: для виконавців-спеціалістів музичних училищ. Варто зважати й на дидактичну функцію циклу: він охоплює композиції, різні за жанром і технічними прийомами (романтична обробка народної пісні, експромт токатного типу з цікавим сонористичним наповненням і твір-спогад із використанням сонорних ефектів). Юним виконавцям запропоновано зразок сучасної української фортепіанної літератури, широкий спектр творчих засобів і композиторських технік, які Г. Гаврилець буде використовувати і в інших творах.

Аналіз циклу «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» щодо застосування прийомів сонорної техніки ґрунтується на аналітичних принципах, викладених у працях О. Маклігіна і Т. Кюрегян. О. Маклігін виділив комплекс музичних факторів, від якого залежить рівень сонорички певної композиції, широкий спектр музичних виражальних засобів, які доцільно застосувати для аналізу обраного циклу.

«Елегія» на тему української народної пісні «Гаю, гаю, зелен розмаю...» (1998). Тему української народної пісні, яка становить основу твору, взято з пісенника² дослівно, дотримано навіть тональності – *сі-бемоль мінор* (приклад 1).

Приклад 1.

Українська народна пісня «Гаю, гаю, зелен розмаю...»

Помірно, журливо

Гаю, гаю, зелен розмаю,
любив дівчину, сам добре знаю,
любив дівчину, сам добре знаю.

¹ Цит. за: Лунина А. Е. Анна Гаврилец. Аутентика: глубинная почвенность, ментальная характерность, национальная своеобычность... – попытка понять «предел смысловой беспредельности»? // Лунина А. Е. Композитор в зеркале современности : в 2 т. Т. 1. Киев : Дух і літера, 2015. С. 103.

² Перлини української народної пісні / упоряд. М. М. Гордійчук. Київ : Муз. Україна, 1991. С. 176–177.

Фортепіанна п'єса – це своєрідний зразок обробки з чергуванням вокальних (на кшталт варіацій на мелодію *ostinato*) та інструментальних епізодів, у яких розвивається тематизм пісні. У вокальних епізодах виявляється суб'єктивний (інтимний) стан, а в інструментальних – відтворюється об'єктивний зміст. Кількість проведень теми збігається з кількістю куплетів пісні, а різні засоби виразності й фортепіанні можливості розкривають зміст і драматургію тексту.

У першому проведенні теми до одноголосного викладу мелодії пісні додаються підголоски, утворюючи гармонічну основу – рух паралельними квартсекстакордами, що завершується зупинкою на домінантовій гармонії:

$$T^6_4 - VII^6_4 - VI^6_4 - D_7^{+6}.$$

Цією потовщеною лінією¹ гармонічного супроводу, поряд із неспішним, протяжним звучанням мелодії, створюється враження, ніби пісня долинає здалеку. У вербальному тексті герой народної пісні звертається до природи й починає свою розповідь.

Друге проведення теми характеризується значним гармонічним пожвавленням і демонструє ще один варіант гармонізації мелодії пісні. Особливістю фактури зумовлене використання арпеджіато, що в цьому контексті спонукає до аналогії зі звучанням гусельних переборів (ніби відлуння давнини). Динамізацією фактури, своєрідним «фактурним крещендо» підкреслено зав'язку конфлікту, згідно з поетичним текстом фольклорного першоджерела.

Третє проведення теми – це варіант попереднього куплету: зберігається гармонічне рішення, але зі значним згущенням фактури (акорди розігруються, додаються окремі мелодико-гармонічні штрихи – крапки² (приклад 2).

Приклад 2.

«Елегія» на тему української народної пісні «Гаю, гаю, зелен розмаю...».

Третє проведення теми. Крапки



Зазвичай у вокальних творах є інструментальний епізод, який часто виконує кульмінаційну функцію. Саме таку роль відіграє ця побудова, у якій використано типово романтичну акордову фактуру лістівського зразка. Кульмінація підкреслена відповідними засобами виразності: динамічними (максимальна гучність – *fortissimo*), агогічними (*accelerando*), конкретизацією характеру виконання (*agitato*,

¹ Смуга, або потовщена лінія, – витриманий багатозвучний комплекс (поєднання кількох однорідних ліній), що може зберігати або змінювати свій висотний рівень (Маклыгин А. Л. Сонорика // Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 397).

² Крапка – окремо взятий короткий звук («мікрозвучність»), не сонорний за своєю природою, але він набуває сонорного характеру на фоні або в оточенні сонорних звучностей – на кшталт легких кольорових штрихів, якими відтіняють основний колорит (там само, с. 394).

con elevazione, molto espressivo), фактурними (проведення мелодії у потовщеному акордовому викладі), тональними (зміна тональності у бік ще більшого заглиблення в бемольну сферу - субдомінантову тональність *мі-бемоль мінор*).

Після такого драматичного вибуху емоцій подальший матеріал сприймається як філософське осмислення інтимної драми, як тиха кульмінація. Правомірність цього підтверджує і текст народної пісні: у цих куплетах ідеться про ворогів, які розлучили закоханих, однак динаміка емоцій спокійна, врівноважена (герой пісні говорить про драму як про подію, яку вже давно пережито й осмислено): повертається виклад третього проведення теми, відмінний лише тим, що замість *mezzo piano* та *dolce* звучить *piano* і *dolcissimo*.

Останнє проведення теми має своєрідне забарвлення, яке Г. Гаврилець відзначає ремаркою *quasi campanelli*. Такого ефекту вона досягає фактурним рішенням. Тема звучить у високому регістрі, на *pianissimo*, з характерними розібраними акордами в супроводі. Узяті почергово звуки затримуються і зливаються в одну звучність, ніби реверберація різних дзвонів. Це тиха кульмінація твору, внутрішнє напруження досягається ще й завершенням домінантового септакорду, який так і не набуває свого розв'язання.

«Відлуння» (1996). У творі ідея відлуння втілена на кількох рівнях. Перший – це відгомін давнини. Мелодія, якою розпочинається п'єса, стилізована під давні наспіви: невеликий діапазон, метрична нестійкість, варіантна повторність. У неспішному проведенні цієї теми ніби розхитуються амбітні межі, і діапазон поступово розширюється до квінти. Ознак автентичності звучанню надає також квазіімпровізаційна метроритмічна пульсація, яка характеризується перемінним метром. Завершується мелодія кількаразовим повторенням одного звука, що надалі, ніби луна, буде звучати протягом усього твору. Цим засобом вкотре підкреслено плинність часу, відтворену імітацією ходу годинника, а динамікою (*diminuendo*) – ефект віддалення. Так виражено інший рівень ідеї – відлуння як звукова хвиля, луна, якої досягнуто частим проведенням зазначеного репетиційного повтору і переходом у нерухому лінію¹, що виникає внаслідок зупинки. Вслуховування в ці тривалі звукові смуги, континуальність – основний композиційний принцип твору.

Під час звучання цього звукового шару виникає ще один (потовщена лінія), з дисонуючими співзвуччями: септими (тт. 5–7), септими із секундовим заповненням (тт. 13–19, 20–23, 24–30, 71–76), квартакорди (тт. 32–37, 38–41). Такими засобами Г. Гаврилець відтворює віддаленість – часову і просторову, ефект міражу, давнину, «затуманену» віками.

В останньому розділі твору синтезовано «звучання давнини» з ефектом відлуння, адже на тлі бурдонної квінти розгортається ще два проведення теми з виокремленням комплексу повторення, який зазнає кілька регістрових переміщень.

«Експромт» (1979). У цій п'єсі проступає ще одна особливість композиторської техніки – токатний віртуозний стиль, виражений за допомогою гостро-дисонантної музичної мови. Невеликий чотиритактовий вступ характеризується гострими співзвуччями у синкопованому ритмі. Основне інтонаційне зерно, яке набуває розвитку протягом п'єси – «*мі-бемоль – до*», відтворене у чотирьох варіантах:

¹ Лінія – витриманий звук, нерухомий чи рухомий за висотою (зокрема й типу глісандо), розвиток у якому досягається динамічними чи артикуляційними засобами (Маклыгин А. Л. Сонорика // Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 395).

спочатку в супроводі секундових співзвуч; за другим разом – у квінтовому потовщені з підтримкою тризвучками (у секундовому співвідношенні із «зерном») та акорду кластерного типу; за третім – в одноголосному проведенні основної інтонації на фоні ще одного варіанту кластерних співзвуч і тризвуків; останнє проведення – квінтовий варіант теми з октавним подвоєнням основних звуків, яка розгортається на тлі квінт у секундовому співвідношенні. Отже, різкими мовними засобами утверджується основний інтонаційний елемент п'єси (приклад 3).

Приклад 3.

«Експромт». Вступ

Наступний розділ твору має рівномірну ритмічну пульсацію, з якої синкопованими акцентами виділяється малотерцієва інтонація. Проведення цієї токатної теми здійснюється поступовим потовщенням мелодичної лінії (звучать секундове, кластерне, ундецемакордове, квартакордове та інші проведення), спрямованим на створення загального звукового ефекту (приклад 4). Усі ці нашарування побудовані за принципом *crescendo*, вони підводять до звучання мелодичної теми, яка одразу диференціюється слухом завдяки її проведенню паралельними септимами (таке проведення триває два такти, далі інтервальний склад мелодії змінюється).

Приклад 4.

«Експромт». Мелодія в септиму

Далі тріольний варіант основного інтонаційного матеріалу твору звучить на тлі кластерних звукових плям. Так розпочинається перехід до середнього розділу п'єси. Сполучну функцію виконує також звуковий потік¹ (ще один технічний елемент сонорної техніки), характерний розхідним рухом двох шарів: паралельних кварт – в одному, кварт і квінт – в іншому (т. 26).

Середній розділ відтінено зміною характеру і способу викладу матеріалу. Тут чітко відділяється мелодична лінія від гармонічного супроводу. Про напруження і гармонічну різкість, притаманні першому розділу, тут нагадують лише співзвуччя нижнього шару фактури, які утворюють збільшені септакорди, квінтакорди, еліптичні звороти й рух паралельними квінтами. Музика звучить, ніби далекий міраж, у помірній гучності. З цього стану слухачів виводить стукіт, який відтворює ритм токатної теми, і після цього ще тричі фрагментарно проводиться основний інтонаційний елемент. Такий розвиток знаменує початок репризи першого розділу з усіма його дисонантними нагромадженнями й гострими синкопованими акцентами (приклад 5).

Приклад 5.

«Експромт». Стукіт та перше проведення інтонаційного зерна

Висновки. В українському музикознавстві творчість Г. Гаврилець набула досить широкого висвітлення у критичних і наукових статтях, дисертаційних дослідженнях. Автори характеризують виконання її творів, особливо прем'єри – переважно вокально-хорових і музично-сценічних творів; стильову своєрідність (як розвиток неоромантичної, неофольклорної та поставангардної тенденцій); фольклорні впливи, прояви національно-ментальних традицій софійності української культури. Однак значна кількість композицій Г. Гаврилець, особливо інструментальні й оркестрові (камерно-ансамблеві, симфонічні, твори для фортепіано, струнних і духових інструментів) не набули належного наукового осмислення. Сонорика досить популярна у творчості сучасних українських композиторів. Закономірно, що Г. Гаврилець створила репертуар для юних піаністів, який надасть їм змогу опанувати своєрідність новітніх технік композиції, зокрема й сонорики. О. Маклігін, Т. Кюрегян та інші музиканти-теоретики розробили типологію музики з ознаками сонорності, визначили кілька основних прийомів цієї техніки. Зокрема, вони розрізняють колористику, сонорику і сонористику, які за своїм наповненням можуть бути виражені за допомогою крапки, розсипу, плями, лінії, смуги (або потовщеної лінії), потоку. Спираючись на ці теоретичні обґрунтування, здійснено аналіз фортепіанного циклу Г. Гаврилець.

«Фортепіанні п'єси для юних піаністів» Г. Гаврилець – це поєднані в межах циклу три різнохарактерні твори, написані у простих формах. П'єси можуть виконуватися окремо. У музичній мові першої композиторка дотримується класико-

¹ Потік – пульсуюча звучність, утворена поліфонічним сплетінням кількох рухомих ліній. (Маклыгин А. Л. Сонорика // Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 395).

романтичних традицій, вдаючись до жанру фортепіанної обробки народної пісні; другий – твір наскрізної будови, у якому розвивається один психо-емоційний стан; третій – віртуозна тричастинна токата, у крайніх розділах якої переважає один інтонаційний зворот (низхідна терція «мі-бемоль – до») в рівномірній ритмічній пульсації. Найбільша концентрація сонорності (у широкому значенні слова) спостерігається у двох останніх творах. Перша п'єса має струнку форму, класико-романтичні гармонічні засоби, завдяки яким чітко диференціюються на слух окремі елементи музичної мови, чим знівелювано чисту соноріку як таку. Однак певні натяки на сонорні ефекти все ж трапляються (крапки й потовщені лінії). Такі твори, вважає О. Маклігін, належать до колористики. Це можна пояснити своєрідністю п'єси, яка є інструментальним варіантом народної пісні, що має певний текст, конкретний зміст. В інших творах циклу втілено основний принцип сонорності – тривалу в часі одну звукову барву. Він застосований у кожній п'єсі по-різному: у «Відлунні» – це неквапливе розгортання прозорої музичної тканини, в «Експромті» – фактура, насичена співзвуччями, які швидко змінюються і за допомогою звукового образу створюють яскраве емоційне враження. За типологією О. Маклігіна, вони належать до соноріки (сонорна музика з тоновістю) і сонористики (сонорна музика без тоновості). Типовими ознаками сонорної техніки у «Фортепіанних п'єсах для юних піаністів» Г. Гаврилець є: смуга (або потовщена лінія), крапка, лінія, потік. Ці засоби втілені за допомогою відповідних гармонічних, мелодичних і ритмічних елементів. Отже, Г. Гаврилець вдається до усталених прийомів сонорної техніки, утілюючи їх зокрема у «Фортепіанних п'єсах для юних піаністів».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенч О. Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилець // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціокультурне середовище. Київ, 2009. С. 57–70.
2. Волчок Г. «...І дотик твій із терня рожі родить» // Музика. 2011. № 3. С. 4–5.
3. Дубінченко Є. А., Гнатюк Л. В. Хорові обробки народних пісень в творчості Ганни Гаврилець // Молодий вчений. 2017. № 9 (49). С. 200–203.
4. Кияновська Л. О. З джерел рідного краю // Музика. 1990. № 3. С. 9.
5. Колотиленко Т. Анна Гаврилець: «Думаю, что написание песен не буду считать потерянним временем» URL: https://zn.ua/CULTURE/anna_gavrilets_dumayu_chno_napisanie_pesen_ne_budu_schitat_poteryannym_vremenem.html (дата обращения: 15.01.2018).
6. Колотиленко Т. Профессия – музыкант. URL: http://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/ekspertiza_aspekty/professija--muzykant_arhiv_art.htm (дата обращения: 15.01.2018).
7. Корчова О. О. Музыка, написана сердцем // Музика. 2008. № 2. С. 10–12.
8. Коханик І. М. Про детермінанти індивідуального стилю Анни Гаврилець // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 44 : Музика ХХ століття: погляд із ХХІ : зб. наук. пр., присвячених ювілею проф. Т. Гнатів. Київ, 2006. С. 167–179.
9. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва : Композитор, 1998. 312 с.
10. Лунина А. Е. Анна Гаврилець. Аутентика: глубинная почвенность, ментальная характеристность, национальная своеобычность... – попытка понять «предел смысловой беспредельности»? // Лунина А. Е. Композитор в зеркале современности : в 2 т. Т. 1. Киев : Дух і літера, 2015. С. 85–166.
11. Маклыгин А. Л. Сонорика // Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. С. 382–411.

12. Маскович Т. М. Канонічний жанровий пласт у творчості Ганни Гаврилець: «Херувимська» // Студії мистецтвознавчі. 2013. Число 3–4. С. 84–90.
13. Маскович Т. М. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «нової сакральності»: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника; Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 223 с.
14. Маскович Т. М. Хорові твори Ганни Гаврилець на тексти українських поетів: національні прояви сакрального простору // Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки: зб. мат-в Всеукраїнської наук.-практич. конф. 25–26 жовтня 2013 р. м. Івано-Франківськ / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2013. С. 73–77.
15. Нискогуз І. «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець в аспекті сучасного композиторського трактування фольклору // Київське музикознавство: зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 46. С. 121–128.
16. Нискогуз І. Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчі студії. Львів, 2014. Вип. 32. С. 183–191.
17. Северинова М. Ю. Архетип софійності як основа музично-драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) // Київське музикознавство: зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 38. С. 230–238.
18. Сидор М., Чаплін Х. Теперішній склад кафедр спеціального фортепіано // Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2003. С. 127–136.
19. Степанченко Г. В. Ганна Гаврилець – сучасний український композитор. URL: http://orpheusmusic.ru/publ/ganna_gavrilec_suchasnij_ukrajinskij_kompozitor/115-1-0-458 (дата звернення: 16.05.2016).
20. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський нац. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 259 с.
21. Школьнікова А. Воспоминания о Любимом Учителе – Эмиле Кобулее! URL: <http://h.ua/story/255671/> (дата обращения: 15.01.2018).

REFERENCES

1. Bench, O. (2009). Folklore archetypes in choral art of Anna Havrylets [Folklorni arkhetypy u khorovii tvorchosti Hanny Havrylets]. *Scientific reporter of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovij visnyk Nacionalnoi muzycnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Cajkovs'kogo]*, vol. 75: *Composer and contemporary socio-cultural environment [Kompozytor i suchasne sotsiokulturne seredovyshe]*, Kyiv, pp. 57–70 [in Ukrainian].
2. Dubinchenko, Ye. A. and Hnatiuk, L. V. (2017). Choral arrangements of folk songs in the creativity of Anna Havrylets [Khorovi obrobky narodnykh pisen v tvorchosti Hanny Havrylets]. *Young scientist [Molodyi vchenyi]*, 9 (49), pp. 200–203 [in Ukrainian].
3. Kjuregjan, T. (1998). *Form in the music of the XVII–XX centuries [Forma v muzyke XVII–XX vekov]*. Moscow: Kompozitor, 312 p. [in Russian].
4. Kokhanyk, I. M. (2006). About the Determinants of an Individual Style of Anna Havrylets [Pro determinanty individualnoho stylu Anny Havrylets]. *Scientific reporter of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovij visnyk Nacionalnoi muzycnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Cajkovs'kogo]*, vol. 44: *Music of the 20th century: a view from the 21st: a collection of scientific works devoted to the anniversary of prof. T. Hnativ [Muzyka XX stolittia: pohliad iz XXI:*

zbirnyk naukovykh prats, prysviachenykh yuvileiu prof. T. Hnativ]. Kyiv, pp. 167–179 [in Ukrainian].

5. Kolotylenko, T. (1995). *Anna Havrylets: “I think that writing songs will not be considered a lost time”* [Anna Gavrilec: «Dumaju, chto napisanie pesen ne budu schitat’ poterjannym vremenem»]. Available at: https://zn.ua/CULTURE/anna_gavrilets_dumayu_chno_napisanie_pesen_ne_budu_schitat_poteryannym_vremenem.html [accessed: 15.01.2018] [in Russian].

6. Kolotylenko, T. (2003). *Profession is a musician* [Professija – muzykant]. Available at: http://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/ekspertiza_aspekty/professija--muzykant_arhiv_art.htm [accessed: 15.01.2018] [in Russian].

7. Korchova, O. O. (2008). Music written by heart [Muzyka, napysana sertssem]. *Music [Muzyka]*, 2. Kyiv, pp. 10–12 [in Ukrainian].

8. Kyianovska, L. O. (1990). From sources of native land [Z dzherel ridnoho kraiu]. *Music [Muzyka]*, 3. Kyiv, p. 9 [in Ukrainian].

9. Lunina, A. E. (2015). Anna Havrylets. Authenticity: deep soil, mental characteristic, national originality ... – an attempt to understand the “limit of semantic boundlessness”? [Anna Gavrilec. Autentika: glubinnaja pochvennost’, mental’naja harakternost’, nacional’naja svoeobychnost’... – popytka ponjat’ «predel smyslovoj bespredel’nosti»?]. Lunina, A. E. *Composer in the mirror of the present [Kompozitor v zerkale sovremennosti]*: in 2 vols, vol. 1. Kyiv: Dukh i litera, pp. 85–166 [in Russian].

10. Maklygin, A. L. (2005). Sonorism [Sonorika]. *The Theory of Modern Composition [Teorija sovremennoj kompozicii]*. Moscow: Muzyka, pp. 382–411 [in Russian].

11. Maskovych, T. M. (2013). Canonical genre layer in the work of Anna Havrylets: “Cherubikon” [Kanonichni zhanrovi plast u tvorchosti Hanny Havrylets: «Kheruvymska»]. *Art studies studios [Studii mystetstvoznavchi]*, 3–4, pp. 84–90 [in Ukrainian].

12. Maskovych, T. M. (2013). Choral works by Anna Havrylets on the texts of Ukrainian poets: national manifestations of the sacred space [Khorovi tvory Hanny Havrylets na teksty ukrainskykh poetiv: natsionalni proiavy sakralnoho prostoru]. *Choral Arts in high school: problems and prospects of training [Khorove mystetstvo u vyshchii shkoli: problemy i perspektyvy profesiinoi pidhotovky]*. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, pp. 73–77 [in Ukrainian].

13. Maskovych, T. M. (2018). *Anna Havrylets’ choral creativity in the context of “new sacredness”* [Khorova tvorchist Hanny Havrylets v rusli «novoï sakralnosti»]. The dissertation author’s abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Odesa national A. V. Nezhdanova academy of music. Odesa. 223 p. [in Ukrainian].

14. Nyskohuz, I. (2013). “Golden Stone We Grow” A. Havrylets in the Contemporary Compositional Context of Folklore [«Zoloty kamin posiiemo» H. Havrylets v aspekti suchasnoho kompozytorskoho traktuvannia folkloru]. *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. R. Glier Kyiv Institute of Music; Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, vol. 46, pp. 121–128 [in Ukrainian].

15. Nyskohuz, I. (2014). Features of the interpretation of Ukrainian folklore in the oratory “Barbie carol” by Anna Havrylets [Osoblyvosti traktuvannia ukrainskoho folkloru v oratorii «Barbivska koliada» Hanny Havrylets]. *Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Music Studies Studios. [Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka. Muzykoznavchi studii]*, vol. 32. Lviv, pp. 183–191 [in Ukrainian].

16. Severynova, M. Yu. (2011). Archetype of sophia as the basis of musical and dramatic potential (on the example of creativity A. Havrylets) [Arkhetyf sofiinosti yak osnova muzychno-dramatychnoho potentsialu (na prykladi tvorchosti H. Havrylets)]. *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. R. Glier Kyiv Institute of Music; Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, vol. 38. Kyiv, pp. 230–238 [in Ukrainian].

17. Shkol'nikova, A. (2010). *Memories of the Beloved Master – Emile Kobulei! [Vospominanija o Ljubimom Uchitele – Jemile Kobulee!]*. Available at: <http://h.ua/story/255671/> [accessed: 15.01.2018] [in Russian].
18. Stepanchenko, H. V. (2009). *Anna Havrylets – modern Ukrainian composer [Hanna Havrylets – suchasnyi ukrainskyi kompozytor]*. Available at: http://orpheusmusic.ru/publ/ganna_gavrilec_suchasnij_ukrajinskij_kompozitor/115-1-0-458 [accessed: 16.05.2016] [in Ukrainian].
19. Sukhomlinova, T. P. (2016). *Anna Havrylets' choral work in the context of the Contemporary Renaissance of the National Musical Art [Khorova tvorchist Hanny Havrylets u konteksti Novitnoho Vidrozhennia natsionalnoho muzychnoho mystetstva]*. The dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 259 p. [in Ukrainian].
20. Sydor, M. and Chaplin, Kh. (2003). The present structure of the special piano chairs [Teperishnii sklad kafedr spetsialnoho fortepiano]. *Pages of history of the Lviv State Musical Academy named after. M. V. Lysenko [Storinky istorii Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka]*. Lviv: Spolom, pp. 127–136 [in Ukrainian].
21. Volchok, A. (2011). «...And your touch gives birth to the roses from the thorns» [«...I dotyk tvii iz ternia rozhi rodyt»]. *Music [Muzyka]*, 3. Kyiv, pp. 4–5 [in Ukrainian].

Прокопова Е. В. Средства сонористики в цикле Анны Гаврилец «Фортепианные пьесы для юных пианистов». Проанализирован цикл Анны Гаврилец, состоящий из трёх разнохарактерных произведений – «Эхо» (1996), «Элегия» на тему украинской народной песни «Гаю, гаю, зелен розмаю...» (1998) и «Экспромт» (1979). Все они написаны в простых формах. В музыкальном языке первого произведения композитор придерживается классикоромантических традиций, прибегает к жанру фортепианной обработки народной песни. Второе имеет сквозное строение, в нём развивается одно психоэмоциональное состояние. Третье – это виртуозная трёхчастная токката, в крайних разделах которой царит один интонационный оборот в равномерной ритмической пульсации. Рассмотрено использование сонористических приёмов композиторского письма, черты сонорной техники, а именно: полоса (или утолщённая линия), точка, линия, поток, которые воплощены соответствующими гармоническими, мелодическими и ритмическими средствами. Определён уровень сонорности цикла, характеризующийся большей её концентрацией в последних пьесах. Для анализа этой составляющей применена система А. Маклыгина. Раскрыты признаки, позволяющие объединять предложенные пьесы в один цикл. Охарактеризована работа композитора с народно-песенным материалом, техника композиции и особенности музыкального языка. Осуществлён обзор литературы, вопросов, рассматриваемых исследователями. Показано становление А. Гаврилец как фортепианного композитора, пропагандирующего современные композиторские техники. Выявлено, что в цикле использованы уже кристаллизованные приёмы сонорной техники.

Ключевые слова: творчество Анны Гаврилец, цикл «Фортепианные пьесы для юных пианистов», сонорная техника.

ПРОКОПОВА ОЛЕНА

Prokopova Olena – Postgraduate at the Department of the History of Ukrainian Music and Music Folklore-studies at the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7669-5887>

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(42\).2019.160728](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(42).2019.160728)

SONORIC FEATURES IN THE CYCLE OF HANNA HAVRYLETS “PIANO PIECES FOR YOUNG PIANISTS”

Subject of the study is Hanna Havrylets' cycle “Piano Pieces for Young Pianists”. Hanna Havrylets (born in 1958) is a Ukrainian composer and teacher, professor at the Chair of Composition, Instrumentation and Musical-information Technologies at the Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, head of the Kyiv organization of the National Union of Composers of Ukraine. The works of H. Havrylets are constantly performed in Ukraine and abroad and they are a compulsory part of the programs of many performances. Despite significant achievements both in the composer's and in the pedagogical areas, her creativity has been studied a little. The attention of musicologists is often attracted to performed choral and stage compositions whereas instrumental genres are not considered at all.

Scientific novelty of the work is that the cycle “Piano Pieces for Young Pianists” is firstly looked at from the point of sonorism that has been used as a compositional technique.

The main objectives of the study are to analyze the cycle as an example of the principle of sonority, to determine the signs of sonorism, to identify stylistic features.

Methodology. The article uses general scientific and musical approaches to the investigated phenomenon. A review of the literature on the issue was carried out and the main perspectives of research interests were determined using the analytical method. Biographical one traced the ways of becoming H. Havrylets as a composer (first of all as the author of piano music). The method of holistic analysis was used to reveal the stylistic features of the cycle “Piano Pieces for Young Pianists”. It was analyzed using the results of the study of sonorism, reflected in the writings of A. Maklygin and T. Kjuregian.

Main results and conclusions of the study. Sonorism is among the most popular techniques of composition, therefore it is natural that H. Havrylets as a composer and a pedagogue came up with an idea of creating a repertoire for young pianists, which will enable them to get acquainted with the specifics of this modern technique.

“Piano Pieces for Young Pianists” is a cycle of three varied works written in simple forms. In the musical language of the first composition the composer adheres to classical-romantic traditions, uses the piano arrangement of a folk song. The second is a composition of cross-sectional structure, inside of which we observe the development of a strong psycho-emotional state. The third one is a virtuoso toccata in three parts, in the first and last sections of which there is one intonation turn (the lower minor third “E flat – C”) in an even rhythmic pulsation.

The highest level of concentration of sonority is observed in two last compositions. The first piece is characterized by classical and romantic harmonic means, which produce a vivid difference between individual musical language elements, and this eliminates the pure sonority as such (although hints of sonoric effects are still traced). In the other two works of the cycle, the basic principle of sonorism is embodied – one sound palette taking a long time. In “Echo” this principle is realized by the unhurried revealing of one clear musical material. In “Impromptu” attention is focused on the texture, saturated with consonants which are rapidly changing and create a vivid emotional impression through the sound. According to the typology of A. Maklygin, the pieces respectively belong to the sonorics (sonorous music with tone) and sonorism (sonorous music without tonality).

The typical features of sonorism in “Piano Pieces for Young Pianists” by H. Havrylets are considered a strip (or a thickened line), a point, a line, a stream.

So, H. Havrylets uses already crystallized techniques of sonorism and “Piano Pieces for Young Pianists” is a typical example of their implementation.

Keywords: works by Hanna Havrylets, cycle “Piano Pieces for Young Pianists”, sonorism.