

УДК 78.087.682:78.031.4

«КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

Тетяна Маскович

Оригінальність ідей і різноманітність інтерпретацій джерел, пов'язаних з українською культурно-мистецькою спадщиною, зокрема фольклорно-світоглядними традиціями, у доробку Г. Гаврилець ґрунтуються на глибокому осягненні національних духовних ідеалів. Осмислюючи для власної інтерпретації етнозорієнтовані явища й окремі зразки автентичного середовища і авторської творчості, композиторка виявляє сприйняття їх як цілісної художньо-естетичної системи, якій притаманні чіткі концепційні й конструктивні закономірності у відтворенні інтерпретованої образності, насиченість самобутньою символікою, що втілюється в жанрово-інтонаційних та мовностилістичних елементах її музичних текстів.

Ключові слова: Ганна Гаврилець, фольк-концерт, культурна спадщина, фольклор, музична драматургія, текст.

Оригинальность идей и разнообразие интерпретаций источников, связанных с украинским культурно-художественным наследием, в частности фольклорно-мировоззренческими традициями, в творчестве А. Гаврилец базируются на глубоком постижении национальных духовных идеалов. Их интерпретацию композитор осуществляет в пределах целостной художественно-эстетической системы, для которой характерны четкие концептуальные и конструктивные закономерности в воссоздании образности, насыщенность самобытной символикой, воплощаемой в жанрово-интонационных и стилистических элементах ее музыкальных текстов.

Ключевые слова: Анна Гаврилец, фольк-концерт, культурное наследие, фольклор, музыкальная драматургия, текст.

The originality of ideas and various interpretations of sources related to the Ukrainian cultural heritage in the works of Hanna Havrylets are based on a profound comprehension of the national spiritual ideals. Analysing ethno-oriented phenomena and some samples of authentic environment, Havrylets perceives them as an integral artistic and aesthetic system, which is characterized by clear conceptual and constructive patterns of forming the imagery and rich original symbols, which are embodied in genre, intonational and stylistic elements of her music texts.

Keywords: Hanna Havrylets, folk concert, cultural heritage, folklore, musical dramaturgy, text.

В українській музиці останньої третини ХХ ст. є кілька творів, у яких суттєва ознака жанрового різновиду визначається терміном «фольк». Найбільш ранні зразки – це фольк-опери «Ятранські ігри» І. Шамо (у двох діях для квартету солістів та мішаного хору *а капела* на лібрето і вірші В. Юхимовича, 1978 р.), «Цвіт папороті» Є. Станковича (у трьох діях для народно-хору і симфонічного оркестру, лібрето А. Стельмашенка, 1978 р.; друга редакція – «Коли цвіте папороть», 2007 р.). Наступного десятиліття було здійснено спробу апробації ще одного жанру в руслі «фольк»-тенденції: твір «Батьківська нива» Г. Саська на вірші Г. Паламарчук (1987) постав на ґрунті ораторії з виконавським складом «солісти – народний хор». У наступних роках до «фольк»-жанрів звернувся В. Теличко, створивши одноактну фольк-оперу «Закарпатське весілля» (1994) і Фольк-концерт для мішаного народного хору і ударних

(1997). За винятком твору І. Шамо, їхньою важливою ознакою є використання народного хору, тоді як у композиціях, створених на основі тих самих стилістичних засад¹, – Концерти для подвійного хору та двох солістів за мотивами українських календарних пісень «Від зими до зими» В. Павенського (1993), Концертах № 1 для мішаного хору на народні тексти «Співомовки» (1987 р., ред. 1998 р.), № 2 «Дівич-сон» у трьох частинах для мішаного хору (1994) і № 5 «Світання Оріанти» для жіночого хору (2005) Ю. Алжнєва, – вона не збережена, як і визначення «фольк».

Фольк-концерт «Кроковеє колесо» на народні тексти для жіночого хору (2004) Г. Гаврилець уже через часову віддаль від названих вище творів виявляє синтез різних тенденцій з оновленням аспектів утілення фольклорної поетики в оригінальній авторській концепції. Так, його значуща в національному культурно-мистецькому

СУЧАСНІСТЬ

просторі присвята Квітці Зорич-Кондрацькій значною мірою відтворилася у виборі тембрального складу хору², оскільки, окрім типових для жіночого виконання жанрів (веснянок, гаївки і ліричної пісні), у творі використано й тексти гуртової і новорічної пісень, які презентують змішану за ознакою виконавського складу традицію. Водночас вірогідним видається припущення про те, що надання переваги академічному хоровавому звучанню³ могло бути мотивованим як застереженням щодо можливості відтворення специфічної тембральності жіночого народного співу, так і поєднанням різних за регіональним походженням текстів як вияву загальнонаціонального чинника.

«Концертність» як визначення жанрової належності «Крокового колеса», з одного боку, дозволяє вести мову про пряме продовження розробки нового, відмежованого від традицій духовного концерту, різновиду, апробованого в українській музиці, передусім у творах Ю. Алжнева⁴, а з другого, враховуючи композиційно-драматургічні властивості, – про втілення чинників «дійства» як важливої тенденції сучасної хорової творчості. Саме другий чинник значною мірою став визначальним для образної концепції твору: концерт позначений яскравістю втілення етноархетипних символів, вибудовування яких у конкретну послідовність дозволяє виявити в ньому виразне спрямування до формування сакралізованого простору. На відміну від композицій на основі богослужбових і паралітургічних текстів, щодо «Крокового колеса» та інших аналогічних творів, незалежно від фольклорного чи авторського походження їхніх словесних основ, такого висновку можна дійти тільки на підставі поступового виявлення закономірностей у послідовності почергового розгортання сюжетних мотивів, драматургічних і семантичних зв'язків між частинами та їхніми розділами: «Позамузичні чинники та їх роль у процесі організації музичного твору як художньої цілісності особливо увиразнюються, коли розглядати цей твір як текст, який цілковито реалізується лише у процесі його “читання” та по його завершенні. У цьому випадку надзвичайно важливим стає кожен байт інформа-

ції, отриманий слухачем із позамузичних рядів тексту, або ж “добутий” шляхом референційних зв'язків, зокрема – побудови інтертекстуальних фігур» [11, с. 20].

Основним вербальним і образним символом твору, найменування якого винесено в його назву, є крокове колесо. Виходячи з досліджень впливу концептуальних назв на найважливіші властивості музичного твору, з'ясування семантики цього символу розкриває різноманітні грані драматургічного замислу: «Вже сама назва твору, яка сприймається швидше, ніж текст твору чи анотація до нього, виводить за межі фіксованого нотного тексту і зумовлює можливість вибудовування інтертекстуальних фігур, які у кожному випадку “нарощують” початковий текст, надаючи йому значно ширших масштабів. Так, застосування у назві симфонічного циклу слова “дерево” може викликати появу конотаційних зв'язків із поширеним у багатьох народів фольклорно-міфологічним символом “світового дерева”. Включення такої інтертекстової фігури до основного тексту твору не суперечить авторському задуму, а навіть збагатить його» [11, с. 22].

Його архетипна символіка закорінена в архаїчних віруваннях українців, де крокове колесо мало значення «кола довкола кола, довкола колеса – тризуба; воно уособлює зародження земного світу й світла, відродження життя. Огненне “крокове” колесо запускали й котили, тобто спалювали, здебільшого в перший день різдвяних свят і на Купала, під час зимового й літнього сонцестояння – основних празників Сонця й сонцеруху» [12, с. 32–33]. Отже, об'єднання в одну «сюжетну» концепцію різних за належністю до річного обрядового циклу жанрів (від прикликання весни до новорічної) у хоровавому концерті ґрунтується на досягненні композиторкою вже найбільш давнього сенсу цього символу.

Таким чином, його «присутність» не обмежується тільки початком другої частини концерту, де безпосередньо використано текст пісні «Крокове колесо». Важливим для образної концепції твору є початковий вигук «Гелело!», що втілює один із проявів панівної солярної тематики: це слово на-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

лежить до давньоукраїнських найменувань сонця, а також слугує назвою весняного вогняно-ритуального кола. Форма вислову також глибоко закорінена в етнічній свідомості: вигукуючи «Гелело!» на найвищих точках тієї чи іншої місцевості ранньою весною, прикликали сонячне тепло, що надавало самій назві значення замовляння. Образ-символ сонця укрупнюється й поширюється в наступних після тексту «Кроковеє колесо» розділах другої частини: «Проти Івана сонце стояло» («Ой рано на Йвана») і «від сонця, гей, від сонця» («Ой запалилася вишня, черешня»). Таким чином, завдяки вербально-образним аркам і семантичним паралелізмам між фольклорними текстами-розділами вибудовується логічна й цілісна образна концепція, яка буде поглиблена в музичному тексті концерту: «Текстово-літературні особливості багато в чому визначають музичну стилістику фольклорного концерту – близькість до народної пісенної традиції, формують внутрішні жанрово-образні орієнтири <...> Значний драматургічний ресурс фольклорного концерту зумовлений багатими можливостями жанру до театралізації хорового дійства, до яскравого сценічного втілення музичних образів. Саме цей вид концерту створює найбагатіший ґрунт для творчого експерименту» [10, с. 36–37].

Використання вербальних джерел виявляє сувору вибірковість щодо їхніх обсягів. Повністю (здебільшого внаслідок масштабної стислості) до твору введено тексти «Гелело», «Ти, зозуленько сива» (перша частина), «Ой запалилася вишня, черешня» (друга частина), інші використано частково (перший куплет веснянки «Ой весна, весна, днем красна», чотири останніх з десяти куплетів ліричної пісні «Ой мала я три сестрички» – «Ой летіла зозуленька через поле, гай» (перша частина), перших два куплети із чотирьох «Крокового колеса»⁵, перший куплет з «Ой рано на Йвана», перших два куплети із чотирьох жнивварської «Кругом женчики, кругом» (друга частина)). У деяких текстах застосовано важливі зміни. Так, з «Крокового колеса» вилучено мотив про нелюба; в «Ой рано на Йвана» переставлено рядок приспіву на початок, а

перші рядки пісні використано без подальшої конкретизації та замінено слово «іграло» на «стояло»; в «Ой запалилася вишня, черешня» відбулася заміна особистого імені («Ганнуся») на загальне з піднесенням статусу («пануся»). Такий підхід виявляє синтез чинників фольклорних і професійних джерел, зокрема фольклорної символіки і типового для хорового концерту компонування текстів, а отже, – свідомої роботи з відповідними типами образності в процесі формування їхнього оригінального (авторського) контексту.

Драматургія двочастинної композиції (перша частина «Гелело, аби зиму одмело», друга – «Кроковеє колесо») заснована на зіставленні архетипних образів веснянок («Гелело, гелело, аби зиму одмело», «Ой весна, весна, днем красна», «Кроковеє колесо»), гаївки («Ти зозуленька сива»), ліричної («Ой летіла зозуленька»), трудової («Кругом женчики, кругом») і новорічної з елементами весільних мотивів («Ой запалилася вишня, черешня») пісень. Як вихідний, так би мовити, імпульсний у сюжетно-драматургічній канві концерту використано один з найдавніших жанрів усної фольклорної словесності – замовляння⁶, що привносить у його концепцію відтінок міфологічно-ритуального світобачення:

Гелело, гелело, аби зиму одмело,
аби було літечко, червоне яєчко,
дітям забавонька, а всім людям веснонька.

Сконцентрований у вигук «Гелело!», він водночас є носієм елементів першої за часом виконання групи весняних ритуальних пісень: «Найранішою щодо часу виконання є група закличних веснянок. Вони ще означаються в народі “кликати”, “виглядати” чи “гукати” весну...» [1, с. 77]. Така багатозначність дозволяє одразу сформувати основу багаторівневої системи жанрово-семантичних зв'язків, а сам розділ трактувати як цілком очевидний пролог до розгортання наступних образних планів.

Цікаво, що один з фольклорних текстів у першій частині містить типовий для втілення жіночого, невпорядкованого начала (ще один аргумент на користь вибору вико-

СУЧАСНІСТЬ

навського складу) символ тихоплинної води («тихий Дунай») ⁷, який одним зі значень має плинність часу:

Ой летіла зозуленька через поле, гай,
да й згубила рябе пірце / на тихий Дунай.

Досить несподівано для сюжетного ряду тут виникає мотив самотності на чужині:

Ой як тому рябенькому пірцю на Дунаю,
ой так мені, сиротині, на чужому краю.

У вербально-сюжетній концепції концерту він короткочасно розгортається в контекст тематики, що втілює минущість окремого людського життя:

Ой покочу золотий перстень по крутій горі.
пішли мої літа з світу, як лист по воді ⁸.

Такий ностальгічно-елегійний відтінок привносить виразний дисбаланс у панівну святковість ритуально-обрядових замальовок, розмикаючи концепційну спрямованість періодичних закономірностей взаємозв'язків природного й родинного циклів у інший (цілком особистісний) вимір, і водночас утворює контрастну лірико-філософську зону. Проте цей мотив, на основі якого втілюється функція своєрідного лірично-ностальгічного центру циклічних композицій, є вторинним; натомість у сюжетній канві фольклорних віршів значно важливішим є інше його трактування – водна стихія як прообраз жіночої іпостасі, залучення якої до впорядкованого цілісного світу відбувається шляхом «перетворення» на «вишню».

Драматургічно важливими текстовими арками-паралелізмами, з якими пов'язані не тільки назви, але й символіка кольорів ⁹, є такі: «рожевая квіточка» (перша частина, «Ой весна, весна, днем красна») і «вишня-черешня» (друга частина, «Ой запалилася вишня, черешня»), «озимая пшениця / і усякая пашниця» (перша частина, «Ой весна, весна, днем красна») – «трава зелена» (друга частина, «Кроковеє колесо») – «зелений луг» / «пшениці дожинають» / «плести вінець то з жита, то з барвінку» (друга

частина, «Кругом женчики, кругом») та ін. На основі чітких асоціативних зв'язків вони сприяють формуванню ефекту процесуальної поступальності, притаманної обрядовій пісенності річного кола. Загалом тексти пісень, обраних для «Крокового колеса», дозволяють композиторці сформувати характерну для української традиційної культури космогонічну концепцію, у якій традиційно постає відродження природи («весна, днем красна»), птаха-вісника (зозуля), оберега (вінок), дерева життя і водночас – готової до створення нової родини дівчини («вишня») ¹⁰ у руслі передбачення чергового витка колообігу. Такою сукупністю багатьох локальних сюжетів і символів Г. Гаврилець реалізує відчуття довічності й навіть цілком певної конкретності взаємозумовленості універсальних циклів природи й родинно-суспільного буття, які формують сакральний світ у множинності окремих просторів, які складають його, проявам кожного з яких належить «свій час».

Етноархетипні джерела має й паралелізм образної семантики різних жанрів, використаних композиторкою. Серед них першорядне значення належить символу кола, що традиційно поширювався на фольклорні ритуальні дійства й хореографію, у якій весняні та купальські танці переважно організовувалися як рух по колу. Такий підхід виявляє типові узагальнені спостереження фольклористичних досліджень, присвячених насамперед весняній пісенності: «Хороводні веснянки є і серед закличних – “гукових”, коли гурт дівчат, узявшись за руки, утворює коло, імітує приліт птахів чи змагається у перегукуванні з іншим гуртом» [1, с. 79] ¹¹. У концерті цей принцип долає межі веснянок і діє на рівні архетипних жанрових властивостей різних жанрових пластів фольклорних джерел. Хороводність як одна з основ сучасної театралізації сакральної «драматургії кола» «Крокового колеса» і водночас як вияв принципу міфопоетичного кола-«повернення» є однією із семантично й стилістично (як один із чинників фактурної тканини) об'єднуючих елементів твору.

Не менш етнохарактерним є вибір музичних засобів у цьому творі. Композитор-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

ка задіює як акапельний восьмиголосий склад, чинники гуртового багатоголосся¹², сольної ліричної пісенності, так і поліфонічні прийоми хорових концертів. З-поміж стилістичних елементів сучасної хорової музики на основі фольклорних джерел типовим є використання авторського мелодичного матеріалу, що ґрунтується на типізованих зворотах народної пісенності поза безпосереднім цитуванням мелодій народних пісень¹³.

Ці властивості, притаманні будь-якому з розділів кожної з двох частин твору, набувають колоритної самобутності, неначе композиторка прагне стилістичними засобами посилити ефект множинності конкретних «світів» у межах цілісного сакрального простору ритуально-родинного буття. Серед них потрібно звернути увагу насамперед на специфіку вихідного тематизму, оскільки подібного матеріалу немає в жодному з наступних епізодів чи розділів концерту. Таке відособлення від наступного, хоча й спорідненого жанрового контексту мотивується семантикою веснянкових закличок і їхньою унікальністю серед річного календарно-обрядового фольклору. Початкову фазу його розгортання, що охоплює дев'ять тактів, складає розспівування прикликання «Гелело!». Розподіл тематичного матеріалу між двома партіями сприймається як цілком виразна аналогія відзначеного вище характерного для веснянок принципу перегукування між двома гуртами (функцію яких у цьому випадку виконують два *solī* із сопрано й альтів), тембральне розмежування між якими підкреслено акустичними властивостями (у перших чотирьох тактах відстань між ними не менша кварти). Ефект «вигукування» значною мірою створюється інтонаційними засобами. У сопрано із цією метою застосовано унісонне повторення звука d^2 , до якого при повторенні мотиву за збереження цієї інтонаційно-висотної опори додано вкраплення верхнього секундового тону e^2 . Активнішим виступає альтовий голос, у початковому мотиві якого застосовано висхідну кварту й верхнє секундове «розширення» опорного тону (g^1). Його динамічності сприяє й синкопований ритмічний малюнок, який

виявляється досить чіткою апеляцією до регіону побутування заклички «Гелело!». За другого проведення, на відміну від сопранового, у процесі розростання мотиву до масштабів фрази відбувається його інтонаційно-ритмічне збагачення за рахунок пощаплевого низхідного заповнення діапазону початкового висхідного квартового стрибка з доданням наступної секунди, а після «замикання» тією самою квартово-закличною поспівкою контур набуває обрисів початкового «кола» хороводу. У такому вигляді прикликання стає основою для подальших інтонаційних модифікацій у двох фразах сопранового чотиритакту: у них інтонаційність набуває більшої кантиленності, а внаслідок переважного використання рівномірних восьмих із тривалим ритмічним фіксуванням останніх звуків побудов – і більшої «заокругленості», властивих уже не стільки вигукам, скільки пісенній мелодиці. Окрім цього, виконані сольо в межах зручного для співу середнього регістру ці дві побудови на рівні семантики підкреслюють «потужне унісонне звучання» [3, с. 80] жіночих весняних пісень. Таким чином, уже в межах такого короткого вступу виявляються як характерні ознаки національної жанрово-музичної мови, так і ті важливі для сучасного мистецького поля принципи роботи з ними, що проявляють виняткову органічність використання цих лексем у межах національної традиції. Саме типовість вихідних поспівок-закличок та їхнього інтонаційно-процесуального розростання спонукає до відшукування безпосередніх точних джерел, хоча «цитатність не завжди буває явною, вона може бути прихованою, анонімною, даватися несвідомо або автоматично, як відображення культурних кодів, формул, вільної гри уяви, указуючи на нескінченну глибину культурних значень. У цьому випадку набувають чинності такі поняття, як підсвідоме, родова пам'ять, історична свідомість» [2].

При введенні основного тексту веснянки-прикликання виявляється, що чотири останніх такти вступу і є основою її мелодією, яка тричі повторюється поспіль у різному фактурному обрамленні. Відбувається усвідомлення її архаїчності внаслідок

СУЧАСНІСТЬ

пентахордовості діапазону, використання прохідних і секундових звуків, які прилягають до устоїв. За певної мелодичної остигнутості й достатньої тембральної стабільності (мелодія двічі проводиться другим, та один раз – першим сопрано) у цьому фрагменті розпочинається розробка фактурного пласту. Що характерно для стилістики композиторки при «констатуванні» певних сакральних тез, майже упродовж усього цього фрагменту застосовано – з незначними варіативними відхиленнями у вигляді захоплення секундових (нижніх чи верхніх) тонів – звуковисотно стабільні ладово-інтонаційні опори, аж до фіксації при останньому проведенні мелодії тонічного органного пункту. Саме в цьому фрагменті Г. Гаврилець почергово в партіях перших альтів та других сопрано вводить мелодизований підголосок, у якому відчувається опора на принцип перегукування і хороводного «плетіння». При повторенні фрази «аби було літечко» інтенсивність фактурно-мелодичного розвитку значно наростає: перші фрази в лінії мелодії отримують висхідне спрямування, активізується підголосковість за використання *divisi* в партіях других сопрано та альтів (найбільша «маса» поділу утворює в цих голосах реальне шестиголосся), нагадуючи «розпорошення» хороводних кіл на окремі ключі. Водночас зберігається принцип тривалого витримання устою з його вертикальним нарощенням у партії альтів. Колоритності цьому фрагменту додає використання тональності низької нижньої медіанти (Мі-бемоль-мажор), при чому епізодично зберігається відтінок барви Соль-мажору. Повернення початкової тональності в міксолідійському варіанті в наступному фрагменті першого розділу («дітям забавонька») можна визначити як «примарне», оскільки майже до його кінця утримується відхилення в тональність субдомінанти. Досить оригінально проходять тут формотворчі процеси: композиторка із чотиритакту початкової мелодичної побудови виокремлює другу фразу, яка не одразу має початкові обриси, а окреслюється поступово з «відсіканням» кількох оспівувальних зворотів і заміщенням висхідної мелодичної лінії. Воднораз спрощується

і розріджується фактура, унаслідок чого триголоса акордова педаль альтових партій посилює тенденцію до зменшення інтенсивності та, зрештою, зупинки імітацій-перегуків між сопрановими партіями. Заключний акорд розділу (квартсекстакорд До-мажору) у контексті інтонаційно-лінійного розвитку партій виявляє характерне розщеплення квінтового тону внаслідок використання в других сопрано звука *fis*, який привносить лідійський відтінок у До-мажор і водночас передбачає повернення початкової тональності в коді розділу.

Ці бітональні нюанси за явного домінування мажорного колориту, як і загальні закономірності фактурно-формотворчих процесів, є відбитком характерних особливостей автентичного виконання веснянок: «Ранньофольклорні веснянки мають архаїчний ладовий колорит. Варіативність виконання веснянок має дві основних складові: імпровізація (з використанням прийомів оспівування опорних тонів пісні (устоїв), прохідних допоміжних нот <...>; звуковисотне варіювання терцієвого тону при розщепленнях унісону має дуже широку зону інтонування (у межах тону і більше), що надає особливого ладового колориту в співі. Варіативно інтонуються також секунди, що прилягають до опорного тону (устою) <...> можна почути нейтральний терцієвий тон (не мажорний, не мінорний). Така ладова імпровізаційність характерна для веснянок ранньофольклорного типу Полісся. Для веснянок-гаївок західного регіону України характерні чіткі ладові ознаки мажоро-мінору, що говорить про їх пізніше походження» [3, с. 80].

За адинамічним принципом побудована й кода «Гелело». Зрештою, Г. Гаврилець вдається до одного зі своїх улюблених прийомів – звучання останнього акорду (акустично пустий тризвук Соль-мажору без терції) неначе розмивається, гасне: метафорично прикликання сонця здійснено.

Наступний розділ – «Ой весна, весна, днем красна» (*Meno mosso*) – заміщує замовляння ліричності. Це стає очевидним уже в неголосному діатонічному заспіві веснянки, який виконує перше сопрано на тлі тонічного органного пункту з

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

квінтою в інших партіях. Його пластична інтонаційність (у межах фрази відбувається пощаблеве розгортання довкола двох устоїв – квінти як вихідного і терції як кінцевого тонів) поєднується з характерною для автентичних мелодій своєрідною варіативною остинатністю. Така тембральна індивідуалізація, як і подальше поступове «обережне» оповиття контрапунктуючими підголосками (серед яких мелодичною розвиненістю вирізняється партія других альтів¹⁴) у другому реченні побудови, а також активність фактурного й ладового контрасту¹⁵ між частинами початкової структури досить чітко підкреслюють діалогічно-персоніфіковану сюжетну фабулу народнописанного тексту. У подальшому формотворенні композиторка продовжує застосовувати послідовну варіативність. За збереження модельної квадратності побудов із чіткою двотактовою повторною основою оновлення здійснюється фактурними засобами: при повторенні другого чотиритакту як приспівного елемента і константності параметрів підголосків до основної мелодії терцієва втора зберігає тембральне забарвлення. На початку другого речення цілком у манері гуртового розспіву функцію провідного мелодичного голосу тимчасово надано партії перших альтів, але надалі відновлюються початкові властивості. Вочевидь, прагнучи до максимальної концентрації цього відтинку веснянкової настроєвості, композиторка, як уже зазначалося, обмежилася використанням тексту тільки одного з куплетів джерела¹⁶ і при цьому застосувала повторення початкового питального звертання, що на вербальному рівні забезпечує чітку репризність. У музичному матеріалі цей принцип посилюється ефектом адинамічності: не тільки фактура максимально розріджується з поступовим «завмиранням» і вилученням із загального звучання окремих партій, але й у заключному тритакті відсутній мелодичний сегмент. Натомість погойдування секундового мотиву $e^1 - d^1$ на тлі тонічного органного пункту перемодульовує моторику попереднього матеріалу в інше русло, невиразно нагадуючи про інтонаційну семантику замовлянь.

Веснянковий блок першої частини завершується грайливою гаївкою «**Ти, зозуленько сива**»¹⁷. Використання повного тексту зумовлено не тільки його малим масштабом, але й тим, що ключове слово-детермінанта «гаївки» у вербальному ряді посідає заключне місце. Проте в музичній композиції цей розділ наймасштабніший; відповідно укрупнені його частини. Основним чинником формотворення, як і раніше, слугує принцип варіаційно-варіантного повторення, унаслідок чого в цьому випадку утворюються варіації на мелодію остинато у першій частині розділу, а в другій – варіації на основі сегментних часток. При цьому враженню наскрізної остинатності сприяє ритмічна рівномірність послідовності із семи восьмих у відповідному метрі, що сприяє її сприйняттю як панівної для розділу ритмічної моделі. Натомість інтонаційно-мелодичні процеси тут значно складніші. Уже закономірно мелодично-інтонаційна формула подається в зачині перших сопрано. Він, з одного боку, є продовженням розвитку заключної інтонації попереднього розділу з розширенням амбітуса «погойдування» до терції; з другого боку, ця терція якнайкраще вказує на традицію звукопису у відтворенні кування зозулі¹⁸. Показово, що при появі в тексті «сестри і брата», «мами і тата» ця терція заміщується висхідною квартою як вихідною інтонацією кожного початкового сегмента фрази, хоча її кристалізація відбувається в пощаблевих висхідних тетрахордових поспівках-підголосках другого сопрано в першій варіації та гармонічно-функційних «кроках» перших альтів – у другій. Серед характерних рис авторського стилю тут потрібно виокремити тяглість тривалих органних звуків чи педаль як тла до розгортання основної мелодичної лінії та поступовість розшарування фактури за поміркованого використання підголосковості. У другому розділі привертає увагу ефект поліпластовості, який хоча й тимчасово, але виразно посилює враження урочистої піднесеності епізоду. Заключний епізод розглядуваного розділу на цьому етапі аналізу вже осмислюється як чіткий композиційний прийом, оскільки, як і в попередніх випадках, заснований на

СУЧАСНІСТЬ

принципі адинамічності й асоціюється з функціями коди.

Отже, музичний матеріал «веснянкового блоку» першої частини концерту виявляє майстерність оперування елементами фольклорного мислення – повторністю мело- і ритмозворотів, що пов'язано з образною семантикою і автентичною хореографією, варіаційністю й варіантністю, які при зовнішній статичності й чіткій поспівковості завдяки підголосковості в площинах тембру й фактури сповнюють внутрішньої динаміки.

Цілком в інше русло – журливої споглядальності – переносить композиторка образний плин у заключному розділі першої частини. Лірична ностальгія пісні **«Ой летіла зозуленька»** відчувається в авторській мелодії, де за домінування низхідної спрямованості й пощаблевого руху інтонаційності ґрунтується на тих самих поспівках. При цьому інтонаційна розлогість і пластичність уперше супроводжується перемінною метрикою за чітко організованої ритміки ¹⁹ і, підпорядковуючись мелодичному елементу, виявляє тенденцію до ритмічного сповільнення в кадансових зонах і тим самим розширення мелодичного дихання. Наслідуючи протяжну манеру виконання і колоритність плавного голосоведення, Г. Гаврилець використовує незначний за кількістю звуків розспів складів. Квартова інтонація в мелодії займає кінцеве положення в першій фразі, що в результаті цього підкреслює і характерну спрямованість мелодичного розгортання. Водночас унаслідок повернення до першого щабля на початку другої фрази дає імпульс її висхідному сегменту до досягнення ритмічно виділеної кульмінаційної точки, яка утримується в наступному такті та ще й захоплює верхній секундовий звук і після якої все друге речення є поступовим плавним спаданням. Завдяки такій будові мелодія набуває значної гнучкості й наспівності.

Зберігаючи варіаційний принцип розвитку, мисткиня вперше порушує принцип виразного сольного виокремлення заспіву й одразу занурює мелодію в ауру підголоскового багатоголосся, де за домінування

чотириголосого викладу епізодично виникають п'ятиголосі епізоди внаслідок короткочасного *divisi* в одному з голосів. До усталених принципів належить також повторення першої строфи після низки варіаційних перетворень; і ця репризність, у межах якої повертається й квінтова органа педаля, підкреслює архітектонічність загальної композиційної логіки частини.

Після інтравертної «майже тиші» закінчення першої частини цілковита зміна настроя плану зі вступом емблематичного урочистого заспіву «Крокове колесо» ²⁰ знаменує початок нового етапу розгортання семантичних планів у драматургії концерту. Це виявляється насамперед у його інтонаційному змісті мелодії, що вже звично проводиться партією перших сопрано: у послідовності двох висхідних кварт утілена ідея «кроковості», тоді як семантика «колеса» відтворюється в «м'якому» розспіві послідовності низхідних терції і верхньої секунди до першого щабля Ля-мажору. Так само інтонаційно наголошуються слова «вище» та «много» на початку другого і третього сегментів мелодії, тоді як мотив здійсненого сонцестояння й світовідчуття («стояло», «дива видало») реалізується в майже статичному витриманні першого щабля партії перших альтів.

Квартовим «кроком» у наступному тексті підкреслено слово «Івана» (заспів «Проти Івана»), його використано й у розспіві тексту наступної пісні («кругом»); висхідна секста присутня на межі сегментів «кругом» і «понад», виявляючи семантику розташування («понад») чи дії сакрального предмета, унаслідок чого інший змінює свої характеристики («запалення» вишні-черешні «від сонця»). У другому випадку «крок», який початково був безпосередньо пов'язаний зі значенням рукотворного предмета-символу, розширюючись до сексти, виявляє цю зміну на інтонаційному рівні. Урешті, це розширення сягає максимального для народнопісенної лірики інтервалу в момент звукової реалізації мотиву вибору (спонукальне дієслово «вибирай»). Таким чином, квартова інтонація виявляє не тільки функцію семантично значущого лейтмотиву, а й імпульсу в процесуальному наро-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

щенні смислів у процесі наскрізного становлення змісту твору.

З початком другої частини, окрім інтонаційних, відбуваються важливі фактурні зміни: мелодія вже в першій фразі «роз-слоюється», причому лінія других сопрано має не тільки колористично-гармонічну функцію, але й, містячи квартовий «крок», виявляє поширення семантично значимого елемента на весь звуковий «простір» і тим самим утілюючи ідею його сакралізації. Наступні майже тотожні дві фрази – це вже триголосся, у якому генералізуються риси веснянкових і купальських пісень²¹. Так, у типовій для купальського мелосу однорядковій строфі внаслідок повторення другої фрази збережено тяжіння до повторності сегментів, притаманне веснянкам, натомість відбувається перенесення вербальної семантики, що в купальських піснях реалізується переважно в приспіві, в інтонаційну площину, до того ж – різних партій. Інші зміни виявляють уже виразно авторські варіанти втілення принципів фольклорної пісенності. У фактурній площині вони постають на ґрунті періодичних відхилень від унісону при одноголосому виконанні мелодії. У другій і третій фразах застосовано терцієвий паралелізм, який більше властивий пісням-гаївкам, тоді як нестабільний у цьому випадку органний пункт асоціюється з характерним інтонаційним «ковзанням» витриманих звуків в автентичному співі.

Розспів наступних строф супроводжується пульсацією ускладнень і спрощень. Так, у другій строфі (перша варіація) почерговий вступ голосів починається з висхідної кварта, що привносить ефект імітаційності, хоча загалом фактура в цьому епізоді явно гомофонно-гармонічна. У наступному проведеному активізовано чинник підголосковості, унаслідок чого в лінійному плині істотно мелодизується партія перших альтів; терцієве вторування, що зберігається між сопрано і верхнім голосом других сопрано, епізодично ускладнюється квінтовими паралелізмами альтів. Третя варіація спочатку складає враження фактурного розрідження водночас із використанням тонального зіставлення, утім, уже зі вступом другого альтя, а потім почерговим переми-

щенням мелодії до партій перших сопрано і других альтів з розширенням сегмента імітації виявляє складність тембрально-мелодичного мережива академічного «бачення» властивостей гуртового багатоголосся. Ці властивості частково зберігаються й у динамізованій репризі: при повторенні початкової вербальної строфи підголоски помірніші й водночас мелодично тягліші та самостійніші; до того ж у партії перших альтів при *divisi* здійснюється терцієве вторування. Завершальний характер цього епізоду підкреслюється суттєвим згущенням фактури, яка подекуди асоціюється з кантовим багатоголоссям; унаслідок поділу партій вертикаль містить семи- і восьмиголосі співзвуччя; тривалішими і виразнішими стають «опорні» педалі; надалі, привносячи виразний ефект смислової коди, на тонічній педалі нарощується вертикальний масив²². І саме завдяки цьому прийому створено важливу семантичну й драматургічну арку з початковим розділом першої частини концерту: слова «кроковеє колесо» в такому варіанті набувають сенсу замовляння, що відкриває можливості нових образних планів.

З наступним розділом – купальською піснею «Проти Івана сонце іграло» – змінюється тембральний пріоритет «заспівів»: веснянковий цикл, у якому тембр перших сопрано виконував функцію етнохарактерного жанрового лейттембру, завершився; дівочість поступається місцем готовності до створення нової родини, а тому прозорість і тендітність заміщується теплішими й насиченішими тонами альтів («Проти Івана» та «Запалилася вишня-черешня»). На цій мелодії сконцентровано максимум уваги: її заспів подається одноголосо, без будь-яких фактурно-тембральних доповнень, тоді як фактуру приспіву («Ой рано на Івана») при експонуванні першого вербального сегмента розширено до триголосся з характерною терцієвою второю між партіями других сопрано і перших альтів. За такого контрасту інтонаційно-ритмічні моделі заспіву і приспіву виявляють спільні елементи: окрім єдності гексахордового амбітуса й аналогічного фактурного діапазону, сегменти мелодії містять

СУЧАСНІСТЬ

риси симетричності і варіантної повторності (висхідна спрямованість початкової фрази заспіву з характерною висхідною квартою *dis*¹ – *gis*¹ компенсується низхідною поспівкою приспіву, у якій поєднується оспівування верхнього квінтового тону *gis*¹ з уже низхідною квартою *fis*¹ – *cis*¹ у мелодично ведучій партії других сопрано). Принцип симетричності відображено й у структурі розділу²³ на вербальному рівні: останні чотири варіації внаслідок повторення тексту першої строфи («Ой рано на Йвана, / Проти Івана сонце іграло») представляють динамізовану репризу²⁴. Цей прийом створює важливий для сакрально-обрядової концепції концерту ефект сугестивної остинатності. Виразним і семантично важливим штрихом виявляється зведення трьох ліній фактурної тканини до унісону в заключному слові; при цьому унісонне завершення явно ритмічно акцентоване застосованою послідовністю цілої і половинної тривалостей, а нагадування про принцип розосередження звучності, що активно використовувався в першій частині, відбувається за допомогою паузи.

Наступні варіації утворюють сім варіантів тембрально-фактурної розробки мелодії. З кожним проведенням розростається фактурне мереживо, у якому здійснюється не тільки лінійне нарощення підголосків, а й перенесення мелодичної лінії між партіями; виникають короткочасні унісони між тембрально однорідними й різними партіями; використання однотипних зворотів у різних фактурних пластах на основі дзеркальної симетрії та буквального повторення в техніці подвійного вертикально-рухомого контрапункту створюють враження антифонної імітації. Модифікації торкаються і структури строфи: у третій варіації повторюється приспів. До того ж повторюється і його вичленуваний сегмент «Ой рано» у варіанті терцієвої втори між партіями сопрано на тлі тонічного тризвука без терції в альтових партіях, який унаслідок фактурно-процесуальної специфіки розгортання «накладається» на початок наступної фази. Цей епізод, розташований у середній частині розділу, утворює центральну точку не тільки симетричної

побудови, а й зони між точками золотого січення²⁵. Показово й характерно для семантично важливих у процесі «нагнітання» сакралізації епізодів у середній частині виникають тривалі гармонічні педалі. При зменшенні активності підголосків кількість партій, задіяних в утворенні гармонічних «порталів», збільшується; іноді до їхньої структури вводяться неакордові звуки. Ці властивості сприяють створенню ефекту звукового насичення простору довкола візерунка основної мелодії в заспіві, тоді як в епізодах приспіву її розташування в партії перших сопрано із захопленням звука *gis*² не тільки підкреслюють антифонні джерела фольклорного співу, а й розширюють просторово-акустичне поле розділу. Його перемінність виказує й остання варіація: витримання гармонічної педалі в сопранових партіях упродовж кількох тактів приводить до декресцендуючого згасання сили звука; аналогічний прийом застосовано й у партії других альтів, тому, зрештою, уся фактурна партитура зводиться до одноголосого унісону в тому самому висотному положенні, з якого починався розділ. Таким чином, його побудова створює враження досконалої симетрії, принцип якої ще з античних часів осягався як вияв сакральних чинників світобудови²⁶.

У наступному, ще масштабнішому розділі – жнивварській пісні «Кругом, женчики, кругом»²⁷ – відновлено розгортання мотиву провіщення нової сім'ї (плетення вінка «на хорошу дівку» – виразне апелювання до весільних пісень); водночас окремі слова («кругом», «плести вінець») створюють вербальні й семантичні арки з попередніми й наступним розділами концерту, додатково посилюючи цілісність його концепції. Аналогічні зв'язки виникають і на основі властивостей музичної тканини. Так, початкова висхідна кварта пісні споріднена з інтонаційним зачином усього концерту; антифонні повторення мелодичних сегментів і характерні фактурні прийоми, зокрема терцієве вторування внаслідок застосування *divisi* сопранових партій в епізоді «Кінець нивоньці, кінець», що забезпечує ще один елемент жанрово-фактурної єдності між розділами обох частин концерту²⁸, – ана-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

логічні епізоди веснянок і гаївки з першої частини. Виконавський склад (жнивварські переважно співалися жіночими гуртами) і наявність елемента замовлянь як збережені риси автентичної традиції також є фактором семантичної архітектоники твору.

Варіантно-варіаційний принцип як основний у формотворенні розділу забезпечує не тільки наскрізність оновлення музичної тканини за аналогом до імпровізаційності гуртового багатоголосся, але й виникнення масштабніших структурно-композиційних ознак. На це вказують мелодичні зміни (як, наприклад, заміщення квартового імпульсу терцієвим і аналогічне звуження діапазону останнього субмотиву першої фрази, яке надає їй більшої м'якості й «заокругленості», а також використання квартового стрибка на початку другої фрази для підкреслення семантики слова «будем» і її «розімкнене» спрямування внаслідок завершення на верхньому квінтовому щаблі Ля-мажору за винятково висхідного мелодичного спрямування) при розспіві тексту «Кінець нивоньці, кінець...» і зменшення масштабу окремого структурного сегмента, що навіть за сталості інтонаційно-ритмічної моделі виявляють ознаки серединності. До того ж активізація підголосків і значно вільніший характер голосоведення в усіх партіях таким ущільненням фоноплощини створює помітний контраст до фактурної моделі початкової частини розділу. Повернення вербального тексту й тематично-фактурних властивостей першого розділу безпосередньо вказує на репризність заключного розділу і на дію семантично важливого принципу симетрії. Проте в межах цієї репризи оновлення музичного матеріалу не припиняється, що надає їй значної динамічності. Крім того, композиторка вдається до остинатного повторення тільки першої фрази мелодії в партії перших сопрано, що істотно посилює ефект динамічної сугестивності, у цьому випадку – фактурних варіацій на мелодію остинато. Зрештою, при ритмічному тріольному пом'якшенні мелодичного контуру в перших сопрано в інших партіях уведено гармонічну педаль *cis – gis*, у якій останній склад слова «кругом» поєднується зі словом «Ой». Упро-

довж наступних тактів Г. Гаврилець застосує накладання двох тематично різних елементів, створюючи цілком чіткий ефект щеплення розділів форми, спрямований до органічно-наскрізного переходу до фінального розділу частини й твору «Ой запалилася вишня-черешня».

У концептуальному просторі «Крокового колеса» мотив обрання нареченого не тільки переводить обрядово-календарний плин у площину передвесільної обрядовості, але й виявляє дію принципу «модальності сакрального» (М. Еліаде): ієрофанія і кратофанія «завжди містять момент обрання; обрання завжди передбачає силу, дієвість, здатність обраного викликати <...> плодородність, навіть якщо обрання здійснено шляхом виокремлення незвичайного, нового, екстраординарного» [13, с. 38]²⁹.

Відповідно зміни торкаються і музичної тканини. У мелодії значно посилюються чинники кантиленності, а мінорність привносить елемент лірико-драматичних журливих пісень. На відміну від чіткої формульності, притаманної всьому попередньому матеріалу, ритмо-інтонаційність мелодики «Ой запалилася вишня-черешня» значно вільніша завдяки застосуванню у фразуванні нетотожних інтонаційних і несиметричних ритмічних сегментів³⁰. Відходячи від принципів унісонного гуртового виконання, сакральна ідея мелодики наспіву поширена на її фактурну тканину, у якій упродовж перших двох строф відсутній дзвінкий прозорий тембр перших сопрано. Величність спокійного розспіву тільки підкреслюють підголоскові розспіви і навіть епізодичне застосування небуквальної імітаційності. Фактурне розслоєння не стільки динамізує виклад, скільки впливає на структурну варіабельність, розширення або усічення масштабу тих чи інших сегментів. Натомість закономірності формотворення попередніх частин збережені в обрамленні розділу проведенням тексту першої строфи, проте в цьому випадку фактурний виклад має чіткі ознаки коди. Її десятитактовий масштаб утворюється в результаті п'ятитактового утримання заключного тонічного акорду до-дієз-мінору в мелодичному положенні квінти з опорним

СУЧАСНІСТЬ

також квінтовим тоном, який символічно розмикає процесуальність концепції в інший сакральний вимір.

Примітки

¹ Серед стилістичних принципів надзвичайно важливим є підхід до роботи з фольклорними джерелами. Потрібно зазначити, що, оскільки всі фольк-зразки тією чи іншою мірою зорієнтовані на «Квіт папороті», підхід автора фольк-опери до роботи з фольклорним матеріалом є визначальним. Ці принципи визначила Р. Станкович-Спольська: «Оригінальність використання фольклорних джерел в опері Станковича, і, зокрема, в “Купало”, полягає в розгалуженій типології останніх. Вони представлені не стільки цитуванням народнопісенних мелодій, скільки більш опосередкованими прийомами: цитуванням тільки словесного ряду та реконструкцією фольклорних жанрів шляхом синтезування кількох характерних мотивів. Композитор мусив “озвучити” тексти купальських пісень так, аби їх було б неможливо відрізнити від аутентичних мелодій. А це є свідченням відтворення не тільки власне мелосу, але й інтонаційної характерності, ладо-гармонічної основи, способу викладення і особливо – способу виконання» [9].

² Хоровий диригент, педагог і музично-громадський діяч Квітка-Галина Богданівна Зорич-Кондрацька (9.03.1944, м. Львів) після закінчення музичного факультету Торонтського університету й набуття досвіду викладання хорового співу в школах столиці Канади заснувала жіночий хор «Веснівка» (1965). Його виконавська манера вирізняється культивуванням надзвичайно прозорої тембральності й певної стильової елегантності при виконанні зразків народної пісенності і творів українських композиторів.

³ Попри виразність українського національного колориту виконавський стиль хору «Веснівка» опертий на академічні вокально-хорові принципи.

⁴ Першим зразком хорового концерту на фольклорній основі є «Лебедонька» (рос. «Лебёдушка») В. Салманова (1967). Типологічними рисами цього жанрового різновиду вважаються передусім синтез національної академічної і народної хорових традицій, циклічність, поєднання чинників фольклорної пісенності з усталеними стилістичними засобами академічного хорового мистецтва (різні прийоми концертування, контрастність зіставлення, діалогічність викладу) тощо [10, с. 36].

⁵ Крокове колесо / вище тину стояло,
много дива видало.
Чи бачило, колесо, / куди милий поїхав?
За ним трава зелена / і діброва весела.

⁶ Такий підхід є симптоматичним для української хорової музики останніх десятиліть. Зокрема, аналогічне драматургічне вирішення трапляється в хоровій опері «Золотослов» Л. Дичко, перша частина якої під жанровим визначенням «Епілог» заснована на формулі давньоукраїнського замовляння до однієї з іпостасей бога-сонця Дажбога.

⁷ Такий висновок закономірно виникає з типологічного контексту втілення архетипних фольклорних символів в українській музиці: «Запроваджуючи реконструкцію міфологічної основи фольклорних поетичних текстів, дослідники виділяють найтипівші сюжетні мотиви, імена персонажів, ключові слова-символи, і, відповідно до мовознавців, дають їм певні тлумачення. Так, сюжет про світове дерево трактується в космологічному вияві як образ упорядкованого Всесвіту, а водна стихія (образи синього моря, Дунаю) – є прообразом хаосу, жіночого начала» [6, с. 110].

⁸ В українському культурному просторі саме в цьому варіанті мотив Дунаю був використаний Т. Шевченком у поемі «Слепая».

⁹ Чуйне ставлення до кольору й кольорової гами загалом притаманне фольклорній культурі. На цьому наголосила сама композиторка: «Знаєте, в Західній Україні колядують у кожному селі по-своєму, є свої розмовні діалекти, і в орнаментах кольори різні використовують вишивальниці. Наприклад, у моєму селі – червоний, чорний і зелений (це основні, а ще – біле по білому). У гуцульській вишивці – всі барви спектральної гами (домінує червоний колір у різних нюансах – від найтемніших до інтенсивних помаранчево-золотистих відтінків, а ще жовтий, зелений, синій та чорний кольори)» [5].

¹⁰ Вишня спочатку в українській фольклорній культурі, а згодом у літературі й образотворчому мистецтві в різних контекстах є символом світового Дерева життя (святе Боже дерево) і однією з іпостасей символу сонця, також – дівчини, матері, рідного дому чи краю. Вишня була ритуальним деревом у період святкування Нового року в час весняного рівнодення (з 21 на 22 березня).

¹¹ На цю властивість звертає увагу й А. Іваницький: «Весняні хороводи, ігри і танки є найпоширенішою групою цього жанру, які виконуються і в наш час, захоплюючи архаїчною красою закличних інтонацій, заворюючих “зичних” унісонів, колективного танцю, що виконується рухами по колу або ключем. Це найхарактерніша особливість виконання веснянок, в якій закладено глибокий синкретизм» [3, с. 80].

¹² Він виявляється, зокрема, у гетерофонічності багатоголосся веснянок і гаївок, за якого типовим є нерегулярне розщеплення одного голосу на два або три.

¹³ На цьому особливо наголошує М. Северинова, щоправда, обмежуючи походження згаданого принципу тільки кантатою «Червона калина» Л. Дичко: «Звертаючись до народної пісенної поезії, Ганна Гаврилець не цитує мелодій, а подібно Лесі Дичко у кантаті “Червона калина”, знаходить музичне втілення народної поетичної мудрості» [8, с. 235].

¹⁴ Цей підголосок досить цікавий з огляду на його помірний інтонаційний контраст до основного наспіву (тетрахордовий амбітус мелодії розширений до гексахорду, до того ж у ньому міститься квінтовий стрибок а – е¹ з наступним захопленням верхньої секунди, який підкреслює слово «літечко»).

¹⁵ Початковий тритакт другого речення містить ладово-висотний «зсув» від Соль-мажору до дорій-

ТЕТЯНА МАСКОВИЧ. «КРОКОВЕЄ КОЛЕСО» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ:
САКРАЛІЗУЮЧІ ЕЛЕМЕНТИ В СТИЛІСТИЦІ ТА ДРАМАТУРГІЇ

ського ля-мінору, причому це відхилення яскравіше виявляється в мелодичному контрапункті других альтів, тоді як у наспіві сопрано, унаслідок використання як опорного тону звука h^2 , зберігається вихідне тонально-ладове забарвлення. Така цікава біладовість виказує прагнення мисткині відтворити в колориті розділу характерну для фольклорного співу висотно-тональну нестабільність.

¹⁶ Ой весна, весна, днем красна,
що ж ти нам, весно, принесла?
Принесла я вам літечко, / ще й рожевую
квіточку.

Хай вродиться житечко,
ще й озимая пшениця / і усякая пашниця.

¹⁷ Ти, зозуленька сива, / ти нас розвеселила.
як почала кувати – / повиходили з хати.
Ой вийшла сестра з братом, / ой вийшла
мама з татом,
ой вийшли всі дівоньки, / виводять гаївоньки.

¹⁸ У композиційно-драматургічному плані сюжету першої частини «Крокового колеса» це мотивовано семантикою гаївки: початок кування зозулі, яка, за віруваннями українців, остання прилітає з вирію, означає початок справжнього тепла; а самі гаївки виводили на Великдень – у пору остаточного пробудження природи. Із цим пісенно-хороводним архетипом цілком органічно мотивується варіативна остинатність у формотворенні: переважно його хореографічною формою є зигзагоподібний шнур («кривий танець»), принцип якого в тембрально-фактурній площині відтворюється завдяки перемінному основних мелодичних ліній між різними партіями.

¹⁹ Домінуюча остинатність попередніх розділів нагадує про себе хіба що в повторенні ритмічного рисунка в другому – третьому та шостому – сьомому тактах.

²⁰ Текстовий варіант, використаний Г. Гаврилець у концерті, міститься в записях О. Потєбні як танцювальна пісня з Роменського повіту Полтавської губернії (нині – Роменський р-н Сумської обл.). У варіанті пісні, записаному К. Квіткою від Лесі Українки («Кремпового колеса»), інтонаційна структура не виходить за межі терції, а амбітус мелодії – гексахорду. Натомість у варіанті веснянки «Крокового колеса», записаному від Стефанії та Юрія Гуліїв у с. Гранки-Кути Миколаївського району Львівської області (привезена переселенцями з-під Перемишля, с. Брилянци), початковою інтонацією є кварта, що ще раз повторюється наприкінці першої фрази, хоча загальний амбітус досить обмежений і не виходить за її межі.

²¹ У такому тлумаченні враховано визначення «двоїсте» цієї пісні в різних джерелах.

²² В українській музичній творчості цей прийом пов'язаний із твором, у якому панує винятково «сонячна» колористика – це «Сонячний струм» Л. Дичко.

²³ «Симетрія породжує симетрію. Батько породжує сина. <...> Всесвіту властива симетрія, це Божественний принцип світобудови; краса, яка впливає з правильних пропорцій між частинами тіла або будь-якого цілісного утворення. Така структура допускає поділ крапкою, лінією або площиною – або кількома

лініями чи площинами, на дві або більшу кількість симетричних частин. Це визначення симетрії може бути сприйняте як універсальний принцип. Сутність симетрії проникає у світ буквально на кожному його рівні; це ключ, який відкриває істинний характер світу» [7].

²⁴ Ой рано на Йвана, / Проти Івана сонце іграло,
Ой рано на Йвана, / а де ж воно ночувало?
Ночувало у Івана.
Ой рано на Йвана, / Проти Івана сонце
іграло.

Натомість музичний матеріал розгортається на основі принципу наскрізної варіантності, а загальна композиція містить явні риси тричастинності з динамічною репризою, у якій за фактурно-структурними ознаками експонування строфи і дві її варіації відіграють роль першої частини, третя і четверта – середньої, а п'ята – сьома – репризи.

²⁵ Інші назви цього принципу – «золота», «гармонічна» або «божественна пропорція».

²⁶ «Термін «симетрія» в близькому до сьогоденного розумінні з'явився ще в античному суспільстві (давньогрец. Συμμετρία – «співмірність») <...> Піфагорійці <...> займалися дослідженням симетрії з математичної точки зору, а в плані філософському її розглядали як ознаку досконалості і гармонії, як одне з начал, що упорядковують світ» [4].

²⁷ Кругом женчики, кругом, / понад зеленим лугом.
Женчики кружинають, / пшениці дожинають.
Кінець нивоньці, кінець, / будем плести вінець,
то з жита, то з барвінку, / на хорошу дівку.

²⁸ «Для мелодики жанру гаївок, на відміну від польських веснянок, характерно використання двоголосся, зокрема такого виду багатоголосся, як терцова втора, що широко стала вживатися у XIX–XX ст.» [3, с. 80].

²⁹ Ой запалилася вишня-черешня
від сонця, гей, від сонця.
озакривай-но, красна Панусю, від сонця,
бо прийшли до тя, гей, на твій двір.
Вибирай собі, красна Панусю,
гей, котрий твій.
Бо прийшло до тя сто двадцять коней.
Вибирай собі, красна Панусю,
гей, котрий твій.

³⁰ При цьому зацікавлює те, що така організація притаманна обжинковим та пісням з обряду вінкоплетення, а це вже вияв споріднення з поетикою попередніх розділів на семантичному рівні.

Джерела та література

1. Голубець О. До питання жанрової класифікації українського весняного календарно-обрядового фольклору / Орися Голубець // Вісник Львівського університету. – 2010. – Вип. 43. – С. 76–84.

2. Интертекстуальность [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/379/ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ.

3. Іваницький А. Українська народна музична творчість / Анатолій Іваницький. – К. : Музична Україна, 1990. – 333 с.

СУЧАСНІСТЬ

4. Платов А. Структура и симметрия сакральных символов [Электронный ресурс] / Антон Платов. – Режим доступа : www.nhs.sleipnir.ru.
5. Поліщук Т. Як співають колядки на Буковині? / Тетяна Поліщук // День. – 2011. – 12 січня.
6. Пясковський І. Б. До питання цілісності міфологічної системи української народнопісенної творчості // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. – 2009. – № 2 (3). – С. 107–114.
7. Сакральная геометрия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ligis.ru/librari/2963.htm>.
8. Северинова М. Архетипи софійності як основа музично-драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець) // Київське музикознавство. – К., 2011. – Вип. 38. – С. 230–238.
9. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. [Електронний ресурс]. – К., 2005. – Режим доступу : http://www.br.com.ua/referats/dysertacii_ta_autoreferaty/97202-9.html.
10. Стець О. «Приявший мир»: новая жизнь хорového концерта / Ольга Стець // Музыкальная жизнь. – 2011. – № 3. – С. 36–37.
11. Сютя Б. Деякі особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в сучасній музиці // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. – 2011. – № 1 (10). – С. 17–30.
12. Чепурко Б. Українці. – Л. : Слово, 1991. – 127 с.
13. Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения / пер. с англ. – М. : Ладомир, 1999. – 488 с.

SUMMARY

The originality of ideas and various interpretations of sources related to the Ukrainian cultural heritage in the works of Hanna Havrylets are based on a profound comprehension of the national spiritual ideals. Analysing ethno-oriented phenomena and some samples of authentic environment, Havrylets perceives them as an integral artistic and aesthetic system, which is characterized by clear conceptual and constructive patterns of forming the imagery and rich original symbols, which are embodied in genre, intonational and stylistic elements of her music texts.

In large-scale compositions, particularly in the folk concert *Krokoveye koleso*, the lack of a concrete plot only enhances the regularities in the conceptual series of sacred symbols and motifs in the development of imagery and the formation of dramaturgically integral storyline and composition.

The characteristic feature of this folk-sacralizing *block* is an almost complete lack of technical vocal and choral virtuosity. The use of a choir can be found in various works, including *Krokoveye koleso*, which is conditioned by the typical techniques of the author's style. This and other means are used to create a rich timbre, with the help of which the author recreates a specific colour of spring women's round dances, displays authentic melodic material and successfully manipulates regional features and folk songs. She takes into consideration timbre colouring and features of folk music dialects as an additional factor of sonorous colouring.

This trend, founded in the works of Ukrainian classical composers and developed in the music of the last third of the previous century, was enriched with original and artistically valuable findings, made by H. Havrylets in her search for the synthesis of authentic sources and tendencies of contemporary choral performance.

Keywords: Hanna Havrylets, folk concert, cultural heritage, folklore, musical dramaturgy, text.